

Danze, relazioni, comunità

Uno studio etnografico sul laboratorio performativo

Connecting Bodies

Roberta Di Serio

Premessa

Il presente contributo intende partecipare al complesso lavoro di delimitazione teorica di quelle pratiche della danza contemporanea italiana che, rivolgendosi a specifiche utenze di riferimento e rispondendo a bisogni differenziati – il benessere psico-fisico, l'educazione, l'inclusione sociale, l'aggregazione – si collocano nell'ambito delle arti coreutiche a orientamento sociale. Tali pratiche presentano una spiccata eterogeneità, riscontrabile nei contesti di attuazione (periferie urbane, scuole, istituti penitenziari, strutture assistenziali, ospedali, centri culturali, musei, scuole di danza, festival...), nei formati adottati (laboratori, laboratori con restituzioni performative, performance partecipative), nelle temporalità progettuali (mesi, settimane, giornate, qualche ora) e nelle tipologie di soggetti promotori (artisti/e, educatori/educatrici, compagnie, associazioni, enti pubblici e privati).

Nonostante la pluralità di configurazioni, si osserva un uso frequente, esteso e spesso acritico della categoria di *danza di comunità*, impiegata in maniera indifferenziata per designare esperienze profondamente eterogenee per presupposti teorici, metodologie operative e finalità perseguite. Questa persistente ambiguità terminologica produce uno slittamento semantico che rischia di legittimare iniziative prive di un adeguato impianto progettuale sul piano sociale, generando confusione tanto sul versante teorico quanto su quello operativo e contribuendo, al contempo, a indebolire il riconoscimento delle potenzialità proprie di queste pratiche.

Al fine di affrontare in maniera sistematica tali criticità, appare necessario ricostruire la genesi storica del fenomeno della *danza di comunità*, inscrivendolo nella più ampia traiettoria dell'*arte di comunità*. Quest'ultima si sviluppa parallelamente negli Stati Uniti e nel Regno Unito a partire dagli anni Sessanta, nell'ambito di più ampi processi di democratizzazione dell'accesso alle pratiche artistiche. Le esperienze riconducibili a questo

orientamento mirano a coinvolgere direttamente gruppi sociali marginalizzati nei processi di creazione artistica, concepita come dispositivo capace di incidere sul benessere individuale e collettivo. In questa prospettiva, l'attenzione si sposta progressivamente dall'opera compiuta al processo creativo, inteso come spazio relazionale e dinamico di interazione orientato alla trasformazione sociale (Bishop 2012). Elemento costitutivo è il radicamento territoriale: per essere riconosciute come azioni di *arte di comunità*, esse devono collocarsi entro contesti locali specifici e confrontarsi con i bisogni espressi dalle persone che li abitano, con l'obiettivo di generare nuove forme di socialità o consolidare legami già esistenti. In questa prospettiva dialogica, la comunità viene concepita come soggetto collettivo situato, attivamente coinvolto nella co-produzione di significati e forme dell'azione artistica. L'artista assume un ruolo di facilitatore/facilitatrice, mentre il valore dell'opera non viene definito in termini estetici, ma in relazione alla sua capacità di produrre empowerment, coesione sociale e ricadute concrete sui territori attraversati (Kester 2004).

È dunque nel più ampio campo della *community art* che prende forma la *community dance*. Nel corso del Novecento, l'arte coreutica attraversa un processo di progressiva apertura che trova nella *post-modern dance* la sua espressione più radicale. La costituzione, a New York, del collettivo Judson Dance Theater rappresenta un momento di svolta: artisti/e come Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Simone Forti ridefiniscono la danza come pratica accessibile, sottraendola ai codici della virtuosità e di estetiche predefinite (Randi 2020). In questo contesto si sviluppano pratiche che configurano l'arte coreutica in senso più inclusivo: la Contact Improvisation di Steve Paxton, basata su contatto e scambio di peso, che configura il movimento danzato come pratica relazionale e anti-gerarchica; la DanceAbility, che apre le danze a persone con disabilità; laboratori e/o performance finalizzate a coinvolgere gruppi socialmente marginalizzati, come nelle numerose esperienze della coreografa Anna Halprin.¹

¹ Anna Halprin è stata una figura fondamentale nell'universo della *danza di comunità*. La sua attività influenza profondamente artisti/e, coreografi/e, terapeuti/e e pedagoghi/e. Al lavoro artistico affianca un forte impegno politico: nel 1960 realizza *Ceremony of Us*, una performance che riunisce ballerini/e neri e bianchi/e in risposta alla segregazione razziale, mentre nel 1965 fonda una compagnia multietnica. Successivamente, Halprin sviluppa la pratica coreutica come rituale terapeutico. Nascono così i cicli laboratoriali *Moving Towards Life*, dedicato alle persone malate di cancro, e *Positive Motion e Women with Wings*, rivolti ai/alle malati/e di AIDS. Nel corso della sua carriera Halprin realizza oltre 150 performance, molte delle quali in forma di pratiche comunitarie. Halprin lavora anche con la terza età: nel 2010 crea *Seniors Rocking*, una performance interpretata da cinquanta anziani/e seduti/e

Parallelamente, nel Regno Unito, a partire dalla fine degli anni Sessanta, alcuni importanti centri di formazione della danza britannica avviano progetti finalizzati a favorire l'accesso alle pratiche coreutiche nei territori e nelle comunità locali (Benjamin 2002). Istituzioni quali l'Arts Council England sostengono attivamente artisti/e interessati/e alle dimensioni educative, partecipative e sociali della danza. Entro gli anni Ottanta, tali interventi contribuiscono a una significativa trasformazione del panorama coreutico inglese, determinando la nascita di compagnie² oggi riconosciute per le loro politiche inclusive e favorendo la progressiva strutturazione di un sistema istituzionale di finanziamento e promozione delle iniziative di *community dance* (Amans 2008).

Il fenomeno approda in Italia solo all'inizio degli anni Novanta, inizialmente attraverso esperienze laboratoriali sviluppate soprattutto in ambito scolastico. Un momento particolarmente significativo è rappresentato dal convegno *Oltre la scuola... la community dance*, organizzato nel 2004 dall'associazione DES (Danza Educazione Società). La danzatrice ed educatrice Franca Zagatti, figura di spicco nell'universo della *community dance italiana*, individua nel suddetto evento una possibile soglia inaugurale della diffusione del fenomeno nel contesto nazionale, consolidatosi anche in altri ambiti di intervento a partire dagli Duemila (Zagatti 2012).

In un saggio pubblicato nel 2018 sulla rivista *Danza e Ricerca*, Zagatti riporta un convegno svoltosi nel 1996 presso il Dipartimento di *Dance Studies* dell'Università del Surrey, intitolato *Current Issues in Community Dance*. Tra gli esiti principali dell'incontro vi sarebbe stata la consapevolezza della natura intrinsecamente fluida del fenomeno, strettamente connessa alla specificità dei contesti geografici, delle persone coinvolte, delle risorse disponibili e degli obiettivi perseguiti. Questa fluidità sembrerebbe, del resto, riflettere le recenti trasformazioni del concetto stesso di *comunità*. Nelle società contemporanee, segnate da processi di globalizzazione e digitalizzazione, l'accentuarsi di sfrenate dinamiche individualistiche contribuisce alla progressiva erosione degli spazi della vita comunitaria.

su altrettante sedie a dondolo. La sua eredità nel mondo della danza è immensa: attraverso una ricerca portata avanti fino agli ultimi anni della sua vita, dimostra concretamente come la danza possa contribuire in modo attivo al benessere e alla coesione delle comunità (Maria Paola Zedda. "Morta la coreografa Anna Halprin. Aveva 100 anni". *Artribune* 28.05.2021, *Artribune* 28.05.2021, ultima consultazione 15.05.26. <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2021/05/morta-coreografa-anna-halprin/>).

