INVISIBILITA / RELAZIONE / SPAZIO

conversazione

PREMESSA

Citerò poco la parola *parkour*, forse per pudore nei confronti di qualcosa che non conosco. Come disciplina mi era fin'ora invisibile. Ecco, vorrei partire proprio da qui, se possibile: dall'*invisibilità come concetto* collegato al *corpo*. Non parlo solo di corpo umano; piuttosto *corpo* nella sua accezione fisica e filosofica. Materia, spazio, oggetto.

Invisibilità e materia, insieme, potrebbero diventare il principio per questi pensieri.

Inziamo col dire che il termine *invisibilità* può indicare non tanto ciò che scompare agli occhi, piuttosto la domanda: **che cosa non è (più) visibile?**

Cercando di prendere in considerazione la valenza *performativa artistica* del *parkour*, potremmo forse intuire insieme quali possono essere i concetti cardine che lo avvicinano alla *performance art*, posto che non necessariamente ogni azione (pubblica o privata che sia), diventa automaticamente performance artistica. E ci porremo la domanda se questa disciplina, oltre a possedere (e mi sembra fuori discussione) i requisiti di *performance* (dal latino *per-formāre:* dare forma definitiva) può essere considerata anche *performance art*; e dunque trasformarsi in azione artistica. La stessa domanda

è posta in altri termini: il *parkourer* può diventare o è già -durante la propria azione- un *performance artist*?
A questa iniziale domanda potremo forse solo fornire ulteriori domande.
Una precisazione concernente l'approccio di questo intervento: dal momento che il mio impegno artistico coinvolge le discipline sceniche, tratterò l'argomento a partire dalla matrice della rappresentazione teatrale e performativa.

ATTO PRIMO

URGENZA E NECESSITA'INDIVIDUALE

Prima di comprendere che cosa caratterizza un'azione artistica, fondamentale per capire se la disciplina del *parkour* possieda o meno caratteristiche proprie di spettacolo o di azione performativa, dobbiamo fare una premessa relativa alle arti sceniche.
Sin dall'antichità -dai riti teatrali egiziani fino alle tragedie di Eschilo e Sofocle- il significato del *vedere* contiene in sé domande antropologiche.
D'altronde lo stesso termine *teatro* viene dal greco θέατρον (spettacolo) il quale viene dal verbo θεαομαι (théaomai, ossia "vedere") appunto.
Chi siamo? Da dove veniamo? Dove andiamo? La Sfinge rappresenta l'Enigma. E il teatro antico si domanda allo stesso modo e con la stessa intensità come poter rendere visibile l'invisibile; come esprimere le pulsioni interiori, le domande ancestrali; come rendere percepibili i terremoti emotivi dell'uomo e della società. E soprattutto come renderli visibili attraverso gli strumenti dell'uomo, il corpo prima di tutto e di conseguenza la voce, il canto, la parola.

Potremmo intanto considerare la *performance art* una sorella ribelle (o piuttosto una figlia emancipata) dell'arte teatrale. E' probabile che la nascita di questa disciplina sia legata alla necessità di

abbattere un manierismo scenico irrigidito in stilemi antichi e ormai obsoleti rispetto a una società profondamente cresciuta nella percezione dei propri bisogni esistenziali.
Negli anni Sessanta e Settanta le urgenze profonde stanno per essere sdoganate in ambito sociale, filosofico e politico ed inevitabilmente l'arte rappresenta lo strumento che più di ogni altro ha la capacità di tradurre e interpretare le istanze profonde iscritte nell'essere umano. E' fuori di dubbio che il teatro tradizionale non è più capace di interpellare le richieste di un pubblico alle prese con bisogni ed emergenze nuove. Stimoli esistenziali, a volte primordiali, diventano ingredienti di nuove messe in scena (non legate a copioni o testi già scritti) profondamente connesse con una condizione umana transeunte e sospesa. La provvisorietà comincia a diventare valore.
Ciò che scompare e non è più replicabile diventa un significante adatto per il nuovo pensiero postmoderno, che affonda le proprie radici filosofiche in Heidegger e prima ancora in Nietzsche. Si punta sul presente e sul relativo.
I punti di riferimento codificati (sociali, morali e artistici) scompaiono. E nasce un pensiero, liquido appunto.
Derivando spesso concetti dalle arti visive delle avanguardie storiche (pensiamo al Futurismo) la performance d'artista si pone dunque provocatoriamente in antitesi al teatro,

trasformandone di fatto le forme artistiche ortodosse e le norme culturali.
In una sorta di reazione e di presa di consapevolezza, anche l'arte teatrale a ben vedere percorre lo stesso sentiero. Ritorna alle proprie origini e si pone il problema di come rendere visibile ciò che è invece velato e nascosto. E si domanda: che cosa è successo? Come l'attore/performer può ritornare a restituire verità ai propri gesti, ai propri atti performativi? Quale spazio fisico può permettere oggi a un attore (che è colui che agisce) o al performer (colui che da forma all'azione) di porre- attraverso il proprio corpo/voce- i propri reali bisogni? Attraverso quali azioni?
Lasciatemi che mi aiuti con le parole di un grande maestro del teatro contemporaneo, *Jerzy Grotwsky* che si esprime così durante il suo *Teatr Laboratorium*: "*Bisogna rendersi conto che il nostro corpo è vita. Nel nostro corpo, intero, sono iscritte tutte le esperienze. Sono iscritte sulla pelle e sotto la pelle, dall'infanzia fino all'età presente e probabilmente anche prima dell'infanzia, ma forse anche prima della nascita della nostra generazione. Il corpo-vita è qualcosa di tangibile. Quando a teatro si dice: per favore cercate di ricordare un momento importante della vostra vita, e l'attore si sforza di ricostruire un ricordo, allora il corpo-vita è come in letargo, morto, benché si muove e parli. È puramente concettuale. Si torna ai*

ricordi, ma il corpo-vita rimane nelle tenebre" [1]

Invisibile, appunto. Ciò che conta dunque per colui che agisce in scena è la consapevolezza di essere alla ricerca di qualcosa di vivo e in continua trasformazione. E 'quello che negli spettacoli decaduti ad atto cerebrale non è più visibile: la vita, il sé. O forse una perenne nostalgia dell'infanzia perduta.
Un ritorno a un θεαομαι, uno sguardo sacro dunque, inteso come ancestrale e profondo, uno sguardo che possa continuare a porsi le domande esistenziali e ridiventare icona personale.
Fine del breve excursus storico. Ma bisognava farlo. Il presente attinge sempre dal passato.

Ritorniamo ad oggi. Spesso chi agisce nell'ambito complesso delle discipline performative non raggiunge questa consapevolezza (la società è narcotizzata, e chi agisce lo fa in superficie).
Posto che *tecnica* e *allenamento* sono dati presupposti, l'azione può diventare solo atto estetico, referenziale, tecnico.
Per alcuni parkourers vale lo stesso?

[1] Jerzy Grotowski, Il lavoro dell'attore. Ciò che è stato, intervento al Festival dellAmerica Latina, Colombia, estate 1970, cit inF. Cruciani, C. Falletti (a c. di), Civiltà teatrale del xx secolo, Bologna, Il Mulino, 1986

ATTO SECONDO

URGENZA E NECESSITA' COLLETTIVA

Fatta ad ogni modo salva la necessità di un ritorno a una verità individuale, che -un po' come gli interrogativi della sfinge- sottintende anche un "*perché*?" quale domanda fondante dell'azione performativa, è necessario amplificare la portata del ragionamento. Considerare cioè la possibilità che l'azione si trasformi o addirittura "*prenda forma*" all'interno di una placenta collettiva e sociale. In qualche modo la traduzione in azione di un bisogno amplificato. Quasi un "*perché*" partecipato appunto. Codificato attraverso un linguaggio espressivo. E tendenzialmente condiviso. Esistono significativi esempi -in ambito artistico- in cui la stessa dimensione partecipativa a conferisce valore all'azione, vuoi in una dimensione di sfondamento, di protesta o -in alcuni casi- di rivolta.
Sono i casi in cui il ritorno alla verità trascende l'artista stesso. Egli si fa portavoce e veicolo di istanze sociali, talvolta politiche, che si pongono l'obiettivo di destabilizzare le coscienze o destrutturare il pensiero collettivo. A volte ci si può semmai domandare se questo *perché* sociale corrisponda a un *perché* individuale. Personalmente non vedo il motivo di dubitarne. La cosa comunque funziona.

Il rischio è che questo processo di emancipazione col tempo si cristallizzi, attraverso nome e codici prestabiliti, nella definizione di un programma chiuso (ma non è sempre così, mi vengono in mente le azioni di artisti della *primavera araba* di qualche anno fa la cui forza è stata quella di non essere programmate).
Ad ogni modo esistono esperienze salubri che sanciscono la nascita di movimenti e sodalizi che si riuniscono nel segno di una rottura definitiva con i dogmi dell'arte. E' ora inutile citarli, sarebbe una didascalia inutile in questo contesto. Possiamo però dire che *la rivolta,* parafrasando le parole di un altro maestro del teatro contemporaneo Eugenio Barba, *è un continuare a sognare attivamente e razionalmente, evitando che il sogno diventi monumento o rimpianto.* Il quale continua*: credo che se continuo a fare teatro dopo mezzo secolo è perché i miei piedi e quelli dei miei attori non si sono ancora stancati. Ci spingono verso il luogo dove non potremmo arrivare".*[2] Frase, quest'ultima, depositaria di un concept artistico preciso, che parla di direzione, movimento, fatica e spazi destrutturati. E che evidentemente -parlando di Parkour- non è citata a caso. Stiamo già affrontando l'idea di movimento, direzione, cammino e ignoto.
Quello che Barba chiamerà *Terzo Teatro*, sarà una

[2] Eugenio Barba Teatro Solitudine, mestiere, rivolta. Ubu Libri 2° edizione aggiornata pp. 328

disciplina chiamata ad uscire dai luoghi deputati alla rappresentazione per aderire a spazi esclusi dalla pratica artistica: villaggi di contadini, paesi sperduti, ricchi di tradizioni antiche, tribù o borgate degli entroterra di mezzo mondo. Inizia l'esperienza del baratto culturale; l'osmosi tra arte circense/teatrale e pratiche tradizionali dei luoghi, che prende forza dallo scambio di conoscenze reciproche, attivando un transito di comunicazione tra arte e tradizioni popolari. Il circo che esce dal tendone e si misura con l'inaspettato, incomincia a vivere e a creare arte insieme alla popolazione. Questi due universi -arte e spazio urbano- si osservano da vicino e iniziano a barattare le proprie esperienze. Un vero e proprio atto di rivolta. Erano gli anni Settanta ma devo dire la verità, mi piace pensare che anche che la nascita del *Parkour* sia stata nutrita da impulsi simili, dove arte e spazio prendono forza l'uno dall'altro, come in alcune esperienze musicali. Appunto, rivoluzionarie.
Ora la domanda che a questo punto può essere pertinente: una rivoluzione è ancora in atto? O la sua collocazione - e di conseguenza il suo senso- è stata modificata? E' rimasta -com'era nel Terzo Teatro- la voglia di andare, scoprire, conoscere, mischiare, esplorare, farsi contaminare dai luoghi e dagli spazi?

ATTO TERZO
RELAZIONE

Presupponiamo invece che il performer sia riuscito ad uccidere il proprio narcisismo tecnico e sia invece ritornato a una verità intima e destrutturata; ora è chiamato alla fase successiva e cioè entrare in relazione con il fruitore, agevolare a osservare ciò che quest'ultimo non è più abituato a vedere; a rendere visibile l'invisibile e ripartire da quello spazio vuoto (corporeo oltre che interiore), privo di risposte generiche, moralistiche e codificate. E' chiamato ad *entrare in relazione* (dal latino *relatio-onis*, der. di referre «riferire»).
La *relazione* è atto artistico nel contesto del quale il *performance artist* dichiara la propria responsabilità, al netto delle proprie declinazioni stilistiche e intenzioni narrative. E l'assunzione di responsabilità ammette sempre un rischio. O forse più semplicemente: la relazione in generale presuppone comunque un rischio.
Prima però di affrontare -con esempi concreti- questo argomento, c'è un aspetto teorico da definire; e riguarda il contenuto dell'azione artistica. Ogni artista a un certo punto della propria ricerca si chiede qual è l'oggetto della propria rappresentazione. In quel momento, egli imposta il *significante* cioè la forma (rimandiamo

nuovamente all'etimologia della parola per-formance) e ne modella un *significato*, cioè un contenuto. Ora dal momento che tema di questa discussione è "*può il parkour essere considerato una disciplina artistica?",* noi stiamo parlando di artisti che utilizzano il proprio corpo come linguaggio espressivo, immaginando il corpo come un oggetto-materia. O piuttosto come una forma di scrittura. Questa forma di scrittura è un ineluttabile atto di registrazione, di fatto una forma di iscrizione valida per il soggetto che la mette in atto, allo stesso tempo destinata ad essere esposta e di conseguenza resa valida anche per i soggetti -spettatori o semplici passanti- che la osservano, la fruiscono, diventandone testimoni. Ora, il fatto che la scrittura sia destinata ad essere esposta (questo sicuramente vale per l'artista ma anche per un videoamatore se mostra il video delle vacanze ai propri amici) rivoluziona completamente l'ontologia stessa dell'atto, tanto che a volte risulta problematico riuscire a distinguere se la validità dell'oggetto esposto dipende dal fatto che sia stato registrato secondo un criterio artistico oppure semplicemente per un valido modello espositivo. Facciamo un esempio: se estraiamo dalle tasche il fogliettino della lista della spesa, lo incorniciamo e lo esponiamo in una galleria d'arte con il titolo "*Lista della spesa*", quello stesso oggetto, cambiando funzione, cambia anche il proprio valore e dunque la propria validità. Esiste da quel momento

per tutti e, dal momento che assume per ognuno un valore diverso, diventa universale. E' evidente che il problema non è dunque se l'esposizione della lista della propria spesa può essere un'azione artisticamente rilevante ma è capire ***dove risiede l'oggetto artistico primario***; nell'idea artistica (il concept è esso stesso oggetto)? Nell'oggetto in quanto strumento di scrittura e registrazione (in questo caso il corpo)? Oppure solamente nell'oggetto esposto? Che cosa trasforma l'oggetto artistico in oggetto pubblico? E ritornando alla questione principale: diventa l'***esposizione di questa forma di scrittura*** anche un atto relazionale?
Se pensiamo all'azione di un parkourer -al netto del significante- non sono evidentemente domande casuali.

Dal momento che la nostra riflessione ci indirizza a una determinata forma di azione -quella che prenda in considerazione elementi come *corpo/spazio/movimento* (tracciando una relazione tra essi)- ho individuato alcuni artisti che indagano la tematica dello spazio pubblico attraverso l'atto performativo e il rapporto fisico con lo spazio. Quasi tutti hanno una relazione con Bolzano, città in cui avviene questo dibattito.

ATTO QUARTO
RELAZIONE CORPO - SPAZIO

Suggestione_01

Vi presento dunque un'artista del nostro territorio, **Caterina Nebl**, laureanda in design all'Unibz particolarmente interessata all'indagine del corpo in quanto materia espressiva. Il suo lavoro mi pare funzionale per capire la necessità e l'urgenza che le nuove generazioni di artisti pongono a sostegno della propria ricerca. Cito intanto il suo statement: "*Sto cercando di capire cosa posso fare, dove posso stare, se c'è un posto, un linguaggio che mi possa corrispondere, che io possa capire e dove io possa essere capita. Questa mia ricerca si traduce in un tentativo fisico di stare nelle cose. Il mio corpo prova, per quanto possibile ad adattarsi alle situazioni in cui è implicato. Il corpo si modifica nel tentativo di prendere diverse forme, diverse posture.*"
Le foto e alcune sue parole possono aiutarci a comprendere le sue motivazioni: Where can i fit? Here and there / where? / Under This/ into that / behind those / between them / uphere / downthere / inthat / throught it / try here / try there / or here or there.
Come possiamo intuire è una ricerca che presuppone una *relazione* tra corpo e spazio urbano. La sua è

una ricerca esistenziale –più che sul perché- sul *dove*. Una riflessione inquieta e intima sul concetto di proporzione; come se l'artista si chiedesse se lo spazio possa essere capace di assorbire e annullare il corpo, quasi in un gioco di mimetismo o persino di metamorfosi. Probabilmente un lavoro su una potenziale azione di revoca della materia. Continua l'artista: *Intendo esplorare per capire qual è la mia giusta porzione di mondo, la mia misura. (…) forse a un certo punto mi dovrò adeguare. (…) Ma intanto il tentativo di cambiare la mia forma crea nuovi punti di vista. (…) Ci sono limiti nella ricerca? (…) Anche le pause possono essere una ricerca. Ricerca di qualcosa di fisso. Di stabile.*" Dunque l'esplorazione dello spazio giunge ai nostri occhi mediante l'invisibilità dello spostamento. Il tracciato è invisibile e presupposto. Rimane lo spazio urbano e un corpo che lo abita. O viceversa.

WHERE CAN I FIT ?

here and there / where? /
under this / into that /
behind those / between them / uphere/downthere/inthat/ through it / try here / try there / or here or there.

Suggestione_02

Con la coscienza di far parte di un tutto l'essere umano si riposiziona e inizia un dialogo con la natura (il quale è più di altri forse spazio pubblico), **Massimo Bartolini** (Cecina, 1962) e anche professore a contratto presso l'Unibz. Citiamo tra tutti il suo lavoro Senza titolo (Propaggine), una serie di fotografie scattate nel 1995 in cui il corpo diventa la misura ultima di tutte le cose. Il vero "noi" è lui, il corpo individuale e corpo sociale. Senza il quale non siamo nulla. Non mi dilungo sulla sua ricerca, spesso trattata da autorevoli firme. Mi limito a citarla come suggestione rispetto al nostro tema.

Massimo Bartolini, Senza titolo (Propaggine), 1995, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

Suggestione_03

Il terzo artista è **Callixto Ramirez** (1980 Tamaulipas, Messico) performer che concepisce lo spazio urbano come catalizzatore di memorie, dove è possibile leggere la varietà delle suggestioni derivate dai suoi spostamenti. Nelle sue "passeggiate urbane" l'artista assorbe informazione dallo spazio circostante, appropriandosi di un luogo e sperimentando se stesso nel confronto con le persone e i modi di vivere, tra rituali quotidiani, tradizioni e luoghi comuni. Un percorso esperienziale intimamente vissuto come un naturale atto di riflessione che si carica di stimoli e sollecitazione necessari a formulare un concetto artistico e a rintracciare immagini, elementi e oggetti, frammenti di memoria che andranno a comporre la sua opera, quale reinterpretazione della realtà. Anche in questo caso ho scelto un artista che utilizza il linguaggio corporeo in relazione con lo spazio pubblico. In questo caso, l'artista opera mediante l'idea di tracciato. [3]

[3] fonte, dal comunicato stampa.
http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_815876968.html

Calixto Ramirez, Proceso de Aclimatacion | Roma, 2013

Suggestione_04

Silvia Morandi è una performer residente a Bolzano che opera nell'ambito di progetti site-specific. Il luogo costituisce l'origine della sua ricerca: investigando la relazione del corpo con l'ambiente in cui interviene, Silvia Morandi si dispone ad un ascolto che amplifica la dimensione sensoriale della presenza in una zona di confine tra arte e vita. Incluso nello spazio fisico dell'azione, il pubblico condivide, testimonia e co-genera insieme all'artista le vibrazioni di campo.
Il 4 luglio 2017 Silvia Morandi interviene nell'ambito di due suite dell'Hotel Schwarzschmied a Lana (Bz), sulle cui pareti Hannes Egger ha elaborato rappresentazioni grafiche del corpo, concepite come indicazioni performative: tali indicazioni invitano il visitatore ad assumere atteggiamenti inusuali e ad entrare in un dialogo personale con lo spazio dell'hotel.
Nella cornice temporale dell'evento, tra le 20.00 e le 23.00, la performer Silvia Morandi esplora la dimensione della durata; interagendo con spazi, oggetti, segni grafici, definisce un setting notturno di rischio ed oscillazione psichica. [4]

[4] Concept di Silvia Morandi, cordialmente inviatomi tramite posta elettronica.

Silvia Morandi. Progetto MODUS OPERANDI. Performance. Still da video. 2016

CONCLUSIONE

La linea di pensiero che ho cercato di adottare finora rifiuta risposte generaliste rispetto al fenomeno dell'arte performativa. Ho semplicemente tracciato quelle che secondo il mio punto di vista sono semplicemente alcuni tra i presupposti che rendono un'azione generica modellabile in azione artistica.
Credo che siamo concordi nel ritenere interessanti alcuni aspetti impliciti nella performance del Parkour, il superamento dell'ostacolo, la dimensione, la spinta emotiva, la deriva urbana (che si presenta come tecnica del passaggio veloce attraverso svariati ambienti) e gli elementi di psicogeografia che essa sottende. Siamo anche convinti che la rinuncia al modo convenzionale di spostarsi, adottando una strategia di passeggio indeterminato che lo porta a muoversi in maniera casuale all'interno di un territorio (e lasciandosi andare alle sollecitazioni del terreno) possa ridefinirsi oggi addirittura un atto anarchico. Dunque politico.
Ma l'elaborazione di una cartografia non convenzionale, è di fatto un'azione artistica?
Forse si. Ma.

Manuel Fanni Canelles *è artista visivo, formatore e regista teatrale. Collabora con gallerie e spazi privati e pubblici sia in Italia che all'estero. Lavora prevalentemente utilizzando strumenti espressivi quali il video, l'installazione e la performance.*

E' curatore indipendente di rassegne e progetti a carattere internazionale svolgendo un ruolo attivo nel dibattito sulle arti contemporanee.

www.manuelfannicanelles.com