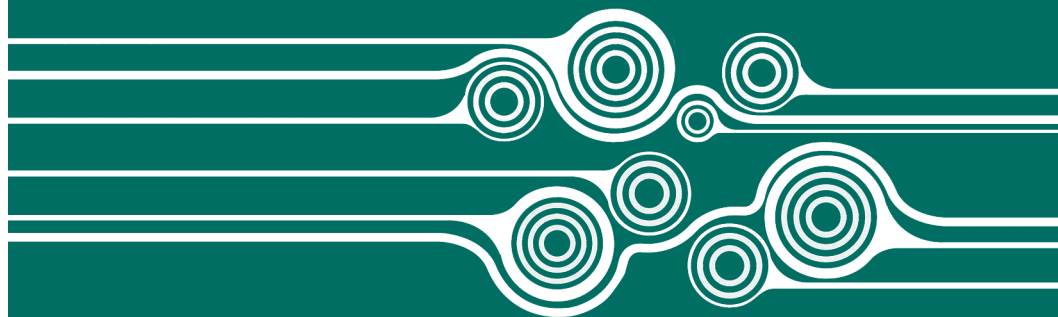


Danzare la città

La partecipazione culturale
dei giovani
al Bologna Portici Festival

a cura di
Rossella Mazzaglia
Roberta Paltrinieri
Alessandro Pontremoli



Consumo, Comunicazione, Innovazione

Collana diretta da Roberta Paltrinieri e Paola Parmiggiani

La collana ha come obiettivi la documentazione, l'approfondimento e la riflessione sui temi del consumo e della comunicazione nell'ottica dell'innovazione sociale.

Il consumo e la produzione di immagini, contenuti, informazioni, beni, simboli ed esperienze giocano, infatti, un ruolo fondamentale nel processo intersoggettivo di costruzione della realtà sociale. Con un'attenzione al dibattito internazionale, viene privilegiato un approccio culturale ai temi capace di dar conto dei processi di mutamento in atto nella produzione e riproduzione della cultura.

La collana appare particolarmente orientata a quegli ambiti teorici e di ricerca che investono concetti del sapere sociologico sul campo: le classi sociali, il consenso, l'inclusione, il potere, l'*habitus*, le narrazioni, le audience.

Nello specifico si intende promuovere riflessioni teoriche e ricerche empiriche su fenomeni del consumo e della comunicazione espressione di processi di innovazione sociale capaci di ridurre le disuguaglianze, produrre coesione sociale, nuovi modelli di governance, nuove forme della partecipazione.

I volumi pubblicati sono sottoposti a una procedura di valutazione e accettazione "double-blind-peer-review" (doppio referaggio anonimo).

Comitato Scientifico

Arjun Appadurai (New York University), Luca Barra (Università di Bologna), Roberta Bartoletti (Università di Urbino Carlo Bo), Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo), Joan Buckley (University of Cork), Colin Campbell (University of York), Vanni Codeluppi (Università di Modena-Reggio Emilia), Piergiorgio Degli Esposti (Università di Bologna), Mauro Ferraresi (Università IULM di Milano), Douglas Harper (Duquesne University), Nathan Jurgenson (University of Maryland), Luisa Leonini (Università di Milano Statale), Carla Lunghi (Università Cattolica di Milano), Antonella Mascio (Università di Bologna), Lella Mazzoli (Università di Urbino Carlo Bo), Emanuela Mora (Università Cattolica di Milano), Pierluigi Musarò (Università di Bologna), Paola Rebughini (Università di Milano Statale), George Ritzer (University of Maryland), Geraldina Roberti (Università dell'Aquila), Stefano Spillare (Università di Bologna), Anna Lisa Tota (Università Roma Tre), Giulia Allegrini (Università di Bologna), Melissa Moralli (Università di Bologna).



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Danzare la città

**La partecipazione culturale
dei giovani
al Bologna Portici Festival**

a cura di

Rossella Mazzaglia

Roberta Paltrinieri

Alessandro Pontremoli

FrancoAngeli 

Si ringraziano fotografi e disegnatori per la concessione alla riproduzione delle immagini contenute nel libro.

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

Introduzione. Paesaggi creativi e intrecci discorsivi , di <i>Rossella Mazzaglia</i>	pag.	7
Premessa. Bod/y-z, un'idea corale , di <i>Massimo Carosi</i>	»	17
Parte 1 – Pratiche della trasmissione		
1. Arti performative per una partecipazione culturale attiva , di <i>Federica Zanetti</i>	»	29
2. Elogi dei margini. Pratiche artistiche partecipate e comunità “immaginate” , di <i>Viviana Gravano</i>	»	40
3. Raccontare disegnando. Soggettività, corpi e performance nella cronaca disegnata , di <i>Monica Sassatelli e Marco Solaroli</i>	»	50
4. Educarsi a sentire. Lo sguardo sulla danza come forma di consapevolezza , di <i>Agnese Doria/Altre Velocità</i>	»	64
Parte 2 – Pratiche performative		
1. Socializzare l'inattuale. Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni a Bologna , di <i>Fabio Acca</i>	»	79
2. Un altro genere di forza. Attivismo e danza in Francesca Penzo , di <i>Alessandro Pontremoli e Viviana Fabris</i>	»	97

3. Come ascoltare la città. “Non esiste il silenzio” di Francesca Marconi, di <i>Lorenzo Donati</i>	pag.	109
4. “Nella mia città”. <i>EM Toolkids</i> di Alessandro Carboni e Chiara Castaldini, di <i>Rita Maria Fabris</i>	»	123
5. Manifesto queer sulla biodiversità. “Porpora che cammina” di DOM-, di <i>Rossella Mazzaglia e Emanuele Regi</i>	»	141
Postfazione. Il progetto artistico tra partecipazione e welfare, di <i>Roberta Paltrinieri</i>	»	155

Appendice

1. Dossier fotografico	»	167
2. Riflessioni su impatto e sostenibilità, di <i>Andrea Zardi</i>	»	173
Note biografiche	»	185

1. Socializzare l'inattuale. Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni a Bologna

di *Fabio Acca*

1.1. Introduzione

Nonostante un'opinione comune ancora molto resistente consideri la danza come l'arte effimera per eccellenza, è stato evidenziato come, invece, sia in grado di attivare forme di conservazione grazie a processi dinamici di *embodiment*, di incarnazione e incorporamento. La danza è «qualcosa che rimane in modo differente rispetto alla materialità degli oggetti d'archivio» (Pontremoli 2018, p. 60), ossia una pratica corporea dell'incontro tra gli individui e il reale, che rappresenta un modo immateriale ma altrettanto potente di elaborare e trasmettere l'esistenza sociale dei saperi, anche quando questi sembrano inattuali e sepolti sotto la spessa coltre del tempo, soprattutto quando sono correlati a forme codificate di trasmissione.

Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni (Leone d'Argento la prima e Leone d'Oro alla carriera per la Danza il secondo, tra i massimi riconoscimenti in Italia per l'arte della danza e della coreografia, conferiti dalla Biennale di Venezia), pur con le differenze che contraddistinguono i rispettivi singoli processi artistici, condividono un comune interesse proprio rispetto ai temi della memoria e dell'archivio. Una convergenza che è possibile rinvenire a partire dall'auto-percezione che i due artisti hanno del proprio lavoro come sorta di persistenza del "classico", come se fosse mosso da un vento "inattuale", nell'accezione che Nietzsche attribuiva a questo termine. Ovvero, in breve, il fatto che operare nella contemporaneità richiede all'artista la consapevolezza di non mitizzare il tempo storico, ottenendo al contempo, attraverso una torsione paradossale e anacronistica, uno sguardo gettato simultaneamente sul passato e sul presente per cogliere il senso e le contraddizioni dell'oggi. Una prospettiva in grado di offrire una visione rinnovata di esperienze o repertori, senza che però questa si traduca pericolosamente in un inno rivolto alla tradizione come culto.

Non ci sorprende, pertanto, quando Castellucci riflette su uno dei principi che caratterizzano il proprio modo di concepire l'arte: «un principio di sopravvivenza che non sta affatto a significare una forma di resistenza, ma un programma di ripresa di ciò che è addirittura estinto, secondo il potere che ha l'arte di far rivivere le forme del passato attraverso una super-periodicità che, attraversando i secoli, le rimette in una circolazione nuova, non composta da reperti» (Castellucci 2008, pp. 26-27). Oppure, quando Sciarroni, “coreografo d'adozione” (Antonaci, Lo Gatto 2017, p. 178), afferma: «Trovo che il mio lavoro sia profondamente classico. Infatti, mi sento a disagio quando la critica definisce i miei spettacoli “innovativi” [...]. Trovo che il mio lavoro sia immobile nel tempo» (Mazzaglia 2021, p. 71).

Il medesimo spirito, ad esempio, anima una fortunata creazione del 2012 di Sciarroni, *Folk-s*, definita dall'autore come «una pratica performativa e coreografica sul tempo» (Sciarroni 2012). Qui, la tecnica dello *schuhplattler* – danza tradizionale per soli uomini di origine tirolese e bavarese risalente al Medioevo, basata sul battere delle mani del danzatore sulle proprie gambe e calzature – veniva sottoposta dal coreografo a una serie di variazioni ritmiche e direzionali, fino allo sfinimento agonistico. Lo spettacolo si concludeva solo quando l'ultimo spettatore abbandonava la sala o restava un unico danzatore in scena, costringendo le due parti a un confronto piuttosto faticoso con la materia performativa, sia fisico che psicologico. In questo modo, la performance sublimava la sua matrice folklorica generando un rituale finemente contemporaneo.

Parimenti, se ci soffermiamo sulla storia artistica di Castellucci, essa trova il suo nucleo irradiante, la sua specificità, la sua raffinatezza, il suo campo di invenzione soprattutto nella dimensione scolastica, dalla quale si dipanano di volta in volta altre azioni che possono anche avere come esito, soprattutto dalla fondazione nel 2019 della compagnia Mòra, degli appuntamenti pubblici di carattere spettacolare. «La mia opera è creare scuole», afferma nel 2013 l'artista cesenate (Castellucci, 2013). Ebbene, il modello di relazione adottato da Castellucci con i giovani, a volte giovanissimi, allievi è quello “classico”, nel significato originario del termine “scuola”, derivante dal greco *skholé* (latino *schola*), che designa il “tempo libero” in cui lo scolaro si dedica allo studio. Quest'ultimo coincide con il tempo dell'*otium*, opposto a quello del lavoro e dell'operosità produttiva rappresentato dal *negotium*.

Le scuole realizzate negli anni da Castellucci si rifanno esattamente a tale modello, fondato sullo stare insieme, sulla qualità del tempo condiviso tra i giovani scolari e tra costoro e la maestra, o meglio la “scolarca”, «una che sta qui, non [...] una guida spirituale» (Castellucci 2015, p. 139). Nell'ambito di questo circuito e le specifiche pratiche attivate non c'è alcu-

na discontinuità nel vasto panorama di riferimenti proposti dallo scolarca agli allievi per nutrire il loro percorso. Castellucci si muove con disinvoltura dall'antichità a oggi, siano opere scritte, saggi o scritture in versi, opere visive tratte dalla pittura, dalla scultura e dall'arte contemporanea o classica, nonché produzioni musicali e filmiche. Una sintesi assolutamente attuale che produce un nuovo dispositivo di conoscenza.

Le esperienze proposte a Bologna da Claudia Castellucci e Alessandro Sciarroni nell'ambito del progetto Bod/y-z¹¹, di cui diamo testimonianza in queste pagine, sono ulteriore espressione delle pulsioni finora descritte. E lo fanno considerando la carica di socializzazione del tutto speciale insita nella condizione di relazionalità diffusa e policentrica che la città offre, fatta di prossimità eccedenti che si traducono spesso in forme di cittadinanza attiva (Acca 2021). Spazi della città o del sociale, intesi più come contesti che elidono luoghi formalmente indirizzati al patto della rappresentazione e nei quali l'intervento artistico genera una condizione di trasformazione collettiva: percettiva, valoriale, memoriale. Un incontro pubblico che, nel nostro caso, si è intrecciato a percorsi seminariali, da cui anche l'interesse a elaborare forme processuali di relazione laboratoriale con i contesti, alimentando il percorso dei singoli artisti, ma a partire dalle necessità e dalle identità stesse di chi vi ha partecipato.

1.2. In flagranza: le esercitazioni ritmiche di Claudia Castellucci

Il seminario *Esercitazioni ritmiche di Bologna* va contestualizzato nella fase più recente del percorso artistico di Claudia Castellucci, in particolare in rapporto alla fondazione, nel 2015, della Scuola Mòra (Acca, Amara 2023). Inizialmente rivolta a danzatori selezionati in base alla formazione, la scuola è diventata nel 2019 una compagnia professionale. Nonostante ab-

¹¹ Il seminario *Esercitazioni ritmiche di Bologna* è stato condotto da Claudia Castellucci dal 22 al 28 maggio 2023 presso Leggere Strutture Art Factory propedeuticamente alla presentazione del ballo *All'inizio della città di Roma* (Bologna, 28 maggio 2023, Oratorio San Filippo Neri). Il progetto *Save the last dance for me*, invece, nella sua doppia articolazione di workshop e performance, è stato rispettivamente proposto il 10 giugno 2023 presso lo spazio Leggere Strutture Art Factory e il 18 giugno 2023 in Piazzetta dei Servi di Maria a Bologna. A seguire, dopo lo spettacolo, nel portico adiacente la piazzetta, si è tenuto un ulteriore momento laboratoriale a carattere intergenerazionale liberamente accessibile alla cittadinanza, tenuto dal maestro Giancarlo Stagni e dai danzatori Gianmaria Borzillo e Giovanfrancesco Giannini. Chi scrive ha avuto modo di assistere direttamente ai momenti più salienti di entrambi i percorsi, nonché di visionare la documentazione video prodotta dall'Associazione Danza Urbana in occasione del progetto.

bia, appunto, assunto un profilo più propriamente professionale, il progetto ha però mantenuto delle ramificazioni “scolastiche” sotto forma di seminari, cioè periodi di studio rivolti inizialmente agli stessi scolari di Mòra, che potevano approfondire alcune materie. Dopo lo scioglimento della scuola e la creazione della compagnia, i seminari sono stati aperti a partecipanti esterni, esportando il modello scolastico originario in altri contesti. In tali occasioni e in sinergia con i componenti della compagnia, Castellucci lavora anche su partiture già esistenti. Si tratta di spore esperienziali che prolungano la tensione pedagogica al di fuori dei confini della compagnia stessa, da cui si dipanano forme alternative di trasmissione coreografica senza mai dimenticare i principi fondanti dell’esperienza scolastica originaria.

L’episodio bolognese qui trattato rappresenta una delle ultime applicazioni di questo approccio. Quindici cittadini di età compresa tra i diciotto e i trent’anni sono stati guidati da Castellucci per sei giorni consecutivi a partire da due suggestioni programmatiche. La prima ispirata all’identità del capoluogo felsineo, edificata da un punto di vista architettonico sulla potente iconicità ritmica dei suoi portici, quasi a cogliere una traduzione mentale della dimensione urbana, astratta da una qualsiasi attualità sociale e messa a servizio di un radicale tragitto di incorporamento da parte dei performer. La seconda, invece, richiamata dal titolo del ballo, *All’inizio della città di Roma*, la cui partitura viene proposta ai partecipanti come forma di studio e come condizione di conoscenza dell’estraneità, nella misura in cui essi incontrano lo sguardo “altro” dello spettatore in uno spazio pubblico.

La partitura originale risale in realtà al 2018, anno del suo debutto in forma scenica¹², e si fonda sull’idea della città eterna come metafora ellittica di ciò che ha significato per l’umanità la regolamentazione dei comportamenti sociali, dello stare insieme e della conseguente necessità per una comunità complessa di mettere a punto uno strumento come il diritto per disciplinare i rapporti tra gli individui (Castellucci 2019a). La creazione è, di fatto, una originalissima e del tutto libera trasposizione in chiave coreografica, ritmica e visiva di quello che Castellucci definisce una «collezione di atteggiamenti [...] che colgono la parte legale degli affetti». Immagina che dietro alle leggi si possano scorgere in controluce gli impulsi alla base del patto sociale: «l’istinto di conservazione, il sentimento della proprietà, il concetto di giustizia, il raziocinio della solidarietà; e, non ultimo, il rapporto di queste leggi con il tempo, che resta sullo sfondo, in tutta la sua immane ombra» (Castellucci 2023a).

¹² Per una panoramica delle diverse repliche finora realizzate, cfr. il sito della compagnia www.societas.es, in particolare l’archivio disponibile al seguente link: www.societas.es/opera/allinizio-della-citta-di-roma-3/?archive (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).

Il tempo e il ritmo costituiscono i pilastri fondamentali che, nel reciproco intreccio, contribuiscono a formare, nel lavoro di Claudia Castellucci, un insieme riconducibile all'arte coreografica e, di conseguenza, un pensiero sul movimento che permea anche il modo in cui è concepita l'esperienza dedicata alla trasmissione del sapere¹³. Infatti, la giornata tipo del seminario bolognese è pianificata secondo uno schema "ritmico" e ciclico al quale l'artista presta particolare attenzione, scandito sostanzialmente in nove momenti: coroginnastica, ricostruzione coreografica, pausa pranzo, silenzio, ascolto musicale, lettura, esercizi di psicologia della durata, discussione analitica, ripresa della coreografia. Fasi che Castellucci non manca di arricchire all'occorrenza con interventi e riflessioni di natura teorica, o considerazioni e spunti legati agli aspetti tecnici delle pratiche messe in campo. In ogni caso, le parole utilizzate attingono allo specialissimo lessico forgiato nel corso degli anni dall'artista, in cui ogni termine acquista una specifica profondità e peso, una giustezza ponderata su una comunicazione mai convenzionale, di spessore allo stesso tempo analitico e poetico, parallelo all'analogo impegno richiesto agli scolari nell'affrontare il linguaggio.

La giornata inizia al mattino con la coroginnastica, una ginnastica su base figurativa compiuta in posizione eretta e in cerchio da tutti i partecipanti. Si svolge su musiche originali del compositore Stefano Bartolini, in quattro tempi, dalle esplicite componenti ritmiche. Ciò consente di saldare da subito la pratica degli allievi alla musica e al ritmo, oltre alla percezione di sé in uno spazio di azioni e relazioni corporee. La trasmissione dei passi e delle figure è affidata alla guida sicura di Alessandro "Giovanni Campo" Bedosti, danzatore e coreografo, storico collaboratore di Castellucci; oppure alla più giovane Sissj Bassani, anche lei danzatrice e coreografa, nonché da alcuni anni abituale assistente dell'artista cesenate. Castellucci comunque interviene quando lo ritiene necessario, dispensando consigli e indirizzando come si conviene i corpi in gioco. Passi e figure sono fondamentalmente semplici, prima assimilati senza alcun sostegno musicale e successivamente "messi in musica", incoraggiando una particolare

¹³ Benché non esplicitamente ispirata alle ricerche e sperimentazioni del ritmo nel teatro e nella danza del Novecento – da Delsarte a Dalcroze, da Copeau a Laban, giusto per fare qualche esempio – è tuttavia opportuno segnalare in questa sede la potenziale continuità del lavoro di Castellucci con la tradizione novecentesca dei maestri, dei registi-pedagoghi e della nascita di una cultura del corpo incentrata sulla trasmissione esperienziale tra maestro e allievo, spesso accompagnata dalla messa in discussione di una regolare produzione spettacolare e dall'assunzione del ritmo come principio scenico (Ciancarelli 2006). Una ipotesi che non è oggetto di questo studio, ma che meriterebbe di essere specificamente approfondita.

cura verso i dettagli. Per esempio, la ripartizione del peso nelle braccia e nel torso, affinché non siano sottoposti a un abbellimento decorativo o a un ritmo espressivamente cadenzato, quanto piuttosto a una condizione reale, frutto della personalizzazione di ciascuno.

Alla coroginnastica segue un tempo dedicato all'assimilazione della coreografia originale, che Castellucci definisce «meta-danza» (Castellucci 2019b, I, p. 1; Castellucci 2023c, p. 8). Concepita in stretta relazione generativa con la musica di Bartolini e il ritmo in essa infuso, la meta-danza si apre anche a momenti che superano lo stretto vincolo del ritmo, adottando movenze quasi pantomimiche. In questi passaggi gli interpreti si svincolano da un rapporto pedissequo con la musica e si concentrano sulla relazione con i compagni e con l'esterno. Ciò, dunque, contraddice l'idea di una danza meccanicamente piegata alla musica e al ritmo, e allo stesso tempo coglie uno dei concetti chiave della condizione creativa cercata e richiesta da Castellucci: la «flagranza» della decisione.

Con questo termine Castellucci indica ciò che più di ogni altra cosa qualifica il suo modo di intendere la danza. Riguarda l'ordine della responsabilità personale che ciascun interprete assume nell'immediatezza dell'agire scenico rispetto a uno schema prestabilito, la qualità – potremmo dire “organica” – dell'azione che, pur condizionata da una specifica partitura, si realizza nell'autenticità della scelta¹⁴:

Quello che cerchiamo di fare in queste giornate è tenere insieme due cose apparentemente opposte, la precisione dello schema e la spontaneità. E dirò che non è neanche tenere in una sorta di complementarità degli opposti, si tratta piuttosto di una contesa per niente pacifica. Una contesa che si sviluppa nel tempo, ma questa contesa è la qualità della danza, la qualità della flagranza della danza (Castellucci 2023b).

Quanto più la danza sarà flagrante, tanto più produrrà, nell'interprete e nello spettatore insieme, una commozione, un simmetrico e condiviso contagio.

La ricostruzione della coreografia originale, insieme all'attenzione che l'artista pone nel mantenere viva la flagranza negli allievi, esaurisce la se-

¹⁴ Con il termine “organicità”, nella storiografia novecentesca che connette figure come Stanislavskij, Artaud, Grotowski, Living Theatre o Brook, si intende la corrispondenza nell'attore, o performer, tra un rigore formale individuato nei suoi processi emotivi e un rigore formale individuato nel corpo, a cui partecipa di riflesso lo spettatore. Una unità psico-fisica risolta nella precisione che, sul piano storico interpretativo, si è tradotta nella nozione di “corpo-mente”. A tal proposito e per un compendio di tutti i riferimenti storici del caso, si rimanda a De Marinis 2000.

conda parte della mattina di lavoro. Si riprende nel primissimo pomeriggio, dopo una pausa per il pranzo e, soprattutto, dopo uno spazio e un tempo dedicati al silenzio. Una sospensione necessaria, priva di implicazioni spirituali, che introduce tecnicamente al successivo ascolto musicale. In assenza di alcuna premessa, Castellucci propone una sequenza assai eterogenea di brani, che spazia dalla musica contemporanea alla musica classica fino alla sperimentazione elettronica. Gli allievi ascoltano preferibilmente al buio, in uno stato di estrema rilassatezza fisica e mentale, senza preoccupazioni muscolari o di attenzione vigile. Un ascolto “puro”, tanto che anche il sonno è considerato accettabile.

In questo limite tra visibile e invisibile, tra veglia e incoscienza, la musica a un certo punto cede il passo alla lettura. Quasi salmodiando, con un’oratoria vocale che non concede alcuna inflessione di tipo naturalistico, Castellucci legge, per esempio, brani tratti da *Storie che danno da pensare* di Robert Walser (Walser 1978), in modo che le parole trapassino il corpo dei presenti, senza cattura. Nei brevi estratti dall’opera dello scrittore svizzero, il riferimento alla danza compare come dimensione episodica, eppure surreale e sensuale, come liquefatta nel galleggiare delle parole sulla soglia percettiva costruita dall’atmosfera intorno. Finché gli allievi – tornati nel frattempo a una percezione ordinaria – vengono esortati a confrontarsi con un altro momento centrale del loro tragitto formativo, quello dedicato agli esercizi cosiddetti di “psicologia della durata”.

Il fine degli esercizi è quello di far acquisire agli allievi consapevolezza del tempo come fattore scenicamente determinante, senza ricorrere a espedienti di natura mimetica, narrativa o di immedesimazione (Castellucci 2015, pp. 160-162). In questo contesto, il tempo, nella sua nuda oggettività e nel suo semplice trascorrere sganciato da altre sollecitazioni, si rivela un elemento drammatico molto potente, essenziale per ponderare il livello di interpretazione tra fisicità reale e mimesi nell’ambito delle pratiche corporee coinvolte in uno stato di rappresentazione, soprattutto nella danza.

Gli esercizi si basano su sequenze semplici ed elementari, “insignificanti”, di poche azioni facilmente memorizzabili. Vengono presentate dagli allievi una di seguito all’altra senza preparazione e premeditazione. Ciascuno dispensa la durata che in quel preciso momento ritiene più adatta per eseguire ogni azione, compresi i passaggi intermedi di collegamento, fino all’esaurimento della sequenza.

Castellucci tiene a sottolineare che la semplicità richiesta non equivale a un giudizio morale, ma è piuttosto una questione di ordine tecnico. Nel senso che chi è coinvolto nell’esercizio non deve fare riferimento a modelli preesistenti, esterni o interni, estranei – ancora una volta – alla flagranza

dell'azione. L'esperienza va consumata nell'immediatezza con cui viene affrontata in rapporto alla durata che si decide di applicare, lì per lì, all'azione stessa, sia essa breve o lunga, uno stillicidio piuttosto che una sorpresa. Si tratta per gli allievi di attivare una disponibilità di totale apertura nei confronti dei propri impulsi, che secondo Castellucci occorre distinguere dall'improvvisazione. Lavorare senza mediazioni comporta agire nella mancanza di stampelle formali, senza conoscenze pregresse, diversamente da quanto accade nella pratica artistica dell'improvvisazione, che invece richiede una base iniziale di conoscenze.

Un esempio di esercizio di psicologia della durata è il seguente: in un punto dello spazio, nella condizione di chi deve compiere un'azione difficile, perturbante e incerta, si inizia a camminare. L'impulso, però, è contrastato da una profonda indecisione, dal "se" e "come" procedere. Andare avanti o tornare indietro? Ad un tratto, il motivo dell'indecisione si scioglie e si compie definitivamente l'azione. L'obiettivo è risolvere la massima indecisione in una fisicità, raggiungendo uno stato zero del corpo.

Il programma quotidiano prosegue con un momento di analisi condivisa degli esercizi presentati da ciascun allievo. Castellucci invita il gruppo a sedersi in semicerchio e a descrivere con le parole quanto visto, commentando a sua volta alcuni elementi salienti, evidenziandone caratteristiche e riuscita in rapporto agli obiettivi dell'esercitazione. Ad esempio, rimarca come il rumore di un aereo sia entrato prepotentemente nell'azione di alcuni allievi, creando una frattura percettiva, laddove sarebbe stato auspicabile riuscire ad accogliere in maniera fluida quanto accadeva intorno. Oppure, si sofferma con insistenza su un tema ricorrente nella sua esperienza didattica, l'espressività del volto, soprattutto degli occhi, che va depotenziata, perché il volto è in sé un vertice drammatico: «La nuca è perfettamente sufficiente», dice a un'allieva particolarmente incline all'eloquenza mimica. Occorre piuttosto lavorare su uno sguardo «sumero» (Castellucci 2023b), cioè quello che si rinviene nella statuaria omonima, con l'iride perfettamente centrata nello spazio bianco del globo oculare. Un guardare fermo, vitreo, come cristallizzato nella pietra, in cui «gli occhi sono rivolti in ogni direzione» (Castellucci 2015, p. 62).

In generale, negli esercizi non vanno cercate manifestazioni drammatiche esteriori. Gli allievi devono piuttosto "avventurarsi" nell'esercizio, evitando forme di pensiero o di giudizio che rischiano di comprometterne l'efficacia.

La sessione di lavoro si conclude con la ripresa della composizione coreografica originale dal punto in cui era stata interrotta durante la mattina, per poi raccogliere e ripercorrere in una sorta di "filata" tutto ciò che della medesima partitura è stato fissato nel corso della giornata.

Pur con tutte le elasticità del caso, lo schema di lavoro giornaliero sin qui descritto viene applicato fino al giorno che precede l'incontro con il pubblico. A questa altezza, la coroginnastica, arricchita di ulteriori passaggi, è assimilata dai partecipanti in una scrittura che progressivamente ha acquisito credibilità sintattica, benché ancora perfezionabile. Ma il focus principale viene riservato all'innesto degli allievi nelle dinamiche della compagnia Mòra e dei suoi sei componenti, affinché la coreografia finale risulti quanto più aderente all'originale, nonostante le inevitabili variazioni dovute alle specifiche qualità dei danzatori non professionisti. L'innesto comporta la necessità di ri-registrare l'intera composizione, con anche un elemento di fascinazione determinato da un dispositivo coreografico finito, ma al contempo flessibile.

Nella cucitura di ogni dettaglio, ci si sofferma con ostinazione sui momenti di coordinamento e di movimento unisono, oppure sulle parti della composizione in cui emergono plastiche differenze tra professionisti e allievi, in particolare quelle che sono esito di una peculiare relazione interpretativa tra i singoli o il gruppo. Rispetto a quanto non viene subito elaborato dall'intuizione dei corpi, arriva comunque la precisione delle parole di Castellucci, la densità di senso nel descrivere gli obiettivi tecnici e poetici dell'azione, che induce in modo quasi taumaturgico il danzatore a risolvere l'*impasse* con l'esattezza e la qualità necessarie. Su tutto, come rapportarsi ai valori ritmici e musicali, in modo al contempo preciso e sentimentalmente distaccato, ma mai meccanico, piuttosto sempre costantemente innervato da una intenzione personale che determina la singolare autenticità della performance.

Il settimo e ultimo giorno del seminario coincide con il trasferimento del lavoro dalla sala studio all'Oratorio di San Filippo Neri per la preparazione e la presentazione pubblica del ballo. Non mi dilungherò qui nel riportarne le coordinate e gli esiti, rimandando alla testimonianza prodotta nell'ambito del progetto Bod/y-z dal laboratorio di educazione allo sguardo applicato alla danza, a cura di Altre Velocità (Bertesi, De Mase 2023).

Mi preme semmai, in chiusura, testimoniare la consapevolezza con cui Castellucci abita lo spazio pubblico con la sua creazione coreografica. E questo investe anche la memoria della straordinaria sala barocca realizzata da Alfonso Torreggiani, nel cuore della città di Bologna. Castellucci fornisce al gruppo non solo alcuni cenni storici, ma soprattutto mette in luce le reciprocità ritmiche, direi anche timbriche e di suggestiva atmosfera, tra l'architettura – compresi i più recenti interventi di ristrutturazione di Pier Luigi Cervellati – e la creazione coreografica. Queste influenze risultano così significative da condizionare la scelta di come disporre la danza nello spazio rispetto allo spettatore, optando così per il lato lungo della sala per

preservare la consonanza ellittica tra la scrittura scenica e l'ambiente circostante. Un incontro quello col pubblico che, va ribadito, rappresenta solo un aspetto, benché integrante, della didattica concepita da Castellucci, un destino in qualche misura inscritto in «un patto planetario che vede disposte – una di fronte all'altra – due parti umane: una di chi guarda e l'altra di chi si fa guardare» (Castellucci 2022).

Il seminario di Bologna conferma l'indagine dell'artista cesenate sul ritmo e sui fondamenti fisiologici dello stare e del moto umano, che illuminano contemporaneamente anche l'origine stessa della rappresentazione. La dimensione scolastica che vi si proietta, insieme all'apertura che il ballo realizza, conducono a ciò che Castellucci definisce «senso dello spettacolo», ovvero il passaggio dal dentro dove ogni cosa viene provata e osservata, al fuori dove viene «posta di fronte ad altri» (Acca, Amara 2023, p. 73). La forma più elementare del linguaggio, che solo convenzionalmente chiamiamo “spettacolo”.

1.3. Resistenza, memoria, archivio: la polka chinata in *Save the last dance for me* di Alessandro Sciarroni

Nel toccante romanzo autobiografico *Come d'aria*, con cui Ada D'Adamo ha vinto nel 2023 il Premio Strega, l'autrice dedica alcuni suggestivi passaggi ad Alessandro Sciarroni. «In molti suoi lavori – dice – Sciarroni sceglie una pratica e la indaga attraverso il filtro implacabile e trasformativo della ripetizione» (D'Adamo 2023, p. 106). La pratica ripetitiva, nel lavoro di Sciarroni, non basta però, in sé, per elevarsi a forma artistica, come ad esempio nelle algide e minimaliste forme di serialità cui ci ha abituato l'avanguardia americana degli anni Sessanta e Settanta. Piuttosto, la ripetizione – che in Sciarroni equivale a interpretare (Bozzaotra 2015) – assume forza e profondità in rapporto alla capacità che essa ha di instaurare insieme allo spettatore una concezione panica della visione. I soggetti protagonisti della danza sui quali viene installata la pratica ripetitiva vengono, infatti, come «illuminati dall'emozione che nasce dal lavoro in comune, dal legame che si trasfigura nell'opera» (Mazzaglia 2021, p. 64), attivando così con lo spettatore quella «visione sociale e psicologica nella relazione fra prodotto/spettacolo e fruizione» (Zardi 2021, p. 168), quella intensità sociale che trasforma un prodotto estetico e spettacolare in un dispositivo autenticamente relazionale. La ripetizione, in altre parole, è per il coreografo una formula di forsennamento ritmico del performer e dello spettatore insieme, ai quali l'artista chiede una pressoché totale adesione sensoriale e affettiva, soprattutto quando comporta per entrambi uno sforzo e un

impegno importanti. Sia che si misuri sul salto, come nel già citato *Folk-s*, oppure sulla risata, come in *Augusto* (2018), o ancora sulla rotazione, come in *Turning project* (2014-2019).

Nell'ambito di quest'ultimo, Sciarroni sviluppa un'idea che si evolve in un progetto di largo respiro (Siani 2021)¹⁵. Partendo dall'interesse intorno ai fenomeni migratori di alcuni animali, i quali, al termine della loro vita, ritornano al luogo di nascita per riprodursi e morire, l'artista si dedica al concetto di *turning*. Con tale termine, assunto in maniera letterale, l'artista mette in atto una ricerca centrata sull'azione del corpo che ruota intorno al proprio asse. Una modalità che da un lato si sviluppa in una *durational performance*, dall'altro traduce il gesto fisico in una metafora di evoluzione e cambiamento. Il progetto, nel corso degli anni, viene strutturato in diverse presentazioni ed eventi, che l'artista chiama "versioni", ciascuna delle quali prevede il coinvolgimento di interpreti differenti, tra cui artisti visivi, musicisti, danzatori e designer. Materiali e partiture sono concepiti come aperti al mutamento, alla trasformazione che ognuno può apportare all'elementare azione di girare su se stessi.

Save the last dance for me nasce all'interno di questo *humus* creativo, coerentemente all'indagine sulla circolarità evocata dal termine inglese *turning*. È il 2017 quando il coreografo marchigiano viene a conoscenza dell'esistenza della polka chinata, una tradizione bolognese, un ballo di corteggiamento eseguito da soli uomini, le cui radici risalgono ai primi del Novecento. La "scoperta" avviene grazie a un video pubblicato al tempo su YouTube¹⁶ segnalatogli dalla curatrice bielorusa Eva Neklyueva, che proprio quell'anno debuttava insieme a Lisa Gilardino alla direzione artistica di Santarcangelo Festival.

La polka chinata, nota anche come "polka a chinén" nel dialetto bolognese, è legata alla tradizione della Filuzzi, lo stile musicale e coreutico "liscio" tipico di Bologna e provincia. Questo ballo si diffuse in ambito popolare soprattutto nel secondo dopoguerra. Durante le feste e nelle sale da

¹⁵ Cfr. anche il sito dell'artista www.alessandrosciarroni.it, con le relative pagine dedicate alle singole produzioni, in particolare a *Turning project* (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).

¹⁶ Oggi il video non risulta più accessibile, ma si possono consultare testimonianze analoghe ai seguenti link: www.youtube.com/watch?v=kIAnAnGaKkY, documentario con i ballerini Antonio Clemente e Loris Brini, realizzato nel capoluogo felsineo dall'Associazione Succede Solo a Bologna l'11 novembre 2012 in Strada maggiore, in occasione del centenario di Leonildo Marcheselli (1912-2012), considerato tra i padri della Filuzzi; <https://youtu.be/pOg8avi3CTo?si=sw9Zw6FMsdwi9ka9>, documento d'archivio RAI del 1959 riproposto dalla trasmissione televisiva *Schegge*, che presenta Ottavio Manuelli e Dino Venturi, storici ballerini degli anni Cinquanta di polka chinata, alle prese con alcuni passi al "Garden", noto locale da ballo di Porta Zamboni a Bologna.

ballo era consuetudine per i giovani maschi ballare tra di loro, dato che, in un periodo segnato dalle drammatiche conseguenze del conflitto mondiale, era considerato improprio per le donne non sposate ballare con gli uomini. I cosiddetti ballerini “non promiscui” – come ricordava qualche anno fa il più che settantenne Ermes Morini, figlio del noto ballerino e insegnante di balli filuzziani Massimo Morini – «frullavano a una velocità tale che ci volevano le gambe muscolose di un uomo» (Fusella 2010, pp. 61-62). Eseguiamo movimenti veloci e potenti, applicando maggiore energia fisica ai balli di origine centro-europea come mazurka, valzer e polka, introducendo variazioni con accenni acrobatici per attirare l’attenzione delle donne. In particolare, la cadenza rapida e sostenuta della polka, nella sua versione chinata era esclusivamente ballata tra uomini, anche perché risultava indispensabile che la coppia fosse formata da persone della medesima corporatura. Era caratterizzata dal “frullone”, «la piroetta, dove si gira su se stessi al massimo della velocità possibile per poi stopparsi a gambe tese sull’accordo finale corrispondente all’ultima nota fugace dell’organino» (Fusella 2010, p. 11). In questo modo, abbracciati l’uno all’altro, i ballerini mantenevano inalterate le figure tipiche di coppia tra uomo e donna, finché giravano vorticosamente in senso antiorario, in *pivot*, mentre si piegavano sulle ginocchia con i glutei che toccavano quasi fino a terra. Contestualmente, in virtù anche di questa muscolarità esecutiva, la polka chinata aveva assunto un carattere competitivo, ballata sia nelle sale da ballo che per le strade e sotto i portici di Bologna. Successivamente, con il mutare dei costumi sociali e con uomini e donne che potevano ballare insieme in pubblico più liberamente, la polka chinata perse parte della sua funzione di corteggiamento “virile”, sopravvissuta a stento fino agli anni Novanta e oltre, più però come attività competitiva o sportiva.

Il desiderio di approfondire la conoscenza della polka chinata porta nel dicembre del 2018 Sciarroni a mettersi in contatto con il maestro di balli filuzziani Giancarlo Stagni, titolare di una scuola di ballo a Castel San Pietro Terme, in provincia di Bologna. L’incontro col maestro risulta determinante. Egli stesso ballerino di polka chinata fino agli anni Novanta, Stagni aveva avviato un percorso di recupero del ballo bolognese grazie anche alla riscoperta e allo studio di alcuni documenti video risalenti agli anni Sessanta. La polka chinata, ballata in quel momento in Italia solo da pochissime persone (per l’esattezza cinque, secondo la testimonianza di Stagni), diviene per il maestro oggetto di un desiderio di trasmissione, tanto da insegnarla a due coppie di danzatori.

Diversamente da quello che era stato *Folk-s*, il progetto *Save the last dance for me* raccoglie così la sfida di mantenere viva la pratica di questo ballo, alimentando il processo virtuoso inaugurato da Stagni. Un modo,

anche solo simbolico, per diffondere la polka chinata e trattenerne la memoria, “salvandola” dall’oblio a cui sembrava irrimediabilmente destinata:

Con *Folk-s* – afferma Sciarroni – volevamo parlare della tradizione in generale. La proposta che facevamo al pubblico era quella di essere testimoni della durata di una tradizione. La domanda che ci siamo posti era: “quando e come questa tradizione finirà, se mai dovesse finire?” e l’unica risposta che abbiamo trovato in quel caso era il fatto che una danza esiste fino a quando qualcuno ancora la sa ballare o fino a quando c’è ancora qualcuno che è lì, testimone, e la guarda. In *Save the last dance for me* la drammaturgia è diversa: si tratta di un progetto di divulgazione, di conoscenza. La polka chinata è molto diversa dalla danza che avevamo ripreso in *Folk-s*, ha un numero limitato di passi (chiamati con i nomi delle paste bolognesi: Passettini, Pestatini, Striscini). Lo Schuhplatter ha invece la capacità di essere composto, riassembleto, anche reinventato. Inoltre, quello era un ballo di gruppo, mentre questo è un ballo di coppia che pone più attenzione alla fiducia reciproca. È un concetto molto diverso (Di Fazio 2019).

Un’operazione, dunque, che insieme alla tensione conoscitiva e divulgativa trattiene anche un’istanza «metaforica» (Sciarroni 2019), nella consapevolezza che la danza, soprattutto una danza di tradizione popolare come la polka chinata, possa essere considerata culturalmente viva nella misura in cui è socialmente praticata e rivela necessità simboliche reali.

Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo – due danzatori che tuttora collaborano con il coreografo marchigiano, protagonisti di quella che, in seguito, sarebbe stata la performance presentata pubblicamente – diventano il ponte di trasmissione, imparando il ballo direttamente da Stagni per sei mesi. Il percorso messo in campo conosce, però, ulteriori fondamentali passaggi. In particolare, la realizzazione di alcuni momenti laboratoriali volti a diffondere e ridare vita a questa pratica popolare così fragile. Prima a Venezia, nell’ambito di Biennale College 2019, con un esito dal titolo *Dance me to the end of love*, in occasione del quale il ballo viene insegnato a quindici danzatori. Poi, nello stesso anno, nell’ambito di Santarcangelo Festival, dove il ballo, grazie a un workshop condotto da Giannini e Borzillo, viene insegnato a chi desidera avvicinarsi a questa tradizione – più di novanta partecipanti – senza distinzioni di genere o di identità professionale. Un processo di riattivazione della memoria contestualmente rafforzato anche dalla creazione di un archivio di persone, sorta di ideale comunità, i cui nomi vengono di volta in volta raccolti in un elenco che comprende tutti coloro che partecipano alle sessioni laboratoriali.

Da allora al momento in cui scriviamo la performance, spesso abbinata al workshop, è stata presentata circa 140 volte in Italia e nel mondo

(Borzillo, Giannini 2023, p. 17), e sono tantissime le persone che hanno partecipato agli appuntamenti di trasmissione. L'obiettivo, però, non è quello di consegnare la precisione di una tecnica o il disegno esatto dei passi, impensabile nell'arco delle poche ore in cui sono strutturati i workshop. Lo scopo è semmai quello di condividere nell'incontro con gli interessati il racconto di questa danza così speciale e preservarne la memoria.

Bisogna però sottolineare come, al di là delle intenzioni conservative e divulgative al centro dell'interesse di Sciarroni, il progetto *Save the last dance for me* vada interpretato anche nella sua autonomia di opera, collocandosi in naturale continuità con l'interesse dell'artista per frammenti culturali "minori" (Tomassini 2014, p. 66), ricomposti e amplificati grazie a un sottile lavoro drammaturgico. Tradizione e contemporaneità convivono, e la stessa polka chinata, sopravvissuta alla sua inattualità, non è evocata come fossile, ma come organismo vibrante, illuminata da una nuova luce grazie al contesto e alla sensualità che traspare con delicatezza dal metodo stesso di lavoro del coreografo. Ma come è strutturata la performance?

Due danzatori arrivano nello spazio dedicato al ballo, tenendosi per mano. Lentamente si abbracciano, quasi al *ralenti*, si mettono in posizione e iniziano a fare ampi cerchi, ruotando, con i piedi che compiono piccoli passi scivolati, come se si stessero inseguendo. A volte, uno degli uomini porta l'altro sotto il proprio braccio o lo fa girare vorticosamente, altre si afferrano per gli arti superiori, si piegano fino a chinarsi sulle ginocchia, quasi sedendosi a terra, e ruotano in questa posizione. «Più veloce è la loro rotazione, più grandi diventano i loro sorrisi», annota Brian Seibert del New York Times in occasione di una replica di *Save the last dance for me* nella Grande Mela (Seibert 2023).

Come spesso accade nei lavori di Sciarroni, la musica che accompagna la performance contribuisce in maniera determinante a una riconfigurazione in chiave contemporanea dei fenomeni convocati in scena nella loro apparente oggettività, sotto forma di *ready made*, e a un loro spiazzamento percettivo. La polka chinata si balla di consueto su brani di fisarmonica filuzziana, mentre *Save the last dance for me* ha un tappeto sonoro attualissimo, prevalentemente *electro-minimal*, con un incedere quasi romantico su musica originale dei compositori catalani Aurora Bauza e Pere Jou (salvo il momento finale, in cui i ballerini si muovono su una musica tradizionale, in modo che il pubblico sia reso consapevole delle matrici musicali originali)¹⁷. Un tempo binario, insistente, «che cancella ogni trac-

¹⁷ Per completezza, e anche per evidenziare un certo retrogusto pop in alcune scelte musicali di Sciarroni e nell'atmosfera da esse indotta, è utile ricordare come *Save the last dance for me*, oltre che riprendere nel titolo un noto brano del 1960 dei Drifters (in Italia

cia di inizio Novecento [...] e che nulla lascia della fluida rotondità della musica popolare tradizionale» (Valenti 2023). Così, in questa accelerazione astrattista, il coreografo supera la tentazione puramente restaurativa e la schematizzazione ad essa connaturata, per creare una condizione partecipativa diversa a cui si sovrappone, benché non espressamente cercata, anche una certa automatica valenza *queer*. I passi «smantellano, sul ritmo di una musica techno pulsante, stereotipi sociali e di genere trasformando il suo significato e la sua valenza nel contemporaneo. E questo processo avviene spontaneamente, senza bisogno di parole, poiché è la nostra stessa memoria sociale che si modella, cambia, seguendo l'intrecciarsi ipnotico dei corpi dei ballerini» (Mazzei 2021). Oltre la musica, anche la durata, connessa ancora una volta alla resistenza fisica dei ballerini, invita a una codifica alternativa della performance. «Voglio spingere un po' oltre, sentire l'insistenza nel prolungare il tempo. Più stanchi diventano, più provano gioia», ha affermato in tempi recenti Sciarroni (Seibert 2023). Infatti, se un pezzo di polka chinata dura tradizionalmente pochi minuti, *Save the last dance for me* dura circa venti minuti.

Nel giugno del 2023, grazie a Bod/y-z, il progetto *Save the last dance for me* è “tornato” nella città “madre” di Bologna¹⁸. I cittadini iscritti agli appuntamenti laboratoriali si sono avvicinati alla pratica del ballo per come l'abbiamo fin qui raccontata: sia in un percorso mirato di tre ore condotto da Giannini e Borzillo, rivolto a persone tra i diciotto e i trentacinque anni, sia, in maniera più istintiva, subito dopo la presentazione dello spettacolo, in questo caso in un appuntamento intensivo rivolto a persone di tutte le età coadiuvate dall'instancabile supporto dei danzatori e del maestro Stagni. Chi vi ha partecipato, nella fatica e nella progressione “estatica” cui il ballo spinge, ha lasciato traccia di un entusiasmo e di un interesse non scontati, che si riferisce a un passato a noi vicino e che induce a «riflettere su quale ruolo abbia oggi la danza nella società contemporanea e quale giudizio ha l'occhio moderno nel vedere due uomini ballare insieme» (Bertesi 2023).

interpretato dai Rokes nel 1968 col titolo *Lascia l'ultimo ballo per me*), sia stato oggetto di interesse del cantautore italiano Vasco Brondi. L'artista, sulla scorta anche dell'esperienza pandemica, ha realizzato nel 2021 un brano con relativo video dal titolo *Ci abbracciamo*, basati esplicitamente sullo spettacolo di Sciarroni. Per quanto riguarda la musica, ha rielaborato la colonna sonora originale insieme a Taketo Gohara e Federico Dragogna; mentre per il video, ha lavorato con il regista Giorgio Testi e i due ballerini di Sciarroni, Giovanfrancesco Giannini e Gianmaria Borzillo (Brondi 2022). Il video è disponibile sul canale YouTube di Vasco Brondi al seguente link: <https://youtu.be/WBHtCWhwKUK?si=SeUG2-XpjRPNLIiE> (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).

¹⁸ Va ricordato che *Save the Last dance for me*, nella sua forma di performance/spettacolo, è stato presentato per la prima volta a Bologna il 4 e il 5 settembre del 2019, nell'ambito della ventitreesima edizione del Festival Danza Urbana (Francabandera 2019).

Sotto i portici di Bologna e in prossimità dell'antico quadriportico antistante la basilica di Santa Maria dei Servi, la polka chinata è dunque rientrata a "casa", nel suo alveo originario, nel luogo in cui è nata, attraverso un complesso percorso a ritroso, di migrazione inversa. Come se il luogo di quel sociale che l'aveva generata potesse nuovamente accoglierla dopo un viaggio di trasformazione e recupero della memoria durato anni. La danza, o meglio le danze, anche quelle apparentemente più inattuali e meno soggette alle fluttuazioni effimere delle mode, nella loro pluralità di «pratiche di vita recuperate [...] finiranno [solo] quando non ci sarà più nessuno a farle o non ci sarà più nessuno a guardarle» (Sciarroni 2013). È in questa insistenza, per certi versi eroica, che si istituisce uno sforzo comune per generare sguardo, un atto collettivo, sociale e consapevole di resistenza.

Bibliografia

- Acca F. (2021), *Scena anfibia e nuove pratiche coreografiche del presente – Introduzione*, in «Culture Teatrali», n. 30, pp. 7-13.
- Acca F., Amara L. (2023), *Danzare con le gambe e con la testa. Scuola, ballo e composizione nell'arte coreografica di Claudia Castellucci*, in «Acting Archives», anno XIII, n. 25, maggio 2023, pp. 48-79, testo disponibile in: www.actingarchives.it/en/review/last-issue/267-danzare-con-le-gambe-e-con-la-testa-scuola-ballo-e-composizione-nell-arte-coreografica-di-claudia-castellucci.html (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Antonaci M., Lo Gatto S. (a cura di) (2017), *Iperscene 3. Anagoor, Codice Ivan, Collettivo Cinetico, Opera, Alessandro Sciarroni*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG).
- Bertesi B. (2023), *Come salvare una tradizione. Diario di bordo sul laboratorio di "Save the last dance for me"*, 15 giugno 2023, testo disponibile in: www.bodyz.it/2023/06/15/come-salvare-una-tradizione-diario-di-bordo-sul-laboratorio-di-save-the-last-dance-for-me/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Bertesi B., De Mase L. (2023), *Misurare la storia attraverso il corpo. "All'inizio della città di Roma" di Claudia Castellucci*, 20 giugno 2023, testo disponibile in: www.bodyz.it/2023/06/20/misurare-la-storia-attraverso-il-corpo-allinizio-della-citta-di-roma-di-claudia-castellucci/ (ultima consultazione: 1 dicembre 2023).
- Borzillo G., Giannini G. (2023), *"Save the last dance for me", occuparsi del mondo senza preoccuparsene. Intervista a Gianmaria Borzillo e Giovanfrancesco Giannini*, a cura di Bertesi B., De Mase L., Papi F., in Doria A., Giuzio A. (a cura di), *Osservatorio Bod/y-z. Sguardi sulla danza sotto i portici*, brochure autoprodotta nell'ambito del progetto Bod/y-z, Bologna, pp. 15-17.
- Bozzaotra, A. (2015), *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e ricerca», n. 7, pp. 83-106, testo disponibile in: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/5956> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).

- Brondi V. (2022), *Paesaggio dopo la battaglia. Note a margine e macerie*, La nave di Teseo, Milano.
- Castellucci C. (2008), “Una famiglia di piante estinte che riappare”, in Gambarelli B., Meldolesi C. (a cura di), *Tragedia e fiaba. Il teatro di Laminarie 1996-2008*, Titivillus, Corazzano.
- Castellucci C. (2013), *La mia opera è creare scuole*, a cura di Pascarella M., in «Artribune», 16 dicembre 2013, testo disponibile in: www.artribune.com/attualita/2013/12/claudia-castellucci-la-mia-opera-e-crearescuole/ (ultima consultazione: 29 novembre 2023).
- Castellucci C. (2015), *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Quodlibet, Macerata.
- Castellucci C. (2019a), *Annuncio di conclusione della Scuola del movimento ritmico Mòra di Claudia Castellucci, il 29 e 30 maggio 2019 a Cesena e a Forlì*, foglio di sala.
- Castellucci C. (2019b), *Bollettini della Danza I – V*, Sete, Faenza (RA).
- Castellucci C. (2022), *La danza è un fatto. Conversazione con Claudia Castellucci*, in «Gagarin Magazine», a cura di M. Pascarella, 15 luglio 2020, testo disponibile in: www.gagarinmagazine.it/2020/07/incontro-ravvicinato/la-danza-e-un-fatto-conversazione-con-claudiacastellucci/ (ultima consultazione: 1 dicembre 2023).
- Castellucci C. (2023a), *Call per il seminario “Esercitazioni ritmiche di Bologna” condotto da Claudia Castellucci*, 22 marzo 2023, testo disponibile in: www.bodyz.it/2023/03/22/call-per-il-seminario-esercitazioni-ritmiche-di-bologna-condotto-da-claudia-castellucci/ (ultima consultazione: 29 novembre 2023).
- Castellucci C. (2023b), *Trascrizione degli interventi dell’autrice nel corso del seminario Esercitazioni ritmiche di Bologna*, a cura di Acca F., 22 e 28 maggio 2023, testo inedito.
- Castellucci C. (2023c), “La sostanza del tempo e il suo valore drammatico. Intervista a Claudia Castellucci”, a cura di Bertesi B., Leonardi B., Mioli L e Papi F., in Doria A., Giuzio A. (a cura di), *Osservatorio Bod/y-z. Sguardi sulla danza sotto i portici*, brochure autoprodotta nell’ambito del progetto Bod/y-z, Bologna, pp. 7-9.
- Ciancarelli R. (a cura di) (2006), *Il ritmo come principio scenico*, Dino Audino, Roma.
- D’Adamo A. (2023), *Come d’aria*, Elliot, Roma.
- Degliesposti C. (2023), *La polka chinata, da Bologna alla conquista di New York: la danza tra due uomini tra acrobazia e seduzione*, in «il Resto del Carlino», 29 luglio 2023, testo disponibile in: www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cultura/danza-tra-due-uomini-acrobazia-e-seduzione-la-polka-chinata-conquista-new-york-60233f25 (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- De Marinis M. (2000), *In cerca dell’attore*, Bulzoni, Roma.
- Di Fazio F. (2019), *Danzare l’estinzione. Intervista ad Alessandro Sciarroni*, in «Paneacquaculture.net», 29 luglio 2019, www.paneacquaculture.net/2019/07/29/danzare-lestinzione-intervista-ad-alessandro-sciarroni/ (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Francabandera R. (2019), *Non conforme: la Danza Urbana contemporanea a Bologna*, in «Paneacquaculture.net», 10 settembre 2019, testo disponibile

- in: www.paneacquaculture.net/2019/09/10/non-conforme-la-danza-urbana-contemporanea-a-bologna/ (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Fusella T. (2010), *Quando la polka si ballava chinata: Bologna e il suo liscio*, Bacchilega, Imola.
- Mazzaglia R. (2021), “«Ci sono cose che nessuno vedrebbe...». Excursus nelle *figurazioni coreografiche di Alessandro Sciarroni*”, in «Culture Teatrali», n. 30, pp. 57-74, testo disponibile in: https://cultureteatrali.it/wp-content/uploads/2023/03/CT_30_2021_interno.pdf (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Mazzei S. (2021), *Save the last dance for me – La retrospettiva di Alessandro Sciarroni*, in «Birdmen Magazine», 16 giugno 2021, testo disponibile in: <https://birdmenmagazine.com/2021/06/16/save-the-last-dance-for-me-alessandro-sciarroni-fog/> (ultima consultazione 4 dicembre 2023).
- Pontremoli A. (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari.
- Sciarroni A. (2012), Programma di sala dello spettacolo *Folk-s*, testo disponibile in: www.alessandrosciarroni.it/work/folk-s/ (ultima consultazione: 28 novembre 2023).
- Sciarroni A. (2013), *Alessandro Sciarroni a viso aperto*, videointervista a cura di Francabandera R., 27 dicembre 2013, in «Paneacquaculture.net», disponibile in: <https://youtu.be/p6ydvvtIP8oQ?si=AaYIsPizIuhqlxaq> (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Sciarroni A. (2019), *Speciale Santarcangelo 2019. Intervista ad Alessandro Sciarroni*, video prodotto da Emilia Romagna Cultura, disponibile in: <https://youtu.be/96XM6UQbDPM?si=BJIOrjPBdE6dEKY> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Seibert B. (2023), *A New Spin on Spin: Reviving a Bolognese Folk Dance*, in «The New York Times», 21 luglio 2023, testo disponibile in: www.nytimes.com/2023/07/21/arts/dance/polka-chinata-alessandro-sciarroni.html (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Siani F. (2021), *Alessandro Sciarroni: coreografo “dissidente” di terzo paesaggio*, tesi di laurea in Cinema, Arti della scena, Musica e Media, relatore Pontremoli A., Università degli Studi di Torino, a.a. 2020-21.
- Tomassini S. (2014), *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e ricerca», n. 5, pp. 55-74, testo disponibile in: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4699> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).
- Valenti G. (2023), *La Polka Chinata di Sciarroni e la House Dance di Gaube a Interplay: il popolare si fa contemporaneo*, in «Paneacquaculture.net», 11 giugno 2023, testo disponibile in: www.paneacquaculture.net/2023/06/11/la-polka-chinata-di-sciarroni-e-la-house-dance-di-gaube-a-interplay-il-popolare-si-fa-contemporaneo/ (ultima consultazione: 4 dicembre 2023).
- Walser R. (1978), *Bedenkliche Geschichten. Prosa aus dr Berliner Zeit 1906-1912*, Suhrkamp Verlag, Berlino; trad. it. (2007), *Storie che danno da pensare*, Adelphi, Milano.
- Zardi A. (2021), *La sopravvivenza delle forme. Gli schêmata come “memoria incarnata” nella danza*, in «Mantichora», anno 11, n. 11, pp. 163-180, testo disponibile in: <https://doi.org/10.13129/2240-5380/11.2021.163-180> (ultima consultazione: 3 dicembre 2023).

Che rapporti intrattiene l'arte performativa con il territorio e con le comunità? Quando la partecipazione diventa auto-narrazione? Attorno a queste domande ruota *Danzare la città*, a partire dall'analisi del progetto Bod/y-z, realizzato nel 2023 durante il Bologna Portici Festival con il coordinamento dell'Associazione Danza Urbana, diretta da Massimo Carosi, e la co-progettazione di Attitudes_Spazio alle arti, Micce, Formati Sensibili, Gruppo Altre Velocità. Bambini, studenti e giovani delle generazioni Y e Z sono stati coinvolti nella creazione di performance *site-specific* e nella loro narrazione tramite i linguaggi della danza contemporanea, dell'arte pubblica, del *graphic novel* e della scrittura critica. Di queste pratiche il volume restituisce lo sviluppo estetico e di welfare culturale, rilanciando la riflessione attorno alla performance nello spazio pubblico da una prospettiva multidisciplinare che compone gli ambiti teatrológico, sociológico e pedagógico.

Rossella Mazzaglia è professoressa associata di Discipline dello spettacolo all'Università di Bologna. Si occupa di danza e teatro contemporanei, teatro di interazione sociale e teatro migrante, danza urbana e performance nello spazio pubblico. Tra i suoi lavori si segnala *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico* (Editoria & Spettacolo 2015).

Roberta Paltrinieri è professoressa ordinaria di Sociologia dei processi culturali e comunicativi all'Università di Bologna, dove è Vicedirettrice e delegata alla terza missione del Dipartimento delle Arti. Si occupa di partecipazione culturale, consumi culturali e welfare culturale. Tra i suoi ultimi lavori si ricorda *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità* (con F. Spampinato, FrancoAngeli 2024).

Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Discipline dello spettacolo nell'Università degli Studi di Torino. È referente scientifico di SCT – Social and Community Center di Torino e membro della Knowledge Community di CCW – Cultural Welfare Center di Torino. Fra i suoi lavori *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo* (Edizioni di Pagina 2021).