² e.g. tra le altre, la Amici Dance Theatre Company (fondata nel 1980) o la Candoco Dance Company (fondata nel 1991).

La prossimità fisica perde così centralità, a favore di forme di connessione continua mediate dalle tecnologie digitali. Le società telematiche, descritte da Flusser come reti mobili e interconnesse (Flusser 2004) danno luogo a comunità fluide, reticolari ed episodiche, nelle quali la compresenza non rappresenta più una condizione necessaria dell'esperienza collettiva (Aime 2019). In questo scenario, la definizione teorica delle pratiche artistiche orientate alla costruzione o al rafforzamento dei legami comunitari si configura come un compito tanto complesso quanto necessario e urgente.

A fronte di tale problematicità, Zagatti propone l'individuazione di un'etica condivisa capace di definire i presupposti e le finalità fondamentali delle pratiche di *community dance*, indipendentemente dalle loro configurazioni specifiche – laboratoriali e/o performative, episodiche o di lunga durata – e, al tempo stesso, di tutelare le persone coinvolte da possibili forme di strumentalizzazione (Zagatti 2012).³

È perciò all'interno di questa cornice etica che si iscrive la distinzione – centrale ai fini del presente contributo – tra *danza di comunità* e *danza partecipata*. Quest'ultima affonda le proprie radici nella più ampia genealogia delle pratiche artistiche partecipative che, a partire dal primo dopoguerra e lungo l'intero corso del Novecento, hanno elaborato modalità inedite di produzione e condivisione delle opere, in aperta critica ai modelli tradizionali di autorialità e alle gerarchie consolidate del sistema artistico. In tale contesto, la partecipazione viene intesa non come esperienza necessariamente connessa all'esistenza di una comunità pregressa né orientata a processi trasformativi di lunga durata, ma piuttosto come un'impostazione strutturale finalizzata alla sperimentazione di nuove forme di relazione tra artista e pubblico. Alla luce di questa distinzione, la *danza di comunità* si configura come una pratica fondata su un orizzonte etico-politico di medio o lungo periodo, caratterizzata da un forte radicamento territoriale e da una concezione della creazione artistica basata sulla corresponsabilità tra artista e persone partecipanti, con l'obiettivo di attivare processi di trasformazione sociale. La *danza partecipata*, al contrario, può rivolgersi a pubblici non stabilmente costituiti e assumere forme episodiche, orientate prevalentemente alla produzione di dispositivi performativi innovativi costruiti attraverso diverse tipologie di coinvolgimento e/o processi di co-creazione.

Tuttavia, come si cercherà di mostrare nelle pagine che seguono, tale

³ Pioniera nel lavoro di costruzione di tale etica è Zagatti stessa, fondatrice presso Mousiké – scuola di danza situata a Granarolo dell'Emilia (BO) – del *Corso per danzaeducator*, un percorso di formazione per professionisti/e operanti nel settore della *danza di comunità* italiana.

distinzione non va interpretata in termini rigidamente dicotomici. Quando le pratiche partecipative non si limitano alla produzione di un esito artistico alternativo, ma si configurano – in coerenza con l’etica delineata da Franca Zagatti – come dispositivi capaci di generare spazi accoglienti e orientati al benessere collettivo, esse possono contribuire all’attivazione di autentici processi di costruzione comunitaria, producendo ricadute significative sul piano sociale e culturale.

È precisamente entro questa zona di intersezione che si colloca il caso studio oggetto del presente articolo. Il progetto *Connecting Bodies*, laboratorio performativo ideato dalla coreografa Ariella Vidach, viene analizzato attraverso una ricerca etnografica condotta tra il 2023 e il 2024. L’obiettivo è evidenziare come pratiche riconducibili, per durata e modalità operative, all’ambito della *danza partecipata* possano nondimeno favorire processi di consolidamento e/o generazione di legami comunitari, qualora siano orientate da principi etici fondati sulla cura, sull’inclusione e sulla corresponsabilità.

L’intento teorico che orienta questa riflessione non consiste, tuttavia, nel promuovere un’estensione indiscriminata della categoria di *danza di comunità*, bensì nel ribadire la necessità di un impiego rigoroso e concettualmente fondato delle categorie analitiche, quale condizione imprescindibile per il riconoscimento istituzionale, politico e culturale di tali pratiche. Solo a partire da una chiara delimitazione teorica delle diverse configurazioni operative è infatti possibile coglierne, in maniera non arbitraria, le eventuali aree di intersezione, sovrapposizione o contaminazione reciproca. In altri termini, è proprio attraverso il riconoscimento delle differenze sostanziali che distinguono *danza di comunità* e *danza partecipata* – in termini di presupposti, finalità, orizzonti temporali e dispositivi metodologici – che diventa possibile individuare quegli spazi liminali nei quali le due pratiche possono entrare in dialogo, intrecciarsi temporaneamente o convergere su obiettivi comuni, pur preservando la propria specificità.

Un ulteriore obiettivo del lavoro, inoltre, è contribuire al riconoscimento dell’antropologia della danza come ambito disciplinare dotato di piena legittimità scientifica.⁴ Nonostante la crescente diffusione di pratiche

⁴ Lo sviluppo dell’interesse per le pratiche danzate all’interno degli studi antropologici risale alle prime ricerche etnografiche; tuttavia, la nascita dell’antropologia della danza come disciplina autonoma può essere collocata soltanto negli anni Sessanta. Gertrude Prokosch Kurath è considerata la madre fondatrice della disciplina: a lei si deve il merito di aver tentato di costruire una metodologia condivisa per gli studiosi e le studiose del settore, oltre che, in modo ancora più significativo, di aver riflettuto criticamente sul concetto di *danza etnica*,

coreutiche a vocazione sociale sul territorio italiano, l'interesse accademico rimane frammentario e prevalentemente confinato a studi pedagogici (Fabris e Lazzaretti 2024; Zagatti 2009, 2012, 2018) o performativi (Franco 2021; Mazzaglia 2015; Pontremoli 2015, 2018), mentre l'antropologia – disciplina particolarmente attrezzata per l'analisi dei processi simbolici, relazionali e identitari impliciti in queste pratiche – risulta ancora marginalmente coinvolta. L'intento è dunque mostrare come i quadri teorici dell'antropologia, insieme agli strumenti metodologici della ricerca etnografica, possano costituire dispositivi privilegiati per l'analisi dell'impatto socio-culturale delle pratiche coreutiche contemporanee.

Genealogie della partecipazione

La partecipazione assume un ruolo sempre più centrale nelle politiche culturali contemporanee, ma affonda le sue radici nelle sperimentazioni artistiche del Novecento. In questo periodo si sviluppa infatti come pratica estetica e politica volta a ridefinire il rapporto tra opera, artista e pubblico, per essere poi progressivamente integrata nei dispositivi delle politiche culturali e sociali attuali. Ne consegue che pratiche come la danza partecipata e la danza di comunità si configurano non come fenomeni isolati, ma come parte di una più ampia trasformazione dell'esperienza artistica.

Un contributo decisivo a tale trasformazione proviene dalle arti visive del primo Novecento che, influenzate dalle teorie della Gestalt Psychology, interpretano la percezione come attività costruttiva piuttosto che come registrazione passiva del reale. Arnheim, in *Arte e percezione visiva* (1984), radicalizza tale prospettiva sostenendo che ogni atto percettivo implica sempre interpretazione e invenzione, incrinando l'idea di una fruizione neutrale e contemplativa. Il Dadaismo e l'opera di Marcel Duchamp⁵ spostano il baricentro dell'esperienza estetica dall'oggetto alla relazione

«rivendicando per l'etnologia della danza lo studio di tutte le espressioni coreutiche» (Natali 2009, 4). L'antropologia della danza si presenta oggi come una disciplina che, oltre a interessarsi ai significati simbolici delle caratteristiche strutturali ed estetiche delle danze analizzate, intende indagare le numerose funzioni che la danza può assumere a livello globale: costruzione dell'identità culturale, celebrazione religiosa, legame con la tradizione, rivendicazione politica, produzione artistica, occasione di svago e intrattenimento, strumento di benessere individuale e collettivo. In Italia la disciplina rimane ancora poco riconosciuta e scarsamente diffusa a livello accademico. Nel 2024, Cristiana Natali ha attivato il primo insegnamento di Antropologia della danza presso l'Università di Bologna.

⁵ Attraverso il *ready-made*, l'artista seleziona oggetti di produzione industriale sottraendoli al loro contesto d'uso quotidiano e collocandoli nello spazio dell'arte. In questo gesto l'opera è

che si instaura tra scelta dell'artista e sguardo del pubblico, ridimensionando la centralità della dimensione "retinica" dell'arte (Canali 2019).

Anche nel teatro del primo Novecento si sviluppa una progressiva ridefinizione dello spazio scenico e del ruolo del pubblico. Il drammaturgo tedesco Georg Fuchs concepisce il teatro come comunità rituale e, ispirandosi a modelli architettonici come l'agorà greca, il teatro medievale, elisabettiano e kabuki, propone l'eliminazione della ribalta e della "scatola ottica" per favorire un'esperienza collettiva. Questa direzione viene ripresa e sviluppata dalle sperimentazioni del Bauhaus, in particolare nel progetto del "Teatro Totale" di Walter Gropius (1927), che immagina uno spazio flessibile e immersivo capace di coinvolgere fisicamente il pubblico.

Parallelamente, le avanguardie storiche mettono ulteriormente in crisi la passività dello/a spettatore/trice: le serate futuriste italiane trasformano il teatro in un evento provocatorio e sensoriale; i surrealisti francesi guidati da André Breton organizzano passeggiate urbane ispirate all'onirico; il movimento Proletkult (Cultura Proletaria) nella Russia post-rivoluzionaria promuove forme teatrali collettive e non gerarchiche. In tutti questi casi, la partecipazione del pubblico diventa uno strumento di critica ai valori dominanti (Bishop 2012). Le neoavanguardie tra anni Cinquanta e Sessanta intensificano ulteriormente tale processo, spostando il focus dalla fruizione dell'opera alla natura stessa dell'azione artistica. La teorica Fischer-Lichte (2008) definisce questo passaggio come "svolta performativa"⁶ i prodotti artistici si configurano ora non come oggetti chiusi ma – per dirla con le parole di Umberto Eco – come *opere aperte*, caratterizzate da processi di co-produzione del senso (Eco 1962). In ambito visivo, ciò si manifesta

definita tale dal pubblico che, nel momento interpretativo, completa l'opera, trasformando l'oggetto in evento estetico (Canali 2019).

⁶ Il concetto di *performance* affonda le sue radici negli studi linguistici di John L. Austin, che negli anni Cinquanta del Novecento introduce la nozione di *enunciato performativo* per descrivere quegli atti linguistici che, nel momento stesso in cui vengono pronunciati, producono effetti pragmatici nella realtà (Austin 1987). Questa prospettiva ha esercitato un'influenza decisiva su diversi ambiti disciplinari. In filosofia, è stata ripresa in modo significativo nelle teorie di Judith Butler (1990; 1993), dove il concetto di *performatività* diventa centrale per comprendere la costruzione sociale del genere. In ambito sociologico, essa attraversa gli studi di Erving Goffman (1959), nei quali la vita sociale viene analizzata nei termini di una *rappresentazione performativa* del sé. Successivamente, Victor Turner (1982) e di Richard Schechner (1988), considerati i massimi rappresentanti dei Performance Studies, ne ampliano l'applicazione in ambito antropologico, in riferimento a pratiche rituali e teatrali. Infine, tale concetto ha trovato oggi un uso diffuso nelle pratiche artistiche contemporanee, dove il concetto di performance è divenuto sia un linguaggio espressivo sia una categoria estetica e critica.

nelle ricerche dell'arte Cinetica, Programmata e Optical, nonché nelle esperienze del Gruppo T, del Gruppo Zero e del G.R.A.V.⁷ dove variabilità, movimento e interazione pubblico-opera diventano principi costitutivi della forma artistica. La svolta performativa porta a una forte ibridazione dei linguaggi artistici, con action painting, body art, happenings, readings poetici e pratiche intermediali che superano i confini tra le discipline e intrecciano corpo, materia e azione. È in questo contesto che si sviluppa un nuovo genere destinato ad influenzare trasversalmente tutti gli ambiti artistici, la Performance Art, in cui il corpo dell'artista diventa l'opera stessa e la presenza del pubblico è parte costitutiva dell'evento. Con artisti/e e movimenti come Joseph Beuys, Marina Abramović, il gruppo Fluxus e gli azionisti viennesi, l'arte si definisce come processo che si realizza nel "qui e ora", nell'interazione dinamica e mai uguale tra performer e pubblico, dissolvendo la separazione tra produzione e fruizione (Fischer-Lichte 2008).

Negli anni Settanta, la crisi delle narrazioni del progresso e il progressivo ridimensionamento del *welfare state* concorrono a ridefinire il ruolo dell'arte come forma di azione pubblica. In questo scenario, le pratiche partecipative vengono spesso lette come risposta alla contrazione dei dispositivi di protezione sociale, assumendo funzioni di attivazione comunitaria e di compensazione simbolica delle fragilità prodotte dalle trasformazioni in senso neoliberale (Gielen 2013). In questo specifico quadro storico si collocano la *New Genre Public Art*, teorizzata da Suzanne Lacy in riferimento ad alcune esperienze statunitensi (Lacy 1995), e la già citata *community art* britannica: entrambe ridefiniscono la produzione artistica come processo trasformativo orientato ai bisogni di specifici gruppi sociali, in cui l'artista assume il ruolo di mediatore/mediatrice di esperienze collettive. Queste specifiche modalità di fare arte si intrecciano in modo significativo con pratiche di attivismo: azioni pubbliche e interventi nello spazio urbano impiegano i linguaggi artistici per denunciare disuguaglianze e rendere visibili le istanze della collettività.

⁷ Tra i più significativi rappresentanti di queste sperimentazioni: Il Gruppo Zero, fondato a Düsseldorf nel 1958 dagli artisti Otto Piene, Franz Mack e Günther Uecker – a cui si unirono successivamente Klein, Fontana, Manzoni e Castellani – realizza opere cinetico-visuali, lavorando con la percezione dello spazio e della luce; il Gruppo Tempo, fondato a Milano nel 1959 dagli artisti Davide Boriani e Gabriele De Vecchi, dà vita a un tipo di arte definita come Programmata, la quale getta le basi per il successivo sviluppo dell'arte interattiva; il gruppo G.R.A.V. (Group de Recherche d'Art Visuel), fondato in Francia nel 1960, collettivo di artisti internazionali che realizzano ambienti polisensoriali e sculture cinetiche (Canali 2019).

A partire dagli anni Ottanta, le pratiche artistiche partecipative entrano in una nuova fase, segnata dalla progressiva istituzionalizzazione di esperienze che, nei decenni precedenti, si erano affermate come dispositivi critici e forme di dissenso e di rottura. Ciò che inizialmente si configurava come evento irripetibile e potenzialmente destabilizzante viene infatti progressivamente assorbito nei circuiti ufficiali del sistema dell'arte e, in parte, nelle politiche pubbliche. Musei, festival e istituzioni culturali iniziano a sostenere e a promuovere tali pratiche, garantendo risorse e visibilità, ma al tempo stesso riconducendole entro cornici organizzative che ne ridimensionano la carica sovversiva e trasformativa. Il coinvolgimento del pubblico viene così incentivato e regolato, integrato in strategie culturali più ampie e generalmente meno conflittuali. Nel contesto contemporaneo, infine, i processi di digitalizzazione e la diffusione dei social media ridefiniscono ulteriormente la figura del pubblico, che si configura sempre più come soggetto al tempo stesso fruitore e produttore di contenuti, orientato a pratiche di partecipazione diretta e auto-rappresentazione (Bovio e Ponte di Pino 2026). A ciò si accompagna, nelle società del tecno-capitalismo, una crescente domanda di spazi di socialità e di esperienza condivisa. In questo quadro, il teatro e la danza, offrendo la possibilità di prendere parte a situazioni performative extra-ordinarie che interrompono la quotidianità e attivano forme di presenza corporea intensificata, intercettano entrambi i bisogni, valorizzando sia l'espressione individuale sia la compresenza situata.

Gli esiti di queste pratiche restano tuttavia attraversati da profonde ambivalenze. Nei processi di rigenerazione urbana, ad esempio, l'arte partecipativa viene spesso incorporata in strategie di branding territoriale attraverso fenomeni di *artwashing*, nei quali la retorica dell'inclusione culturale tende a occultare dinamiche di esclusione e gentrificazione. In questi contesti, la partecipazione tende a ridursi a dispositivo narrativo, più funzionale agli obiettivi dei soggetti promotori che ai bisogni delle comunità (Cornwall 2012). I/le partecipanti investono inoltre risorse ed energie, spesso senza disporre di strumenti per proseguire autonomamente le esperienze attivate, con possibili esiti di frustrazione o disillusione, mentre artisti/e e istituzioni accumulano visibilità e capitale simbolico. Ne deriva una possibile trasformazione della partecipazione in risorsa per le carriere di *policy maker*, operatori/operatrici culturali e artisti/e, senza ricadute durature sui gruppi coinvolti. Infine, nella retorica dei soggetti promotori di queste iniziative si riscontra, come già indicato, una pericolosa generalizzazione e semplificazione del concetto di *comunità*: assumere il pubblico come omogeneo significa ignorare le differenze che attraver-

sano i contesti di attuazione. Quando questa complessità viene trascurata, il coinvolgimento tende ad includere solo le soggettività più accessibili, mentre quelle più difficilmente intercettabili restano escluse (Bovio e Ponte di Pino 2026). Riconoscere le ambivalenze della partecipazione costituisce una condizione necessaria per preservarne la funzione critica e l'impatto sociale. Proprio in questa prospettiva si colloca il presente elaborato, che intende contribuire a una riflessione critica sulle implicazioni della partecipazione artistica, al fine di sostenerne lo sviluppo e rafforzarne legittimità e fattibilità.

Sul campo: un'etnografia danzata

Negli ultimi anni, la coreografa Ariella Vidach⁸ – nota per le sue pionieristiche sperimentazioni sulle interazioni tra corpo e tecnologie innovative – ha progressivamente orientato il proprio interesse artistico non solo verso la progettazione di performance sempre più immersive e interattive, ma anche verso la realizzazione di iniziative destinate agli/alle abitanti della città di Milano, sede della compagnia Ariella Vidach AiEP. Questa evoluzione nel suo percorso riflette un processo di trasformazione della sua pratica che, come la stessa Vidach afferma nell'intervista con lei condotta durante il campo, «è maturata nel tempo, perché i tempi sono cambiati». Un'esemplificazione significativa di tale orientamento è rappresentata dal progetto *Connecting Bodies*.⁹

Prima di introdurre l'analisi etnografica, è necessario esplicitare il mio posizionamento all'interno del campo di ricerca. Nell'estate del 2023, anno di avvio del progetto, ero da poco entrata far parte della Compagnia Ariella Vidach AiEP come danzatrice professionista. Su invito della coreo-

⁸ Una delle coreografe più note della scena italiana della danza di ricerca. Originaria di Umag (Istria) e cresciuta in Italia, Vidach si è formata artisticamente a New York negli anni Ottanta, un contesto particolarmente fertile per le sperimentazioni nel campo della danza, dove ha potuto lavorare a fianco dei principali esponenti della *post-modern dance*, tra cui Steve Paxton, Trisha Brown, Twyla Tharp, Dana Reitz e Bill T. Jones. La sua attività coreografica ha avuto inizio proprio a New York, dove si è dedicata a diverse produzioni che ha successivamente presentato anche in Europa. Rientrata a Milano, città in cui tuttora risiede, insieme all'artista Claudio Prati, regista e videoartista, ha fondato nel 1996 la Compagnia Ariella Vidach - AiEP (Avventure in Elicottero Prodotti).

⁹ La realizzazione del progetto è stata resa possibile grazie ai finanziamenti ottenuti da Vidach in seguito alla partecipazione al bando annuale del Comune di Milano Milano è Viva, un progetto finalizzato al sostegno economico delle attività culturali e artistiche – festival, rassegne e performance – diffuse sull'intero territorio cittadino.

grafa, ho partecipato a *Connecting Bodies* assumendo il ruolo di tutor del gruppo partecipante.¹⁰ Fin dai primi laboratori, svoltisi nel giugno 2023, ho riconosciuto il potenziale di questa esperienza come spazio di ricerca, poiché mi consentiva di intrecciare la mia pratica professionale in ambito coreutico con il mio percorso accademico in ambito antropologico. La mia presenza sul campo si è così configurata sin dall'inizio attraverso una duplice posizione – quella di danzatrice e di ricercatrice – esplicitata da Vidach alle persone coinvolte.

L'indagine si è sviluppata attraverso una partecipazione diretta alle pratiche laboratoriali. Nel corso della ricerca sul campo, l'impostazione stessa dei laboratori – articolati attraverso momenti di osservazione reciproca e spazi di confronto collettivo in cerchi di parola – mi ha permesso non solo di osservare le proposte creative elaborate dai/dalle partecipanti, ma anche di raccogliere conversazioni informali e riflessioni spontanee successivamente confluite nell'analisi complessiva dell'esperienza. In una fase successiva, l'indagine si è sviluppata attraverso una serie di interviste semi-strutturate condotte con la coreografa e con un nucleo di sei partecipanti, selezionati/e in qualità di partner epistemici/che sulla base delle relazioni instaurate durante il progetto e con l'intento di rappresentare profili eterogenei per età, percorsi biografici ed esperienze corporee pregresse. La scelta ha inoltre privilegiato soggettività coinvolte con differenti livelli di continuità: due persone hanno preso parte all'intero percorso, tre alla maggior parte delle attività e una a un singolo incontro. Le interviste si sono configurate sì come strumenti di raccolta dati, ma anche e soprattutto come spazi di verbalizzazione, rielaborazione e valutazione condivisa dell'esperienza vissuta.

Data la mia partecipazione diretta alle pratiche e il mio ruolo peculiare, l'indagine ha assunto inevitabilmente anche una necessaria dimensione auto-etnografica. In linea con il dibattito raccolto nell'*Handbook of Autoethnography* (Jones, Adams e Ellis 2013), l'auto-etnografia non viene qui intesa come mera restituzione autobiografica dell'esperienza personale, bensì come pratica orientata a interrogare criticamente l'intreccio tra il vissuto individuale di chi fa ricerca e il modo in cui questo si inserisce e influenza il campo, facendosi modificare dalla rete di relazioni instaurate. In questa prospettiva, il mio corpo di danzatrice-ricercatrice non ha costi-

¹⁰ Il gruppo di danzatori/danzatrici è cambiato nel corso del processo: 2 nei laboratori/performance di giugno, 4 in quelli di settembre, 3 in ottobre. La mia partecipazione continuativa mi ha permesso di osservare differenze significative legate ai diversi gruppi partecipanti e agli spazi urbani scelti per le restituzioni performative.

tuito uno strumento neutrale di osservazione, ma è divenuto esso stesso luogo di produzione del sapere, inevitabilmente attraversato da specifiche dimensioni fisiche ed emotive degne di attenzione (Behar 1996; Sadjad 2022). Tale approccio si colloca anche nella prospettiva dei “saperi situati” elaborata da Donna Haraway (1989), secondo cui ogni conoscenza è sempre e inevitabilmente parziale, incarnata e relazionale.

Assumere questa posizione ha significato riconoscere che la mia esperienza professionale non rappresentava soltanto una risorsa metodologica in termini di accesso al campo, ma orientava profondamente anche le modalità di osservazione, interpretazione e partecipazione. Se il mio corpo – disciplinato e abituato all’ascolto cinestetico – mi permetteva di cogliere dall’interno i processi creativi e le micro-decisioni coreografiche, al tempo stesso, la familiarità con i dispositivi performativi e il mio ruolo specifico nel progetto mi collocavano in una posizione insieme privilegiata e problematica, richiedendo un costante esercizio di riflessività critica. Poiché le mie competenze rischiavano di produrre asimmetrie relazionali rispetto a chi non possedeva esperienze pregresse nella danza, il lavoro – sebbene non particolarmente impegnativo sul piano fisico – ha richiesto una continua negoziazione tra il mio corpo allenato e la necessità di inserirlo nello spazio collettivo in maniera non dominante. Proprio questa tensione è divenuta uno degli elementi più significativi dell’indagine, influenzando non solo l’orientamento della ricerca ma anche il mio modo di vivere l’esperienza come beneficiaria del progetto.

Durante i primi workshop, il ruolo di tutor aveva inizialmente generato in me un certo timore, legato sia alla giovane età – avevo ventiquattro anni – sia all’assenza di precedenti esperienze di facilitazione. Con il progressivo consolidarsi, grazie alle proposte mirate della coreografa, di un clima fondato sul gioco, sull’ascolto reciproco e sulla collaborazione orizzontale, questa posizione si è tuttavia ridefinita: più che come insegnante, ho iniziato a percepirmi come una presenza di supporto, chiamata a intervenire solo quando necessario. Parallelamente, ho avuto l’impressione che anche le persone partecipanti mi attribuissero progressivamente un ruolo più vicino a quello di una pari che a quello di una figura esperta. Sul piano emotivo, ho registrato sensazioni di gioia per il clima di divertimento di cui ho anch’io beneficiato, stupore per la facilità con la quale le persone – anche le più anziane e con maggiori difficoltà motorie – si sono inserite nel processo, commozione per la generosità delle loro proposte creative.

Se è vero che la mia presenza ha in qualche modo facilitato alcuni momenti (ripetizione di sequenze di movimento, coordinazione dei gruppi, suppor-

to nei processi di creazione individuale) è vero anche che l'esperienza ha profondamente influenzato la mia successiva pratica artistica. Il confronto con corpi, storie e modalità espressive eterogenee ha progressivamente incrinato alcuni automatismi derivanti dalla mia formazione professionale, spostando l'attenzione dalla correttezza tecnica verso dimensioni quali l'ascolto, l'empatia e l'autenticità del gesto. Emblematico, in questo senso, è stato un commento della coreografa che, durante una sessione, ha definito un mio movimento come «molto tecnico, molto pulito, forse troppo». Nel lessico della danza contemporanea, il termine *pulito* rimandava qui a un'esecuzione formalmente corretta ma distante dall'intenzione del lavoro, orientato invece verso movimenti non codificati e maggiormente connessi alla singolarità espressiva di ogni partecipante. L'episodio ha perciò reso evidente la necessità di interrogare criticamente il mio stesso corpo professionale come portatore di norme estetiche incorporate e di gerarchie implicite, al fine di muovermi verso la ricerca di un movimento realmente personale.

Posizioni analoghe emergono nell'intervista a Federica (32 anni, danzatrice), collega coinvolta nel progetto, che descrive il confronto con corpi «puri e non convenzionali» come un'esperienza particolarmente significativa sul piano creativo e umano. Dal suo punto di vista, nel lavoro con persone prive di una formazione coreutica strutturata, la sfida per i/le professionisti/e della danza risiede nel riconoscere nelle diverse corporeità e abilità fisiche non un limite, ma una risorsa generativa (intervista a Federica, ottobre 2023).

La tensione verso forme coreutiche più accessibili, spesso costruita attraverso il rifiuto di estetiche rigidamente codificate, si inserisce nelle più ampie trasformazioni che attraversano la scena della danza contemporanea italiana e internazionale. Se una parte della produzione coreutica continua infatti a riprodurre modelli stilistici consolidati, un'altra – più in linea con le istanze storiche della *post-modern dance* – sembra orientarsi verso la sperimentazione di pratiche sempre più inclusive, aperte alla pluralità dei corpi, delle biografie e delle modalità di partecipazione. In questo quadro, la crescente domanda sociale di coinvolgimento diretto nelle pratiche performative assume un ruolo centrale. Come osserva Pontremoli, un numero sempre maggiore di persone manifesta il desiderio di fare esperienza della danza e del teatro non solo come spettatore/spettatrice, ma come soggetto attivamente coinvolto nel processo performativo (Pontremoli e Ventura 2025). La collaborazione con performer non professionisti/e e con corpi estranei ai canoni tradizionali della danza non produce esclusivamente effetti inclusivi sul piano sociale, ma possiede

anche il potenziale di ridefinire i linguaggi artistici stessi, mettendo in crisi dispositivi elitari e ampliando le possibilità creative della scena contemporanea. Ritengo che, pur nel suo piccolo, *Connecting Bodies* abbia partecipato a questo processo di trasformazione.

***Connecting Bodies*: il progetto**

Connecting Bodies nasce come un percorso di laboratori gratuiti finalizzati alla costruzione partecipativa di una performance replicabile, concepita per gli spazi pubblici della città di Milano. Le attività si sono svolte nell'arco di diversi fine settimana, con sessioni di durata variabile (da un minimo di due ore fino a incontri intensivi di sei ore). Diffusi attraverso open call pubblicate sui canali social della Compagnia e aperti a persone con qualsiasi tipo di esperienza corporea, i workshop hanno costituito il nucleo centrale del progetto.

La maggior parte delle persone partecipanti proveniva dai corsi di danza contemporanea¹¹ che Vidach conduce da anni, con cadenza settimanale, presso la propria sede alla Fabbrica del Vapore¹²; altre, invece, giungevano dall'esterno e, tra queste, alcune non avevano mai praticato danza in precedenza. Questa composizione mista ha generato una compresenza di corpi altamente esperti, mediamente esperti e completamente inesperti, costituendo una risorsa creativa di particolare rilievo. I gruppi si sono inoltre caratterizzati per una composizione fortemente intergenerazionale, coinvolgendo partecipanti con età compresa tra i 21 e i 77 anni. I laboratori preparatori sono stati descritti dai/dalle partecipanti come ambienti accoglienti, privi di giudizio e di competizione, nei quali grande attenzione veniva riservata al benessere psico-fisico delle persone coinvolte. Vidach ha adottato una metodologia altamente flessibile, capace di adattarsi alle caratteristiche del gruppo presente di volta in volta e alle diverse possibilità di movimento di ciascun/a partecipante.

La struttura degli incontri si articolava in diverse fasi consequenziali. Dopo un primo momento dedicato a un riscaldamento progressivo – basato

¹¹ Le lezioni serali, proposte a prezzi accessibili, hanno una durata di due ore e si svolgono attualmente ogni lunedì (livello intermedio) e giovedì (livello principianti) nello spazio AiEP. Gli allievi e le allieve, alcuni dei/delle quali seguono le lezioni di Vidach da molti anni, presentano un'ampia eterogeneità anagrafica (dai 18 anni fino a oltre i 70). La forte variabilità dell'età è senza dubbio legata alla tipologia di insegnamento adottata da Vidach.

¹² Un tempo edificio industriale e sede della Carminati Toselli, azienda produttrice di materiale rotabile ferroviario e tranviario, lo spazio appartiene oggi al Comune di Milano ed è stato destinato alla cultura e all'aggregazione sociale.



Fig. 1 Crezione di forme statuarie. Piazzale di Fabbbrica del Vapore, giugno 2024. Foto di Sara Cerrato.



Fig. 2 Gioco dello specchio. Piazzale di Fabbbrica Del Vapore, giugno 2024. Foto di Sara Cerrato.

su semplici esercizi di mobilità e giochi guidati finalizzati all'esplorazione dello spazio e all'interazione con gli altri corpi – Vidach proponeva pratiche orientate alla composizione partecipativa di una struttura coreografica. Una di queste consisteva, ad esempio, nella richiesta di riprodurre nel proprio corpo – attraverso il movimento – immagini, ricordi significativi e gesti quotidiani, favorendo così un processo di traduzione dell'esperienza individuale in espressione artistica. In questo modo, gesti semplici venivano collettivamente rielaborati ed elevati a pieno titolo a gesti artistici legittimi, degni di essere osservati e valorizzati. Tale approccio consentiva a ciascun/a partecipante di sentirsi legittimato/a a prendere parte al processo, indipendentemente dal livello tecnico. L'obiettivo principale di Vidach – lasciare spazio alla creatività individuale dei/delle partecipanti, evitando di incanalare i movimenti all'interno di un linguaggio estetico predefinito – ha generato un ricco intreccio di modalità espressive personali e non standardizzate, che hanno valorizzato la pluralità delle soggettività coinvolte.

Numerose sono state le ulteriori proposte della coreografa, molte delle quali sono poi confluite nella struttura finale della performance. Tra queste, ad esempio, la creazione di forme statuarie e iconografiche attraverso il corpo, con una particolare attenzione attribuita alle transizioni da una forma all'altra (Fig. 1): tale pratica ha favorito un clima di profonda calma e concentrazione, guidando i/le partecipanti verso una maggiore consapevolezza della propria presenza nello spazio. Altri esercizi includevano l'imitazione del movimento di un'altra persona (gioco dello specchio) o momenti in cui l'intero gruppo doveva seguire nello spazio i movimenti

di un/una leader designato/a (gioco segui il leader), pratiche che hanno visibilmente migliorato l'ascolto e la capacità di ognuno/a di sincronizzarsi con il ritmo degli altri corpi (Fig. 2).

Dalle testimonianze raccolte sono emersi numerosi benefici, su diversi livelli. Sul piano corporeo, nessuno degli/delle intervistati/e ha percepito l'esperienza come eccessivamente faticosa; al contrario, alcuni/e hanno sottolineato effetti particolarmente positivi sul corpo, come Susanna (77 anni), che ha riferito di sentirsi, al termine dell'esperienza, più sciolta e coordinata. Sul piano emotivo, ricorrono sensazioni di leggerezza, divertimento, serenità e, talvolta, liberazione. L'esperienza è stata spesso descritta come una sospensione dalla quotidianità, uno spazio dedicato al sé ma condiviso con altre persone, in cui potersi esprimere senza pressioni esterne. Sul piano relazionale, i/le partecipanti hanno evidenziato la formazione di nuove conoscenze, scambi empatici e un rafforzamento della capacità di comunicazione attraverso il corpo in movimento.

L'intento di Vidach di creare un ambiente sereno e positivo, secondo il riscontro delle persone intervistate, può dirsi quindi pienamente riuscito. Tale successo può essere attribuito non soltanto alla scelta di impiegare danzatori e danzatrici come mediatori/mediatrici, ma anche al costante impegno con cui la coreografa si è dedicata a far sentire tutti/e a proprio agio, favorendo al contempo uno spazio di collaborazione, di fiducia e di cura reciproca. Questo atteggiamento emerge chiaramente anche nel racconto di Susanna, che ricorda un momento di difficoltà personale e il modo in cui Vidach l'ha sostenuta, impedendole di abbandonare il percorso; Susanna mi dice:

Ariella ci ha divisi in piccoli gruppi di quattro, credo. E in quel momento mi sentivo un po' a disagio, non ero ancora entrata davvero nel lavoro e una ragazza mostrava una chiara impazienza nei miei confronti... Insomma, ci sono rimasta male, devo dire. Così ho detto ad Ariella: "Se pensi che sia meglio, mi ritiro" e lei ha risposto: "Neanche per sogno! Stai facendo benissimo, continua!".

Connecting Bodies: una danza di comunità?

La struttura coreografica di *Connecting Bodies* alternava momenti collettivi e individuali: semplici e ripetute camminate corali (Fig. 3), dal carattere quasi rituale; sezioni in piccoli ensemble, composte da frasi di movimento create da ciascun/a componente e insegnate al resto del gruppo; sequenze solistiche e momenti improvvisativi che consentivano ad ogni partecipante di esprimersi liberamente nello spazio (Fig. 4). Questa costante oscillazione tra dimensione individuale e dimensione collettiva – incorniciata dall'e-



Fig. 3 Camminate corali. Piazzale di Fabbrica del Vapore, ottobre 2024. Foto di Sara Cerrato.



Fig. 4 Momenti di improvvisazione. Piazzale di Fabbrica del Vapore, ottobre 2024. Foto di Sara Cerrato.

vento performativo – si è rivelata uno degli aspetti più significativi dell'esperienza, permettendo una simultanea esplorazione del piano personale e di quello comunitario. La coreografia si concludeva frequentemente con un'apertura verso il pubblico (Fig. 5, 6), coinvolto in modo diretto o simbolico, contribuendo così ad attenuare la distanza tra spettatori/spettatrici e performer e trasformando lo spazio performativo non convenzionale in uno spazio realmente condiviso.

Ogni replica¹³, realizzata attraverso più sessioni tra giugno e ottobre 2023, ha mantenuto una struttura di base riconoscibile, pur adattandosi di volta in volta alle persone partecipanti, ai luoghi e alle condizioni operative. Le performance sono state pertanto concepite non come prodotti fissi e immutabili, bensì come organismi flessibili, capaci di trasformarsi.

Per quanto riguarda la struttura dei workshop e la loro finalizzazione a un obiettivo specifico – ossia la messa in scena di una performance – le interviste hanno restituito un generale grado di soddisfazione e una fiducia condivisa nelle potenzialità della partecipazione a eventi performativi di questo tipo, intesi come dispositivi in grado di generare benefici sia a livello individuale sia collettivo. Rossella (54 anni, impiegata), ad esempio,

¹³ Le prime due performance di giugno si sono svolte nel piazzale della Fabbrica del Vapore, così come quelle di settembre. Le performance di ottobre, invece, si sono tenute nel parco di Monte Stella, in un'area più periferica della città, nel quartiere San Siro.



Fig. 5 Apertura finale verso il pubblico. Piazzale di Fabbrica del Vapore, ottobre 2024. Foto di Sara Cerrato.



Fig. 6 Coinvolgimento diretto del pubblico. Piazzale di Fabbrica del Vapore, ottobre 2024. Foto di Sara Cerrato.

sottolinea quello che considera il vero potere trasformativo di questi interventi, capaci di modificare la percezione degli spazi urbani attraversati; afferma infatti:

La città di Milano non crea appartenenza; è una città di passaggio che ti accoglie in modo superficiale perché sei come tante altre persone che transitano, quindi per me è difficile sviluppare un senso di appartenenza a questa città. Quando però si danza nei luoghi, le pietre che compongono l'asfalto, gli angoli delle strade, i marciapiedi e tutto il resto, quando ci danzi sopra, li fai tuoi. Si crea una specie di appartenenza reciproca.

La rigenerazione urbana attraverso le arti partecipative costituisce oggi un tema ampiamente dibattuto. La prospettiva di Rossella si colloca in continuità con studi che dimostrano come l'attraversamento artistico degli spazi pubblici possa modificarne la percezione tanto nelle persone partecipanti quanto nel pubblico, sia esso intenzionale o casuale (Paltrinieri 2020, 2023; Fiaschini 2022; Messina 2018). La performance, in tal senso, riattiva luoghi quotidiani sempre più riconducibili alla categoria dei *non-luoghi*, secondo la nota definizione dell'antropologo Marc Augé, ovvero spazi di transito, consumo o svago privi di identità (Augé 1992). Nelle dinamiche accelerate delle città contemporanee, i non-luoghi sembrano moltiplicarsi costantemente, rendendo sempre più difficile l'instaurarsi di forme di appartenenza. Le pratiche performative, in quanto eventi extra-ordinari dotati di forte intensità esperienziale ed emotiva, risultano potenzialmente in grado di produrre una riappropriazione simbolica dei luoghi, attraverso l'immissione di nuove memorie, immaginari e significati.

Un ulteriore aspetto positivo della partecipazione a *Connecting Bodies* riguarda la sua capacità aggregativa, chiaramente espressa da Yara (27 anni, studentessa), la quale afferma:

Alla fine le performance sono restituzioni, ed è bello perché danno un senso di compimento, non necessariamente perché riescono bene, ma perché il percorso fatto culmina in quell'istante. Per me è sempre un momento condiviso con persone con cui hai attraversato un cammino, quindi è per forza bello, perché è bello condividere. Inoltre accadono sempre cose diverse rispetto ai laboratori, ed è sempre interessante vedere sé stessi e gli altri durante la performance, perché è un qualcosa a parte; è un momento che non si ripeterà, forse simile, ma mai uguale. È un atto unico ed emozionante.

Anche Vidach riconosce gli esiti positivi del laboratorio in relazione alla costruzione collettiva della performance, soprattutto per quanto riguarda l'attivazione di nuove relazioni e il rafforzamento di legami preesistenti. La coreografa afferma:

È anche su questo che si basa la mia fiducia nell'attivare o entrare in questi processi partecipativi, perché ho capito che quando esiste un progetto da realizzare, e quindi un obiettivo comune, tutti si raccolgono attorno a quell'obiettivo cercando di farlo bene. Poi qualcosa di quel progetto rimane, ed è lì che si forma la comunità... Non era mia intenzione creare una comunità, ma ho visto che le persone oggi si incontrano davvero. Con alcune, a un certo punto, siamo anche andati a mangiare una pizza, un'altra volta siamo andati al ristorante cinese...

Alla domanda «*Connecting Bodies* può essere definito un progetto di *danza di comunità?*», le risposte risultano eterogenee. Gianna (42 anni, insegnante), ad esempio, che a differenza della maggior parte dei/delle partecipanti non aveva mai frequentato le lezioni settimanali di Vidach, osserva:

Non avevo escluso la possibilità di partecipare alle lezioni, anche se poi non ho potuto per impegni lavorativi, quindi comprendo chi lo ha fatto e riconosco che un'esperienza come *Connecting Bodies* possa essere incentivante da questo punto di vista. Diciamo che può essere uno slancio per creare relazioni. Uno slancio che però deve essere coltivato, ad esempio attraverso le lezioni di Ariella, altrimenti ci si vede una volta e poi mai più.

Gianna esprime dunque alcune riserve, soprattutto in relazione alla limitata durata temporale del progetto, affermando:

Per me un progetto non può essere così compresso per creare davvero comunità... Poi oggi ci seguiamo sui social e restiamo sempre in contatto, ma una

Danze, relazioni, comunità

comunità, per me, condivide questioni concrete: tempo, spazio, cura, svago... Per me una comunità è come un'isola dentro le dinamiche civiche quotidiane. Questi progetti creano comunità? Non lo so... dovrei rifletterci meglio.

Nella prospettiva di Gianna, un'esperienza come *Connecting Bodies* può generare relazioni difficilmente durature se non sostenute da ulteriori occasioni di incontro e continuità nel tempo. Yara, al contrario, evidenzia una diversa percezione della temporalità del laboratorio, legata alla sua esperienza nelle classi di Vidach, caratterizzate da tempi più compressi:

Nei laboratori ho potuto sperimentare un altro modo di lavorare con gli altri, perché a lezione c'è pochissimo tempo per entrare davvero in relazione: si lavora molto su sé stessi, con qualche accenno di lavoro collettivo. Qui invece c'era un percorso più lento, che permetteva maggiore attenzione all'altro. Passare molte ore in quello spazio per due o tre giorni consecutivi dava la sensazione di partecipare a uno studio, a un processo condiviso.

Dopo avermi raccontato dei nuovi legami che è riuscita a costruire durante l'iniziativa, alcuni dei quali ha continuato a nutrire anche dopo la sua fine, Yara conclude:

Per me sì, *Connecting Bodies* può essere definito una *danza di comunità*, perché si fonda su un'idea comunitaria della danza. Sono progetti che permettono di stare insieme, conoscersi, lavorare lentamente e con rispetto. In più, funzionano attraverso open call, quindi c'è sempre una certa imprevedibilità, ma alla fine mettere insieme persone diverse funziona, perché si creano equilibri simili a quelli di una piccola società.

Diversamente da Yara, Cristian (45 anni, architetto) esprime perplessità:

Potenzialmente sì, *Connecting Bodies* potrebbe creare comunità, ma mi chiedo: che cos'è davvero questa comunità? Possiamo parlare di persone già vicine ad Ariella e alla danza contemporanea, ma non so se si possa parlare di creazione di comunità in senso pieno... Forse c'era uno squilibrio tra persone già interne al circuito e nuovi partecipanti.

Alla domanda su come rendere queste iniziative più accessibili a pubblici estranei al mondo della danza, Cristian ipotizza che la reiterazione della performance nello stesso spazio pubblico possa, nel tempo, suscitare una crescente curiosità anche in soggetti inizialmente non coinvolti.

Per quanto riguarda la tipologia di utenza, è tuttavia opportuno ribadire che *Connecting Bodies* non nasce da un'analisi preliminare dei bisogni

di una comunità specifica. In altri progetti, infatti, Vidach ha adottato un approccio differente, intervenendo su contesti territoriali mirati: nel 2018, con *THE MIGRANT SCHOOL OF BODIES*¹⁴, ha lavorato con donne migranti residenti nella zona periferica di Via Padova, mentre tra il 2024 e il 2025, con *Storie e Memorie*¹⁵, ha sviluppato – in sinergia con realtà sociali¹⁶ già attive sul territorio – percorsi artistici in un'altra area marginale della città, il quartiere Gallaratese. In questi progetti è stata la coreografa a muoversi verso specifiche comunità, impostando il lavoro sulla base dei bisogni espressi dai gruppi coinvolti; in *Connecting Bodies*, al contrario, l'invito è stato rivolto a chiunque desiderasse partecipare presso la sua sede in Fabbrica del Vapore. Ne consegue che il pubblico intercettato sia stato in larga parte già prossimo a questo tipo di esperienze. Resta comunque evidente come iniziative simili possano contribuire ad ampliare i bacini di fruizione della danza contemporanea, ancora percepita come linguaggio di nicchia: la diffusione di queste pratiche nello spazio urbano e fuori dai luoghi tradizionali della fruizione artistica rappresenta una possibile strategia in questa direzione.

L'intervista con Vidach ha rappresentato un ulteriore spazio di riflessione sul concetto di *danza di comunità*. Inizialmente la coreografa ha manifestato una certa distanza rispetto a tale categoria, giudicata ancora troppo generica; tuttavia, nel corso del colloquio, ha riconosciuto che *Connecting Bodies* ha contribuito al rafforzamento delle relazioni all'interno di un gruppo già esistente, quello dei/delle partecipanti alle sue lezioni; Vidach sottolinea:

Nel gruppo delle persone che frequentano le mie lezioni credo che *Connecting Bodies* abbia fatto accadere qualcosa; si è creata, in un certo senso, una piccola comunità. Le comunità nascono perché qualcosa le muove, e forse il nostro compito è proprio questo: non entrare in comunità già formate, ma crearne di nuove o intercettare condizioni latenti da attivare.

Nella visione di Vidach, la progettazione di iniziative partecipative richiede attenzione alle condizioni operative, alla gestione degli spazi e dei tempi, nonché alla consapevolezza dell'imprevedibilità dei processi. L'obiettivo

¹⁴ Ariella Vidach, "The Migrant School of Bodies (MigrArti)", AiEP – Ariella Vidach, ultima modifica 13.03.2026. <https://www.aiep.org/migrarti/>

¹⁵ Ariella Vidach, "STORIE E MEMORIE", AiEP – Ariella Vidach, ultima modifica 13.03.2026. <https://www.aiep.org/progetti/storie-memorie/>

¹⁶ Tra le realtà partner del progetto STORIE E MEMORIE: Cooperativa Labriola, Comitato Case popolari Fratelli Rizzardi, Monte Amiata, Biblioteca Gallaratese, Cascina Merlata – Euro Milano.



Fig. 7 Incontri extra-ordinari. Parco Monte Stella, ottobre 2024. Foto dell'autrice.

primario non dovrebbe essere la produzione di un risultato artistico, bensì l'offerta di un'esperienza significativa, capace di attivare relazioni, apprendimento e spazi di espressione non giudicanti.

L'analisi complessiva di *Connecting Bodies* evidenzia alcuni nodi fondamentali: la capacità del dispositivo performativo di trasformare la percezione dello spazio urbano; il potenziale aggregativo dei laboratori orientati alla costruzione di eventi performativi; la possibilità che queste esperienze generino benefici tanto a livello individuale quanto collettivo; infine, la necessità che tali processi, per essere efficaci, siano sostenuti da condizioni favorevoli, presupposti etici e obiettivi specifici. Quel che è certo è che, pur nella loro dimensione transitoria, queste pratiche artistiche offrono ai/alle partecipanti l'opportunità di entrare in relazione con soggetti eterogenei per età ed esperienze, generando forme inedite di collaborazione e rendendo concreta la possibilità di incontro e di scambio tra individui che difficilmente si troverebbero a interagire nella quotidianità (Fig. 7).

Conclusioni

Connecting Bodies è stato restituito attraverso una pluralità di sguardi – quello della coreografa, dei/delle partecipanti e della danzatrice-ricercatrice – dando forma a una narrazione polifonica che ha evidenziato il carattere profondamente soggettivo delle esperienze vissute. Tale prospettiva ha permesso di far emergere non soltanto i benefici percepiti dai/dalle partecipanti, ma anche le dinamiche relazionali e affettive attivate dal processo performativo. In questo contesto, l'antropologia della danza e l'etnografia si sono rivelate strumenti di analisi particolarmente efficaci: a differenza di approcci più formalistici agli studi coreutici, le prospettive antropologiche, fondate sull'osservazione partecipante e su modalità di ricerca dialogiche e riflessive, offrono strumenti rigorosi per interrogare il potenziale trasformativo della danza ad orientamento sociale, oltre i soli criteri estetici.

L'analisi complessiva di *Connecting Bodies* non consente di collocare il progetto in modo univoco nell'ambito della *danza di comunità* o in quello della *danza partecipata*. Se da un lato il processo di co-creazione del prodotto artistico e l'attenzione al benessere dei/delle partecipanti richiamano chiaramente le caratteristiche della prima, dall'altro la breve durata dei laboratori e il reclutamento tramite generiche open call lo avvicinano maggiormente alla seconda. Inoltre, il progetto non nasce a partire dai bisogni di una comunità specifica né mira esplicitamente a crearne di nuove, coinvolgendo prevalentemente soggetti già prossimi alle pratiche coreutiche e dunque già in possesso, almeno in parte, del capitale culturale necessario per accedervi; eppure, alcune delle persone partecipanti ritengono di aver preso parte ad un processo di costruzione comunitaria. Questa ambivalenza mette in luce la complessità delle categorie impiegate per descrivere le iniziative coreutiche ad orientamento sociale e sottolinea la necessità di mantenere distinzioni concettuali utili sia sul piano teorico che su quello pratico, evitando però classificazioni eccessivamente rigide. In questo senso, *Connecting Bodies* si fa caso esemplificativo delle caratteristiche di molte delle pratiche artistiche contemporanee, nelle quali differenti gradi di partecipazione, durata e radicamento territoriale contribuiscono a configurare specifiche ecologie relazionali.

In questa prospettiva, il progetto apre ulteriori linee di ricerca sulle condizioni che favoriscono – oppure ostacolano – la trasformazione di incontri artistici temporanei in forme di impatto sociale duraturo. Tra queste, cruciali sono le questioni relative alle risorse economiche e alle forme di sostegno istituzionale che rendono possibili queste pratiche: in

che misura le modalità di finanziamento, le logiche dei bandi pubblici e privati e le aspettative delle istituzioni culturali incidono sugli obiettivi, sulle metodologie e sulle caratteristiche stesse dei progetti coreutici partecipativi e di comunità? E in che modo, quindi, tali vincoli o opportunità contribuiscono a orientarne la natura, i tempi, le forme di coinvolgimento e i risultati attesi?

Interrogativi di questo tipo suggeriscono come l'analisi di casi studio analoghi, esperienze umane complesse e multidimensionali, possa rappresentare un'importante occasione di sviluppo per l'antropologia della danza, favorendo floride collaborazioni con altri ambiti disciplinari. Tra questi, l'antropologia urbana, attraverso l'attenzione alle modalità con cui gli eventi coreutici trasformano la percezione dei luoghi e ridefiniscono le forme dell'abitare e dell'attraversare lo spazio cittadino; l'antropologia economica e politica, poiché queste pratiche si inscrivono nella tensione contemporanea tra politiche istituzionali di welfare e cittadinanza attiva, da un lato, e forme di intervento culturale e sociale dal basso, dall'altro; infine, l'antropologia pubblica e applicata, nella misura in cui tali esperienze offrono concrete possibilità di mobilitazione del sapere antropologico per rafforzare l'efficacia, l'inclusività e l'impatto sociale di iniziative analoghe.

Connecting Bodies mostra dunque come casi studio di questo tipo possano configurarsi simultaneamente come laboratori pratici e come dispositivi teorici attraverso cui interrogare il potenziale sociale dell'arte coreutica. