



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea

(vecchio ordinamento, ante D.M. 509/1999)

in Tecniche artistiche e dello spettacolo

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Percorsi contemporanei

Arte pubblica tra calli, campielli e canali

Relatore

Prof.ssa Elisabetta Brusa

Laureando

Anna Novello

Matricola 782039

Anno Accademico

2011 / 2012

Sommario

Prefazione.....	4
PARTE I - I percorsi storici.....	6
CAPITOLO 1 – L’eredità di Caino. La strada del Living Theatre contro il teatro borghese.....	7
CAPITOLO 2 – Carolyn Carlson, la coreografa che omaggia Venezia. <i>Parabola</i> al Teatro Verdi nell’isola di San Giorgio.....	13
CAPITOLO 3 – Maurizio Scaparro. Il Carnevale del teatro travolge la città	17
PARTE II - I percorsi contemporanei.....	23
CAPITOLO 4 – Raccontare la città danzando sulle sue pareti. Conversazione con Wanda Moretti	24
CAPITOLO 5 – International Dance Raids, un festival di danza urbana a Venezia	35
5.1. Operaestate Bassano e International Dance Raids. Conversazione con Roberto Casarotto e Rosa Scapin.....	35
5.2 Conversazione con Enrico Bettinello, direttore del Teatro Fondamenta Nuove di Venezia ..	41
CAPITOLO 6 - Choreographic Collision	48
6.1 Conversazione con Viviana Palucci, Presidente di Danza Venezia.....	48
6.2 Conversazione con Laura Boato, coreografa partecipante al progetto Choreographic Collision	58
CAPITOLO 7- Il corpo come strumento dell’ambiente. Conversazione con Alberto Cacopardi	70
CAPITOLO 8 – Danza urbana: da necessità a scelta poetica. Conversazione con Laura Moro	76
PARTE III - I percorsi possibili.....	82
CAPITOLO 9 – Cittadanzando: un nuovo progetto di danza urbana.....	83
9.1 - Premessa	84
9.2 Il progetto Cittadanzando	84
9.2.1 La ricerca	85
9.2.2 L’esperienza. I laboratori.....	90

9.2.3 La <i>performance</i> Cittadanzando.....	91
9.2.4. Il video di Cittadanzando.....	92
9.3 Obiettivi di progetto	92
9.4 <i>Partnership</i> possibili	93
9.5 Il piano di comunicazione	97
9.5.1 Obiettivi della comunicazione	97
9.5.2 Strategie di comunicazione.....	98
9.5.3 Gli strumenti di comunicazione.....	98
9.5.5 Indicatori.....	98
9.6 Budget di progetto	99
Riferimenti bibliografici	101

Prefazione

Venezia è complessa e affascinante. Suddivisa in sei municipalità totalmente dissimili tra loro per estetica e storia.

Museo a cielo aperto e meta per eccellenza del turismo di massa da un lato, ex polo industriale e terra dei centri commerciali dall'altro, è una città che sembra divisa in isole anche sulla terraferma.

Terra del Carnevale e delle maschere della Commedia dell'arte, viene attraversata ogni giorno da migliaia di visitatori che si riversano nel suo centro storico mescolandosi agli studenti universitari e agli abitanti, in una sorta di forzata convivenza che porta in sé tutte le contraddizioni di un luogo che vive di turismo e al contempo ne viene sopraffatto.

Città in cui l'arte non si nasconde nei musei e negli edifici, ma è visibile sempre sulle facciate dei palazzi, tra i campi, le calli e i canali.

Alla magnificenza dell'architettura del centro storico, negli anni Venezia ha unito un'intensa offerta culturale e di spettacolo, non solo in spazi chiusi e dedicati, ma anche invadendo i luoghi del quotidiano, rompendo le consuetudini del vivere cittadino.

A partire dal 1975 un rinnovato interesse per la città di Venezia come palcoscenico all'aperto ha riportato con irruenza, infatti, le arti performative fuori di teatri.

L'edizione di *Biennale Teatro-Laboratorio internazionale* di quell'anno ospitò i *workshop* e lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski all'isola di San Giacomo in Palude, il *Théâtre du Soleil* con *Âge d'or* al Campo San Trovaso, ma soprattutto la processione teatrale e politica e i rituali pagani del *Living Theatre* alla ex Chiesa di San Lorenzo e in tutta l'area di San Marco.

Nello stesso anno Maurice Béjart presentò il suo festival *Danza 75* durante il quale vennero offerti al pubblico cinquantacinque spettacoli, tra il 14 giugno e il 7 luglio, realizzati nelle forme più magnificenti nei campi, ovvero nelle piazze cittadine, tra i quali un allestimento della *Nona* di Beethoven con il *Ballet du XXème Siècle*, l'orchestra e il coro della Fenice e la grandiosa opera di danza itinerante *Acqua Alta* ad opera dello stesso Béjart, che vide la città attraversata da una miriade di danzatori e che si concluse in piazza San Marco con il *Bolero* interpretato dal ballerino argentino Jorge Donn.

Molti sono gli artisti che da allora hanno spalancato le porte dei teatri veneziani, alcuni con la volontà di incontrare un pubblico nuovo e più ampio, per una volta lontano dagli operatori di spettacolo e dai critici, altri desiderosi di farsi influenzare dall'ambiente circostante per dare nuovo

respiro al proprio lavoro, ma anche per creare delle opere *site specific*, studiate e create in loco per raccontare la città stessa.

In questo elaborato verranno raccontate le esperienze di alcuni enti e artisti italiani ed internazionali che hanno organizzato o realizzato delle *performance* in ambiente urbano, nello specifico nella città di Venezia, nel corso della loro carriera, cercando di porre una particolare attenzione sulla relazione con la città e con la sua cittadinanza.

Il rapporto con gli abitanti è strettamente connesso alle finalità di un'opera performativa e spesso è l'aspetto di un progetto che presenta le maggiori criticità.

Come si possono coinvolgere i veneziani nella creazione di un'opera che racconti la città e li rappresenti?

Com'è possibile avere una relazione equilibrata con la cittadinanza senza risultare invasivi e irrispettosi degli equilibri pre-esistenti?

Quali sono le modalità di creazione di progetto artistico che sia veicolo di promozione turistica di un luogo e al contempo strumento di analisi di un territorio per una valutazione socio-ambientale da parte della Pubblica Amministrazione?

A questi interrogativi si cercherà di rispondere formulando una nuova proposta culturale per la città, che rifugga gli errori commessi in precedenza nella progettazione degli eventi pubblici e sappia far prevalere la corrispondenza tra *performance* e ambiente, grazie al coinvolgimento diretto della cittadinanza, sulla poetica individuale dei singoli artisti ed organizzatori.

La ricerca è stata effettuata attraverso lo studio delle fonti scritte, in particolar modo le rassegne stampa, e – quando possibile – grazie a colloqui diretti con artisti ed organizzatori, riportati qui nell'elaborato sotto forma di intervista.

La testimonianza viva delle persone coinvolte in questi progetti è un documento prezioso nell'analisi di iniziative culturali che spesso sono incentrate sulla sensibilità che muove le relazioni umane, fondamentale per creare una memoria storica dei eventi dei quali spesso esistono poche informazioni scritte consultabili.

PARTE I

I percorsi storici

CAPITOLO 1 – L’eredità di Caino. La strada del Living Theatre contro il teatro borghese

Paradise Now, l’ultimo spettacolo presentato in Italia dal collettivo americano *Living Theatre* nel 1968, era stato salutato dalla critica come evento innovativo e di rottura totale con la tradizione borghese e si chiudeva con l’invito agli spettatori ad uscire dalla sala perché: «Il teatro è nella strada».

Nel 1975 la compagnia americana torna a Venezia, ospite della Biennale, con il progetto *The Legacy of Cain - L’eredità di Caino*, un ciclo di spettacoli ispirati all’opera incompiuta dell’autore austriaco Leopold von Sacher-Masoch¹.

Nel corso della conferenza stampa di presentazione dell’evento, a Ca’ Giustinian il 20 ottobre, Julian Beck, fondatore del collettivo insieme a Judith Malina, dichiara: «Fino al 1968 l’attività del *Living Theatre* era rimasta all’interno dell’arte teatrale. Ora l’arte rivoluzionaria deve diventare propria delle classi che vogliono cambiare la società e per questo il gruppo si produce più spesso all’aperto».

Questa rivoluzione di pensiero - maturata dopo lo scioglimento della compagnia nel 1970, la sua rinascita sotto forma di collettivo e la detenzione nelle carceri brasiliane con l’accusa di possesso di sostanze stupefacenti – viene proposta per la prima volta al pubblico veneziano attraverso i primi tre capitoli di questo progetto performativo: *Six Public Acts – Sei atti pubblici per tramutare la violenza in concordia*, *Seven Meditations on Political Sado-Masochism – Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* e *The Money Tower – La torre di denaro*.

I *Six Public Acts* furono rappresentati il 15 e il 19 ottobre all’aperto, in una sorta di Via Crucis laica - come venne definita dalla stampa dell’epoca - tra luoghi scelti come simboli della violenza. Il potere di Caino, appunto.

Il prologo dello spettacolo venne realizzato in piazza San Marco.

Alle quattro del pomeriggio, tra una folla di spettatori e curiosi, accalcati tra il Caffè Florian e il Quadri, un uomo iniziò a scandire frasi sullo scorrere del tempo con un megafono fissato alla faccia e a cui era stato attaccato un orologio.

La prima stazione di questa processione fu in Calle 22 Marzo davanti all’edificio della Borsa, denominato «Casa della Morte», in quanto l’economia, secondo il pensiero politico del Living Theatre, è portatore di drammatica violenza che conduce l’uomo alla morte.

¹ Leopold von Sacher-Masoch (1836-1905), scrittore e giornalista austriaco, deve la sua fama prevalentemente a romanzi erotici, tra i quali il più noto è *Venere in pelliccia*, 1870

Sotto il palazzo venne inscenata la lotta furiosa tra Caino e Abele e gli attori che li impersonavano gareggiarono sfidandosi a sputare fuoco in onore del dio Borsa.

Vinse il proprietario terriero Abele scatenando l'ira di Caino e generando quindi il divampare della violenza raccontata nelle successive tappe della processione.

Dalla «Casa della Morte» la processione funebre di attori e spettatori si spostò verso Campo San Luca alla «Casa del Denaro», una Banca, davanti alla quale fu sollevato su una portantina con un vitello d'oro, mentre ovunque venivano fatte volare banconote con la scritta «Crimini dello Stato».

Il gruppo successivamente si recò sotto la «Casa della Proprietà», sede di una compagnia assicurativa e tornò in Piazza San Marco tra i pennoni, spazio identificato come la «Casa dello Stato».

Qui si realizzò uno degli atti più riusciti della processione: gli attori si genuflettevano ripetutamente sotto i pennoni, decine di volte, con un una volontà rituale che sembrava richiamare la gestualità dell'assunzione di colpa cristiana.

D'un tratto questo rituale cambiò e Julian Beck pose un ago – disinfettato ogni volta – ai suoi compagni che a turno si punsero il dito per farne sgorgare del sangue e lo strofinarono sul pennone dedicandolo ad una vittima, o ad un gruppo di vittime, del potere capitalistico: i poveri dell'Africa e dell'India, le donne morte d'aborto e quanti invece persero la vita sul posto di lavoro.

Fu in questo momento che la *performance* smise di essere un evento subito passivamente o solo con curiosità dal pubblico e diventò una *performance* collettiva: alcuni dei presenti, infatti, chiesero di potersi unire a questo atto di memoria collettiva e si presentarono al cospetto di Julian Beck per donare il loro sangue in ricordo di una vittima della storia.

Seguì una tappa alla «Casa della Guerra», ovvero al posto fisso di polizia all'ex Palazzo Reale di San Marco e i *Six Public Acts* si conclusero al Molo delle Gondole davanti al Palazzo Ducale, luogo simbolo della «Casa dell'Amore».

L'amore veniva equiparato a tutti gli altri segni di potere, soprattutto se di natura possessiva o basato sui rapporti di dominio dell'uomo sulla donna o del forte sul debole; così gli attori del *Living Theatre* lo interpretarono legandosi gli uni agli altri e creando un unico corpo che includeva anche uno spettatore.

Il pubblico poi venne invitato a slegare i lacci che immobilizzano le persone e a restituire loro la libertà. La *performance* si concluse in una danza d'abbracci e di gioia, quando ormai era giunta sera.

Questa modalità di rappresentazione, l'*happening*, avrebbe dovuto agevolare l'incontro con quel pubblico che non aveva le possibilità economiche per entrare in un teatro e favorire il dialogo e la discussione politica intorno alle tematiche anarchiche tanto care alla compagnia.

L'impressione che i più ebbero fu quella di un gruppo di artisti che si muovevano nello spazio in maniera sgraziata, portando in scena azioni forti e vive, ma senza una reale convinzione.

Il pubblico era numeroso e molto giovane, diviso tra estimatori di vecchia data, nuovi ammiratori e tecnici. Tra gli altri, anche alcuni cittadini ignari e di passaggio.

Gian Antonio Cibotto, in un articolo apparso su *Il Gazzettino* del 16 ottobre², raccontò:

L'entusiasmo dei giovani che forse avevano sentito ripetutamente parlare del Living, senza avere mai l'occasione di assistere a qualcuna delle sue esibizioni, è valso a creare intorno un senso di attesa, e più ancora una volontà di partecipazione, contro la quale s'infrangevano le battute dei cosiddetti «disincantati», tipo i due operai che con la borsa degli attrezzi a tracolla, nel vedere la confusione hanno subito esclamato: «Quei mati de la Biennale³», accompagnando la battuta con un rassegnato scuotere della testa.

Gli fece eco Sergio Colomba, lo stesso giorno, su *Il Resto del Carlino*⁴:

Julian Beck [...] si è presentato in mezzo ad una folla eccitata e curiosa, uno strano miscuglio di oziosi, di specialisti, di cultori, di veneziani con cappelluccio e sigaretta che mi chiedevano: «Cossa xèlo⁵, questo Living?». Soprattutto, di giovani.

E ancora Alberto Blandi su *La Stampa*, il 22 ottobre⁶:

Tra la folla non mancano gli sfaccendati, o i curiosi che ti chiedono – chi sa perché – se stanno girando un film giapponese, o gli scettici e i benpensanti che borbottano contro la Biennale, ma non mancano neppure gli appassionati, giovani soprattutto, che non chiedono altro di partecipare, che rispondono alle domande degli attori e discutono con loro, che offrono persino una goccia del loro sangue in memoria di quello versato dagli ebrei e dagli africani, dagli spagnoli e dai cileni, e così via ricordandosi anche delle donne morte di aborto e dei lavoratori uccisi dagli infortuni. E alla fine sciolgono premurosamente le corde con le quali gli attori, a significare le catene dell'amore, si erano legati a vicenda, e formano con loro un gran circolo di festa e di allegria.

In realtà solo quegli spettatori vicini agli attori o fermi in posizioni privilegiate riuscirono a vedere realmente quanto accadeva nelle varie tappe del percorso. Tra loro sicuramente i dipendenti della Borsa, che all'arrivo della compagnia si barricarono all'interno dell'edificio e contemplarono dalle finestre quanto accadeva all'esterno.

La stessa situazione si ripeté negli spazi della ex Chiesa di San Lorenzo che ospitò *Seven Meditations on Political Sado-Masochism – Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* e *The Money Tower – La torre di denaro*.

Il pubblico si era disposto ovunque, qualcuno si era arrampicato anche sulle impalcature presenti all'interno dello spazio.

² Gian Antonio Cibotto, *Una processione stravagante*, «Il Gazzettino», 16 ottobre 1975

³ Traduzione: «Quei matti della Biennale»

⁴ Sergio Colomba, *Ma cossa xelo, questo Living?*, «Il Resto del Carlino», 16 ottobre 1975

⁵ Traduzione: «Ma cos'è, questo Living?»

⁶ Alberto Blandi, *Caino e Abele per Venezia con gli attori del Living*, «La Stampa», 22 ottobre 1975

A nulla servì chiudere le porte, una volta esaurita la disponibilità di posti: chi non era riuscito ad entrare, forzò le porte e andò a sommarsi a quanti stavano già assistendo all'evento.

Secondo Julian Beck *Seven Meditations on Political Sado-Masochism* sarebbe dovuto essere una meditazione collettiva e partecipata dal pubblico. Impossibile viverla, invece, in questo modo, per assenza di spazio in cui sedersi in posizione del loto. Difficile, anzi, riuscire a restare anche solo in piedi.

La compagnia, seduta a terra in cerchio, intonando una monodia a bocca chiusa iniziò il rituale delle sette meditazioni.

La prima era dedicata al dominio, la sottomissione e la repressione sessuale: un attore versò del liquido a terra mentre altri quattro, leccandolo, avanzarono verso il centro. Arrivati, si inginocchiarono davanti al loro compagno, personificazione del padrone, mentre Julian Beck, davanti a lui, si scoprì e porse la spalla al colpo del suo bastone.

La seconda era una riflessione sul rapporto padrone – schiavo. Vennero distribuite delle catene con le quali gli attori si legarono le mani e iniziarono a muoversi a terra carponi urtando gli uni contro gli altri, mentre venivano declamate alcune frasi ritmate.

La terza indagava il concetto di proprietà come omicidio e in scena c'erano attori che trascinarono i compagni a terra tirandoli per le catene, altri che uscivano dal cerchio e si dirigevano dagli spettatori chiedendo a ciascuno: «Sono la tua schiava?».

La quarta meditazione era dedicata interamente al denaro, inteso come «falsa forma di scambio che asservisce la gente». Judith Malina lesse due testi di Malatesta⁷ e Kropotkin⁸, mentre Julian Beck e altri quattro attori roteando intonavano una litania in coro, moltiplicando ad ogni verso il salario medio americano per due: «*My life for...* La mia vita vale per due ore otto dollari. Per due giorni, trenta dollari. Per due mesi settecento dollari. Per quarantotto anni centosessantottomila dollari».

Nella quinta meditazione, venivano contestate la violenza e la repressione poliziesca: due poliziotti si alzarono e afferrarono un attore seduto sul lato opposto, lo spogliarono, lo legarono ad un cavalletto di tortura e gli applicarono un elettrodo nell'ano mentre un altro attore ricordava i paesi in cui questa pratica veniva ancora utilizzata sui prigionieri nel 1973: «Questo in Brasile, Uruguay, Cambogia, Spagna, Iraq, Iran e Cile».

La sesta era una danza al suono di catene, una festa di liberazione che diventava ad un tratto un ballo di morte, in cui i corpi si ammassavano e si aggrovigliavano in un clima di orrore.

La settima meditazione era dedicata alla proposta.

«Come cambiare? Come può vivere la gente senza alcun padrone?»

⁷ Errico Malatesta (1853-1932), anarchico italiano.

⁸ Pëtr Alekseevič Kropotkin (1842-1921), russo, filosofo, geografo, zoologo e militante dell'anarchia.

Judith Malina continuò a leggere testi scelti della letteratura anarchica, mentre il mucchio di corpi umani si scioglieva e ciascun attore si alzava per andare a conversare con il pubblico e suggerire nuove soluzioni per la rivoluzione: «inventare mezzi alternativi non violenti», «distruggere tutti i fucili senza usare la violenza», «convincere i poliziotti».

I commenti all'uscita di San Lorenzo non furono positivi. Gli ammiratori di un tempo erano delusi.

La critica fu unanime: nonostante le *Sette Meditazioni sul sadomasochismo politico* ricalcassero alcune modalità teatrali già utilizzate dal *Living Theatre*, la *performance* era ingenua e priva di quella forza innovativa che aveva caratterizzato le opere precedenti. Qualcuno tra il pubblico azzardò un: «Sono l'ombra di se stessi».

Critiche non migliori toccarono allo spettacolo *The Tower of Money*, in scena anch'esso a San Lorenzo.

Una torre di dodici metri in cui dal basso verso l'alto, disposti su piani differenti, gli attori interpretavano disoccupati e minatori, operai, borghesi, uomini della giustizia e della chiesa e i padroni, tutti sotto il controllo unico del dio denaro, una suggestiva istallazione al neon verde raffigurante il simbolo del dollaro. Il linguaggio non era teatrale, ma sembrava piuttosto oratoria politica e sindacale.

Chi partecipò ai tre *happening* proposti dal *Living Theatre* a Venezia, soprattutto dopo la visione de *La torre del denaro*, nei momenti d'incontro con la compagnia al termine delle rappresentazioni o in conferenza stampa, non poté esimersi dal chiedere perché non proporre *The legacy of Cain* in un ambiente più adatto rispetto alla città di Venezia.

Il progetto era stato infatti presentato da poco di fronte alle fabbriche di Pittsburgh e lì era stato accolto in maniera favorevole, perché le tematiche trattate andavano a rispecchiare una problematica viva del territorio.

Venezia era, per stessa ammissione di Julian Beck, un teatro a cielo aperto per intellettuali, una città borghese, inadatta al racconto di una rivoluzione anarchica così come era stato pensato dal collettivo.

A chi gli chiese il perché di questa scelta, perché non lavorare a Mestre o davanti alle fabbriche di Marghera, rispose⁹:

Per ora non vogliamo recitare a Porto Marghera o a Mestre; lo faremo se ci sarà possibile tornare a Venezia a lavorare per un periodo di uno o due mesi. Comunque vogliamo farlo. È difficile in questo momento, perché siamo arrivati qui con l'aiuto della Biennale, che ci ha pagato le spese di viaggio e di soggiorno. Non si può vivere senza soldi. Siamo arrivati a Venezia sei giorni prima del debutto. Abbiamo speso molto tempo per provare a parlare un po'

⁹ Intervista tratta da: Franco Quadri, *Laboratorio 75*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976, pp. 67-71.

di italiano negli spettacoli, e comunicare meglio con la gente. Certo, ci dispiace di non essere ancora pronti a recitare in questi quartieri. Ma non vogliamo presentarci come un regalo della Biennale ai quartieri di Marghera e neanche vogliamo andarci per una sola recita, e subito dopo via. Speriamo che ci sia possibile fare anche una tournée in Italia, andare in qualche città, guadagnare un po' di denaro per riuscire a fermarci più a lungo in un luogo, per un periodo di qualche mese, e cominciare così a conoscere la gente, parlare dei loro problemi, creare spettacoli specialmente per loro, oltre a mostrare il nostro lavoro.

Questa occasione per la compagnia non si è più presentata. I finanziamenti per un progetto ideato e sviluppato con e per i lavoratori di Porto Marghera non sono mai arrivati.

Un'occasione mancata quella di *The Legacy of Cain* a Venezia: l'occasione di far incontrare il teatro con il territorio, proprio lì in quei luoghi in cui non solo realizzare queste *performance* sarebbe stato adeguato, ma addirittura - forse - necessario.

CAPITOLO 2 – Carolyn Carlson, la coreografa che omaggia Venezia. *Parabola* al Teatro Verdi nell'isola di San Giorgio.

La coreografa americana Carolyn Carlson ha un rapporto particolare con Venezia.

All'inizio degli anni Ottanta segnò profondamente l'attività artistica della città, quando fondò la Compagnia TeatroDanza per il Teatro La Fenice, su invito dell'allora direttore del teatro, Italo Gomez.

Nei suoi quattro anni di sodalizio con la struttura firmò molte coreografie tra le quali ricordiamo: *Undici onde* nel 1981, *Underwood* nel 1982, *L'Orso e la luna* e *Chalk Work* nel 1983 presentate al Teatro Malibran e l'assolo *Blue Lady* al Teatro La Fenice nel 1984.

I giovani che diresse in questi quattro anni di permanenza divennero alcuni dei più significativi artisti della danza italiana, come per esempio il gruppo di ballerini che andò a costituire successivamente la compagnia Sosta Palmizi, tutt'ora attiva e conosciuta anche all'estero.

Venezia, insieme ad Helsinki, è stato anche il soggetto del progetto video *Città d'acqua*, in cui Carolyn Carlson si racconta attraverso le coreografie realizzate tra calli, campielli e nell'acqua della laguna.

Il video con la regia di Vittorio Nevano¹⁰ fu realizzato per la trasmissione *Mixer - Danza* e prodotto da Rai Due e Benetton. Vinse il premio come miglior film musicale a Cannes nel 1989 e il Premio Italia per la miglior regia televisiva.

A Venezia nacque anche suo figlio Alexi - come racconta lei stessa in *Città d'acqua* - e a Venezia tornò nel 1996, in seguito all'incendio doloso che distrusse il Teatro La Fenice (dove l'artista aveva lavorato oltre dieci anni prima), per portare al Palafenice la sua coreografia *Vu d'ici*, con le musiche di Gabriel Yared¹¹, in una serata speciale di solidarietà dedicata al teatro ormai perduto.

In quell'occasione dichiarò al giornalista de La Repubblica Roberto Bianchin¹², il quale le aveva chiesto se sarebbe mai tornata a lavorare a Venezia: «Se me lo chiedessero, non avrei dubbi. La mia risposta sarebbe sì. Un sì definitivo».

Nel 1998 infatti la Carlson fu nominata direttrice di Biennale Danza, sezione nata in seguito alla riforma dell'ente, e tornò, quindi, a lavorare in laguna.

¹⁰ Vittorio Nevano: regista e autore cinematografico e televisivo.

¹¹ Gabriel Yared: compositore libanese, è noto soprattutto come autore di colonne sonore cinematografiche: *Il talento di Mr Ripley*, *Il paziente inglese*, *La città degli angeli*.

¹² Roberto Bianchin, *Carlson: danzo da sola per aiutare la Fenice*, «La Repubblica», 3 luglio 1996

Il suo progetto, forse più ambizioso, riguardava la formazione e fu quello di creare un'Accademia permanente per danzatori italiani e stranieri.

Per diventare un artista completo, il danzatore - secondo la visione di Carolyn Carlson - deve poter sperimentare tutti i linguaggi del mondo performativo, dalla musica al teatro, e inaugurò, quindi, l'Accademia Isola Danza all'Isola di San Giorgio, in cui insegnarono docenti internazionali e alla quale furono ammessi il primo anno venticinque giovani, tra gli oltre duecento presentatisi alle selezioni.

È all'interno di questo progetto di formazione che nacque l'evento speciale per la riapertura del Teatro Verde nell'Isola di San Giorgio, grande spazio all'aperto costruito nel 1951 su un progetto degli architetti Luigi Vietti e Angelo Scattolin, utilizzando materiale di demolizione accumulato nei lavori di ristrutturazione degli edifici dell'isola.

Milleseicentodiciotto posti realizzati con gradoni di pietra bianca di Vicenza intercalati con siepi di bosso, palcoscenico di duecentodieci metri quadri e venti spazi sotterranei tra camerini, magazzini e ripostigli: per poterlo realizzare fu necessario bonificare il terreno acquitrinoso e costruire una platea impermeabile.

Fu inaugurato la prima volta nel 1954 con lo spettacolo *Resurrezione e vita* a cura di Léonid Massine¹³ e Orazio Costa¹⁴ ed ospitò per vent'anni grandi produzioni teatrali e di danza fino al suo abbandono come spazio performativo nel 1975.

La riapertura del Teatro Verde venne salutata in maniera entusiastica dai cittadini veneziani e dalle istituzioni: il 30 luglio 1999 i biglietti per lo spettacolo *Parabola* di Carolyn Carlson e Gianni De Luigi erano esauriti.

C'era anche la Cnn International venuta a riprendere le prove del balletto, che trasmise il servizio dedicato all'evento in duecentododici paesi del mondo.

La sera della prima, per permettere a tutti gli spettatori di raggiungere l'isola, alle abituali corse dei vaporetti fu affiancato un servizio navetta, che però restò pressoché inutilizzato visto il costo del biglietto di seimila lire, cifra allora significativa. Tutti i veneziani si riversarono sulla linea pubblica numero 82 ,in partenza dalla fermata di San Zaccaria.

Giulietta Raccanelli, giornalista de *Il Gazzettino*, raccontò¹⁵:

Un colpo d'occhio indimenticabile (per chi non l'ha visto) e carico di nostalgia (per chi lo vide l'ultima volta il 6 luglio 1975 quando ci fu l'ultimo balletto di una rassegna della Fenice e della Fondazione). Siamo sull'estremità meridionale dell'isola. Davanti la laguna e, distanti, le luci del Lido. L'anfiteatro ha gradoni in pietra bianca intercalati da spalliere-fioriere con delle piante

¹³ Léonid Massine (1896 – 1979): coreografo e ballerino statunitense di origine russa. Nome di battesimo Leonid Fëdorovič Mjasin.

¹⁴ Orazio Costa (1911 – 1999): regista e pedagogo teatrale.

¹⁵ Giulietta Raccanelli, *Un palcoscenico sulla laguna*, «Il Gazzettino», 01 agosto 1999

di bosso. E poi il palco, 210 metri quadri, maestoso e trasformato in una laguna con zattere, ponti e acqua, la principale protagonista dello spettacolo della Carlson. Naturale sfondo scenografico i cipressi attraverso cui si vedeva la laguna, quella vera.

Parabola fu un evento straordinario nel suo genere, uno spettacolo studiato appositamente per la *location* ospitante. Grazie ad un sistema idrico, collegato alla laguna, la buca dell'orchestra dell'anfiteatro era stata riempita d'acqua e così pure il palcoscenico dove ventitré interpreti, allievi dell'Accademia Isola Danza, danzarono con i piedi e il corpo costantemente immersi.

«Sono nata sotto il segno dei pesci: il mio elemento naturale è l'acqua. È l'unico elemento della natura con cui riesco a mimetizzarmi, fino a scomparire in esso, a confondermi, a non esistere più», queste le parole conclusive di Carolyn Carlson nel video *Città d'Acqua*, e anche qui l'acqua ebbe un valore simbolico profondo, rappresentazione al contempo di vita e di morte: le vite come le onde si dilatano, si frangono e si dissolvono costantemente.

Quella che invase il palco non era però acqua cristallina e pura, ma quella laguna in cui nessun veneziano sarebbe mai entrato. La Carlson e i suoi danzatori sì. Si trascinarono in quel liquido fangoso, bagnandosi i capelli e immergendo il viso, le donne inguainate in lunghissimi abiti rossi e neri disegnati da Ferré, gli uomini vestiti di nero con pastrani e stivaloni in gomma che tenevano tra le mani dei bastoni per colpire invisibili e affrontare imminenti tragedie.

La scena sembrava tratta dal quadro *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin¹⁶ o dall'*Inferno* di Dante, anche i cipressi che circondavano il palcoscenico contribuirono all'atmosfera cupa e disperata della danza.

Una gondola nera mossa ritmicamente dalle danzatrici - particolare barca di Caronte più che romantica imbarcazione veneziana - e un pianoforte suonato da un finto musicista, erano parte di questo scenario funereo, su cui si stagliavano due figure, due moderni Caino e Abele, interpretati dal danzatore bianco, quasi diafano, Johan Silverhult e dal nero Patrick King, impegnati in una incessante lotta tra fratellanza e odio.

Tutto lo spettacolo era incentrato sui conflitti insanabili: maschile e femminile, grazia e violenza, alto e basso, nero e bianco e trovava giusta fine nell'assolo della Carlson che, ritta su un pontile, si inabissava nell'acqua scura, mentre sul palcoscenico tornava a scorrere limpida tra le mani dei giovani e delle giovani, tornati – forse – nuovamente puri.

Nemmeno la musica del gruppo veneziano di musica latino - americana Batisto Coco, che durante lo spettacolo, si stava esibendo ai Giardini di Castello, era riuscito a distogliere l'attenzione del pubblico dalla forza di *Parabola*.

¹⁶ Arnold Böcklin (1827 – 1901): pittore svizzero. Tra il 1880 e il 1886 realizzò cinque versioni di un dipinto raffigurante un isolotto roccioso ricco di cipressi che emerge dall'acqua scura e una piccola barca a remi con a bordo due figure e una bara ornata di festoni.

Non la bravura dei danzatori o la complessità coreografica, non gli abiti di Ferré o le sonorità jazzistiche delle musiche di Joachim Kuhn ¹⁷e Walter Quintus¹⁸, non l'impianto scenico straordinario o le luci che si specchiavano sulla superficie dell'acqua decretarono il successo di questo evento, ma la capacità di Carolyn Carlson di integrare tutti questi elementi con le caratteristiche specifiche non solo del teatro, ma di Venezia stessa.

La sua profonda conoscenza della città e il lavoro di ricerca sulla *location* vennero integrati perfettamente nella costruzione della coreografia, diventando uno strumento compositivo straordinario nella realizzazione dell'evento.

¹⁷ Joachim Kuhn: compositore, arrangiatore, produttore e musicista polistrumentista di origine tedesca.

¹⁸ Walter Quintus: compositore, arrangiatore, produttore e musicista polistrumentista di origine tedesca.

CAPITOLO 3 – Maurizio Scaparro. Il Carnevale del teatro travolge la città

Dopo la riforma della Biennale, avvenuta tra il 1974 e il 1978, e la conseguente separazione tra le sezioni Teatro e Musica, nacque una nuova attenzione allo sviluppo di progetti specifici sui linguaggi performativi.

Nel 1979 oltre al convegno dedicato alla storia del teatro e la sua attualità¹⁹, il Settore Teatro quell'anno realizzò un'iniziativa in collaborazione con il Settore Architettura: la mostra *Venezia e lo spazio scenico*, ospitata al Palazzo Grassi tra il 6 ottobre e il 4 novembre.

Incentrata sui luoghi della città e la loro relazione con la cultura, la mostra era divisa in tre sezioni: *Venezia come palcoscenico dei luoghi comuni*, *Il potere che utilizza la festa come modulo di oppressione* e *Il rapporto personaggio e la folla*. Collegato all'esposizione, inoltre, vi era un itinerario tra gli spazi urbani riconosciuti come significativi: San Marco, il Ponte dei Pagni, l'Arsenale e Punta della Dogana.

Il cuore di questo progetto era stata la creazione di un luogo che fosse spazio performativo e allo stesso tempo attoriale, simbolo della relazione tra linguaggio scenico e linguaggio teatrale: il Teatro del Mondo di Aldo Rossi, struttura lineare galleggiante alta venti metri e inaugurata l'undici novembre alla Punta della Dogana.

Nacque in questo periodo una nuova visione degli spazi teatrali di Venezia e la riorganizzazione dei linguaggi performativi favorendo, dove possibile, la commistione tra le forme artistiche e di spettacolo.

Questa rivoluzione di pensiero fu base dell'unione tra carnevale e teatro portata avanti dal regista Maurizio Scaparro, allora direttore della Sezione Teatro della Biennale.

Nel 1979 il Carnevale aveva conosciuto una nuova vita grazie a feste spontanee dei cittadini veneziani, i quali erano tornati nei campi a ballare e a vestirsi in maschera, avvenimento questo che non si verificava da tempo.

Nel 1980 i festeggiamenti popolari non solo vennero replicati, ma assumono proporzioni straordinari grazie alla direzione artistica stessa di Scaparro, il quale diventa il regista non solo di un evento, ma di un'intera città.

Egli dichiarò²⁰:

¹⁹ Il convegno si tenne all'Ateneo Veneto e al Teatro Ridotto, tra il 4 e il 7 ottobre.

²⁰ Maurizio Scaparro, *Carnevale del Teatro*, a cura di Maurizio Scaparro, Alberto Moravia, Andrea Zanzotto, Goffredo Parise, Edizioni La Biennale, 1980.

Provocare, anche in un tempo breve in uno spazio limitato, uno scambio di ruoli e una confusione di linguaggi, interrogare chi fa il teatro e chi lo frequenta sulle nostre sorti future di clown, mi sembrava urgente, e forse necessario. Il Carnevale del Teatro è nato così. Il pubblico, gli attori e, perché no, il caso hanno fatto il resto [...]. Ma non c'è caso che tenga se nel nostro lavoro non credi e non speri nel pubblico e negli attori. Assieme a loro abbiamo buttato in piazza, senza segnalarli con voti di qualità, tutti gli ingredienti che nei secoli hanno fatto teatro e hanno fatto carnevale: il trucco, il travestimento, la maschera, il gesto, la musica, la parola.

Il Carnevale del Teatro iniziò quindi il 10 febbraio del 1980 con due giorni di anticipo sul calendario ufficiale, durante i quali venne presentato al pubblico lo spettacolo itinerante di Giuliano Scabia *Giro del diavolo e del suo angelo per la città di Venezia all'inizio di Carnevale*.

I teatri della città²¹ vennero aperti per ventiquattro ore al giorno durante tutta la manifestazione e vennero utilizzati anche spazi non convenzionali come la Chiesa di San Samuele, i Magazzini del Sale, il Teatro del Mondo appunto e spazi all'aperto come Piazza San Marco, Campo Santo Stefano, la Calle Larga XXII Marzo, il Mercato di Rialto e il Ponte dell'Accademia.

Dal punto di vista organizzativo l'evento fu molto complesso: venne ideata la Carta del Carnevale, un abbonamento garantiva l'accesso agli spettacoli a condizioni vantaggiose e anche Promove, il Consorzio per la promozione del Turismo invernale, partecipò fissando dei prezzi speciali per l'alloggio in ventiquattro hotel cittadini, tra il 14 al 19 febbraio.

Agli eventi teatrali si sommarono una serie di iniziative collaterali quali la riapertura della mostra *Venezia e lo spazio scenico*, il laboratorio di Donato Sartori²² su *Maschere e strutture gestuali*, che si concluse con l'installazione di una gigantesca ragnatela in piazza San Marco, la mostra *Project Artaud* realizzata ai Magazzini del Sale, il laboratorio di Giulia Mafai²³ su *Trucco e travestimento* alla Chiesa di San Samuele e nell'atrio del Ridotto e gli incontri a cura di Gaetano Sansone²⁴ *Viaggi e naufragi teatrali nel labirinto della parola*.

Il Carnevale del Teatro iniziò ufficialmente con l'esibizione di Marcel Marceau²⁵ al Teatro della Fenice replicata tre volte in un giorno. Durante uno degli spettacoli il pubblico rimasto fuori dal teatro irruppe violentemente all'interno della sala per poi acquietarsi ed assistere alla replica.

In quei giorni si susseguirono a tutte le ore spettacoli in ogni dove: al Malibrán *La festa di Piedigrotta* con la regia di Roberto De Simone²⁶, al Ridotto i burattini di Otello Sarzi²⁷,

²¹ Fenice, Godoni, Teatro Ridotto, Teatro Avogaria, Teatro di Palazzo Grassi, Teatro Malibrán

²² Donato Sartori: fondatore del Centro Maschere e Strutture Gestuali di Abano Terme.

²³ Giulia Mafai: costumista e scenografa, ha lavorato in molti film italiani ed è curatrice ed organizzatrice di mostre di arte e costume in Italia e all'estero.

²⁴ Gaetano Sansone: è stato docente alla Scuola del Cinema di Milano e responsabile del laboratorio di drammaturgia alla Paolo Grassi.

²⁵ Marcel Marceau (1923-2007): attore teatrale e mimo.

²⁶ Roberto De Simone: regista teatrale, compositore e musicologo italiano

²⁷ Otello Sarzi: Burattinaio. Alla sua famiglia è stata dedicata la Fondazione Famiglia Sarzi

all'Avogaria *Gli ultimi carnevali di Venezia* interpretato dalla Compagnia di Giovanni Poli²⁸ e al teatro galleggiante di Aldo Rossi *Centro dell'Aleph* del Settimo Teatro²⁹ e *Le roman de fauvel* con Cleméncic Consort³⁰.

Gli spettacoli di strada vennero curati da due compagnie veneziane, il Teatro Giacomo Giacomo e il T.A.G. che proposero i loro spettacoli a Rialto e in Calle Larga XXII Marzo, da Paul Cotton³¹ in Piazza San Marco, dal Gruppo di Bagolino, dal Gruppo Valdoca e dagli spagnoli Els Comediants che coinvolsero il pubblico in una *performance* itinerante la quale culminò con la bruciatura del toro in Campo S. Stefano.

Dario Fo che si esibì al Malibran fu costretto ad affacciarsi alle finestre del teatro per calmare quanti erano rimasti senza biglietto e replicò lo stesso spettacolo all'esterno per evitare disordini pubblici.

Nonostante le difficoltà tecniche e le incognite di gestione legate a permessi prima negati e poi concessi, di giorno in giorno il Carnevale prese corpo e si crearono nei campi e nelle calli degli agglomerati spontanei di spettatori ed artisti.

Il giorno di Martedì Grasso i teatri terminano la loro programmazione nel pomeriggio e tutti si diedero appuntamento in Piazza San Marco per *La festa dell'addio*, ripresa da Rai 3 e mandata in mondovisione.

Giudizi positivi unanimi per la manifestazione spinsero l'organizzazione a proseguire con eventi satellite a conclusione del Carnevale: il Teatro del Mondo venne trasportato da Venezia, via mare, lungo le coste dell'Adriatico passando per Rovigno, Parenzo, Osor, Nin fino a Dubrovink, grazie alla collaborazione con Peter Selem, professore dell'Università di Zagabria e presidente dell'Associazione Europea dei Critici del Teatro.

Il Carnevale del 1980 diede una scossa alle modalità di progettazione di eventi culturali e di spettacolo e al contempo riuscì a dare nuova vita ad una festa popolare, tramutandola in una manifestazione colta, sì, ma partecipata.

Sulle basi di questa esperienza, il connubio tra teatro e carnevale venne riproposto e l'edizione del 1981 vide coinvolte compagnie teatrali provenienti da tutta Europa, grazie alla collaborazione con Théâtre des Nations, che scelse Venezia come sede del suo annuale festival.

Il periodo di festeggiamento si allungò e passò da sei a nove giorni.

²⁸ Giovanni Poli (1917-1979): regista teatrale, viene ricordato per aver riscoperto la Commedia dell'Arte

²⁹ Settimo Teatro: nato nel novembre del '78 dalla scissione del gruppo Teatro Oggetto, composto da Luca De Fusco, Giuliana Mottola, Firouz Galdo e Patrizia Camiscioni.

³⁰ Cleméncic Consort: compositore, direttore d'orchestra, polistrumentista, musicologo, scrittore e filosofo.

³¹ Paul Cotton: *performer* e compositore americano.

Il Teatro del Mondo non venne utilizzato, ma al suo posto furono selezionati, come *location* per gli eventi, la Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista, il Conservatorio Benedetto Marcello e i Cantieri Navali della Giudecca, oltre agli edifici teatrali che già avevano ospitato spettacoli durante la precedente edizione.

La manifestazione si aprì al Conservatorio con una lettura di Giancarlo Sbragia³², Andrea Zanzotto³³ e degli attori del Teatro Filodrammatico di Milano dell'opera *Il giorno* di Giuseppe Parini, mentre il Teatro Drammatico di Varsavia presentò *Jacques, il fatalista* di Diderot al Teatro del Ridotto, Giancarlo Cobelli³⁴ diresse *Turandot* di Gozzi al Goldoni e il Balletto Jakobson di Leningrado si esibì alla Fenice.

La volontà di uscire in strada e confrontarsi con il pubblico nei luoghi della quotidianità permase e così, per la prima volta nella storia, a Venezia vennero ospitati artisti dei principali circhi italiani e in particolare del circo equestre Gruss.

A Campo Santo Stefano fu montato un tendone e gli spettacoli fecero il tutto esaurito sempre, complice - forse - il girovagare insolito di elefanti per le calli veneziane.

Il gruppo *Els Comediants* diede il via ai festeggiamenti del Giovedì grasso con *Il volo del turco dal campanile di San Marco* e conclusero la loro permanenza al Carnevale con lo spettacolo *Settecento bugie tutte illuminate in allegro moto* nell'atrio di Palazzo Grassi.

Questo edificio fu palcoscenico di numerose performance: *Divertimento all'italiana* con gli allievi della Scuola d'Arte Drammatica di Ginevra e dell'Accademia di Arte Drammatica di Roma, *La Mojigata* dello spagnolo Moratin³⁵, *Il circo gira* del Teatro all'Aria di Udine, ma soprattutto ospitò la mostra *Il viaggio dei comici italiani nel '700 in Europa* ideata da Sandro d'Amico³⁶, che verrà successivamente trasferita a Parigi, a Colonia e ad Ascona in Svizzera.

Nel 1981 si consolidarono i rapporti con il Comune di Venezia e le realtà locali, grazie ai quali alcuni spettacoli furono portati anche in terraferma come ad esempio *La luce del giorno* con Sbragia, *Opera* di Marco Mete³⁷ con la Compagnia Napoli Nuova 77, *Dialogo tra Mozart e un punk* all'Assemblea del Teatro, *Tappeto soriano* di Mara Baronti³⁸ e *Carnevale di Sicilia* del Gruppo Maria Campagna in piazza Ferretto.

³² Giancarlo Sbragia (1926 – 1994): attore teatrale e cinematografico italiano, recitò anche in diversi sceneggiati televisivi tra il 1950 e il 1970.

³³ Andrea Zanzotto (1921 – 2011): poeta italiano.

³⁴ Giancarlo Cobelli (1929 – 2012): attore e regista teatrale italiano, fu anche autore e regista cinematografico e televisivo.

³⁵ Fernández de Moratín (1760 – 1828): poeta e drammaturgo spagnolo, esponente della corrente classicista e francesizzante.

³⁶ Sandro d'Amico (1925 – 2010): docente universitario, critico e fondatore insieme a Ivo Chiesa e Luigi Squarzina del Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro di Genova.

³⁷ Marco Mete: doppiatore, dialoghista e direttore del doppiaggio italiano.

³⁸ Mara Baronti: attrice e narratrice per l'infanzia.

Grazie alla collaborazione con il Settore Cinema fu realizzato un evento dedicato ai film sulla rivoluzione francese, *Le maschere di Marat*, e la presentazione del film *Capriccio italiano* di Glauco Pellegrini³⁹ sulla vita di Goldoni.

Questa edizione del Carnevale richiese un grandissimo dispendio di energie e coinvolse un numero elevato di artisti, organizzatori e ospiti: si contarono ventitre compagnie delle quali dieci straniere, trecentottantacinque giornalisti accreditati e centocinquanta fotoreporter.

Il *Carnevale della Ragione*, così era intitolata la manifestazione, si fondava sul riconoscimento dei nuovi bisogni della popolazione e al contempo la riscoperta dei luoghi abbandonati dalla tradizione della città di Venezia, luogo di civiltà, cultura e informazione.

Nel 1982 Maurizio Scaparro dedicò il Carnevale a Venezia e Napoli, luoghi in cui la ricerca drammaturgica e linguistica in ambito teatrale era stata e continuava ad essere molto viva.

Questa edizione della manifestazione concluse il quadriennio della sua direzione artistica di Biennale e rappresentò l'esempio massimo di festa, un evento in cui fruire cultura e recuperare le regole della tradizione – maschera, trucco, travestimento e musica –, come elementi base dello spettacolo..

Il Comune di Napoli collaborò insieme a quello di Venezia all'organizzazione del Carnevale che iniziò il 23 febbraio e propose ovunque mostre, spettacoli e teatro di strada.

Due le mostre: una a cura del fotografo Mimmo Jodice, che espose immagini del teatro napoletano contemporaneo e l'altra a cura di Pino Musi, fotografo anch'egli, sul rapporto tra maschera e persona.

Alla stazione ferroviaria Santa Lucia scesero decine di attori, che indossavano maschere di Pulcinella, i quali per tutta la durata del Carnevale portarono confusione e allegria tra i visitatori della città.

Ovunque la folla si accalcava: nei bar, nelle piazze, nelle calli e nei ristoranti.

La Galleria Bevilacqua La Masa venne visitata quotidianamente da centinaia di adulti e bambini desiderosi di vedere la mostra *Pinocchio. Burattini e marionette*, organizzata dal Comitato delle Manifestazioni Collodiane.

Il teatro napoletano catturò la città con la sua grande energia, grazie al contributo di decine di autori e compagnie - tra i quali Luca e Luigi De Filippo, i fratelli Giuffrè, Manlio Santarelli, Adriano Sinivia e i mimi del Peraphs. Gli spettacoli registrarono ovunque e sempre il tutto esaurito.

Furono organizzati anche incontri tra attori napoletani e arlecchini veneziani, nell'ottica di creare occasioni di improvvisazione e scambio tra culture teatrali diverse, gemellaggio che proseguì anche

³⁹ Glauco Pellegrini (1919 – 1991): regista, sceneggiatore e insegnante di italiano.

al termine del Carnevale, quando i veneziani organizzarono un'invasione performativa della festa di Piedigrotta, città in provincia di Napoli.

Quelli della direzione artistica di Scaparro furono anni vivi, pieni di fermento, ma soprattutto di relazioni tra realtà differenti, di creazione di progetti culturali integrati nel territorio, di partecipazione attiva del Comune e della cittadinanza.

Un momento straordinario e vitale per Venezia, nato da una semplice intuizione: unificare i tre cliché legati al nome della città, renderli elemento di studio e ricerca e trasformarli così in punto di forza, perché come dice Scaparro stesso nel libro fotografico «Carnevale del Teatro»:

In fondo abbiamo unito tre parole usate, e usate al limite del luogo comune, come carnevale, teatro, Venezia, perché collegate assieme potessero assumere un valore originale, un senso e un significato diversi, indicazione di una esperienza irripetibile altrove, ma anche a Venezia legata a tempi precisi di ricerca e di studio, paralleli alla festa, ma certamente da essi distaccati e autonomi

PARTE II

I percorsi contemporanei

CAPITOLO 4 – Raccontare la città danzando sulle sue pareti. Conversazione con Wanda Moretti

Nel 1994 nasce la Compagnia Il Posto, un progetto della coreografa veneziana Wanda Moretti e del musicista Marco Castelli, che realizza *performance site specific* in verticale sulle pareti di edifici e spazi urbani.

I loro spettacoli prendono forma grazie all'interazione tra danza, architettura e musica: come ciò avvenga lo racconta Wanda Moretti nella seguente intervista.

Parliamo del suo lavoro e della relazione con la città di Venezia

WANDA MORETTI: Da anni lavoro nella coreografia attraverso la danza verticale, un percorso di ricerca iniziato negli anni Novanta, che ho poi sperimentato e applicato nella creazione dei miei spettacoli.

Come spesso succede nel mondo dell'arte, nessuno mi ha chiesto di lavorare nella mia città per lungo tempo.

«Nessun profeta in patria» si dice in questi casi. Successivamente però sono arrivati i festival internazionali, i grandi eventi e l'attenzione della stampa e anche la richiesta di realizzare una coreografia sul Campanile di San Marco.

Mai mi sarebbe venuto in mente di poter «raccontare» il campanile di San Marco.

Dal nulla al campanile di San Marco

WANDA MORETTI: La *performance* al campanile di San Marco non è stata l'unica commissione ottenuta a Venezia: negli anni ne abbiamo avute diverse, forse troppe.

Abbiamo lavorato al Fondaco dei Turchi, palazzo preziosissimo, oggi Museo di Storia Naturale di Venezia, sviluppando una produzione ad hoc in occasione della riapertura dopo il lungo restauro.

Nel 2003 abbiamo realizzato un progetto sulla facciata della casa del boia di San Stae, la residenza del tagliatore di teste di zona all'epoca della Serenissima, una piccola casa che si affaccia sul Canal Grande, in cui danzavamo quasi sull'acqua mentre il musicista Marco Castelli suonava sul pontile d'ingresso rivolto verso il Canale.

Nel 2006 abbiamo realizzato un evento al Fondaco dei Tedeschi, un meraviglioso chiostro del Cinquecento, deposito dei mercanti tedeschi in passato, diventato successivamente sede delle Poste Italiane ed oggi venduto alla famiglia Benetton.

Ci sono state anche l'inaugurazione del *Mulino Stucky* oggi *Hilton*, la *performance* sulla facciata della Scuola Grande della Misericordia, meraviglia del Sansovino e, nel 2011, l'evento nel Chiostro Palladiano all'Isola di San Giorgio.

Quest'ultimo è stato un allestimento estremamente difficoltoso: lo *staff* tecnico era molto rigoroso e qualsiasi dettaglio del progetto doveva passare un vaglio tecnico severissimo.

Se fosse stato possibile, avrei dovuto far muovere i corpi delle danzatrici sull'edificio senza utilizzare le corde per preservarlo.

Lei è stata esclusivamente coreografa in questi progetti. Quand'è che ha smesso di danzare?

WANDA MORETTI: Circa quindici anni fa. Oggi ho cinquant'anni.

Mi piacerebbe ripercorrere con lei le tappe della sua ricerca attraverso la danza verticale.

WANDA MORETTI: Ho avuto una formazione nella danza contemporanea, entro la quale ho sempre lavorato poco come danzatrice, ma con vivo interesse nella composizione e nella drammaturgia.

Ho danzato poco con la speranza di fare regia e coreografia, consapevole di non essere in grado di coreografarmi da sola né di essere una danzatrice di talento.

Ho collaborato con vari artisti di teatro, musica e arti visive e, in quest'ultimo specifico ambito, ho lavorato per un'artista canadese, Jana Sterback, la quale presentava *Remote Control* alla Biennale Arte del 1990. L'opera era una crinolina di metallo alta due o tre metri con le ruote e sembrava una gabbia.

Al suo interno vi era un'imbragatura che io indossavo come un paio di mutande lasciando le gambe libere perché non poggiavano a terra.

L'artista aveva un telecomando con il quale mi faceva muovere ovunque nello spazio sopra questa gigantesca gonna.

La tematica affrontata dall'opera era quella della libertà: le persone credono di essere libere, mentre in realtà sono manipolate e guidate da fattori esterni, emotivi o politici, senza alcuna possibilità di scelta.

Il lavoro mi piacque. Fu più forte e stimolante della danza con i piedi poggiati a terra.

Avevo potuto sperimentare l'esperienza del movimento del corpo sospeso da terra in un precedente spettacolo presentato in Toscana realizzato con Eleonora Fuser e Marco, tratto da un testo di Christa Wolf dedicato al mito di Melusina⁴⁰.

La scenografia era rappresentata da una grande ragnatela di corda posta sul boccascena del teatro sulla quale io mi arrampicavo, mentre Marco suonava il sassofono ed Eleonora, l'attrice, recitava.

Ero una *silhouette* sempre presente tra il pubblico e la scena, alle volte in piena luce, in altri momenti avvolta dall'ombra.

Oggi penso che anche questo spettacolo sia stato all'origine della mia volontà di ricerca verso altri piani dello spazio.

Un altro evento che ha segnato la mia ricerca è stato l'incontro con Alda Merini.

Un giorno mi telefonò Nanni Ballestrini⁴¹ per invitarmi al suo *Festival VeneziaPoesia* del 1997 e mi chiese di incontrare Alda.

Andai a Milano e gironzolai per i Navigli, nei bar, in cerca di questa donna che all'epoca non aveva il successo ottenuto in seguito, infatti nessuno comperava i suoi libri: li fotocopiava da sé e li regalava agli amici.

Ballestrini aveva un amore profondo per questa donna, così dopo vari tentativi la incontrai.

Lei scriveva poesie in continuazione, mi raccontava chi era e cosa le era successo. Inarrestabile diceva: «Scrivi, scrivi» e mi dettava i suoi versi.

Era difficile comunicare con lei e c'era poco tempo per realizzare il lavoro: il risultato fu un progetto sperimentale, senza la pretesa di apparire un lavoro finito, che debuttò tra mille difficoltà.

Nello spettacolo io rappresentavo il suo mondo parallelo, mentre lei faceva la poetessa. Per spiegarmi la sua idea mi disse: «Io sono la poetessa posata con i piedi per terra in questo mondo. Tu sei l'altra me stessa, nell'altro mondo. Tu sei la matta» e poi usava un altro aggettivo che ora non ricordo per indicare il fatto che aveva molto «slancio» verso gli uomini.

Io dovevo mettere tutti questi suoi aspetti nella mia danza.

Quando salivo sulla parete portavo un sacchetto con del pane, degli scatoloni e delle coperte perché per la strada faceva freddo e lei mi disse che per anni era stata senza casa e spesso le capitava di fare la barbona. Avevo così tanti oggetti con me che faticavo a muovermi: ero appesa, scrivevo appunti e sulle spalle avevo una sua coperta a scacchi con le frange.

Era molto difficile, ma funzionò: il lavoro era intimo come solo il teatro sa fare, illuminando piccole idee e rendendole visibili ai più come sotto la luce di una torcia.

⁴⁰ Melusina era una fata figlia del re d'Albania. Condannò il padre all'esilio per il litigio che aveva avuto con la madre. Quest'ultima la punì trasformandola in una creatura metà donna e metà serpente.

⁴¹ Nanni Ballestrini: poeta e romanziere.

Utilizzava già allora l'imbragatura?

WANDA MORETTI: Sì, ma con delle corde corte. Non c'erano salti, il movimento era ridotto, sembrava che la parete mi risucchiasse al suo interno.

Il tema su cui abbiamo posto l'attenzione era proprio questo: il mondo parallelo che convive in noi e dal quale non riusciamo a liberarci, perché è come restare dentro un muro, dentro una sedia, dentro un letto di contenzione.

Alda sottolineava molto queste immagini, diceva che «erano dentro la sua carne». Non entrava nel merito della regia, mi dava delle suggestioni e quando facevo qualcosa che non le piaceva o in cui non si riconosceva diceva: «Faccio questo? Ah tu non sei me adesso! No, no!».

Io cercavo di proporre delle azioni, restavo in ascolto delle sue reazioni e andavamo avanti così in modo assolutamente sperimentale.

Come è nata la proposta di danzare in parete nello spettacolo con Alda?

WANDA MORETTI: Nanni Ballestrini sapeva della mia «propensione» al muovermi in piani diverse da quelle comuni.

Credo avesse pensato di mettere insieme Alda e me perché voleva un evento per il suo Festival, fatto che ha coinciso con il mio desiderio di staccarmi del tutto da terra.

In precedenza avevo avuto occasione di provare delle imbragature sportive, ma non avevo mai progettato e realizzato qualcosa di preciso utilizzandole.

Posso affermare che questa *performance* è stata determinante per me e per il seguito del mio lavoro.

Negli anni seguenti a «Aprimi un nascondiglio», questo il titolo della *performance* con la Merini, ho frequentato dei centri di arrampicata, dove mi sono fatta insegnare la tecnica e gli strumenti. Mi sono dedicata alla mia formazione.

Lei non aveva una passione pregressa per l'arrampicata?

WANDA MORETTI: No. Il mio lavoro è frutto di anni di studio, di attenzione ai mezzi, alle manovre, di conoscenza dove sperimentavo il corpo che soffriva per lo sforzo e la fatica.

Nei primi spettacoli, prima di quello realizzato con Alda, costruivo coreografie che potessero

essere sviluppate sia in parete che a terra. Lavoravo in duo dove le stesse azioni venivano fatte per riproporre la stessa forma con due punti di vista differenti.

È stato un tema che ho rincorso per anni e le coreografie sembravano apparentemente diverse. È stata fondante tutta la ricerca tra orizzontale e verticale di quegli anni e anche il mio interesse per l'insegnamento. In quegli anni, infatti, avevo contatti con molti studenti universitari che seguivano i miei corsi ed è stato così che mi è stato chiesto di realizzare una *performance* nel Chiostro dei Tolentini, sede di IUAV, la facoltà di Architettura di Venezia.

Nel 1998 ho realizzato insieme agli allievi il primo esperimento di danza-architettura, così chiamavamo allora la nostra ricerca, ovvero il primo evento in assoluto in ambiente esterno a Venezia.

L'evento coinvolgeva un numero elevato di *performer*: tre danzatrici in parete, dieci a terra e un'orchestra di venti musicisti tra percussionisti e fiati che Marco aveva convocato per l'occasione.

Tutti si muovevano: sul pozzo, sulle scale, sulla terrazza, sotto i portici. Anche i musicisti.

È stato un evento davvero entusiasmante.

Che risposta ha avuto la performance in termini di pubblico?

WANDA MORETTI: Era pieno di gente e per me è stato un invito a procedere in questa ricerca: l'anno successivo, infatti, abbiamo realizzato nello stesso luogo una nuova *performance*, portando in scena dei musicisti al sax, al pianoforte a coda e alle percussioni, tre danzatrici in parete e tre danzatrici a terra.

Abbiamo abitato praticamente tutto il chiostro.

Lei ha detto che è stato grazie all'insegnamento che ha potuto realizzare l'evento al Chiostro dei Tolentini. Può spiegarmi in che modo il suo lavoro di formatrice le ha permesso di iniziare a creare performance a Venezia?

WANDA MORETTI: Io insegnavo danza contemporanea e tra i miei allievi c'erano degli studenti della Facoltà di Architettura che si sono impegnati a richiedere i permessi e a trovare le risorse economiche per realizzare lo spettacolo, che era in parte finanziato dal Senato degli studenti, appunto, e in parte dal Comune di Venezia.

Siamo riusciti a mettere in piedi una grossa produzione, difficoltosa, con problemi di sicurezza,

con una scheda tecnica impegnativa, che necessitava di *service* audio e luci, noleggio strumenti, ma soprattutto che richiedeva rapporti e autorizzazioni da parte della Sovrintendenza ai Beni Culturali, visto che Venezia è una città in cui tutto è tutelato in quanto patrimonio storico e artistico.

Tutti i problemi si sono manifestati lì ed è stato un grande campo di prova molto utile anche per gli anni a venire.

Perché la definisce una produzione faticosa? Che problematiche ha dovuto affrontare?

WANDA MORETTI: Devi sapere che Massimo Ongaro, oggi Direttore Tecnico della Fondazione Biennale di Venezia, allora era studente di architettura e faceva parte del Senato degli studenti con un ruolo decisionale e non voleva realizzare l'evento. Ricordo che diceva: «No, non si può fare. Non vorrai mica attaccarti sui capitelli?»

Posso dire che quell'esperienza mi è servita davvero e in qualche modo mi ha allontanata maggiormente dalla scena, facendomi capire che il mio ruolo andava sicuramente verso la regia: la mia capacità di avere una visione d'insieme su un progetto mi permetteva di tenere conto anche delle ragioni tecniche dell'allestimento.

Nel tempo ho acquistato una certificazione tecnica per il montaggio delle corde e provvedo autonomamente alla relazione del progetto e alla sicurezza dei miei danzatori.

È cambiato qualcosa negli anni nel processo di creazione delle sue coreografie?

WANDA MORETTI: Oggi la creazione delle coreografie avviene esclusivamente in parete.

In passato montavo le coreografie a terra e poi cercavo di trasportarle in parete, ma si trattava di una fase intermedia del mio lavoro. Adesso non costruisco niente a terra, so che non è possibile.

So che un gesto fatto a terra sia diversamente visibile in parete e anche lo sforzo necessario cambia: alzare il braccio stando in piedi significa far salire, portare in alto un arto, mentre sul piano verticale la stessa azione diventa cadere, gettare o lasciare.

Inoltre c'è la questione dell'orientamento e del peso che a terra sono diversi: non è possibile costruire la coreografia a terra.

Dove prova?

WANDA MORETTI: Dal 2007 ho uno spazio tra le sale di Forte Marghera. Prima lavoravo montando delle corde sotto il cavalcavia di Marghera.

Per anni sono stata ospite a Padova al Parco Brentelle presso un gruppo di arrampicata sportiva che si chiama *Les pistards volants*, che ha uno spazio all'aperto con una parete artificiale per l'arrampicata alta quindici metri. Mi davano a disposizione una parete in legno liscia normalmente dedicata al training per la salita su ghiaccio con piccozza e ramponi, perché le altre pareti da arrampicata per il mio lavoro non vanno bene sia per la forma che per la quantità di prese disseminate sulla loro superficie. Abbiamo provato lì con freddo, caldo, pioggia e vento per circa quattro anni.

La danza verticale ha bisogno di uno spazio dedicato, è quasi una contraddizione perché non ci sono altri spazi possibili se non gli edifici, accessibili però solamente in occasione delle *performance*.

Normalmente si lavora in spazi nascosti, come sotto il cavalcavia appunto, dove non passa nessuno, tranne qualche vagabondo che si ferma a guardare o qualche prostituta.

Si può dire che è necessario inventarsi uno spazio.

WANDA MORETTI: Sì, quello di inventarsi uno spazio è un bisogno irrinunciabile: si cercano gli spazi, si legano corde ovunque e si prova.

Talvolta si ha la fortuna di trovare luoghi più protetti, delle palestre a cielo aperto, come quella presente alla Chiesa di Gesù Lavoratore a Marghera curata dell'Associazione *Sgrafamasegni*. Questo gruppo è formato da amici, persone eccezionali che hanno allestito uno spazio sugli absidi esterni della Chiesa e fanno un'attività totalmente volta al sociale grazie alla collaborazione, alla cura e all'intelligenza del parroco e della comunità che frequenta quel luogo.

Si chiamano *Sgrafamasegni* come i granchi autoctoni che vivono nei canali veneziani i quali graffiano i *masegni*, le pietre in dialetto veneziano, e solcano il verde delle alghe sulle rive per arrampicarsi.

La mia compagnia, la Compagnia Il Posto, fa le prove sulle pareti allestite sulla chiesa e collabora con l'associazione in occasione di eventi di beneficenza e attività per bambini e ragazzi.

Dal 2007 siamo ospiti anche dei Vigili del Fuoco nel castello di manovra del centro provinciale di Mestre.

È una palestra eccezionale, un edificio finto, vuoto, utilizzato per le esercitazioni. Proviamo in questo spazio le *performance* con corda lunga che realizziamo su edifici elevati o campanili:

l'altezza qui è di trentasei metri.

Io ho bisogno di vedere quello che il pubblico si troverà di fronte guardando le mie coreografie e nel capannone a Forte Marghera, sede attuale della Compagnia Il Posto, non ho questa prospettiva.

Come si conciliano ricerca e commissione nel suo lavoro?

WANDA MORETTI: Quando mi chiedono di realizzare una *performance* specifica per un edificio guardo delle foto dello spazio e quelle del paesaggio intorno, studio le caratteristiche del palazzo, la storia dell'area, ma anche un aneddoto legato a quel luogo che magari mi ha particolarmente colpito. Su queste informazioni costruisco una storia.

Diverso, ma non troppo, è il lavoro di ricerca che devo fare quando mi viene richiesta una coreografia del mio repertorio.

La mia ultima opera per esempio, *Atto Bianco*, è un *work in progress* in cui esiste un contenuto drammaturgico specifico, una sorta di testo, ma la *performance* viene modificata di volta in volta in base alle caratteristiche del luogo in cui mi trovo a lavorare. La adatto e ne taglio pezzi. Faccio tutto quello che è specifico per quello spazio e che non proporrò mai più, perché riguarda solo quella sede.

Relativamente alla sua formazione tecnica ha parlato di «progetto di montaggio». Di cosa si tratta?

WANDA MORETTI: Il progetto di montaggio è una relazione tecnica, in cui si spiega come verrà realizzato l'allestimento, quali saranno le condizioni di sicurezza per i danzatori e per il pubblico e quali accorgimenti verranno adottati per non danneggiare l'architettura che ospiterà lo spettacolo.

Fino al 2008 era sufficiente attenersi alla Legge 626 relativa alla sicurezza sul posto di lavoro.

Oggi è necessario seguire una nuova normativa, il Testo Unico Legge 81, secondo cui, per il montaggio delle corde nei lavori in quota, è necessario aver frequentato dei corsi specifici, cosa che ho fatto conseguendo due qualifiche: la prima come lavoratore e la seconda come preposto.

Questo tipo di corsi è diretto ai professionisti che devono svolgere delle attività che hanno a che fare con il lavoro temporaneo in quota, per esempio mettere in sicurezza le pareti delle montagne, salire sulle gru, costruire ponteggi o sistemare tetti.

La normativa obbliga i responsabili alla realizzazione di lavoro in quota a fornire un piano di

montaggio che specifichi la natura dell'intervento che verrà fatto e i materiali che verranno utilizzati.

Sono inoltre necessarie le certificazioni della strumentazione ed è necessario sottoscrivere un atto in cui ci si assume la responsabilità relativa alla sicurezza nei sistemi di montaggio e ancoraggio nei lavori temporanei in quota.

Noi siamo soggetti a questa norma in caso di spettacoli in strada e sugli edifici.

Come riesce ad interfacciarsi con il mondo dei tecnici che generalmente è molto lontano da quello artistico?

WANDA MORETTI: Provo a trovare una relazione di tipo tecnico con gli interlocutori, ma è capitato, non di frequente per fortuna, che alcuni spettacoli siano saltati perché i referenti erano contrari.

Fa sempre un sopralluogo negli spazi in cui deve realizzare una performance?

WANDA MORETTI: No, non è possibile a meno che non sia richiesto dagli accordi contrattuali. Per fortuna, nell'era di internet, un sopralluogo può essere fatto anche a distanza grazie ai video.

Ci sono delle volte in cui la relazione con il pubblico ha condizionato il lavoro?

WANDA MORETTI: No, è difficile che il pubblico riesca ad intervenire nelle coreografie di danza verticale.

Io, comunque, cerco sempre un legame, una convivenza attenta con luoghi e abitanti e chiedo anche ai miei danzatori di essere molto accorti nel lavoro.

C'è rispetto per lo spazio e quando serve anche corrispondenza: la gente sente i luoghi della città in cui vive come propri e per questo ne abbiamo massima cura.

Dove possiamo cerchiamo una relazione con gruppi organizzati delle città, soprattutto le associazioni.

Ad esempio, per una *performance* a Reggio Emilia inserita nella programmazione del *Red Festival* sul palazzo del Tricolore, ho contattato la sezione locale del C.A.I, il Club Alpino Italiano,

e ho coinvolto gli associati in una calata dalla torre del Bordello, prospiciente Palazzo del Tricolore.

Hanno collaborato al lavoro scivolando in dieci in calata doppia sulle corde, al suono prestabilito del sax di Marco.

L'idea di mescolarci con le dinamiche e con la vita delle città dove realizziamo le *performance* è un fondamentale nel mio lavoro: tessere relazioni, perché le relazioni creano nuovi spazi, aggiungono valore e lo trasmettono alla comunità.

Uno dei miei obiettivi è quello di interagire con lo spazio e non posso farlo se non interagisco anche con le persone che lo abitano.

Lo spazio è composto di esseri umani e non solo di edifici.

Che parte hanno i danzatori nel tuo lavoro?

WANDA MORETTI: Il mio lavoro è assolutista, io creo e dirigo. Con Marco ho invece una relazione diversa: è partecipe del mio pensiero nella costruzione dello spettacolo perché lo sviluppo delle coreografie va di pari passo con la composizione della musica.

Secondo lei pubblico ed operatori di spettacolo comprendono realmente il suo lavoro?

WANDA MORETTI: È semplice affascinare una persona con la danza verticale. Fin da piccoli siamo affascinati dal volo.

Passare da questo a riuscire a trasmettere un'idea e un significato è invece molto difficile e lo è ancora di più se a questo si aggiunge il fatto che il pubblico incontrato per strada è passeggero, ti incontra per caso e se ne va quando vuole.

Penso di non poter fare niente per questo, devo solo essere consapevole che ciò che le persone vedono è un brandello scoperto alzando gli occhi, un movimento che ha catturato la loro attenzione.

In generale le persone che mi avvicinano mi fanno i complimenti e difficilmente ho avuto una critica.

Potrebbe darmi una definizione di danza urbana e una di site specific?

WANDA MORETTI: Per me tutto ciò che è *performance* in movimento nella città è danza urbana,

anche se parlare di danza urbana oggi è un po' superato, fa parte di un particolare momento storico passato ed ora preferirei parlare di arte pubblica.

Non c'è più l'accento sul linguaggio danzato: è *performance*. E anche la parola *performance* sembra originaria di un'epoca lontana.

La danza urbana era fondata sulla sorpresa di un improvviso evento in un luogo della città: la danza incontrava il pubblico per la strada e il pubblico vi assisteva perché se la trovava davanti. È una modalità di rappresentazione degli anni Ottanta e questo genere rientra oggi in una totalità di linguaggi che ha incluso la ricerca sul corpo, sulla voce, il video, il *mapping 3D*⁴², l'installazione *en plain air*⁴³: l'arte pubblica, ovvero arte in contesto pubblico.

Questo tipo di eventi, accomunati dalla definizione «*site specific*», sono interventi performativi in strada, tra la gente, che non hanno obiettivi soltanto performativi. La loro finalità è un insieme di scopi educativi, urbanistici, identitari, che ci permettono di conoscere un territorio nel suo significato più ampio.

Il *site specific* diventa arte pubblica nel momento in cui assume questi significati e ne assolve i motivi: non è soltanto intrattenimento, né solo performance.

L'arte pubblica è uno studio dell'ambiente. Riconosce i segni, l'aspetto storico e quello contemporaneo e assume tutti questi caratteri insieme per restituirli in una visione attuale.

L'artista entra in questo percorso e mescola i suoi temi alle letture: nel mio caso, per esempio, nel lavoro *Atto bianco*, all'interno del luogo scelto entra il tema dell'arca, delle persone che arrivano nel nostro paese o in altri paesi, degli emigranti e degli immigrati.

⁴² Tecnica di proiezione di video tridimensionali su architetture monumentali o superfici di grandi dimensioni.

⁴³ Installazioni artistiche in spazi aperti.

CAPITOLO 5 – International Dance Raids, un festival di danza urbana a Venezia

International Dance Raids è un festival di danza urbana, organizzato in Veneto da Operaestate Bassano e Teatro Fondamenta Nuove ed inserito nel circuito nazionale Anticorpi XL⁴⁴.

5.1. Operaestate Bassano e International Dance Raids. Conversazione con Roberto Casarotto e Rosa Scapin

OperaEstate Bassano ha curato insieme all'Associazione Vortice – Teatro Fondamenta Nuove la rassegna International Dance Raids.

ROBERTO CASAROTTO: L'idea di portare la danza contemporanea fuori dai palcoscenici e di riavvicinarla alla comunità è nata nel 2006, in un periodo in cui questa forma d'arte non era conosciuta.

Le nostre città sono palcoscenici naturali e per questo motivo ci siamo subito relazionati ad amministrazioni locali, operatori di spettacolo ed enti per poter proporre la danza contemporanea in ambienti insoliti con l'obiettivo di metterla a disposizione di persone che altrimenti non l'avrebbero mai incontrata.

Il progetto è partito in modo strutturato e concreto nei primi giorni di settembre del 2006 quando portammo sei gruppi di danzatori giapponesi in *tour* in diverse città italiane.

L'iniziativa venne organizzata in collaborazione con un *network* che si chiama Anticorpi XL e che comprende, oggi, diciotto operatori dello spettacolo di dodici regioni italiane.

Il festival Danza Urbana di Bologna era l'evento più strutturato in quel momento e con maggiore esperienza nel settore, infatti fu il direttore artistico Massimo Carosi ad aprire il contatto con il Giappone, grazie ad una sua collaboratrice italiana residente in quella terra.

Gli spazi performativi sono stati individuati con dei referenti della Provincia di Treviso, *partner* locale dell'evento. Abbiamo realizzato insieme i sopralluoghi nella città cercando i luoghi più adatti

⁴⁴ Anticorpi XL: è il primo *network* indipendente italiano dedicato alla giovane danza d'autore.
www.anticorpi.org

ad accogliere le *performance*: si teneva conto della natura degli spettacoli, della possibilità di tutelare il lavoro e, allo stesso tempo, di esporlo.

Uno degli obiettivi fondamentali che guidano le nostre scelte è quella di non replicare in strada la situazione scenica che si ha in un teatro, ma di creare veramente un evento inedito in dialogo con l'architettura, con la storia e con il luogo. Durante tutte le nostre iniziative non abbiamo mai messo un tappeto da danza per terra e non abbiamo mai portato nulla che non fosse un semplice supporto musicale per allestire gli spazi performativi.

La nostra volontà da sempre è quella di sviluppare questo progetto in tutte le città di Veneto e abbiamo raggiunto in parte lo scopo nel 2009 quando portammo la danza urbana a Venezia, Treviso, Vicenza, Belluno e, solo per poco, non riuscimmo anche a realizzare degli eventi anche a Padova e Verona.

Le amministrazioni e le organizzazioni locali hanno dimostrato subito grande interesse nei confronti di questa iniziativa, perché si sono accorti che la danza urbana è una calamita che coinvolge tutti, dai bambini agli anziani e crea delle situazioni talvolta che un luogo come il teatro non permette di ottenere.

La città di Venezia, grazie alla collaborazione con il Teatro Fondamenta Nuove, grazie alle attività di OperaEstate Bassano a sostegno di giovani coreografi e danzatori e alla grande rete di *partner* veneti coinvolti nel progetto, è diventata immediatamente un interlocutore per il progetto e lo è stata per tre anni.

L'amministrazione comunale è stata coinvolta anche nei sopralluoghi e nella pianificazione degli itinerari per permettere alla manifestazione di svolgersi in modo adeguato.

International Dance Raids è un evento che viene realizzato a settembre, quando la città è molto affollata perché ospita la Mostra del Cinema.

Gli spettatori sono un flusso di persone che attraversa l'area urbana non solo per vedere quindici-venti minuti delle *performance*, ma per vivere anche l'area che le ospita.

Scegliendo l'itinerario è quindi molto importante individuare degli spazi adeguati ad accogliere la danza, sufficientemente capienti per un pubblico numeroso, facilmente raggiungibili e connessi tra loro.

Gli artisti sono stati scelti sempre per la qualità dei lavori proposti e per la loro capacità di aprire un dialogo con gli spettatori delle *performance*. I lavori sono spesso stilisticamente molto diversi tra loro, creati da danzatori e gruppi italiani e stranieri, in modo tale che lo spettatore possa fare un piccolo viaggio in quella che è la danza contemporanea in tutte le sue forme.

Dal punto di vista dell'organizzazione e dei permessi, lavorare a Venezia, che è una città d'arte, ha richiesto attenzioni maggiori? Avete avuto delle prescrizioni particolari nel presentare le performance nelle aree selezionate?

ROBERTO CASAROTTO: Alcune aree e certi monumenti, molto stimolanti dal punto di vista artistico, sono difficilmente accessibili perché tutelati o anche perché l'afflusso dei turisti è talmente importante da impedire lo svolgimento di un evento, penso per esempio al Palazzo Ducale e a Piazza San Marco.

Non li abbiamo comunque valutati perché sono dei luoghi ovvi, dove il visitatore capita comunque: la nostra idea era valorizzare quei campi e quegli scorci poco conosciuti.

ROSA SCAPIN: La danza urbana come l'abbiamo concepita e sviluppata noi non contempla mai situazioni potenzialmente pericolose per l'ambiente in cui l'evento si svolge.

Come diceva prima Roberto, noi portiamo solamente un piccolo impianto per l'amplificazione delle musiche e quindi qualsiasi luogo, anche il più fragile e delicato, potrebbe essere una *location* atta ad ospitare questo tipo di iniziativa. Inoltre, non abbiamo mai selezionato delle *performance* che coinvolgessero in modo pericoloso e impattante il luogo: abbiamo realizzato eventi di danza anche all'interno di sale museali.

Più che la sicurezza, uno dei parametri di scelta vincolanti, semmai, è la presenza di persone in una determinata area.

Dal punto di vista comunicativo come siete riusciti a coinvolgere il pubblico e a condurlo nel percorso fra le performance?

ROBERTO CASAROTTO: Quello che ha presenziato a *International Dance Raids* è stato un pubblico informato perché l'evento era stato comunicato in vari modi.

Enrico Bettinello ha fatto un lavoro straordinario: ha riprodotto la mappa della città indicando i punti in cui si sarebbero svolti gli eventi, creando così uno strumento utile anche per eventuali turisti stranieri.

Tra il pubblico c'erano anche spettatori fidelizzati dei nostri centri ed estimatori degli artisti italiani in programma, ma la maggior parte del pubblico era formato da persone coinvolte lungo il percorso, dalla mamma con il passeggino all'anziano con il bastone.

Devo dire che noi abbiamo acquisito senz'altro del pubblico nel corso di questi eventi. Pubblico che poi è venuto a vedere anche attività di teatro ed ha seguito il nostro festival.

ROSA SCAPIN: Consideriamo gli eventi di danza urbana anche un'occasione per fidelizzare il pubblico, il quale non avrebbe, forse, mai pensato che questo tipo di espressione artistica avrebbe potuto incontrare la sua curiosità e il suo gusto.

Quando gli spettatori si trovano davanti queste *performance* si appassionano naturalmente. Sicuramente non tutti, ma una buona parte senz'altro.

Che tipo di reazione hanno avuto i cittadini veneziani di fronte a questo tipo di manifestazione?

ROBERTO CASAROTTO: A Venezia la cosa che mi ha colpito maggiormente fu la reazione degli abitanti: quando lavoravamo in un campo, aprivano le finestre e guardavano. Partecipavano, quasi. Dipende molto da come l'organizzazione e gli artisti si mettono in relazione con la comunità.

A Bassano il 6 luglio 2011 abbiamo partecipato alla notte bianca per la quale ci è stato chiesto di realizzare degli eventi di danza: in quel caso abbiamo messo i danzatori nelle vetrine e nelle piazze ed è stata un'occasione straordinaria per entrare in contatto con quella parte della comunità e della città che ha sempre visto da distante le attività da noi svolte.

Quando entri in relazione e coinvolgi gli esercenti o coloro i quali hanno o svolgono delle attività nei luoghi chiave della città, nasce nel territorio un senso comune di condivisione e appartenenza al progetto.

Penso che questo a Venezia non sia facile, però è possibile. Ne è un esempio il fatto che con un buon lavoro di dialogo e mediazione, Iris Eretz, una israeliana progressista abbia avuto la possibilità di esibirsi all'interno del Ghetto ebraico, zona ora con forte presenza di americani ortodossi.

ROSA SCAPIN: Un aspetto a cui bisogna prestare attenzione è quello di non sovraccaricare determinati luoghi già molto frequentati, questo per non incontrare le ostilità delle persone.

Sta all'organizzazione la responsabilità di individuare dei percorsi e delle aree in cui realizzare il tutto evitando sicuramente calli e campi con forte passaggio di turisti: Venezia è una città delicatissima da questo punto di vista, ma è altrettanto ricca di luoghi splendidi meno frequentati.

ROBERTO CASAROTTO: Tutto è legato alle finalità e l'obiettivo principale in questo caso è quello di coinvolgere una comunità e non quella di portare in un luogo un evento per egoistica autoaffermazione.

La nostra missione e quella dei *partner* coinvolti in questo progetto era quella di portare la danza ad un livello quasi più democratico e di farla conoscere in un territorio in cui si percepiva un'assenza di occasioni d'incontro diffuse.

C'era il desiderio di accogliere e non imporsi sul pubblico.

Gli artisti che avete selezionato avevano già tutti lavorato in ambiente urbano?

ROBERTO CASAROTTO: Alcuni dei giovani coreografi italiani erano stati invitati a creare un evento da realizzare in contesto urbano, per un progetto di danza, ed arrivavano a Venezia dopo aver portato il loro lavoro in altre città più facili dal punto di vista organizzativo e più raccolte in termini di pubblico.

Venezia è stata quasi la tappa finale di un percorso.

Ci sono state performance studiate appositamente per la location Venezia?

ROBERTO CASAROTTO: Gli artisti sono stati contattati sei mesi prima dell'evento. Alcuni hanno realizzato dei sopralluoghi, altri hanno ricevuto alcune foto delle *location* selezionate.

Noi proponevamo loro gli spazi, restando aperti alle loro opinioni e necessità. In un modo o nell'altro, anche se una *performance* ha una struttura prestabilita, ponendosi in relazione con il luogo, muta: per esempio Silvia Gribaudo⁴⁵ è entrata in una fontana, si è riempita la bocca di acqua e l'ha spruzzata, diventando lei stessa una fontana.

Per commissionare un lavoro ad hoc per una *location*, si parla di offrire all'artista un periodo in residenza che culmina in un evento finale.

Questo percorso non era alla base della nostra progettualità: richiede una disponibilità di tempi, spazi ed economie molto differenti.

⁴⁵ Silvia Gribaudo: *performer* e coreografa torinese, lavora stabilmente in Veneto dal 2004.

Secondo voi la danza urbana può essere ancora definita danza pura vista la grande commistione di linguaggi, stili e momenti di improvvisazione, talvolta anche prossima a quella teatrale?

ROSA SCAPIN: Secondo me la danza se è urbana non diventa qualcosa di diverso dalla danza.

La danza classica, sulle punte, messa in una piazza, in un cortile o comunque in uno spazio non teatrale, resta danza classica.

La danza contemporanea spesso si avvicina al confine con l'arte performativa, soprattutto per quanto riguarda le opere di alcuni artisti specifici, è una caratteristica che non deriva dal luogo in cui si svolge, ma dalla natura stessa della danza.

ROBERTO CASAROTTO: È la natura dell'opera a determinarne le caratteristiche.

Un coreografo, se è un coreografo, rimane tale anche quando non fa danzare corpi umani: penso al progetto di un coreografo rumeno che ha realizzato un'opera di video-danza in cui ha fatto ballare delle trottole al ritmo di una musica di Beethoven oppure ad alcuni francesi che hanno realizzato una coreografia con degli abiti mossi dall'aria.

Quando i corpi vengono organizzati nello spazio con un concetto di tempo parliamo di coreografia.

Avete tutelato in qualche modo lo svolgimento delle performance degli artisti dall'intervento del pubblico?

ROSA SCAPIN: Un tipo di *performance* come questa non deve essere tutelata. Un *performer* sa gestire, grazie alla sua intelligenza e alla sua preparazione, eventuali imprevisti, e in generale questi ultimi spesso possono anche essere sfruttati e diventare parte della *performance*.

ROBERTO CASAROTTO: Gli interventi del pubblico, quando vengono integrati dell'opera, possono arricchirla tantissimo.

ROSA SCAPIN: La tutela viene fatta al momento della scelta della *location*, ed è principalmente una tutela per la sicurezza del danzatore scegliendo un'area adatta alla *performance*.

ROBERTO CASAROTTO: Tuteli il danzatore evitando situazioni pericolose e luoghi non adeguati a realizzare una coreografia, ma soprattutto ti curi del pubblico, evitando, come a Treviso, di

posizionare delle *performance* in aree attraversate da un traffico sostenuto di automobili e mezzi pubblici per evitare di creare incidenti stradali.

Questo è il tipo di tutela che si può garantire in questi eventi: per il resto le sorprese più belle sono proprio le reazioni del pubblico.

Ciò che io personalmente ho imparato a fare è non pensare di sapere cosa il pubblico ama vedere. Questa è la prima regola che ho adottato nel momento in cui propongo e realizzo dei progetti.

A volte abbiamo la presunzione di pensare di conoscere i gusti o le reazioni del pubblico.

In realtà il pubblico ti sorprende sempre. Ciascuno di noi ha delle individuali chiavi di lettura per interpretare un'opera, ma se si tratta di un'opera di qualità, il pubblico la sa riconoscere sempre.

Molto spesso sono stato avvicinato da delle signore anziane che mi dicevano: «Quella cosa non l'ho capita, ma sono stati tanto bravi, mi hanno tenuta lì, incollata a guardarli»

La sorpresa più bella è incontrare la gente per strada che si ferma e ti racconta quanto è stata felice di vedere l'evento che hai proposto o vengono a regalarti un loro commento o una critica.

Anche questo fa parte dell'avventura.

5.2 Conversazione con Enrico Bettinello, direttore del Teatro Fondamenta Nuove di Venezia

Mi racconti il Festival International Dance Raids dal punto di vista dell'organizzatore locale, conoscitore del territorio in cui l'evento viene realizzato e delle sue dinamiche.

ENRICO BETTINELLO: Teatro Fondamenta Nuove è organizzatore di due eventi di danza urbana a Venezia: *International Dance Raids* e *San Servolo Dance Meeting*.

International Dance Raids esiste a Venezia dal 2006 ed è un evento di danza urbana itinerante nella città, quando al mio posto, alla direzione del Teatro Fondamenta Nuove, c'era Massimo Ongaro.

San Servolo Dance Meeting, invece, è un progetto realizzato per la prima volta nell'estate del 2011 e ha le stesse caratteristiche di un evento di danza urbana, ovvero la gratuità e l'incontro fra spettatore e *performance* in uno spazio pubblico, ma è privo dell'effetto sorpresa poiché si svolge in un ambiente protetto, non così facilmente raggiungibile, in questo caso l'isola di San Servolo.

Io la ritengo un'esperienza interessantissima per il successo che ha avuto, nei numeri, ma soprattutto per la tipologia di pubblico che vi ha partecipato, composto prevalentemente da persone che non avevano alcuna familiarità con il linguaggio della danza.

Devo dire che il rapporto che si crea tra *performer* e pubblico in eventi realizzati in spazi urbani spezza quella dinamica, regolata da leggi non scritte, che esiste tra palcoscenico di un teatro e platea e che può essere di ostacolo alla comprensione o alla predisposizione di uno spettatore nei confronti di un'opera.

Al di là del fatto che apprezzi più o meno il singolo intervento, lo spettatore percepisce che una *performance* è fatta per lui ed è diretta a lui.

Decade quella sensazione di inadeguatezza secondo cui uno spettatore deve essere iniziato con un qualche rito esoterico all'attività culturale e intellettuale, per riuscire ad apprezzarla a pieno.

A San Servolo le persone del pubblico hanno goduto di serate favolose dal punto di vista climatico, in una bella isola. Hanno mangiato e hanno visto *performance* anche abbastanza articolate con la massima libertà e con la massima gioia di essere presenti, anche quando non capivano ciò che accadeva loro davanti.

La stessa cosa accade di fronte alla danza urbana pura di *International Dance Raids*

C'è una motivazione quasi politica nella creazione di interventi urbani inaspettati e *site specific* come *International Dance Raids* o *San Servolo Dance Meeting*: sono convinto che l'uscita dagli spazi tradizionali significhi riappropriarsi della relazione con un pubblico e donare un momento performativo a chi normalmente non acquista un biglietto per uno spettacolo a teatro.

Spesso siamo noi operatori di spettacolo a sopravvalutare il valore artistico o emozionale di una *performance*.

Ci sono invece migliaia di persone in Italia e nel mondo per le quali assistere ad uno spettacolo di teatro amatoriale oppure ad una *performance* di qualsiasi tipo è comunque un momento importante, bello, che suscita un'emozione.

In eventi di questo tipo l'arte è obbligata a scontrarsi con la realtà e a porsi il problema della comunicazione con i propri interlocutori, gli spettatori, senza alcun filtro.

Lei ha parlato di successo in termini di numeri e di qualità del pubblico presente al San Servolo Dance Meeting. Può essere più specifico?

ENRICO BETTINELLO: Posso dire che non potevamo accogliere altro pubblico sull'isola di San Servolo, perché avevamo superato di molto il numero di persone adeguato a questo tipo di manifestazione.

I vaporette erano pieni e siamo stati costretti a richiedere delle corse aggiuntive all'Actv⁴⁶ per riuscire a far defluire tutti dall'isola.

C'erano circa trecentocinquanta persone ogni sera e qualora avessimo deciso di far entrare un pubblico più numeroso avremmo rischiato di perdere la relazione tra *performance* e spettatori.

Per farti un esempio Chiara Frigo⁴⁷ ha realizzato il suo lavoro, *Post*, sopra una specie di terrazza di legno. Credo che già in questa situazione qualcuno degli spettatori più lontani non sia riuscito a vedere bene la sua esibizione.

Se ci fossero state cinquecento o mille persone avremmo dovuto attrezzare lo spazio con delle sedie e una gradinata, ma non avremmo più potuto parlare appieno di danza urbana.

Sa quantificare il pubblico che ha seguito di anno in anno la manifestazione International Dance Raids a Venezia?

ENRICO BETTINELLO: Per *International Dance Raids* abbiamo sempre avuto diverse centinaia di spettatori.

Il pubblico è più difficile da quantificare perché le persone vanno e vengono, cioè si aggregano dalla prima tappa e ti seguono fino all'ultima, oppure vedono una parte del lavoro e si allontanano.

Abbiamo notato che dall'inizio alla fine di *International Dance Raids* il pubblico aumenta e noi cerchiamo di invogliare le persone ad aggregarsi dando comunicazione ad ogni tappa della posizione della *performance* successiva in città.

Tra il pubblico ci sono sempre molte famiglie e bambini.

Ci sono forme d'interazione, anche spontanee, tra attori e pubblico durante questi eventi?

ENRICO BETTINELLO: Durante *It's not personal* di Iris Eretz, un bambino si è avvicinato spontaneamente alla danzatrice ed ha interagito con lei.

Si trattava della *performance* di un'artista israeliana molto critica nei confronti dell'establishment del suo paese e la coreografia era dedicata in particolar modo alla condizione femminile e alla sessualità, quest'ultima raccontata con gesti stilizzati, sì, ma eloquenti.

⁴⁶ Actv è l'azienda che si occupa del trasporto pubblico a Venezia.

⁴⁷ Chiara Frigo: coreografa e *performer* veronese.

Nonostante avessimo deciso di realizzarla al Ghetto in mezzo alla comunità ebraica e pur essendoci dei bambini, il senso della *performance* è passato con grande forza e senza scandalizzare il pubblico.

Una situazione simile si è verificata anche a Campo Santa Margherita durante l'esibizione di Rachel Kirsche⁴⁸ la quale è stata circondata da bambini che correvano o andavano in monopattino.

Sono occasioni straordinarie in cui emerge la forza di questi lavori, che supera ogni descrizione, racconto o critica fatte a posteriori.

Tutti gli artisti sono arrivati alcuni giorni prima a studiare gli spazi performativi?

ENRICO BETTINELLO: Parlando di *International Dance Raids*, posso dire che Stian Danielsen⁴⁹ aveva sviluppato la sua *performance* lavorando in residenza da noi, al Teatro Fondamenta Nuove.

Anche Silvia Gribaudo aveva approntato la sua coreografia all'interno del nostro teatro, alcuni mesi prima.

La maggior parte dei danzatori, invece, è arrivata la mattina, si è recata sul luogo della *performance* e ha fatto delle prove. Il tutto in qualche ora.

Per quanto riguarda *San Servolo Dance Meeting*, posso portare l'esempio di Francesca Pennini⁵⁰ la quale ha studiato il posto per due o tre giorni prima dell'evento, in modo tale da plasmare la sua esibizione sugli spazi dell'isola.

Anche Francesca Cinalli⁵¹ è rimasta in residenza qualche giorno e ha sviluppato il lavoro in funzione del luogo che aveva scelto.

Tra le altre cose aveva selezionato un'area raccolta, ottimale per un pubblico composto da cinquanta persone, ma, una volta ricevute le prenotazioni degli spettatori, abbiamo dovuto chiederle di esibirsi in un'area differente, più ampia.

Quali sono le necessità e i problemi dell'organizzazione di eventi in urbana?

ENRICO BETTINELLO: La necessità principale è avere risorse dedicate a questo tipo di eventi.

⁴⁸ Rachel Kirsche: danzatrice, coreografa e insegnante di danza alla *Leeds Metropolitan University*.

⁴⁹ Stian Danielsen: giovane danzatore e coreografo norvegese diplomato alla Oslo National Academy of Arts.

⁵⁰ Francesca Pennini: esordisce come ginnasta agonista. Studia danza contemporanea presso il Balletto di Toscana e il Laban Dance Centre di Londra. Formatrice e danzatrice freelance nelle produzioni di Sasha Waltz & Guests. Fa parte del gruppo Collettivo Cinetico.

⁵¹ Francesca Cinalli: danzatrice della Compagnia Tecnologia Filosofica & Livingston Teatro.

Il Comune di Venezia ha contribuito al festival di danza urbana fino a quando ha potuto, nel 2010.

Nel 2011 abbiamo dovuto rinunciare ad ospitare la tournée di *Intenational Dance Raids* a Venezia per mancanza di risorse economiche e per le conseguenti tempistiche ristrette per reperire fondi nuovi.

Abbiamo comunque voluto realizzare una manifestazione in urbana, più raccolta e da questa scelta è nato il *San Servolo Dance Meeting*.

In base alla sua esperienza, qual è il rapporto degli abitanti di Venezia con le manifestazioni culturali e in particolar modo con questo tipo di eventi?

ENRICO BETTINELLO: Prima di occuparmi di teatro, sono stato impegnato per anni nel cinema e in quel periodo ho avuto l'occasione di vedere direttamente le difficoltà degli abitanti e di raccogliere le loro lamentele ogni qualvolta si girava un film a Venezia.

Spesso i professionisti dello spettacolo che vengono a lavorare in questa città si fanno affascinare dai luoghi, ma non li conoscono.

Quando abbiamo organizzato il primo *International Dance Raids* abbiamo fatto delle scelte oculute, ragionando da cittadini veneziani, soprattutto per quanto riguarda la selezione dei luoghi.

Campo Santa Margherita è uno spazio molto ampio. Ai Frari c'è un rialzo naturale di fronte alla chiesa, dov'è possibile realizzare delle *performance* senza ostacolare il passaggio di cittadini e turisti. Il mercato di Rialto non è molto popolato la sera e così pure la Strada Nuova, Santa Fosca e il Ghetto. Tra tutte le *location*, San Marcuola, sul Canal Grande, era quella più frequentata.

Abbiamo sempre realizzato un sopralluogo preventivo insieme ad un referente del Comune di Venezia, per verificare l'eventuale esistenza di ostacoli o limitazioni alla realizzazione degli eventi.

Io credo che gli abitanti difficilmente abbiano occasione di lamentarsi quando vengono realizzati brevi eventi nel rispetto dell'ambiente e dei limiti imposti dalla legge.

Nel nostro caso i vicini di casa, prossimi alle aree performative, hanno voluto spontaneamente collaborare: il musicista Tony Green che abita al Ghetto, per esempio, ha offerto casa sua a Silvia Gribaudi e alle altre danzatrici come spogliatoio per il cambio d'abito. Altri cittadini ci hanno offerto chi la corrente elettrica, chi da bere.

Nella scelta delle location vi siete fatti in qualche modo influenzare dalla loro storia, dall'architettura o dalle caratteristiche artistiche?

ENRICO BETTINELLO: No, non credo che in un luogo in cui è presente un dipinto di Tintoretto sia indispensabile realizzare un'opera performativa che ricordi il Tintoretto. Sono giustificazioni che non riconosco come necessarie.

Avete cercato una relazione diretta con il territorio nella scelta degli artisti da far esibire?

ENRICO BETTINELLO: Dal punto di vista artistico, *International Dance Raids* viene realizzato facendo esibire i danzatori e i *performer*, anche stranieri, aderenti al progetto creato dalla Rete Anticorpi XL.

Ciascun organizzatore poteva selezionare, tra questi, gli artisti che preferiva.

Certamente c'è stata un'attenzione alle realtà locali, noi infatti abbiamo voluto la veneta Silvia Gribaudi, ma in generale insieme a Roberto Casarotto di Operaestate Bassano abbiamo selezionato gli artisti in base ai loro lavori, valutando quali fossero le *performance* di maggiore impatto realizzabili negli spazi dell'evento

Che tipo di permessi è necessario richiedere per eventi di questo tipo e che accorgimenti tecnici avete utilizzato per la loro realizzazione?

ENRICO BETTINELLO: Per *International Dance Raids* è necessario richiedere un permesso di occupazione di suolo pubblico, mentre per *San Servolo Dance Meeting* è sufficiente un accordo con la società San Servolo Servizi srl che gestisce l'isola.

L'allestimento di eventi simili non è molto complesso: lo spazio della *performance* è privo di palcoscenico, ci sono solo dei semplici oggetti di scena come per esempio una sedia, oppure le casse acustiche per la diffusione della musica, che però vengono spostate di tappa in tappa.

Se l'evento è itinerante e prevede più tappe vengono allestite le prime due *location*. Terminata l'esibizione sulla prima, il *service* audio viene trasportato alla terza tappa del percorso e così via. In questo modo si ha un notevole abbattimento dei costi perché non è necessario noleggiare tre impianti.

Il tutto viene alimentato collegandosi alle scatole corrente elettrica pubbliche presenti in loco e in assenza di queste ultime si richiede la collaborazione di attività commerciali vicine. A San Marcuola siamo stati aiutati da una galleria d'arte, a fronte di un ringraziamento sulla comunicazione ufficiale dell'evento.

In ciascuna postazione c'è sempre un tecnico al quale viene fornita una fotocopia del permesso, rilasciato dal Comune, da esibire alle forze dell'ordine, nel caso in cui venga richiesto.

Com'è stata gestita la comunicazione di International Dance Raids e San Servolo Dance Meeting?

ENRICO BETTINELLO: Teatro Fondamenta Nuove ha sempre avuto un'attenzione particolare alla comunicazione, anche attraverso media non convenzionali: siamo stati tra i primi teatri d'Italia ad usare il *social network Facebook*.

La nostra forza è però il rapporto molto stretto con il nostro pubblico, che partecipa da anni alle attività culturali da noi organizzate e che ci ha seguiti anche questa volta.

Per comunicare i progetti abbiamo lavorato attraverso vari canali: la *newsletter* al nostro database di contatti, l'invio di comunicati stampa ai vari media, l'affissione di locandine e distribuzione di volantini.

Per *International Dance Raids* avevamo realizzato una cartolina con la mappa della città di Venezia in cui erano indicati i luoghi delle varie *performance*.

Nel 2010, inoltre, nel corso dell'evento stesso, abbiamo distribuito al pubblico un foglio di sala con la presentazione degli artisti e delle opere che avrebbero presentato.

Secondo lei gli enti pubblici vedono questo tipo di eventi come delle occasioni di promozione del territorio?

ENRICO BETTINELLO: Ho l'impressione che non sia ancora stata capita appieno la potenzialità di questo tipo di eventi. Certamente non sono attività che producono economia diretta, infatti non vengono venduti biglietti d'ingresso per assistere alle *performance*.

Sicuramente manifestazioni di questo tipo portano in città un numero importante di visitatori e richiedono un investimento economico davvero irrisorio per la loro realizzazione.

Sono eventi di respiro internazionale, che possono piacere allo svedese quanto all'americano o al cinese. Sono opere belle al di là della comprensione del messaggio di ogni singola *performance*.

CAPITOLO 6 - Choreographic Collision

Tra il 26 e il 27 marzo del 2011, la città di Venezia ha ospitato l'esito del laboratorio coreografico *Moving the city*, organizzato da DanzaVenezia e Biennale Danza.

Vaporette e fermate sono stati animati da brevi azioni coreografiche, frutto del lavoro dei coreografi partecipanti ad un percorso di ricerca durato cinque settimane e dei danzatori dell'Arsenale della Danza 2011.

Moving the city è un progetto che si sviluppa nell'ambito dell'Arsenale della Danza in collaborazione per il 2011 con *Choreographic Collision*, progetto di formazione internazionale per coreografi, che già in passato aveva portato la danza in spazi non teatrali, occupando calli ed edifici della città di Venezia.

Due sono i testimoni di questo progetto intervistati: Viviana Palucci, Presidente di DanzaVenezia e ideatrice, insieme a Manola Bettio, del progetto *Choreographic Collision* e Laura Boato, coreografa che ha partecipato al percorso di formazione e ricerca del 2011 *Moving the city*.

6.1 Conversazione con Viviana Palucci, Presidente di DanzaVenezia

Partiamo dalla presentazione dell'Associazione di cui è Presidente. Cos'è DanzaVenezia?

VIVIANA PALUCCI: DanzaVenezia è un'Associazione Culturale composta da scuole e singoli insegnanti di danza operanti nelle province della Regione Veneto, ad esclusione di Belluno e Rovigo per le quali non vi è ancora rappresentanza. L'Associazione è nata nel 1996 su espressa richiesta del Comune di Venezia al fine di creare un gruppo di coordinamento per le scuole di danza di città e provincia e che, nel corso degli anni, si è allargato a tutto il territorio regionale.

Quali sono gli obiettivi di DanzaVenezia?

VIVIANA PALUCCI: DanzaVenezia si occupa della formazione di giovani danzatori e coreografi, ma anche di aggiornamento dei docenti ed educazione del pubblico all'arte performativa attraverso specifici progetti di formazione in ambito artistico e culturale. Per quanto riguarda la ricerca

coreografica realizziamo ormai da cinque anni un progetto di studio e ricerca coreografica internazionale chiamato *Choreographic Collision*.

Quali sono gli obiettivi di Choreographic Collision?

VIVIANA PALUCCI: *Choreographic Collision* nasce da un'esigenza personale condivisa con Manola Bettio, vicepresidente di Danza Venezia, di creare un percorso di studio, di sperimentazione e, soprattutto, di confronto per i giovani coreografi.

In Italia generalmente un coreografo, è ideatore, danzatore, costumista, regista, *light designer* e organizzatore del proprio lavoro e sviluppa i propri progetti in un clima di totale autoreferenzialità.

Si potrebbe dire però che spesso questa scelta è dettata da necessità.

VIVIANA PALUCCI: Certamente, infatti per noi è fondamentale dare ai giovani coreografi la possibilità di lavorare in un contesto di ricerca di alto livello, confrontandosi anche con figure professionali internazionali. All'estero esistono già percorsi di questo tipo, mentre in Italia se ne sente la mancanza.

Quando è nata la collaborazione con Biennale?

VIVIANA PALUCCI: La collaborazione con Biennale è nata nel 2007 ed è stata fondamentale nello sviluppo del progetto, secondo i parametri qualitativi che ci eravamo prefissate.

Avevamo cercato un *partner* che ci consentisse di avere un profilo internazionale e Biennale era il soggetto ideale.

Grazie all'incontro con Ismael Ivo, direttore artistico di Biennale Danza, è stato possibile realizzare *Choreographic Collision*, il percorso di ricerca coreografica che avevamo immaginato.

Ci sono altri partner all'interno del progetto Choreographic Collision, oltre a Biennale?

VIVIANA PALUCCI: Nel corso degli anni abbiamo avuto vari *partner*. La Regione, per esempio, ci ha sostenuto nei primi due anni di lavoro. Non ha più potuto erogare finanziamenti a nostro favore, una volta consolidata la nostra collaborazione con Biennale, poiché quest'ultima riceve anch'essa

fondi dalla Regione e, per legge, non è possibile ottenere più contributi economici dallo stesso ente pubblico per un medesimo progetto.

Abbiamo avuto anche la collaborazione di IUAV, durante il terzo e il quarto anno di lavoro e la *partnership* è confermata anche per la prossima edizione, quella del 2012.

Abbiamo uno *sponsor* ufficiale che è il Consorzio Venezia Nuova che ha sposato il progetto fin dall'inizio.

Con che criteri selezionate gli allievi che partecipano a Choreographic Collision? Variano di anno in anno a seconda degli obiettivi di progetto?

VIVIANA PALUCCI: I coreografi vengono selezionati con un bando e le caratteristiche richieste sono pressoché costanti di anno in anno. Fino ad oggi non abbiamo mai posto limiti di età, ma ci siamo resi conto che, invece, questo è un requisito importante. È vero che un autore arriva all'elaborazione coreografica in età matura, ma è altrettanto vero che dobbiamo porre un limite di età, poiché ci rivolgiamo a giovani coreografi.

Quest'anno i partecipanti dovranno avere non meno di diciotto anni e non più di trentacinque.

Riserviamo sempre una quota parte ai coreografi italiani, ma comprendiamo anche presenze europee ed extracomunitarie. In generale i partecipanti ai nostri laboratori devono essere persone desiderose di sperimentare e fare ricerca artistica e coreografica.

Nel bando richiediamo una lettera di motivazione, un video di una loro coreografia della durata di cinque o dieci minuti e la scrittura di un progetto artistico complesso che comprenda il progetto di una pianta luci, la spiegazione della scelta delle musiche e una scheda tecnica.

È chiaro che gli obiettivi di ciascuna edizione di *Choreographic Collision* possono incidere sui criteri di selezione degli allievi e questo è vero soprattutto quando i coreografi non devono solamente coordinare dei danzatori loro assegnati, ma devono danzare a loro volta le loro creazioni.

Chi sono i formatori selezionati per condurre i vari laboratori di Choreographic Collision e perché sono stati scelti?

VIVIANA PALUCCI: La scelta dei formatori è strettamente legata agli obiettivi che ci siamo posti di anno in anno ed è Ismael Ivo ad occuparsi della selezione dei docenti, poiché questo è un aspetto strettamente legato alla sua area di competenza, ovvero la direzione artistica.

Durante la prima edizione ci siamo posti come unico obiettivo la ricerca coreografica e per fare ciò abbiamo deciso di differenziare la proposta formativa convocando cinque docenti molto diversi tra loro.

Nel corso degli anni la scelta è sempre stata comunque rivolta a personalità di chiara fama internazionale e ad artisti interessati profondamente alla ricerca coreografica.

Qual è la durata media dei percorsi formativi inclusi in Choreographic Collision?

VIVIANA PALUCCI: Dipende dal tipo di progetto e dal periodo di realizzazione, varia da un minimo di tre settimane di lavoro, se collegato al Festival di Biennale Danza, fino ad un massimo di sei settimane.

Tre edizioni di Choreographic Collision hanno previsto una fase di lavoro in spazi non teatrali. Partiamo dal 2007: quali sono stati gli obiettivi del progetto e i luoghi in cui avete sviluppato il lavoro?

VIVIANA PALUCCI: *Moving the soul of the city*, il progetto di quell'anno, aveva un unico obiettivo ovvero lo studio e la ricerca coreografica, intesa non soltanto come vocabolario del movimento, ma come drammaturgia dello spazio.

La città di Venezia è stata il nostro luogo di ricerca. Ci interessavano le calli strette o quelle che sfociavano sui canali. Abbiamo lavorato sulla contrapposizione fra ambienti bui e di ridotte dimensioni e spazi aperti e luminosi non accessibili perché delimitati dall'acqua.

La finalità dello studio era quella di ricercare una drammaturgia dello spazio, ovvero comprendere come l'atto creativo sia influenzato dall'ambiente circostante, soprattutto quando questo lavoro avviene in condizioni estreme.

I partecipanti al laboratorio potevano selezionare liberamente le loro aree di lavoro?

VIVIANA PALUCCI: Abbiamo circoscritto un'area altrimenti sarebbe stato difficile seguire i danzatori con la giusta attenzione. Abbiamo scelto una zona non particolarmente frequentata dai turisti, ovvero quella che comprende Fondamenta della Misericordia e Campo Sant'Alvise. I coreografi lavoravano a coppie: uno danzava e l'altro si occupava della ripresa video.

Qual era la funzione del video?

VIVIANA PALUCCI: Coreografia e videoripresa avevano obiettivi differenti: al coreografo che realizzava il video, Lutz Gregor, il *film maker* curatore del progetto, si chiedeva di compiere una scelta artistica sul lavoro coreografico del proprio compagno e non di documentarlo.

L'occhio umano dietro la telecamera è costretto a fare una scelta quando inquadra e registra il movimento ed è per questo che un coreografo, nel riprendere il lavoro del compagno, non documenta quella creazione, ma ne dà una sua libera interpretazione.

Al termine di questa esperienza, abbiamo provato a sovrapporre la coreografia interpretata dal vivo dall'autore con il video realizzato dal compagno ed è stato interessante scoprire che le due opere spesso non coincidevano, pur partendo dallo stesso lavoro.

Avete presentato al pubblico questi filmati?

VIVIANA PALUCCI: I video sono stati montati successivamente da Luz Gregor, ma sono rimasti materiale di lavoro ad uso interno.

Che tipo di lavoro organizzativo è richiesto per realizzare un progetto come questo?

VIVIANA PALUCCI: Non essendoci finalità performative, eravamo esonerati dal richiedere i permessi necessari per le attività di pubblico spettacolo.

Le difficoltà maggiori le abbiamo avute nell'organizzazione dei trasporti e nel coordinamento di tutti i partecipanti.

A quel tempo avevamo sede a Spinea e abbiamo dovuto richiedere un'autorizzazione speciale per evitare di pagare la tassa sugli autobus turistici ad ogni ingresso in città con il pullmino che utilizzavamo per spostarci.

Il progetto inoltre era stato realizzato durante il Festival, per cui oltre alle lezioni e alle prove giornaliere, andavamo a vedere anche gli spettacoli e le conferenze e dovevamo stare molto attenti alla pianificazione degli spostamenti di venti persone da un luogo all'altro.

Che tipo di strategia di comunicazione avete adottato per far conoscere il progetto?

VIVIANA PALUCCI: Ci siamo affidati soprattutto alla pubblicità sulla stampa specializzata nazionale ed internazionale, per esempio *Danza & Danza e Ballettanz* e abbiamo realizzato delle

locandine. L'esperienza negli anni ci ha insegnato quali fossero i mezzi più efficaci per promuovere il nostro lavoro: il sito della Biennale si è rivelato lo strumento più efficace fino ad oggi.

Parliamo dell'edizione di Choreographic Collision del 2008, conclusasi con la realizzazione di una performance site specific all'interno di San Salvador, ovvero il Telecom Italia Future Centre di Venezia.

VIVIANA PALUCCI: Nel 2008 l'obiettivo del progetto era la produzione di una *performance* inserita nella programmazione del festival della Biennale Danza, il cui tema quell'anno era *Beauty*.

Selezionammo quattro coreografi fra quanti avevano lavorato nell'edizione precedente e mettemmo a loro disposizione sette danzatori.

Scegliemmo il *Telecom Italia Future Centre*, un ex convento restaurato appunto da Telecom negli anni Ottanta, perché aveva degli spazi molto interessanti e stimolanti, ricchi di accostamenti tra storia e tecnologia avanzata.

I quattro coreografi furono indirizzati dal drammaturgo Stefano Tomassini, a trovare quattro temi indipendenti tra di loro, ma strettamente collegati al concetto di bellezza.

Ognuno di loro ha lavorato prima sulla drammaturgia e poi sulla ricerca di un vocabolario personale e solo successivamente per la realizzazione della *performance*.

Una cosa che mi piace sottolineare è che nessuno dei coreografi coinvolti danzava durante la *performance* ed è stata una nostra scelta ben precisa: il loro lavoro, in questo caso, era trovare una via per comunicare con i danzatori e trasmettere loro la coreografia.

Dal punto di vista organizzativo che tipo di lavoro avete dovuto svolgere?

VIVIANA PALUCCI: Il lavoro è stato molto complesso quell'anno, perché abbiamo dovuto richiedere molte autorizzazioni per poter realizzare la *performance* in uno spazio come quello.

È stato necessario il nulla osta della Soprintendenza delle Belle Arti per poter posizionare uno schermo all'interno di una delle sale del palazzo e per appendere alle colonne del chiostro un'installazione di Daniele Carrer realizzata con bottiglie di plastica e acqua.

Abbiamo richiesto anche l'autorizzazione ai vigili del fuoco, poiché utilizzavamo un attracco per le barche, una cavana. A tutto ciò si sommano le normali pratiche per realizzare un evento di pubblico spettacolo.

È stato un progetto oneroso dal punto di vista economico, perché, per accedere allo spazio, era necessaria la presenza di un tecnico del *Telecom Italia Future Centre* stesso, il quale non fungeva solo da custode, ma ci affiancava anche nell'uso dei computer e nella gestione dell'apparecchiatura audio. Il suo compenso era a carico dell'organizzazione dell'evento ed ha inciso molto sul *budget* del progetto.

Parliamo della comunicazione dell'evento. Come avete pubblicizzato la performance?

VIVIANA PALUCCI: L'evento era inserito nel programma del Festival, per cui l'aspetto comunicativo è stato curato da Biennale attraverso i suoi canali.

Secondo voi gli enti e i soggetti coinvolti nell'organizzazione dell'attività hanno capito il progetto?

VIVIANA PALUCCI: A Venezia c'è una sensibilità verso le attività culturali e grande disponibilità da parte delle autorità e delle istituzioni, anche quando le finalità di un progetto non vengono comprese fino in fondo.

È sicuramente necessario realizzare ogni iniziativa secondo le regole stabilite, ma in ogni caso noi non abbiamo avuto alcun problema, nemmeno con i responsabili della Sovrintendenza, che hanno concesso i permessi senza difficoltà, pur essendo stati molto fiscali.

Parlando dell'evento dal punto di vista artistico, c'erano dei momenti in cui il pubblico veniva integrato nella performance?

VIVIANA PALUCCI: Sì, fin dall'inizio. Era un evento itinerante per cui il pubblico camminava per raggiungere ciascuno dei quattro eventi che componevano la *performance*. Gli spettatori potevano cambiare posizione e vedere la scena da diversi punti di vista se lo desideravano. In un'occasione, inoltre, veniva richiesto ai partecipanti di bendarsi e la *performance* terminava con il pubblico posizionato nello spazio performativo e i danzatori in quello degli spettatori.

Il pubblico ha capito la performance? Ha avuto qualche reazione particolare?

VIVIANA PALUCCI: Il pubblico non era un pubblico occasionale. Certo, quando danzatore e spettatore sono così vicini possono esserci delle reazioni inaspettate, ma in questo caso il pubblico era obbligato a prenotare per partecipare e quindi era motivato ed educato.

Avete avuto commenti o critiche al termine della performance da parte del pubblico?

VIVIANA PALUCCI: Non abbiamo fatto un dibattito, ma abbiamo raccolto testimonianze spontanee di persone che venivano a parlarci al termine delle *performance*. In linea di massima si è trattato di giudizi positivi.

Abbiamo proposto il lavoro per quattro volte e i centoventi posti disponibili a replica erano sempre esauriti. Qualcuno ha richiesto di poter entrare più volte.

Quali aspetti del luogo sono stati trattati nella ricerca coreografica: quello artistico, quello storico, o quello architettonico?

VIVIANA PALUCCI: Lavorando con Ismael Ivo ho imparato che i luoghi parlano. Ai quattro coreografi del progetto lui diceva sempre: « Andate lì, sedetevi e aspettate. Vedrete che prima o poi il luogo vi parlerà». Ogni luogo è stimolante e interessante, anche quello più anonimo, o quello più piccolo.

Noi abbiamo sfruttato questa *location* lasciandoci ispirare prevalentemente dagli stimoli architettonici e dagli ambienti. Era uno spazio che si prestava alla ricerca perché vi coesistevano due anime: quella antica del chiostro, del refettorio e della cavana, ma anche quella più moderna delle aree tecnologiche, tra cui il bar dove erano presenti numerosi computer.

Parliamo di Moving the city, l'ultimo capitolo di Choreographic Collision che è anche il percorso più vicino alla danza urbana, così come viene intesa generalmente.

VIVIANA PALUCCI: L'obiettivo di *Moving the city* era la realizzazione di una *performance* su un tema dato, ovvero Venezia, intesa non come luogo turistico, ma come città d'acqua.

Il tema è stato scelto ancora una volta da Ismael Ivo, il quale ha recuperato un'abitudine esistente in altre città, come per esempio New York e Londra, in cui gli artisti si esibiscono abitualmente nelle metropolitane e l'ha riproposta a Venezia sui vaporetti, mezzi pubblici unici al mondo.

Lo stimolo di lavoro per i cinque coreografi selezionati è stato un testo del poeta Josif Brodskij⁵², *Fondamenta degli Incurabili*, scelto dal nostro drammaturgo Stefano Tomassini.

Spesso il pensiero che su cui si fonda una creazione coreografica non risulta leggibile, ma è comunque fondamentale ed imprescindibile per il lavoro di un artista. È per questo che Tomassini ha estrapolato dal testo sedici *topics*, sui quali i partecipanti al laboratorio sono stati invitati a lavorare.

L'organizzazione del progetto è stata molto complessa perché a *Moving the city* non hanno lavorato solo DanzaVenezia e Biennale, ma sono stati coinvolti anche studenti provenienti da altre importanti realtà del territorio: i musicisti del Conservatorio Benedetto Marcello e gli studenti dello IUAV, che si sono invece occupati del lavoro sulla drammaturgia, sui costumi e le scenografie.

Come avete scelto i luoghi e i vaporetti su cui realizzare le performance e cos'ha comportato questo dal punto di vista organizzativo?

VIVIANA PALUCCI: ACTV l'azienda che gestisce il trasporto pubblico a Venezia e che naturalmente è stata *partner* del progetto *Moving the city*, ci ha indicato le linee, gli orari e le fermate in cui avremmo potuto presentare le *performance* e su queste indicazioni ben precise abbiamo realizzato il nostro percorso. Abbiamo lavorato anche a terra su alcune Fondamenta e alle fermate dei vaporetti, e presso gli imbarcaderi.

Abbiamo dovuto porre molta attenzione alla gestione degli orari, per evitare di avere due *performance* in contemporanea negli stessi luoghi e sugli stessi vaporetti.

So che per quanto riguarda la prima giornata dell'evento, non avete voluto comunicare la presenza delle performance per osservare le reazioni spontanee delle persone. Mi sembra che i risultati siano stati molto differenti rispetto a quelli della seconda giornata, in cui vi siete trovati davanti un pubblico consapevole ed informato.

VIVIANA PALUCCI: Esatto devo dire che il secondo giorno, in cui la notizia delle *performance* in città era stata già comunicata attraverso televisioni e giornali, ha funzionato molto meglio. Le persone non sapevano esattamente dove queste coreografie sarebbero state realizzate, ma, quando le incontravano, si facevano coinvolgere ed erano preparati.

L'effetto sorpresa non è stato un elemento positivo per questo progetto.

⁵² Josif Aleksandrovič Brodskij (1940 – 1996): poeta russo naturalizzato statunitense.

Ci sono state reazioni molto diverse: il turista è sicuramente più ben disposto ad accogliere un evento performativo imprevisto, mentre il cittadino veneziano, che è già stressato dalla presenza massiccia di visitatori e subisce passivamente eventi, anche di grande importanza come il Carnevale, non sempre è disposto a tollerare incursioni nella propria quotidianità.

Il nostro progetto era comunque ricco di particolari interessanti e stimoli e non abbiamo rallentato o fermato l'attività di chi si trovava sul vaporetto o nelle aree adibite a spazi performativi. Chiunque poteva scendere alla sua fermata, oppure decidere di proseguire il viaggio per vedere la fine della coreografia.

Forse le persone erano turbate per la riduzione degli spazi all'interno dei mezzi.

VIVIANA PALUCCI: Non è vero, perché i ragazzi lavoravano solo se c'era lo spazio necessario per esibirsi anche riducendo, quando necessario, i movimenti e l'azione. Era davvero un *happening* che non disturbava i passeggeri o i passanti.

Se l'obiettivo è raccontare un luogo e un luogo è composto anche dalle persone che lo abitano, un maggior coinvolgimento dei cittadini nella creazione del progetto potrebbe essere utile?

VIVIANA PALUCCI: Si potrebbe pensare ad un modo di comunicare con le persone più coinvolgente. Durante l'esperienza del primo anno, i residenti si abituavano alla presenza dei ragazzi che lavoravano per diverso tempo su uno stesso luogo. Li aspettavano, offrivano loro da bere e li aiutavano con le luci. Si era creata una complicità. Questo tipo di rapporto costante con l'ambiente è venuto a mancare nel progetto *Moving the city*, non avendo mai volutamente provato all'aperto per non rovinare l'effetto sorpresa finale. In ogni caso sarebbe stato difficile creare una relazione continuativa con i passeggeri del vaporetto che cambiano di fermata in fermata.

Crede che una coreografia precostituita, con pochi margini di improvvisazione, possa aver creato un distacco tra il pubblico e la performance?

VIVIANA PALUCCI: Le coreografie avevano una struttura, ma i ragazzi potevano e dovevano variarla in base alle situazioni. I danzatori infatti sono stati molto bravi: dov'è stato possibile hanno coinvolto il pubblico, mentre in caso di assenza di spazio o poca risposta da parte degli spettatori

hanno dosato la loro presenza. Questo è comunque il bello di questo tipo di lavoro: devi aspettarti di tutto.

Lei crede che le amministrazioni comprendano il potenziale di questo tipo di eventi performativi negli spazi urbani e li riconoscano come mezzi di promozione del territorio?

VIVIANA PALUCCI: Sì, probabilmente sì, mi capita di andare a parlare con persone che hanno una sensibilità particolarmente sviluppata nei confronti della danza e del potenziale che può avere anche nella comunicazione della bellezza di un luogo. Oggi è necessario che l'arte non venga più considerata solo come pure divertimento dalle amministrazioni pubbliche. L'arte è cultura ed educazione.

6.2 Conversazione con Laura Boato, coreografa partecipante al progetto Choreographic Collision

Lei ha partecipato come coreografa al percorso di formazione «Choreographic Collision – Moving the city». Può raccontarci questo progetto dal suo punto di vista?

LAURA BOATO: Choreographic Collision è un percorso di ricerca e alta formazione coreografica che cambia formula ogni anno; questa volta il percorso era imperniato sulla ricerca drammaturgica finalizzata alla realizzazione di una *performance site-specific* in urbana nella città di Venezia, in corrispondenza delle fermate dei vaporetti e sui vaporetti stessi.

Ho anche l'impressione che la struttura che l'organizzazione ha scelto di dare al progetto sia frutto di una riflessione sulla differenza tra coreografo e danz'autore - una figura professionale, quest'ultima, che in questi anni per motivi artistici ed economici si è molto diffusa nel nostro Paese. Io stessa ho composto dei lavori come danz'autrice, e in questo caso mi è stata molto chiara la differenza tra le due cose.

L'obiettivo del progetto è quello infatti di mettere a fuoco alcune peculiarità del coreografo, prima tra tutte quella di essere un soggetto creativo che lavora all'interno di un'equipe - distinguendolo perciò in modo molto forte dalla figura del danz'autore, che progetta, crea e spesso interpreta le sue coreografie come dei lavori autoriali, più simile in questo alla figura del cantautore nella musica.

Noi partecipanti a questa esperienza abbiamo ricevuto una consegna (creare una *performance site-specific* in urbana a partire da *Fondamenta degli incurabili*, un libro su e per Venezia di Josif Brodskij) per la quale eravamo chiamati a coordinare un gruppo di lavoro formato da molteplici figure professionali, come danzatori, musicisti, scenografi, costumisti, drammaturghi: ognuno di noi in questo modo ha avuto la possibilità di sperimentare la propria capacità di comunicare, dare indicazioni, fare delle scelte in relazione a un gruppo, per arrivare a partorire una creazione originale che è a firma del coreografo, ma frutto di un grande lavoro di squadra.

Ha scelto Lei i suoi collaboratori e ha avuto la possibilità di lavorare con loro fin dal primo giorno?

LAURA BOATO: I collaboratori sono stati selezionati dall'organizzazione: il primo giorno ho conosciuto i danzatori, cinque per ogni coreografo; nei giorni successivi mi sono stati assegnati il drammaturgo, gli scenografi e i costumisti. Ho scelto solo i musicisti – o meglio gli strumenti, tromba e percussioni.

Scenografi e costumisti in realtà lavoravano con tutti i coreografi, ma ciascuno si è avvicinato naturalmente a quello più affine per scelte artistiche e necessità creative. Io, per esempio, a un certo punto ho scelto di lavorare con materiali di recupero (plastiche, stivali di gomma, vecchie reti da pesca, etc.), perciò non avevo bisogno di persone che tagliassero o cucissero, ma piuttosto che sapessero trattare questo tipo di materiali; alcuni di loro hanno iniziato a presentare proposte in questo senso e a collaborare con me.

Sono stata molto colpita dalla modalità di assegnazione dei danzatori. Ismael Ivo, direttore artistico del progetto, ha individuato le persone che avrebbero lavorato con me il primo giorno, senza aver visto nulla di mio se non il video inviato per il bando di selezione. Io credo che lui si sia concentrato non tanto su noi coreografi bensì piuttosto sul gruppo di danzatori – sul loro 'assortimento', se così si può dire. All'inizio non capivo, mi chiedevo perché non ci avesse dato un tempo per conoscerci, per capire le affinità tra danzatori e coreografi; in realtà a posteriori mi sono detta che aveva ragione lui. Per il tipo di lavoro che ci è stato chiesto, per le tempistiche così strette soprattutto, era davvero difficile chiedere ai danzatori di entrare nel nostro linguaggio di movimento – è un lavoro che richiede anni, e una grande affinità. Nel nostro caso c'era poco da fare, eravamo noi che dovevamo andare verso di loro: capire i loro punti di forza, le loro potenzialità, e giocare su quelli. Io alla fine non ho montato un solo movimento su di me.

Come si è sviluppato il lavoro di ricerca coreografica?

LAURA BOATO: Uno degli obiettivi del percorso era imparare a sviluppare un progetto non solo dal punto di vista registico e coreografico, ma anche, e soprattutto, drammaturgico.

La nostra ricerca si è svolta non su tema generico o una suggestione data, ma su un testo vero e proprio, *Fondamenta degli incurabili*, la dichiarazione d'amore di Brodskij per Venezia. Nei primi venti giorni di lavoro, per quattro ore al giorno, il Prof. Stefano Tomassini, già drammaturgo per alcuni importanti coreografi, ci ha guidati nell'esplorazione di diverse modalità di ricerca, dandoci alcuni strumenti importanti di lavoro e riflessione su come creare un'opera a partire da un testo.

Il progetto è durato circa sei settimane, nelle quali abbiamo lavorato dalle otto alle dieci ore al giorno, dalle nove della mattina alle sei/otto della sera. Il tempo della messa in scena poi è stato estremamente ridotto, ma l'obiettivo non era quello di produrre un'opera finita, ma quello di sperimentare un nuovo modo di fare ricerca, soprattutto dal punto di vista coreografico - drammaturgico.

Io ero abituata e portata naturalmente a tempi di produzione molto lunghi, con importanti sessioni di improvvisazione, e scelte delicate fatte seguendo una bussola non solo e non sempre razionale, anche se ovviamente alla fine approdavo comunque a un momento compositivo più «ragionato».

In questo caso invece ci è stato chiesto un lavoro di certovina progettazione a priori, a tavolino; per me all'inizio è stato davvero difficile, ma alla fine ho scoperto delle potenzialità forti in questo – per esempio, i miei tempi di messa in scena si sono ridotti in modo impressionante.

Per ricavare delle strutture di riferimento rispetto alle quali operare le scelte compositive siamo stati guidati nell'osservare e riconoscere gli aspetti più formali del testo, insieme alle annotazioni di tipo metafisico e filosofico che conteneva: per esempio la struttura della narrazione frammentaria e circolare, o i risvolti metafisici di elementi fisici o architettonici della città, come, ad esempio, l'immagine dell'acqua che diviene rappresentazione del tempo. Questo permetteva di avere delle griglie di riferimento molto precise, ma al contempo lasciava la briglia sciolta alle immagini, all'interpretazione, alla visione di ciascun coreografo. Quando poi siamo stati invitati a scegliere uno o più aspetti, o passaggi del libro, su cui lavorare, spesso dallo stesso passo sono nati due o più lavori molto diversi tra loro, pur essendo tutti estremamente coerenti col materiale di partenza.

Per uno dei primi esercizi, ad esempio, io avevo scelto di lavorare sulla figura del Leone; in Brodskij c'è una lunga descrizione di Venezia in cui si dice che la città sembra popolata ovunque di leoni: sui campanelli, sui batocchi delle porte, sulle statue, sulle chiese... Brodskij ne parlava sottolineando – non ricordo le parole precise – come Venezia fosse una città nella quale i leoni

fossero in indiscussa superiorità numerica rispetto a ogni altra immagine, quando normalmente l'iconografia cristiana non dà così grande spazio alle figure animali. Dice «questi *Felidae* possono pensare di essere qui a prendersi la rivincita». A me è arrivata forte l'immagine di un luogo nel quale gli esseri umani sono di passaggio, mentre i leoni – apparentemente decorativi – restano, e sono i veri padroni di casa; pensandola così, quella che per me era «casa mia» diventava un luogo capace di mettermi in questione, di farmi sentire osservata, nel quale non ero più così a mio agio. Cominciai perciò a ipotizzare una coreografia nella quale l'azione cominciasse dove meno te l'aspetti, e i danzatori si muovessero come felini nel buio della platea, tra le sedie e le gambe del pubblico.

Inoltre Brodskij descrive Venezia come una sorta di animale mitologico benevolo, grande e potente, una leonessa che protegge il suo cucciolo, dove però per cucciolo intende le spoglie di San Marco custodite nella Basilica – all'improvviso realizzai che stava descrivendo un *monstrum* che vegliava un corpo a brandelli, in un luogo non troppo rassicurante, nel quale gli esseri umani erano ospiti temporanei e «tollerati», sui quali prendersi una rivincita. Da questo nacque la figura della danzatrice nuda con una Bibbia tra le mani, accucciata in cima a una montagna di reti da pesca dalle quali fuoriuscivano pezzi di manichino.

Oltre alle immagini anche la modalità di narrazione di questo passo era interessante: procedeva per frammenti legati gli uni agli altri per libera associazione che creavano una struttura in accumulo.

Osservare questi dettagli offre una bussola preziosa nella composizione, che è la cosa più importante, perché nella libertà assoluta si rischia facilmente di perdersi.

Ci è stato chiesto infine di scrivere un quaderno di regia immaginando la messa in scena della coreografia tratta dal passo scelto in uno spazio teatrale, senza porci alcun limite di *budget* e questo è stato un esercizio davvero interessante!

Nella danza contemporanea italiana le risorse economiche sono sempre ridottissime: difficilmente si possono chiedere luci astronomiche, costumi o scenografie troppo costosi o complessi. Nel provare a comporre senza pormi limiti di budget ho scoperto che negli anni avevo finito per auto-censurarmi, e faticavo a immaginare un mio lavoro con un allestimento complesso e costoso. È stato un momento di riflessione molto importante, perché mi ha insegnato a non pormi alcun limite nell'atto dell'immaginazione, confidando di trovare soluzioni e adattamenti in seguito, durante la messa in scena.

Sembra una stupidaggine, invece è fondamentale: se alcune possibilità diventano tabù già in partenza, la tua creatività ne risulta menomata e non così feconda come invece potrebbe essere. Uno dei momenti centrali della mia coreografia finale, quello della Sposa sulla scalinata della Salute, è un esempio di questo. Avevo immaginato la danzatrice in un abito da sposa con una gonna del

diametro di una ventina di metri, che coprisse buona parte della scalinata della chiesa; nonostante alla fine il mio budget costumi fosse di circa cento euro per cinque danzatori, quell'abito è stato realizzato, comunque, solo in plastica da edilizia e non in stoffa. È cambiato il materiale, non l'idea, e la resa è stata anche migliore, perché la plastica da edilizia pesa pochissimo, e perciò in esterni risponde al movimento del vento anche se non soffia troppo forte.

Ma soprattutto quell'idea non sarebbe mai nata se mi fossi posta fin da subito dei limiti.

Un altro degli aspetti importanti della ricerca è stato quello di lavorare sulle modalità di narrazione dell'autore.

Per esempio la Sposa è nata dalla descrizione che Brodskij fa della nebbia.

Scrive:

D'inverno, specialmente la domenica, ti svegli in questa città tra lo scrosciare festoso delle sue innumerevoli campane [...] Spalanchi la finestra, e la camera è da subito inondata da questa nebbiolina carica di rintocchi [...] Non importa la qualità e la quantità delle pillole ti tocca inghiottire questa mattina: senti che per te non è ancora finita. Alla stessa stregua non importa se sei più o meno autonomo, se e quante volte sei stato tradito, se il tuo esame di coscienza è più o meno radicale, più o meno sconsolante: comunque stiano le cose, presumi che per te ci sia ancora speranza, o almeno un futuro [...]. Questo ottimismo deriva dalla nebbiolina [...].

Venezia per lui è un sollievo e la nebbia è il balsamo che allevia per un momento il dolore di una vita durissima e ferite brucianti. L'immagine era forte e, come altre volte nel testo, rinvia a un movimento circolare: quando la nebbia passa, il dolore riprende a farsi sentire.

Ho iniziato a lavorare per libere associazioni: Brodskij parla di speranza ... come posso visualizzare la speranza? Cos'è «speranza», nel senso comune? Cos'è «speranza» per me?

E mi sono ritrovata a pensare: «...e vissero felici e contenti». La favola è la rappresentazione per eccellenza di un felice futuro possibile; non solo, è il ritorno all'infanzia, quando ancora il tempo davanti a sé è lungo, e le possibilità infinite («[...] senti che per te non è ancora finita»).

Così sono nate la Sposa e l'idea di utilizzare la melodia di una ninna-nanna; e di seguito quella di chiedere al trombettista di ricavare la ninna-nanna (*Nanna-bobò*, una delle più conosciute e antiche ninna-nanne veneziane) dallo sviluppo del suono della sirena che a Venezia avverte dell'arrivo della nebbia e dell'acqua alta. Perciò il pezzo cominciava con la tromba che imitava la sirena e poi pian piano cominciava a scioglierla nella melodia, per tornare alla sirena nelle note finali.

Anche l'abito da sposa aveva molto dell'emozione sottesa al brano di Brodskij ... un abito che da lontano sembra l'abito delle favole, mentre visto da vicino è composto interamente di plastiche e materiali poveri o visibilmente riciclati. La nebbia è stata tradotta nel tessuto-non tessuto da

agricoltura che velava il viso della Sposa e le impediva di guardare alla realtà; abbassato con forza durante la danza, svelava un viso segnato da un trucco pesantemente *dark*.

La struttura «circolare» della narrazione è stata ripresa anche in questo particolare, anche se in verso opposto ... come se, mentre l'abito e la musica parlavano di speranza, il corpo, nell'aspetto e nel movimento, raccontasse del dolore per poi acquietarsi nuovamente nel finale, con il movimento che scendeva in ritmo ed energia e il viso della danzatrice che tornava a velarsi. Il movimento nasceva lento e denso sulle note della ninna-nanna, poi allo scoprirsi del volto cominciava a giocare sul contrasto tra la dolcezza della musica e la forza in crescendo della danza, nella quale il corpo andava a indagare la reazione alla ferita, allo squarcio, alla paura e alla rabbia che il dolore naturalmente si porta dietro. Al termine della *performance* la Sposa tornava a velarsi e iniziava a camminare piano verso il vaporetto, mentre la gonna dell'abito diventava un mare tempestoso tra le mani degli altri danzatori.

Il modo in cui abbiamo costruito questa coreografia può essere un esempio di percorso di ricerca e composizione coreografica, anche se si tratta davvero di un esempio al singolare, perché mentre sulla drammaturgia del lavoro siamo stati seguiti passo-passo, sulla costruzione coreografica siamo stati lasciati molto liberi; io stessa non ho usato le stesse modalità con tutti i danzatori, utilizzando strategie e risorse differenti, a seconda dell'interprete e della sezione di lavoro da comporre.

Valentina Schisa, la danzatrice che ha interpretato la Sposa, è una ragazza bellissima, con un'espressione del viso sempre molto intensa e grinta da vendere. Figlia di un'insegnante di danza classica, è nata e cresciuta in una scuola di danza classica e moderna – una formazione perciò con un tratto molto forte - e molto lontana dal tipo di linguaggio che pratico e nel quale mi riconosco, non solo dal punto di vista tecnico, ma anche artistico e comunicativo.

Se avessi voluto indagare con lei il tema della ferita attraverso i «codici» della danza che lei conosceva avrei rischiato di realizzare una coreografia piena di retorica, ma allo stesso tempo non potevo chiederle di diventare una danzatrice contemporanea vicina al mio sentire nel breve tempo che avevamo a disposizione.

Un giorno, durante l'intervallo di una lezione, l'ho trovata in corridoio che bofonchiava e l'ho avvicinata, facendole presente – con delicatezza - che per la maggior parte delle lezioni aveva un'espressione svogliata e infastidita, come se essere lì per lei fosse qualcosa di pesante e non voluto e che in questo modo rendeva le cose più difficili a tutti. Lei mi ha guardata seria negli occhi e mi ha risposto brusca: «É che sono piena di ferro e quando piove mi fa male». Così ho scoperto che aveva avuto un serio incidente stradale; mi disse che amava la danza alla follia, ma quando le chiedevano di fare cose fisicamente estreme, soprattutto a Venezia, dove è sempre umido e d'inverno piove spesso, provava dolori molto forti.

Ricordo ancora bene la sensazione che ho provato mentre la guardavo parlare; in quel momento mi è stato chiaro che per coreografare la Sposa non avevo bisogno della ballerina, ma della giovane donna che mi parlava del dolore terribile provato dal suo corpo; così, mentre tutti lavoravano in sala, le ho chiesto di cercarsi un posto tranquillo e attraverso delle tecniche di scrittura creativa le ho chiesto di scrivere del suo incidente per due o tre ore, senza fermarsi. Dal testo che ne è risultato – e che io, come le avevo promesso, non ho letto - le ho fatto scegliere dieci parole da riportare su altrettanti fogli. Le ho chiesto di scrivere nuovamente sotto ogni parola altri vocaboli accostati per libera associazione e, tra questi, di individuarne infine solo quattro o cinque che sentisse risuonare più forti dentro di sé.

Non ho mai voluto leggere quello che ha scritto: in un primo momento perché sapere che qualcuno avrebbe letto quel che scriveva non l'avrebbe fatta sentire del tutto libera; ma neppure in seguito, quando fu lei a chiedermelo, perché sapevo che mi avrebbe distratta dal lavoro sul suo corpo, saremmo entrate nel personale, e questo non avrebbe aiutato il lavoro, che è qualcosa di molto intimo, ma mai privato.

Le ho invece chiesto di scriverle, quelle parole, con il corpo e sono diventate la sua danza.

Quella era la mia Sposa.

Ciò che io avevo creato era completamente differente da quanto aveva scritto Brodskij, ma il suo testo, anche grazie agli strumenti che Tomassini ci aveva offerto, era diventato un grimaldello per liberare l'immaginazione e raccontare quella stessa emozione, con un linguaggio completamente diverso.

Questo lavoro è stato prezioso per me, mi ha fornito una chiave per trasformare «la testa», la mia parte razionale, che io ho sempre sofferto essere molto presente, da zavorra in volano per l'immaginazione creativa.

In un altro capitolo del libro, Brodskij parla dei poteri politici ed economici che sfruttano e non rispettano la città, per i quali usa espressioni molto forti. Dice:

«Scorrono fiumi di parole sull'urgenza di ridar vita alla città, [...] di mettere in orbita l'industria della regione, di allargare il complesso portuale di Marghera, di aumentare il traffico delle petroliere in Laguna, [...] eccetera eccetera. Tutte queste *ciacole* sgorgano normalmente dalla stessa bocca [...] che blatera di ecologia, salvaguardia, riassetto, patrimonio culturale e quant'altro. Lo scopo è sempre lo stesso: stupro».

La passione e la lucidità del suo sguardo sulla città mi ha stupita e conquistata, neppure un veneziano poteva amarla di più. Il suo è uno sguardo innamorato anche quando descrive Venezia come una città con «l'acqua alle caviglie», dove durante il fenomeno dell'*acqua alta* tutto cambia, il rumore si smorza e il tempo rallenta.

Io volevo unire queste due immagini e raccontare sia la città nella sua poesia che il suo stupro.

In verità, già nella prima settimana a tutti i coreografi Ismael aveva chiesto di lavorare alla costruzione di un materiale coreografico sull'elemento acqua. Vedevo gli altri creare a partire dall'idea di fluidità, e di peso, etc. ma io non ero in grado di creare in quel modo – come *performer* ho una resa sempre troppo bassa rispetto alle mie aspettative! -, ma soprattutto non trovo grandi stimoli nel lavorare il movimento puro a partire da concetti astratti; così ho pensato di raccontare l'acqua da veneziana. Mi sono chiesta: «Cos'è l'acqua per me che sono nata qui? Cos'ho da dire di diverso rispetto agli altri coreografi, che vivono in Polonia, Olanda o anche solo a Milano?»

Così mi è tornato in mente Brodskij e il suo «in quei giorni la città ha l'acqua alle caviglie» ed è nato il pezzo sull'acqua alta. Ho recuperato degli stivali di gomma alti, di quelli che usano i pescatori in barena, li ho riempiti d'acqua fino alle cosce e mi sono presentata in palco di fronte ai miei compagni e a Ismael Ivo. Non avevo preparato una coreografia (non avevo avuto modo di provare con gli stivali pieni), semplicemente mi sono appoggiata a una colonna e ho iniziato a giocare con il dondolio e il rumore dell'acqua. Pensavo che Ismael mi avrebbe mangiata viva, invece si è alzato in piedi dicendo «*That's an idea!*»

L'ho scoperto molto aperto, molto più di quanto immaginassi. E' un *coach* formidabile. Anche nel costruire il pezzo sul potere politico-economico ero partita da un suo *input* (ci aveva chiesto di preparare una sequenza di danza sull'invisibile). Da come l'aveva chiesto, era chiaro che pensava a qualcosa di etereo, di spirituale, ma io ho sempre il problema che se una cosa è troppo astratta mi blocca, così ho finito per rovesciarmi i capelli davanti al viso e lavorare sull'immagine di un personaggio animalesco in doppiopetto, del quale non si vede mai il volto, sul quale si è innestato Brodskij e il suo «Lo scopo è sempre lo stesso: stupro», che mi ha dato una direzione per cercare nel corpo; ne è uscito un personaggio grottesco, che si muoveva con arroganza, ma anche con grande agilità, in modo volgare e ogni tanto grufolava.

Credevo mi prendessero per pazza, invece quell'improvvisazione è piaciuta e ho potuto continuare a sviluppare la mia ricerca proprio a partire da questo punto.

Le mie coreografie hanno finito per comporre un ritratto per frammenti della città di Venezia, come per frammenti procede la narrazione di Brodskij: c'è la Venezia della nebbia e della Sposa, ma anche la Venezia commerciale, quella rappresentata da Flavio Arco Verde, che, novello Michael Jackson, balla con gli occhiali da sole e sul vaporetto regala brandelli dell'abito della Sposa, velata e spogliata, come souvenir ai turisti; c'è la Venezia poetica dell'acqua alta, che danza al suono degli stivali, in silenzio, o sull'*Ave Maria*, ma anche quella del *cabaret* di *bodyguard* sorridenti, che – un sacco di cemento dopo l'altro - interrano la donna che incarna la città, sulle note di *Soldi, soldi, soldi* di Betty Curtis; c'è l'omaggio alla sua nascita attraverso la danza di Pamela Tzeng, che corre

urlando da Piazza San Marco fino alla passerella di legno che scende sul Canal Grande, dalla quale offre una danza di preghiera alla città, che ha realizzato il paradosso di dare riparo e salvezza sull'acqua; c'è il movimento lento e inarrestabile di Cristian Rebouças Da Silva, che come il Fato – diceva Seneca – «conduce chi vuole e trascina chi resiste»; c'è il filo rosso del Tempo che Sara Angius svolge lungo le fondamenta, si sospende avvolgendosi su sé stesso con la nebbia, e si spezza alla partenza del vaporetto sul quale la Sposa verrà venduta, mentre Flavio Arco-Verde scrive a terra una frase di Brodskij: «La perdita dell'orientamento è anche una categoria psicologica».

Infine, durante uno degli ultimi trasbordi sul vaporetto, Pam e Sara inscenavano un pezzo ispirato alla recente istituzione della nuova tassa di soggiorno; Pam entrava sul vaporetto con un atteggiamento da nunzio imperiale, introdotta dal suono di una tromba «araldica», srotolava una copia della Gazzetta Ufficiale e leggeva il testo della nuova legge in inglese, francese, cinese e italiano; sul suono della sua voce si appoggiava la danza di Sara, che con sottile ironia innestava rapidamente su movimenti tecnici e astratti dei piccoli ma evidenti richiami a gestualità popolari esplicite, e talora anche forti, di commento alla legge. Nel creare la coreografia ci siamo ispirate allo straordinario «Supplemento al dizionario italiano» di Bruno Munari⁵³, del 1963: un catalogo di gestualità tipicamente italiane, con tanto di foto e descrizione in quattro lingue.

Nel corso della mia carriera, per coreografie molto più brevi ho impiegato anche un anno di lavoro; stento ancora a credere che questa *performance*, della durata di un'ora e un quarto, sia stata realizzata in sei settimane, di cui complessivamente solo una di prove con i danzatori .

Cosa vuol dire danzare in uno spazio urbano?

LAURA BOATO: Per il coreografo significa costruire una struttura duttile e agile, che possa assorbire l'imprevisto, e mettere i *performer* in condizione di apprendere in modo consapevole, partecipe e critico, nel senso di non eseguirla pedissequamente – di capire in ogni momento cosa stanno facendo e perché, cosa cerchi e cosa vuoi; dopodiché, fidarti di loro - del fatto che sapranno integrare l'imprevisto in essa, con creatività e in coerenza col tuo lavoro.

Per il *performer* vuol dire relazione. La grande difficoltà (ma anche la straordinaria ricchezza) è data dallo stare in relazione con tutto ciò che accade, visto che le possibilità di interazione in uno spazio pubblico si moltiplicano infinitamente rispetto a un luogo chiuso e organizzato come un teatro: stare perciò contemporaneamente in relazione col vaporetto che si muove, con le persone che ti passano vicine, con i colleghi che danzano con te, con la coreografia che ti è stata assegnata, con i

⁵³ Bruno Munari (1907 – 1998): artista e designer italiano, è stato uno dei massimi protagonisti dell'arte, del *design* e della grafica del XX secolo.

costumi e i materiali che hai addosso, con tutti i suoni – e non solo quelli prodotti dai musicisti – che ti circondano, con gli imprevisti che capitano e possono rallentare o modificare il lavoro tuo o degli altri danzatori.

Danzare in esterno è una scuola di ascolto e improvvisazione senza pari. E, a volte, la cosa più divertente del mondo.

Quali sono le difficoltà che ha riscontrato nel suo lavoro di coreografa e leader di un gruppo di danzatori?

LAURA BOATO: Il lavoro più impegnativo è stato quello di riuscire a trasferire il lavoro di ricerca drammaturgica e coreografica su danzatori di formazione tecnica e artistica così lontana da me in quattro o cinque giorni di prove in tutto.

C'è da dire che loro sono stati straordinari con me, per generosità e fiducia.

Della Sposa abbiamo già detto; di nuovo, il problema si è posto per il personaggio arrogante e grottesco che doveva rappresentare il Potere e che in un danzatore con il corpo minuto da ginnasta e la formazione di Flavio Arco Verde era impossibile da trovare in pochi giorni; per questo l'ho trasformato in un personaggio *pop*, un ritratto un po' sarcastico e po' amaro, sotto un'apparente leggerezza, dell'anima commerciale della città, che finiva per spogiarla regalando pezzi del suo abito ai turisti di passaggio.

Il bello è che nessuno dei movimenti che lui fa è mio. Di mio c'è il lavoro per arrivare a trovare in lui la chiave di movimento più efficace, chiara e forte per permettergli di dire ciò che io volevo che la coreografia dicesse – è un po' come trovare una strada per farlo arrivare fino a me, partendo da dove lui si trova in quel momento – della sua formazione, della sua vita – anziché il contrario.

Trovata la chiave, dopo giorni di riflessione, abbiamo montato il pezzo in un'ora.

Come ha scelto i luoghi che avrebbero ospitato le sue coreografie?

LAURA BOATO: La scelta dei luoghi e degli spazi è stata fatta in relazione alle necessità drammaturgiche, tematiche e tecniche. Non potevo realizzare la coreografia con gli stivali, dai quali l'acqua rischiava di fuoriuscire a ogni movimento, su un vaporetto né, allo stesso modo, ricoprire di terra una danzatrice in un luogo di grande passaggio - dovevo cercare aree più raccolte, e non troppo «delicate» o preziose.

Per la danza di Pam ho scelto la passerella del Magistrato alle Acque in Bacino San Marco, all'imbocco del Canal Grande, perché avevo bisogno di un luogo lontano dalla riva, il più vicino all'acqua possibile, e senza troppe ringhiere o segni «contemporanei»; inoltre volevo che fosse nel cuore della città, il simbolo delle sue origini.

La Sposa l'ho collocata sulla gradinata della Salute perché la gonna era molto ampia e creava un bellissimo effetto visivo, una volta adagiata sulla scalinata.

La difficoltà maggiore è stata il dover scegliere delle aree di lavoro all'interno di un percorso collettivo, in cui le cinque *performance* dei cinque coreografi dovevano intersecarsi senza sovrapposizioni; è stato necessario perciò un grande lavoro di coordinamento tra noi, calcolando anche i tempi di spostamento in vaporetto da un luogo all'altro.

Dal punto di vista amministrativo, lei ha dovuto presentare qualche documento relativo ai suoi progetti, ha dovuto richiedere dei permessi oppure ottenere delle autorizzazioni?

LAURA BOATO: Per la messa in scena delle coreografie l'organizzazione ha richiesto credo decine di permessi, soprattutto per l'utilizzo degli spazi pubblici e privati e dei mezzi ACTV.

Se invece si intendono i documenti per partecipare al progetto, ho semplicemente risposto a un bando uscito in rete, inviando quindi tutta la documentazione richiesta per la selezione.

Una volta selezionata, non ho più firmato nulla; l'accordo - non scritto - con gli organizzatori è un permesso reciproco di utilizzare i materiali foto e video prodotti, con l'impegno, ogniqualvolta questo avvenisse, a citarne i crediti: da parte loro i nostri nomi e da parte nostra le diciture o i luoghi di DanzaVenezia e Biennale Danza. In realtà i nostri nomi non sono stati citati quasi mai (non nel comunicato stampa, non nei video pubblicati sul sito ufficiale della Biennale se non dopo una nostra protesta); una svista inelegante, soprattutto visto che tra le *mission* del progetto c'è la volontà di *scouting* e sostegno ai nuovi coreografi.

Ci sono aspetti del progetto Choreographic Collision che secondo lei andrebbero modificati o approfonditi?

LAURA BOATO: Ho trovato il progetto estremamente utile e ben costruito; meno curata invece mi è sembrata la gestione della comunicazione relativa ad esso, che ha di fatto assimilato le nostre *performance* a una produzione.

Credo che questo non protegga il lavoro fatto nel momento in cui si propone l'esito del lavoro alla città, mentre sono convinta che andrebbe valorizzato molto di più il percorso formativo che sta alla base del progetto, così come il grande merito di *Choreographic Collision*, ovvero quello di aprire degli spazi e delle possibilità importanti – e rare - di studio e ricerca.

Di fatto a noi è stato chiesto, per fortuna, di lavorare senza preoccuparci troppo del risultato finale, a favore invece di una reale ricerca coreografico/drammaturgica; dico «per fortuna» perché ciò ci ha permesso di prendere dei rischi, di avventurarci in percorsi poco frequentati, di sperimentare, allontanandoci dai nostri abituali metodi di lavoro – ed è proprio questo che la ricerca dovrebbe fare.

Il momento finale della messa in scena della coreografia è stato invece molto breve, e non poteva che essere così: per questo i risultati sono buoni sì, ma sicuramente incompleti, necessitavano di tempo per prove e messe a punto.

Valorizzare nella comunicazione il fatto che le *performance* sono il risultato finale di un progetto di ricerca e alta formazione, e non un'opera finita, darebbe maggior risalto agli obiettivi del progetto stesso, tutelando e valorizzandone maggiormente i risultati.

CAPITOLO 7- Il corpo come strumento dell'ambiente. Conversazione con Alberto Cacopardi

Alberto Cacopardi, giovane artista della compagnia padovana Manonuda Teatro, da anni si occupa di progetti performativi in spazi urbani e di laboratori di teatro-danza nella natura.

Il suo lavoro prende spunto da vari linguaggi e si nutre della relazione con il pubblico e con i luoghi.

Ha lavorato a Venezia ripetutamente nel corso della sua carriera artistica, da solo o in collaborazione con artisti e realtà molto diversi tra loro: dal fondatore dello stile di danza giapponese *Jinen butō*, Atsushi Takenouchi, all'associazione culturale veneziana Momos volta alla partecipazione del territorio attraverso laboratori ludici e di animazione, dagli allievi dei *workshop* da lui condotti ai compagni di lavoro di Manonuda Teatro.

Cos'è per lei la danza urbana?

ALBERTO CACOPARDI: credo che la definizione di danza urbana possa essere sostituita oggi con quella di «danza con il luogo».

La danza è movimento e il movimento è ovunque: le campane che suonano, le macchine che passano, la gente che passeggia, il movimento minimo dei muri degli edifici, lo spostarsi nell'aria dei profumi e degli odori. E nel contempo, allargando lo sguardo, c'è anche il movimento stellare, lunare e solare che noi percepiamo.

Tutto è una danza, il luogo di per sé danza, anche senza l'intervento dell'uomo e quando un danzatore lavora in un luogo non fa altro che muovere il corpo ispirato da ciò che incontra, dal movimento dell'ambiente e delle sue emozioni.

Danzare i luoghi significa portare il proprio movimento e fonderlo con quello dell'ambiente circostante.

Un *performer* quando danza nello spazio compie un atto generoso perché nutre e valorizza i luoghi con il suo movimento e la sua vita ed è anche profondamente coraggioso e rispettoso quando resta fermo e in silenzio finché dentro e intorno a sé non accade qualcosa che risveglia il suo movimento.

C'è qualche differenza nella sua danza quando presenta uno spettacolo di repertorio in un luogo e quando sviluppa un progetto di danza nello spazio attraverso l'improvvisazione?

ALBERTO CACOPARDI: La differenza sta soprattutto nello spirito con cui si inizia il lavoro: quando si ha una coreografia si ha l'urgenza di comunicare un messaggio elaborato nel tempo ed elaborato attraverso una forma spettacolo: se invece si parte da zero, dall'improvvisazione, ci si trova di fronte ad un salto nel vuoto in cui è necessario mettere a tacere il cervello e ascoltare le suggestioni e gli stimoli dall'esterno.

È vero anche che questo silenzio interiore sopraggiunge anche quando durante un proprio spettacolo strutturato, il pubblico non entra in relazione con il tuo lavoro: in quel caso si sta in silenzio e si ricerca, nell'ascolto, un rapporto con i presenti.

Dalle sue parole sembra che la relazione con l'ambiente sia più importante di quella con il pubblico. È corretto?

ALBERTO CACOPARDI: Se danzo per ricerca personale metto uguale impegno ed energia sia di fronte ad una persona che ad un muro; quando invece porto una delle mie *performance* in piazza di fronte ad un pubblico, devo porre una maggiore attenzione a quelle persone che condividono con me lo spazio. In quel momento sono lì per loro e con loro comunico.

Si può dire che nei progetti di ricerca il pubblico è uno strumento di lavoro, mentre negli spettacoli di strada gli spettatori sono i fruitori della performance.

ALBERTO CACOPARDI: E' proprio così. Quando ci si esibisce per un pubblico nella speranza di ricevere una monetina nel cappello, oppure quando c'è un organizzatore che paga il *cachet*, l'urgenza primaria è quella di coinvolgere e attrarre il pubblico per tutta la durata della *performance*.

In altre situazioni, soprattutto di laboratorio, non c'è questa necessità e le persone che attraversano un luogo sono parte integrante dell'ambiente che ospita una ricerca, non i fruitori ultimi di uno spettacolo.

Lavorare coinvolgendo il pubblico richiede molta cura e attenzione. Come riesce a capire qual è il limite oltre il quale uno spettatore non desidera collaborare oppure, più semplicemente, come riesce a gestire il suo rifiuto?

ALBERTO CACOPARDI: Il codice di comportamento con uno spettatore è lo stesso che lega i rapporti umani nella vita quotidiana.

Quando si è in coda alla cassa di un supermercato è possibile che nasca una battuta o un dialogo con la persona che ti precede e se ciò accade, vuol dire che entrambi siete aperti alla comunicazione, ma non è sempre detto che tutto ciò accada.

Nel tempo, con l'esperienza, il gioco e la propria convinzione personale ... un *performer* impara a rompere muri e barriere del proprio pubblico.

Non sempre accade, ma è un rischio calcolato: tutti noi abbiamo dei meccanismi di difesa e dobbiamo perciò essere in grado di rispettare quelli altrui.

Ho parlato di convinzione perché nella danza, come nella vita, quando il dubbio si insinua nel lavoro incide negativamente sull'energia del *performer*, allontanandolo dal pubblico e da quanto sta accadendo in quel momento.

Lei pensa che il suo lavoro venga compreso dal pubblico che incontra in occasione delle performance in spazi urbani?

ALBERTO CACOPARDI: Io vivo dei soldi che raccolgo al termine delle esibizioni in strada, per questo sono sicuro che migliaia di persone abbiano capito il mio lavoro, ovvero che non c'è nulla da capire.

Io lavoro evocando immagini molto semplici che possano appartenere anche al vissuto comune di ogni singola persona e che riescano a coinvolgere emotivamente chiunque.

Jacques Lecoq⁵⁴ diceva che: «Il pubblico ha sempre ragione». Se gli spettatori durante una *performance* si interrogano sul significato delle azioni alle quali stanno assistendo, si sono allontanati dal lavoro e cercano di razionalizzarlo non riuscendo a farsene coinvolgere.

Quando ciò accade, probabilmente lo spettacolo parte da un presupposto sbagliato: non ha reale volontà di comunicare perché è un progetto autoreferenziale.

⁵⁴ Jacques Lecoq (1921 – 1999): attore teatrale, mimo e pedagogo francese, ha fondato la Scuola Internazionale di Teatro Jacques Lecoq.

Che definizione darebbe al suo stile performativo?

ALBERTO CACOPARDI: Io ho una visione dell'arte molto più vicina a quella di figure come il regista giapponese Yoshi Oida o gli attori della compagnia di Peter Brook, i quali nel loro *training* quotidiano affrontavano lo studio di tutte le arti, nessuna esclusa.

Non credo, infatti, nella distinzione tra danzatore e attore: per me esiste la figura dell'artista, il quale sa cantare, ballare, recitare e utilizzare strumenti, eccellendo in uno di questi campi, forse, ma senza mai abbandonare gli altri.

Essere artista per me vuol dire essere in grado di creare qualcosa che sia fatto bene e sia vero. In ambito performativo, significa realizzare un'opera che faccia vivere il corpo e comunichi emozioni.

Mi rendo conto, però, che per relazionarmi con gli organizzatori e, in generale, con la società devo dare una definizione al mio lavoro e, quando mi viene richiesto, dico che faccio teatro-danza e teatro-danza di strada.

Qual è la sua esperienza artistica a Venezia?

ALBERTO CACOPARDI: Venezia è un luogo particolare. L'ultima occasione è stato il progetto *Dancing Engine*, realizzato dal collettivo di artisti di cui faccio parte, Manonuda Teatro, a settembre 2010 nell'ambito di Baobab Festival, organizzato dall'Assessorato alle Politiche Giovanili e Pace del Comune di Venezia e dal Ministero della Gioventù. *Dancing Engine* può essere tradotto in «motore danzante» e infatti, per circa sei ore, io e gli attori Evarossella Biolo, Elisabetta Mazzullo e Mirco Trevisan ci siamo esibiti alle fermate degli autobus, quelle dei vaporetti e sui mezzi pubblici in un viaggio danzante tra la terraferma e le isole.

Abbiamo realizzato le nostre *performance* all'interno di un mezzo di trasporto unico al mondo nel suo genere, a strettissimo contatto con i passeggeri e in equilibrio costante tra il dover rispettare gli spazi altrui e la necessità di far vibrare la nostra danza quasi immersi nell'acqua.

Attorno a noi il pubblico era quanto di più eterogeneo potessimo incontrare: c'erano i veneziani, ma anche i turisti, sia italiani che stranieri, persone diversissime tra loro per ascolto e coinvolgimento nel nostro lavoro.

Chi le è sembrato più predisposto a seguire il vostro lavoro, i turisti o gli abitanti della città?

ALBERTO CACOPARDI: Il turista sicuramente. Quando una persona va in vacanza ed esce dal suo paese e dai suoi equilibri, è più aperta, perché tutto ciò che si trova davanti è sconosciuto, urgente e vibrante. Non ha vincoli, non ha problematiche, non ha orari. È più curiosa e paga di più.

Dal punto di vista economico un turista porta un contributo maggiore al lavoro, ma da quello del valore emotivo l'incontro con un abitante del luogo è molto più profondo ed emozionante.

Un veneziano, per esempio, nella sua vita prende un vaporetto migliaia di volte, ma se durante uno dei suoi viaggi incontra un gruppo di danzatori che glielo fanno vedere in un modo diverso, allora quel momento diventa molto significativo.

Lei ha danzato altre volte a Venezia prima di quell'occasione?

ALBERTO CACOPARDI: La prima volta avevo diciotto anni. Ricordo che arrivai davanti alla porta di un *hotel* e iniziai ad esibirmi usando il fuoco. Dopo pochi secondi uscì l'addetto che lavorava alla reception e chiamò la polizia.

La volta successiva andò meglio. Mi contattò il danzatore Atsouchi Takenouchi che si trovava a Venezia per un seminario. Avevo lavorato in precedenza con lui e mi contattò per partecipare ad una parata *butō* lungo la città che avrebbe realizzato con gli allievi del suo corso.

Il *butō* è una danza giapponese in cui si ricerca un contatto con tutto ciò che non è conscio, si tocca un livello più profondo di consapevolezza e si tenta di modificare il tempo della realtà avvicinandolo a quello della natura, che è più dilatato.

Qualche anno più tardi, nel 2010, realizzai una nuova parata, questa volta durante il Carnevale di Venezia, grazie ad una collaborazione con Momos, un'associazione culturale locale molto radicata nel territorio.

Per l'occasione avevo unito il lavoro di attori professionisti e quello degli allievi del laboratorio «Pesci Fuor d'acqua - Ciclo di incontri per la creazione di un gruppo di Incursione urbana» che avevo condotto e si era concluso da poco.

Lei ha studiato con Atsouchi Takenouchi, artista di fama internazionale nell'ambito del butō. Che tipo di rapporto ha con questa danza?

La mia ricerca si è nutrita moltissimo di questa danza e di questo sono grato ai maestri che ho incontrato, ma io in fondo non danzo il *butō* e anche quando mi riavvicino a questo stile è comunque filtrato attraverso la mia personalità e la mia urgenza artistica.

Io ho uno stile personale che ho sviluppato in anni di lavoro costante sui linguaggi performativi, incontrando artisti e luoghi diversi e sperimentando esperienze diverse, dal *clown* alla danza contemporanea, dal teatro di prosa al teatro di strada.

CAPITOLO 8 – Danza urbana: da necessità a scelta poetica. Conversazione con Laura Moro

Lei propone molto spesso delle performance in ambienti urbani o in spazi non convenzionali, non teatrali. Quali sono le motivazioni che la spingono a questa scelta?

LAURA MORO: La danza contemporanea è ancora un'arte di nicchia. A teatro ci vanno gli esperti del settore e per questo motivo spesso ci si trova a proporre il proprio lavoro ai colleghi e a confrontarsi per lo più con loro.

L'idea di lavorare in spazi pubblici risponde ad un'esigenza precisa: quella di diffondere il mio lavoro, di andare incontro al pubblico anziché chiamarlo a me, di imporre, quasi, la danza a chi, forse, non la verrebbe mai a guardare.

Insieme ad un gruppo di artisti e collaboratori ho fondato un'associazione culturale che si chiama Art(h)emigra Satellite che lavora sulla stretta relazione tra danza e musica e con la quale sto realizzando moltissime *performance site specific*.

Questo modo di lavorare permette di crearsi degli spazi e delle opportunità per esibirsi, al di là dei teatri e delle selezioni fatte dagli operatori di spettacolo, così drasticamente limitate nel periodo crisi e tagli che il nostro settore sta vivendo.

Quando lavoriamo in un luogo, incontriamo anche la comunità che lo abita e da questa relazione nascono spesso dei progetti: a Castelfranco ho la possibilità di utilizzare la sala polifunzionale della casa di riposo locale, il Centro Anziani Domenico Sartor, come spazio prove, in cambio di un laboratorio di movimento creativo per gli ospiti dal titolo «Atletica del Gesto».

Ho realizzato così due spettacoli *site specific* con il gruppo di anziani del centro alcuni di età anche superiore ai novant'anni, *Col Tempo* e *Spaese*, quest'ultimo come collaborazione tra gli anziani e i giovani allievi del laboratorio da me tenuto I.C.P. Il Corpopensante.

Quali sono i lavori che porterebbe ad esempio per spiegare la natura della sua ricerca?

LAURA MORO: Il mio lavoro parte dalla ricerca di una relazione con lo spettatore.

Speck-Ik è uno spettacolo realizzato con un numero di danzatrici che varia da quattro a otto in base allo spazio performativo ospitante.

Il progetto è nato da un assolo fruibile da ventisette spettatori alla volta, creato nel 2006 per la galleria d'arte Spiazzi con il patrocinio del Comune di Venezia a ridosso della Biennale Arti Visive.

La coreografia è stata presentata nello spazio chiuso della galleria perché vi era anche una scena di nudo. Il tema era quello dei cliché sulla donna e il loro inserimento in un contesto storico. La coreografia si sviluppava in un dialogo costante con il pubblico ed ottenne un'ottima risposta in termini di critiche, anche da parte degli spettatori.

Da questo progetto è nato *Danza muta. Una marcia per tacchi, tosse, vestiti di plastica percossi*. Si tratta di una composizione musicale che prende le mosse dal Cliché della donna oggetto ritratta dai mass media, per giungere al tema della seduzione della cultura dell'immagine e dell'estetica sull'essere umano.

È stata pensata per gli spazi urbani ed è stata realizzata più volte in prossimità delle vetrine dei negozi davanti alle quali le danzatrici si stendono diventando volutamente un intralcio per i clienti.

A Treviso è stato presentato nella Piazza del Mercato di San Liberale, in occasione del festival E-Start organizzato da Enzimi⁵⁵, a Mestre, nel corso di un evento a sostegno dei quattro referendum popolari del 2011, a Mirano, nell'ambito di *Paesaggio con Uomini* a cura di Echidna Cultura, presso un mobilificio e a Belluno, nella piazza centrale, nell'ambito del festival Il Filo D'Arianna.

Come influenza il tuo lavoro l'ambiente in cui ti esibisci?

LAURA MORO: La cosa che mi piace di più fare è iniziare a creare partendo dal luogo, cosa non sempre possibile, poiché generalmente gli operatori di spettacolo richiedono delle *performance* che hanno già visto in precedenza.

Quando sono stata invitata alla rassegna *Paesaggio con uomini*, organizzato dall'associazione Echidna Cultura di Dolo, mi è stato richiesto di presentare un mio lavoro già esistente. In loco ho decostruito la *performance* per l'occasione ricomponendola in relazione allo spazio e alle persone che lo abitano.

Partire dal luogo e dalla relazione con il pubblico è importante perché determina durata, tempi, spazi e azioni della *performance site specific*.

Per esempio, *SONO.GRAFIE* realizzato con il musicista Lorenzo Tomio, è un gioco in cui le cinque sezioni di *performance* proposte vengono estratte a sorte dal pubblico, che sceglie quindi l'ordine cronologico.

⁵⁵ Enzimi: comunità culturale partecipata da spettatori, artisti e giovani della Provincia di Treviso.

Durante il prologo io resto nascosta in un antro, coperta di sedie, sulle quali è apposto un cartello con la scritta «Liberami». Il pubblico ha la possibilità di fare una scelta, liberarmi oppure no.

L'obiettivo è quello di spostare le persone dalla loro condizione di spettatori e portarle in scena.

A settembre 2011 ho realizzato una *performance* al Parco San Giuliano di Mestre che era il risultato di un laboratorio per un numero ristretto di persone.

È stato molto interessante perché avevamo a disposizione un luogo molto vasto, quasi senza limiti in cui osservare il comportamento delle persone.

Tutti, pur mantenendo atteggiamenti differenti, ricercavano un limite, una barriera. Avevano la necessità di mappare lo spazio finendo con l'aggregarsi in piccoli gruppi.

Durante la costruzione della *performance* abbiamo deciso di lavorare sul concetto di vastità e abbiamo utilizzato, per contrasto, il tema delle barriere servendoci di transenne e cestini presenti in loco. Le barriere sono, sì, elementi architettonici, ma possono essere considerate per il loro valore simbolico.

Siamo partiti da un lavoro molto astratto, minimale, sonoro e visivo, spostando transenne e cestini e limitando le aree di movimento delle persone, le quali si vedevano costrette ad avvicinarsi tra loro.

Abbiamo cercato anche delle barriere naturali, presenti nel parco e partendo da due alberi e da una coppia di persone, un ragazzo e una ragazza, siamo giunti a giocare con il cliché stesso della coppia per eccellenza. l'immagine di Adamo ed Eva.

Vi è in questo lavoro una triplice analisi: le barriere fisiche, le barriere naturali e il simbolismo ad esse legato.

Il progetto è stato ben recepito anche dall'amministrazione comunale che, al termine del lavoro, ci ha convocati affinché presentassimo altri nostri lavori.

Attraverso questi piccoli continui interventi pian piano veniamo conosciuti. È un lavoro lento di presenza costante sul territorio.

Sempre a settembre 2011, abbiamo pensato di riassumere le esperienze *site specific* di Art(h)emigra Satellite in una *performance* intitolata *AnCòr*, realizzata insieme a Matteo Cusinato, co – fondatore di Art(h)emigra Satellite e autore delle musiche.

Il progetto parte da un'idea minimalista di ripetizione schematica di un frammento di coreografia che muta attraverso la relazione con i vari partecipanti.

Viene interpretato ogni volta inserendo un personaggio diverso scelto dapprima tra le figure simbolo della cerchia degli affetti, per esempio una figlia, un'amica, il marito dell'amica, per allargare la cerchia durante lo svolgimento dello spettacolo ad un'area sempre più vasta e generica, con le figure tipiche del luogo di rappresentazione: il farmacista, il barcaiolo, il musicista di strada,

la fotografa, il turista... Ogni frammento e il titolo o nome di ciascun partecipante è citato in una didascalia attraverso la presenza di una «cartellonista» o «valletta» che scandisce i vari interventi mostrando dei cartelli – titolo.

Il lavoro è stato presentato in Campo dell'Erbaria a Rialto e a Castello di Godego, sempre all'aperto.

Attualmente sto lavorando sul riadattamento di questo progetto trasformandolo in una *performance* per spazi convenzionali, ovvero i teatri.

L'obiettivo è quello di portare sulla scena teatrale un paesaggio. Il luogo e i suoi abitanti.

É questo il caso di *Copyleft/Copyright* progetto realizzato nell'ambito di *Esperienze –Essere umani per Giovani a Teatro 11-12/ Fondazione di Venezia*, con i ragazzi di Cavallino Treporti Ca'Savio.

Il progetto di didattica e *performance* è centrato sulla polarità tra mondo reale e virtuale. Parte del laboratorio da noi tenuto e della restituzione finale, riguarda proprio questo argomento: luoghi urbani e naturali scelti dai ragazzi stessi, verranno «agiti» all'interno di un teatro.

Secondo lei c'è una differenza tra danza urbana e site specific?

LAURA MORO: Con danza urbana si intende comunemente il portare all'esterno un lavoro coreografato tra le mura di uno spazio performativo:

Site specific significa creare una *performance* a partire dall'ambiente stesso.

Le *performance* di cui sopra si possono definire *site specific*.

Al di là della trama, i temi da me trattati mutano a seconda delle *location*. Si trasformano.

L'idea stessa del lavoro viene influenzata e deve essere pertinente al luogo che mi ospita.

Non porterei mai *Danza muta* in mezzo alla campagna. La realizzerei solo in un luogo ricco di esercizi commerciali, possibilmente in mezzo ad un pubblico di donne e uomini eleganti.

Come sono strutturate le sue performance? Quanto c'è di improvvisazione e quanto è già predefinito?

LAURA MORO: Non c'è una regola per quanto mi riguarda. Naturalmente l'improvvisazione è la radice della mia composizione ed è uno dei motivi per cui mi piace la danza urbana.

Ci si deve confrontare con il terreno accidentato, con differenti punti di vista, difficoltà di visuale e luci diverse.

Si deve essere in grado di adattare qualsiasi idea a priori: indossare una tuta da operaio e un paio di scarpe da ginnastica quando serve, lavorare a piedi nudi sull'asfalto o sul ciottolato e sentire il proprio lavoro vincolato da queste limitazioni.

Lavorare in un ambiente urbano mi porta a ridiscutere delle idee di stile e di tecnica a priori. Mi spinge a creare un linguaggio diverso di volta in volta.

Non si ha sempre a disposizione il tempo necessario per poter fare una ricerca simile. La validità del *site specific* è legata soprattutto ai tempi di creazione e alla possibilità di vivere un luogo.

Uno spazio urbano non prescinde mai dai suoi abitanti ed è diverso ad ogni ora del giorno.

Io guardo alla città come insieme dinamico di attività e di persone che ci vivono, non solo come insieme di architetture ed è una sfida il sapersi adattare alle reazioni diverse di chi partecipa, anche se sono negative.

Ha trovato differenze tra il lavorare a Venezia centro storico e il lavorare dall'altro lato della laguna, a Mestre?

LAURA MORO: Il lavoro in *site specific* a San Giuliano era più urbano, legato al senso di polis, di città.

La *performance* in Erbaria a Venezia invece è stata sottratta agli occhi della cittadinanza perché il nostro pubblico, seduto ai tavoli dei caffè, era costituito prevalentemente turisti.

Ho sentito più veneziano e urbano il momento di ricerca a Mestre.

Le sono stati imposti dei vincoli particolari nella realizzazione delle sue performance a Venezia, essendo una città d'arte?

LAURA MORO: Ho realizzato *performance* a Venezia su invito di organizzatori di eventi. A Venezia sono stata ospitata, insieme ad altri artisti, all'interno di un Convegno sull'amministrazione pubblica grazie all'invito dell'attrice Michela Mocchiutti.

I limiti nelle normative, in ogni caso, mi hanno regalato alcune suggestioni per il lavoro di ricerca coreografica: qualche anno fa è uscita un'ordinanza a Venezia all'interno della quale erano

stati indicati alcuni generi musicali proibiti in città, tra i quali il *free jazz* all'aperto perché «disturba l'organicità di una città lagunare».

Abbiamo trovato interessante la dicitura espressa nell'ordinanza, così l'abbiamo utilizzata in una sezione dello spettacolo *AnCòr*, di cui sopra, *Assolo con la musica proibita*, durante il quale un sassofonista suonava musica *free jazz*, per porre l'attenzione su un tema allora sentito, cioè quello della musica dal vivo come elemento di disturbo.

La danza può essere un mezzo per descrivere l'ambiente?

LAURA MORO: Sì, può essere uno strumento per descrivere l'ambiente. Alcuni lavori hanno proprio questo obiettivo.

AnCòr, più che alla città, è un progetto dedicato al paesaggio umano, all'uomo inteso come parte di un ambiente.

Credo che realizzare una *performance site specific* significhi interrogarsi soprattutto sui temi di un determinato luogo.

PARTE III

I percorsi possibili

CAPITOLO 9 – Cittadanzando: un nuovo progetto di danza urbana

L'analisi delle esperienze performative raccolte in questo elaborato ha fatto emergere un aspetto fondamentale che accomuna tutte le proposte degli artisti e degli organizzatori qui studiate e realizzate nella città di Venezia: la relazione con il pubblico è ricercata e spesso profonda, ma relegata ai giorni delle prove e degli spettacoli.

Tutti hanno definito come indispensabile il rapporto con gli abitanti di un luogo e i propri spettatori, considerando imprescindibile la relazione tra la città e le persone che la attraversano quotidianamente, ma – eccezion fatta forse per il coinvolgimento del C.A.I. di Reggio Emilia da parte di Wanda Moretti – non è stato previsto l'apporto diretto dei cittadini nelle fasi di progettazione e creazione di un evento.

Questo limite trova le sue radici in motivazioni molto diverse tra loro: i costi di produzione di un evento *site specific* che costringono gli artisti a residenze di durata limitata, anche di poche ore, *performance* complesse che impediscono l'iterazione con il pubblico, ma anche diversi obiettivi di progetto.

Le reazioni dei veneziani sono state negli anni disperate: divertite, partecipi e interrogative. In alcuni casi, però, soprattutto in quelli più improvvisi e invasivi dello spazio pubblico, come per esempio *I sei atti pubblici* del *Living Theatre* o il progetto *Moving the city*, si avverte un senso di disaffezione, di disinteresse quando non addirittura di fastidio e di rifiuto del coinvolgimento.

Si tratta di risposte comprensibili di persone che ogni giorno devono relazionarsi ad un ambiente svuotato di residenti e colmato da visitatori temporanei, turisti e studenti.

Un luogo difficile, in cui i tempi di spostamento sono differenti rispetto a qualsiasi altra città del mondo, tra calli strette, ponti e acqua alta.

In questa geografia così particolare le *performance* in spazi urbani sono talvolta un ulteriore ostacolo alla quotidianità e al flusso umano che si riversa ogni giorno a Venezia. Agenti esterni che tentano di mescolarsi ai luoghi senza chiedere il permesso a chi li abita, spettacoli che rispondono – giustamente - ad esigenze artistiche più che alla necessità di raccontare veramente la città che li ospita.

Cittadanzando, il progetto nato da questa ricerca, parte dal desiderio di trovare una nuova metodologia di creazione di eventi, che siano voluti e vissuti in prima persona dagli abitanti di un luogo, iniziative in cui l'arte – come nel teatro di narrazione – sia a servizio del racconto di una città e non viceversa.

9.1 - Premessa

Le città italiane, negli ultimi quarant'anni, sono state spesso palcoscenico di eventi artistici e culturali creati appositamente per *location* specifiche e hanno ospitato spettacoli riadattati alle caratteristiche storiche e architettoniche di un luogo.

Venezia, nello specifico, è stata oggetto della ricerca di artisti di strada, associazioni culturali, coreografi e gruppi performativi nazionali e stranieri.

Gli eventi culturali in spazi urbani, pubblici e talvolta ad accesso gratuito, sono stati una preziosa occasione per presentare la stessa città in modo sempre differente, valorizzandone di volta in volta le qualità architettoniche, la complessità del tessuto sociale, le relazioni con le arti e la letteratura, ma anche le semplici azioni del quotidiano e hanno favorito un grande flusso di visitatori anche in aree distanti dai tradizionali percorsi turistici.

In questi progetti però, spesso, la relazione con gli abitanti si è limitata al momento della messa in scena della *performance* o alle prove in loco della stessa e questa condizione di breve coesistenza tra le parti, abitanti e artisti, ha influenzato in modo importante, ma non sostanziale, il percorso di ricerca alla base degli spettacoli successivamente presentati al pubblico.

Cittadanzando ha l'obiettivo di realizzare un progetto che sia occasione di promozione della città attraverso una *performance* artistica pubblica ed itinerante e la produzione di due video, uno spot e un documentario, tutti realizzati con il contributo attivo della cittadinanza, sia nella ricerca che nella creazione.

9.2 Il progetto Cittadanzando

Un gruppo di cinque attori e danzatori professionisti con il supporto di almeno cinque allievi, scelti durante l'approfondita fase di ricerca e durante i laboratori, si muoveranno tra Venezia centro storico e la terraferma seguiti costantemente da un operatore video che realizzerà un documentario e uno *spot* promozionale, i quali potranno essere utilizzati dalla pubblica amministrazione e dagli enti turistici per la promozione della città.

La scelta delle *location* avverrà in stretta collaborazione con gli abitanti e le realtà cittadine, così come i testi che sottenderanno alle *performance*.

Il lavoro sarà suddiviso in quattro momenti: la ricerca, l'esperienza, la *performance* e il progetto video.

La realizzazione delle tre fasi successive alla prima è vincolata ai risultati dell'indagine e degli incontri con la cittadinanza.

9.2.1 La ricerca

Partendo dal presupposto che lo studio di un luogo non può prescindere dalla conoscenza e dalla relazione con le persone e le realtà culturali, politiche e commerciali che la abitano, l'obiettivo principale di questa fase di lavoro sarà l'acquisizione di testimonianze e informazioni dirette fornite dalla cittadinanza.

Questa analisi avverrà attraverso due principali canali d'indagine: un questionario *on line* e momenti d'incontro con singoli cittadini e realtà locali disponibili alla collaborazione.

Il questionario si suddividerà in cinque sezioni:

- informazioni generali, fascia d'età, genere sessuale, area, durata e motivazione della residenza
- livello di soddisfazione per la proposta culturale offerta nell'area di residenza
- valutazione qualitativa dal punto di vista dell'interesse artistico e turistico dell'area di residenza
- disponibilità per collaborazione
- contatti (risposta facoltativa)

Verrà pubblicato in una piattaforma pubblica per sondaggi *on line*, per esempio *Google Docs*, e diffuso tra i cittadini grazie alla rete di *partner* di progetto formata da enti pubblici, biblioteche, associazioni culturali, sportive e di promozione sociale e istituti scolastici e sarà del tutto anonimo per quanti non vorranno compilare la sezione dedicata ai contatti.

La durata di questa sezione del progetto sarà di quattro mesi e verrà realizzata nel periodo invernale, da settembre a dicembre, per favorire la collaborazione degli istituti scolastici di tutti i livelli.

Questionario «Racconta la tua Venezia»

Questionario per conoscere Venezia-Mestre attraverso gli occhi di chi la abita.

Il questionario ha il solo scopo di acquisire informazioni per lo sviluppo di un progetto di teatro-danza e video dedicati a Venezia (terraferma e centro storico).

Età

Genere Sessuale

Residenza

- Venezia - Cannaregio
- Venezia - Castello
- Venezia - Dorsoduro
- Venezia - Dorsoduro - Giudecca
- Venezia - San Polo
- Venezia - San Marco
- Murano
- Burano
- Torcello
- Sant'Erasmo
- Lido-Pellestrina
- Mestre - Carpenedo
- Favaro Veneto
- Marghera
- Zelarino - Chirignago
- Altro

Da quanto risiede in questa zona ?

Lei è

- originario della zona
- domiciliato/trasferito per motivi di lavoro
- domiciliato/trasferito per motivi di studio
- altro

Fa parte di qualche associazione, gruppo o circolo culturale, di promozione sociale, sportivo o solidale?

- sì
- no

Se sì, di quale o di quali?

Lei ritiene che le iniziative pubbliche, culturali e/o sportive nella sua area di residenza siano?

- troppe e condizionano negativamente la vivibilità della mia area di residenza
- troppe, ma è possibile conviverci
- corrispondenti alle mie necessità, per numero e tipologia
- adeguate per numero, ma non per qualità
- adeguate per qualità, ma insufficienti per numero
- insufficienti per qualità e numero
- altro

Trovi una definizione breve per la sua zona di residenza (max 20 parole)

Cosa le piace della zona in cui abita?

Cosa non le piace della zona in cui abita?

Escludendo le mete turistiche, quali scorci della sua città mostrerebbe a chi volesse scoprire la bellezza della sua area di residenza?

Sono ammesse vie, piazze, giardini, parchi, edifici, musei, locali pubblici, circoli, corsi d'acqua, mezzi pubblici, aree ridotte o molto grandi.

Perché?

Sarebbe favorevole alla realizzazione di un progetto culturale che veda coinvolti anche i cittadini nella sua creazione?

Qualora la ricerca proseguisse, sarebbe disponibile a raccontarci Venezia in un incontro personale?

L'incontro avrebbe il solo scopo di acquisire informazioni per lo sviluppo di un progetto di teatro-danza e video della città

- sì
- no

Se sì, sarebbe disponibile per:

- incontro singolo
- incontro di gruppo con altri cittadini

Sarebbe disponibile a portare suoi conoscenti residenti nella sua zona all'incontro?

- sì
- no

Concederebbe l'autorizzazione per la ripresa video dell'incontro?

- sì
- no

Concederebbe l'autorizzazione per la registrazione dell'audio dell'incontro?

- sì
- no

Sarebbe disponibile a fare una donazione per la realizzazione del progetto, a fronte di un ringraziamento o della visibilità del marchio di una sua eventuale azienda nella comunicazione del progetto?

- sì
- no

Se ha risposto sì, a quanto potrebbe ammontare la sua donazione?

La risposta non la vincola a nessuna donazione

- 1 euro
- 2 euro

- 5 euro
- 10 euro
- 20 euro
- 50 euro
- 100 euro
- altro
- fornitura di servizi (*specificare quali*)

Email per contatti futuri relativi alla ricerca

Il contatto servirà per concordare eventuale data dell'incontro relativo alla sua percezione dell' area di residenza e non verrà utilizzato per scopi commerciali.

Numero di telefono per contatti futuri relativi alla ricerca

Il contatto servirà per concordare eventuale data dell'incontro relativo alla sua percezione dell' area di residenza e non verrà utilizzato per scopi commerciali.

Le risposte ai questionari verranno rielaborate con due diverse finalità: individuare tematiche, modalità di produzione e *location* delle *performance* pubbliche e del documentario e fornire al Comune di Venezia un'analisi approfondita sulla percezione del proprio territorio e sul grado di soddisfazione dei cittadini rispetto alla loro area di residenza.

La seconda fase di ricerca prevede la realizzazione di colloqui con singoli cittadini o gruppi di essi, che si saranno resi disponibili ad incontri personali, interviste e videointerviste. I minori dovranno essere autorizzati ed accompagnati dai genitori o dai tutori legali e i loro incontri non potranno essere filmati.

Durante questi incontri verrà richiesto ai partecipanti di raccontare aneddoti personali o della tradizione legati all'area di residenza. Tali racconti potranno fungere da suggestione per la successiva creazione delle *performance*.

Al contempo si cercherà di individuare una metodologia di lavoro condivisa con la cittadinanza per la realizzazione degli eventi pubblici, che valorizzino la città senza arrecare disturbo o danno ai suoi abitanti.

Saranno invitati anche rappresentanti della pubblica amministrazione, docenti delle facoltà veneziane, insegnanti delle scuole primarie e secondarie e associazioni di privati cittadini e commercianti.

Saranno favoriti gli incontri di gruppo non solo per agevolare la realizzazione del progetto , ma anche per incentivare un percorso di memoria collettiva tra i partecipanti, i quali verranno aiutati dalla presenza di un'attrice esperta in teatro di narrazione che li condurrà nell'esposizione del loro racconto.

Saranno realizzati non più di dieci incontri collettivi della durata di massimo tre ore e di cinquanta colloqui individuali di massimo mezz'ora.

Questa seconda fase di ricerca avrà una durata di tre mesi, tra gennaio e marzo.

Nel caso in cui dai risultati del questionario e dagli incontri, la cittadinanza non risultasse favorevole alla realizzazione degli spettacoli e del video, il progetto si concluderà con l'analisi dei dati raccolti durante la ricerca e la consegna dell'indagine al Comune di Venezia.

Se invece la prima fase di progetto vedesse una partecipazione positiva dei veneziani e venisse accolta favorevolmente la proposta di *Cittadanzando*, i successivi mesi di aprile e maggio vedranno il gruppo di artisti impegnato nell'ideazione di *performance site specific* legate alle storie della città e alle *location* individuate grazie all'incontro con la cittadinanza.

9.2.2 L'esperienza. I laboratori

I cinque attori e danzatori che realizzeranno l'evento pubblico *Cittadanzando* condurranno sei laboratori nelle relative Municipalità che compongono il Comune: Venezia-Murano-Burano, Lido-Pellestrina, Mestre Carpenedo, Marghera, Favaro Veneto, Chirignago-Zelarino.

Nel caso in cui, durante la ricerca, non vengano individuate *location* di interesse specifico in una o più municipalità, i laboratori verranno replicati in quelle aree che per estensione o quantità di materiale di ricerca raccolto abbiano bisogno di maggiore lavoro e attenzione.

Ai laboratori, che si terranno tra il mese di giugno e il mese di luglio, potranno partecipare attori, danzatori e cittadini desiderosi di sperimentare il teatro e la danza integrati nell'ambiente urbano e naturale.

Ciascun laboratorio sarà composto di due momenti: uno in cui si insegneranno le regole di base del racconto e durante il quale si condivideranno storie legate al territorio; l'altra in cui si affronterà la ricerca della danza nello spazio.

Tutte le tappe del percorso formativo avranno una durata di ventiquattro ore suddivise in tre giorni di lavoro e saranno aperte ad un massimo di quindici allievi.

I partecipanti con limitate capacità motorie potranno scegliere di iscriversi solamente alla sezione del laboratorio dedicata al racconto.

Gli incontri si svolgeranno nelle aree individuate grazie all'apporto diretto dei cittadini e al termine del percorso verranno selezionati un numero massimo di cinque allievi per laboratorio che lavoreranno insieme ai *performer* professionisti nella realizzazione dell'evento pubblico *Cittadanzando*.

La scelta verrà effettuata tra coloro che maggiormente avranno dimostrato di sapersi relazionare al testo, alla coreografia e all'*équipe* di lavoro, ma soprattutto a coloro che saranno stati in grado di restare in relazione con i luoghi.

Gli allievi scelti verranno convocati alla fine del mese di agosto per un laboratorio intensivo di quattro giorni finalizzato alla realizzazione della *performance*, che sarà stata nel frattempo ideata e sviluppata dalla compagnia di danzatori e attori professionisti coinvolti nel progetto.

9.2.3 La *performance* Cittadanzando

Gli eventi pubblici di *Cittadanzando* verranno realizzati nei primi giorni di settembre da cinque persone tra attori e danzatori professionisti, ai quali si aggiungeranno da dieci a trenta allievi dei laboratori di narrazione e danza svolti nei mesi di giugno e agosto.

I temi delle *performance* saranno la città stessa, la sua storia e quella dei suoi abitanti. Sarà un evento itinerante nei luoghi raccontati dagli attori e dai danzatori.

Gli orari e le modalità di fruizione verranno decisi nella sezione del progetto definita «ricerca», grazie alle indicazioni fornite dai cittadini.

Cittadanzando vuole essere una restituzione al pubblico di un lavoro collettivo della città: sarà importante pertanto che la *performance* non diventi di ostacolo alla quotidianità dei veneziani, ma che anzi ne incentivi la partecipazione e favorisca le attività commerciali prossime alle *location* dell'evento.

Verranno rispettate le normative che vincolano i beni culturali e, per valorizzare la bellezza dei luoghi, la *performance* sfrutterà i palcoscenici naturali che la città stessa offre, senza installazione di allestimento alcuno, ad esclusione fatta di un impianto audio di dimensione e potenza ridotti, al fine di diffondere la musica necessaria senza arrecare disturbo agli abitanti.

Si ipotizza che ciascuna municipalità potrà ospitare un evento di teatro-danza *site specific* della durata di massimo tre ore.

Qualora, durante la ricerca, non fossero state segnalate *location* di interesse specifico in una o più municipalità, le *performance* verranno ideate intorno a quelle aree che per estensione o per storia abbiano bisogno di maggiore lavoro e attenzione.

9.2.4. Il video di Cittadanzando

L'evento *Cittadanzando* darà il titolo anche ad un film della durata di sessanta minuti a scopo documentaristico, che testimonierà l'esperienza performativa, ma che includerà al suo interno i racconti più intensi e caratteristici tra quelli raccolti durante gli incontri con i cittadini.

Tre saranno le fonti video di questo progetto: le riprese dei colloqui con i cittadini che avranno dato l'autorizzazione alla pubblicazione della loro immagine, i filmati di un *videomaker* professionista presente durante il laboratorio finale e durante le giornate in cui verranno proposte le *performance* di *Cittadanzando* e i filmati realizzati con qualsiasi mezzo⁵⁶, dal pubblico presente alle *performance* e che avrà dato l'autorizzazione alla pubblicazione della ripresa a fronte di un ringraziamento nei titoli del documentario e nella comunicazione dedicata.

Integrare nel documentario i video realizzati dagli spettatori degli eventi permetterà di vedere il progetto e la città da un ulteriore punto di vista: in una società in cui anche l'informazione si basa sulle testimonianze della gente comune, permettere al pubblico di essere regista di un'area di progetto è fondamentale.

Agli enti pubblici verrà fornito uno *spot* di quarantacinque secondi della città di Venezia e potrà essere utilizzato per la promozione della città senza alcun vincolo, tranne quello di non rimuovere i titoli di coda con i ringraziamenti ai *partner*.

9.3 Obiettivi di progetto

Cittadanzando ha molteplici obiettivi:

- *Analisi della percezione del territorio e delle offerte artistiche e culturali da parte della cittadinanza:* grazie al questionario *on line* e agli incontri con gruppi di abitanti sarà possibile sviluppare un'indagine approfondita sul grado di soddisfazione dei veneziani in merito alle manifestazioni e agli spettacoli realizzati a Venezia, comprenderne le eventuali criticità ed individuare luoghi e modalità per la creazione di eventi sostenibili per la città e i cittadini.

⁵⁶Sono ammesse riprese con cellulari, macchine fotografiche e videocamere anche non professionali.

- *Creare una relazione tra i cittadini e le proposte culturali ed artistiche del loro territorio:* spesso gli spettacoli ed eventi realizzati in una città hanno profondo valore artistico e culturale, ma poca corrispondenza con l'ambiente e le persone che abitano quel luogo.

Un cittadino, spesso, per un organizzatore di eventi è il fruitore ultimo di un progetto proposto in una determinata area geografica, mentre in *Cittadanzando* è collaboratore e interlocutore primario.

Questo cambiamento permette un incontro importante tra pubblico ed artista, avvicinando i primi al mondo della cultura e dello spettacolo e impedendo all'artista di sviluppare opere che rispondano solo ad una poetica personale.

- *Valorizzazione del territorio:* raccontare i luoghi del nostro vivere quotidiano in modo nuovo e non convenzionale, riscoprire quegli angoli che sono pezzi di storia della città e dell'uomo, ma che vengono spesso dimenticati.
- *Creazione di nuovi strumenti per la promozione turistica della città:* al termine dell'intero progetto le pubbliche amministrazioni avranno a disposizione due video di Venezia, un lungometraggio che racconta approfonditamente la storia e la bellezza della città, l'altro breve e accattivante studiato per la diffusione virale in rete, ma anche per la trasmissione televisiva.

9.4 Partnership possibili

Cittadanzando si fonda sulla collaborazione stretta con enti e realtà del territorio.

Si elencano in tabella i possibili interlocutori per lo sviluppo e la promozione del progetto.

PARTNER	RUOLO
Assessorato alla cultura del Comune di Venezia	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa

PARTNER	RUOLO
Assessorato alla cultura della Provincia di Venezia	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Assessorato alla cultura Regione Veneto	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Assessorato al turismo del Comune di Venezia	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Assessorato al Turismo della Provincia di Venezia	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Assessorato al Turismo della Regione Veneto	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Municipalità Venezia Murano Burano	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Concessione di uno spazio gratuito per incontri e laboratori. Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Municipalità di Mestre – Carpenedo	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Concessione di uno spazio gratuito per incontri e laboratori. Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa

PARTNER	RUOLO
Municipalità di Marghera	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Concessione di uno spazio gratuito per incontri e laboratori. Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Municipalità di Favaro Veneto	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Concessione di uno spazio gratuito per incontri e laboratori. Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Municipalità di Zelarino – Chirignago	Contributi economici, esenzione dai tributi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Concessione di uno spazio gratuito per incontri e laboratori. Partecipazione agli incontri con i cittadini. Diffusione del documentario e dello <i>spot</i> in rete e in televisione. Partecipazione alla conferenza stampa
Università Ca' Foscari	Promozione del questionario <i>on line</i> tra i propri studenti. Concessione di spazi gratuiti per incontri e laboratori. Supporto alla ricerca storico artistica sulla città. Collaborazione alla realizzazione del documentario corrispondendo crediti formativi ai partecipanti al progetto. Partecipazione alla conferenza stampa.
IUAV Venezia	Promozione del questionario <i>on line</i> tra i propri studenti. Concessione di spazi gratuiti per incontri e laboratori. Supporto alla ricerca storico artistica sulla città. Collaborazione alla realizzazione del documentario corrispondendo crediti formativi ai partecipanti al progetto. Partecipazione alla conferenza stampa.
Scuole secondarie di primo grado di Venezia e terraferma	Promozione del questionario <i>on line</i> tra i propri studenti e i loro genitori. Concessione di spazi gratuiti per incontri e laboratori. Supporto alla ricerca storico artistica sulla città. Partecipazione alla conferenza stampa.

PARTNER	RUOLO
Scuole secondarie di secondo grado di Venezia e terraferma	Promozione del questionario <i>on line</i> tra i propri studenti e i loro genitori. Concessione di spazi gratuiti per incontri e laboratori. Supporto alla ricerca storico artistica sulla città. Collaborazione alla realizzazione del documentario corrispondendo crediti formativi ai partecipanti al progetto. Partecipazione alla conferenza stampa.
Associazioni culturali, sportive e di promozione sociale iscritte all'albo comunale.	Promozione del questionario <i>on line</i> tra i propri soci. Concessione di spazi gratuiti per incontri e laboratori. Supporto alla ricerca storico artistica sulla città. Collaborazione alla realizzazione del documentario con filmati realizzati dagli associati.
Biblioteche pubbliche di Venezia e terraferma	Promozione del questionario <i>on line</i> . Concessione di spazi gratuiti per incontri con i cittadini. Supporto alla ricerca storico artistica sulla città.
Centri culturali e teatri di Venezia e terraferma	Promozione del questionario <i>on line</i> . Concessione di spazi gratuiti per incontri con i cittadini. Supporto alla ricerca storico artistica sulla città.
Associazioni Pro Loco, Consorzi Pro Loco, UNPLI Venezia	Promozione del questionario <i>on line</i> . Supporto alla ricerca storico artistica sulla città. Contributi economici o servizi. Diffusione del documentario e dello spot attraverso i propri canali.
Attività commerciali veneziane situate nelle aree di progetto.	Contributi economici o servizi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Supporto alla ricerca storico artistica sulla città.
<i>Partner</i> privati (aziende, liberi professionisti, privati cittadini, istituti bancari).	Contributi economici o servizi. Promozione del questionario <i>on line</i> . Supporto alla ricerca storico artistica sulla città.
Emittenti televisive locali e tematiche	Promozione del questionario <i>on line</i> . Comunicazione dell'evento e interviste ad organizzatori e <i>partner</i> . Diffusione dei video del progetto.

I *partner* del progetto in cambio del loro supporto otterranno:

- visibilità all'interno del documentario del progetto *Cittadanzando*
- visibilità nel sito dedicato al progetto, nel sito degli artisti coinvolti e dell'organizzatore
- visibilità nei *social network Facebook e Twitter* attraverso campagne promozionali dedicate
- visibilità nei comunicati stampa e nelle *newsletter*
- realizzazione di campagne di *guerrilla marketing* concordate con i *partner* durante le varie fasi di progetto

9.5 Il piano di comunicazione

9.5.1 Obiettivi della comunicazione

Obiettivi qualitativi: Comunicazione ed evento in questo progetto coincidono. Vivendo di relazioni e racconti, la ricerca ha bisogno di un contatto incessante con la città e i suoi abitanti, sia nella fase di studio che in quella di restituzione al pubblico attraverso le *performance* e i supporti video.

La comunicazione di *Cittadanzando* deve rispecchiare questa relazione costante tra artista, uomo e città.

Obiettivi quantitativi: La città di Venezia – Mestre è abitata da 270.881 cittadini.

L'obiettivo è quello di ottenere almeno quattromila risposte ai questionari *on line* e di realizzare un numero minimo di cento interviste con cittadini veneziani.

La popolazione coinvolta al termine del progetto sarà pari a circa un decimo della cittadinanza grazie alla comunicazione tramite *social network, blog, flyer*, comunicati stampa e attraverso la collaborazione della rete territoriale formata da enti pubblici, associazioni, Università Ca' Foscari IUAV e privati.

Al termine del progetto lo *spot* e il documentario verranno distribuiti a tutti gli enti partner e pubblicati *on line* al fine di allargare la conoscenza di *Cittadanzando* anche oltre il confine Regionale e favorendo la diffusione di una rinnovata immagine di Venezia.

9.5.2 Strategie di comunicazione

- Comunicazione *web* per target definito
- Relazione con le Facoltà veneziane
- Relazione con scuole secondarie di primo livello
- Relazione con scuole secondarie di secondo livello
- Relazione con le amministrazioni: Assessorato alla cultura (comunale, provinciale, regionale) e Assessorato al turismo (comunale, provinciale, regionale).
- Relazione con enti per il turismo
- Relazione con enti di spettacolo
- Relazione con tv e programmi tematici
- Relazione con *partner* privati

9.5.3 Gli strumenti di comunicazione

- Materiale promozionale cartaceo: 5000 volantini dedicati ai laboratori e alle *performance*
- Sito del progetto
- Sito *web* degli artisti coinvolti e dell'organizzazione
- *Facebook*
- *Twitter*
- *Myspace*
- Relazioni e collaborazione con Associazioni della rete locale
- *Guerrilla marketing*

9.5.5 Indicatori

- Interazione costante degli utenti su *social network* e su *blog*
- Raggiungimento dei due terzi dei questionari e dei colloqui previsti per il progetto
- Raggiungimento di due terzi degli utenti massimi previsti per i laboratori propedeutici
- Diffusione dell'evento, del documentario e dello spot nei siti della rete dei *partner*

9.6 Budget di progetto

Budget relativo alla prima fase del lavoro definita «Ricerca»

Contributo attore conduttore degli incontri: 1500 euro

Contributo organizzatore e co - conduttore degli incontri: 1500 euro

Data entry ed analisi dati questionari: 2500 euro

Comunicazione relativa a questionari *on line* e promozione incontri: 1500 euro

Spese telefoniche: 1000 euro

Viaggi: 400 euro

Imprevisti e varie: 500

Totale: 8900 euro

Budget relativo alle fasi di progetto definite «Esperienza, Performance e Video»

Contributo organizzatore: 3500

Contributo attori e danzatori per tutta la durata del progetto: 14000 euro

Comunicazione (ideazione sito internet, social media, materiali stampa): 2500 euro

Produzione video del progetto: 7000 euro

Fotografo: 2000 euro

Assicurazione del progetto: 1000 euro

Bolli e tributi: 1200 euro

Siae: 1000 euro

Spese telefoniche: 500 euro

Viaggi: 400 euro

Imprevisti e varie: 500 euro

Totale: 33600 euro

Costo totale del progetto: 42500 euro

Gli importi sono da ritenersi al netto di IVA.

Il costo del progetto potrà variare in base alla scelta dei fornitori e al contributo delle realtà territoriali: la fornitura di alcuni servizi a titolo gratuito da parte dei *partner*, l'esenzione dai tributi e che porterebbe all'abbattimento di alcune voci di spesa.

Contributi a copertura delle spese verranno dalle iscrizioni ai laboratori di narrazione e danza previsti nella seconda fase di progetto e dalle donazioni -anche di piccola entità- raccolte attraverso siti di *crowd founding* di privati cittadini e dalla ricerca di *partner* economici tra le realtà commerciali e le aziende locali e nazionali.

Riferimenti bibliografici

Elsa Airoidi, *La Carlson, sirena della sua «Parabola»*, «Il Giornale», 01 agosto 1999.

Archivio storico della Arti contemporanee (a cura di), *La Biennale di Venezia: Annuario 1976, eventi del 1975*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976, pp 305-307, pp. 612-617, pp.703-721.

Antonio Attisani, *Difficoltà di rappresentare il mondo d'oggi*, «Quotidiano dei lavoratori», 01 ottobre 1975.

Claude Baignères, *Retour décevant du Living Theatre*, «Le Figaro», 20 novembre 1975.

Roberto Ballarin, *Carolyn Carlson musa del Teatro Verde*, «Il Gazzettino», 24 luglio 1999.

Mario Baroni, *Troppo festival anche se itinerante*, «Rinascita», numero 40, 10 ottobre 1975.

Giuseppe Bartolucci, Lorenzo Capellini, *Il segno teatrale. Avanguardie alla Biennale di Venezia 1974/1976*, Milano, Electa Editrice, 1978, pp 5-23.

Leonetta Bentivoglio, *Carolyn & Carla*, «La Repubblica delle donne», 20 luglio 1999.

Leonetta Bentivoglio, *Carlson: ballo sull'acque per l'omaggio a Venezia*, «La Repubblica», 30 luglio 1999.

Odoardo Bertani, *Epitaffio per il Living*, «Avvenire», 22 ottobre 1975.

Roberto Bianchin, *Carlson: danzo da sola per aiutare la Fenice*, «La Repubblica», 3 luglio 1996

Claudio Biciato, *Metamorfosi del Living*, «Nordest», 06 novembre 1975

Alberto Blandi, *Un Arlecchino arabo sui ponti di Venezia*, «La Stampa», 24 settembre 1975.

Alberto Blandi, *Caino e Abele per Venezia con gli attori del «Living»*, «La Stampa», 22 ottobre 1975.

Alessandro Bressanello, *Torna alla Biennale il «Living Theatre» contro il potere*, «Quotidiano dei lavoratori», 16 novembre 1975.

Pino Brugellis, Francesco Pezzulli, *Spazi comuni. Reinventare la città*, Milano, Bevivino Editore, 2006.

Paola Bruna, *Carolyn danza sull'acqua*, «Il Gazzettino», 01 agosto 1999.

Emanuela Caldirola, Renato Quaglia, *La Biennale di Venezia. Danzamusicateatro. Report 2002, promemoria 1999-2000-2001*, Venezia, Marsilio Editori, 2003, pp.61-63

Gianfranco Capitta, *La Biennale torna in scena «dal vivo»*, «Il Manifesto», 17 luglio 1999.

Ettore Capriolo, *Il Living Theatre alla Biennale*, «Europeo», 14 novembre 1975.

Sergio Colomba, *Ma cosa xelo, questo Living?*, «Il Resto del Carlino», 16 ottobre 1975.

Gian Antonio Cibotto, *Le maschere contro i miti*, «Il Gazzettino», 24 settembre 1975.

Gian Antonio Cibotto, *Apocalisse con figure*, «Il Gazzettino», 29 settembre 1975.

Gian Antonio Cibotto, *Una processione stravagante*, «Il Gazzettino», 16 ottobre 1975.

Gian Antonio Cibotto, *Atti di sadomasochismo*, «Il Gazzettino», 21 ottobre 1975.

Valeria Crippa, *La Carlson: «Ballerò a Venezia tra piscine e cascate d'acqua salata»*, «Corriere della Sera», 30 luglio 1999.

Gigi Cristoforetti, *Una Venezia malata con la faccia nel fango*, «Il Manifesto», 04 agosto 1999.

Roberto De Monticelli, *Il santone Grotowski a lume di candela*, «Corriere della Sera», 29 settembre 1975.

Edoardo Fadini, *Il Living e l'eredità di Caino*, «Rinascita», 31 ottobre 1975.

Cesare Garboli, *«L'âge d'or» spettacolo «per» operai*, «Il Mondo», 09 ottobre 1975.

Cesare Garboli, *«Apocalypsis», allegoria di Grotovski*, «Il Mondo», 16 ottobre 1975.

Cesare Garboli, *Julian Beck contro l'amore-possesso*, «Il Mondo», 06 novembre 1975.

Mariolina Giaretta, *Sull'acqua di «Parabola» affiora il pessimismo*, «La Nuova Venezia» 01 agosto 1999.

Marinella Guatterini, *Danzando in laguna*, «L'Unità», 01 agosto 1999.

Marinella Guatterini, *«Solo Donna» di Carolyn Carlson*, «Danza & Danza», 06 settembre 1999.

Gerardo Guerrieri, *Alla sorgente di Grotovski*, «Il Giorno», 29 settembre 1975.

Gerardo Guerrieri, *La cronaca di oggi prevale sul teatro*, «Il Giorno», 20 ottobre 1975.

Gerardo Guerrieri, *È possibile salvare il Living Theatre?*, «Il Giorno», 22 ottobre 1975.

Roberto Lamantea, *Danza d'acqua nel Teatro Verde*, «La Nuova Venezia», 24 luglio 1999.

Roberto Lamantea, *Al Teatro Verde prima di «Parabola» con il tutto esaurito*, «La Nuova Venezia», 30 luglio 1999.

Roberto Lamantea, *Vip silenziosi e affascinati sui gradoni di verzura*, «La Nuova Venezia», 01 agosto 1999.

John Francis Lane, *«Living Theater» trilogy is more at home in Pittsburgh than Venice*, «Daily American», 22 ottobre 1975.

Angelo Libertini, *L'apocalisse secondo Grotowski*, «L'Osservatore Romano», 12 ottobre 1975.

Angelo Libertini, *Il tramonto del «Living»*, «L'Osservatore Romano», 29 ottobre 1975.

Vittoria Ottolenghi, *Con Béjart a Venezia Beethoven in piazza*, «Paese Sera», 08 giugno 1975.

Elio Pagliarani, *Le statue dell'orrore*, «Paese Sera», 20 ottobre 1975.

Elio Pagliarani, *Sacrificio del sangue in S. Marco*, «Paese Sera», 22 ottobre 1975.

Gigi Peretti, *Arlecchino francese dell'«Age d'or»*, «7 Giorni Veneto», 16 ottobre 1975.

Giorgio Prosperi, *Anche il Living s'intona alla «Biennale della fatica»*, «Il Tempo», 17 ottobre 1975.

Giorgio Prosperi, *Ogni giorno da Grotowski una nave piena di giovani*, «Il Tempo», 19 ottobre 1975.

Giorgio Prosperi, *Il Living in chiesa tra tortura e utopia*, «Il Tempo», 21 ottobre 1975.

Giorgio Prosperi, *Il «Living» insegna in Italia che esiste l'arma dello sciopero*, «Il Tempo», 24 ottobre 1975.

Franco Quadri, *In piazza per vincere Caino*, «Panorama», 30 ottobre 1975.

Franco Quadri, *Laboratorio 75*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976, pp.5-9, pp. 67-71.

Giulietta Raccanelli, *Un palcoscenico sulla laguna*, «Il Gazzettino», 01 agosto 1999.

Jose Sasportes, *La danza a Venezia*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1985, pp. 181-200.

Aggeo Savioli, *Che cosa è rimasto del celebre Living Theater?*, «L'Unità», 21 ottobre 1975.

Aggeo Savioli, *Patetica utopia persa nel nulla*, «L'Unità», 22 ottobre 1975.

Maurizio Scaparro, *Carnevale del Teatro*, a cura di Maurizio Scaparro, Alberto Moravia, Andrea Zanzotto, Goffredo Parise, Edizioni La Biennale, 1980.

Patrizia Spadin, Silvano Piccardi, *Un po' di folclore e tanto teatro d'elite alla Biennale*, «Quotidiano dei lavoratori», 28 settembre 1975.

Patrizia Spadin, *Stranezze d'una Biennale di sinistra che promuove spettacoli di destra*, «Quotidiano dei lavoratori», 04 ottobre 1975.

Alberto Testa, *Fra le onde con Carolyn danza sull'acqua per Venezia*, «La Repubblica», 05 agosto 1999.

Renzo Tian, *Dalla Francia un «sogno» rivoluzionario*, «Messaggero» 24 settembre 1975.

Renzo Tian, *Delude a Venezia il Living a puntate*, «Il Messaggero», 20 ottobre 1975.

Renzo Tian, *La «via crucis» del Living*, «Il Messaggero», 22 ottobre 1975.

Stefano Tomassini, *Choreographic Collision. Studio e ricerca coreografica a Venezia 2007/2010*, Venezia, Marsilio Editori, 2011.

Umberto Troni, *Grotowski in palude*, «Nordest», 30 ottobre 1975.

Elisa Vaccarino, *Carolyn Carlson, maestra a Venezia*, «Balletto Oggi», settembre 1999.

Chiara Valentini, *Spettatori in ginocchio*, «Panorama», 09 ottobre 1975.

Dario Ventimiglia, *Il Carnevale del Teatro*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1984.

Piero Zanutto, *Nei luoghi del potere*, «Avvenire», 17 ottobre 1975.

Zanzotto, Goffredo Parise, Lorenzo Capellini, Venezia, Marsilio Editori, La Biennale di Venezia 1980.

Franco Zardo, *Luoghi nuovi per lo spazio del teatro*, «Nordest», 23 ottobre 1975.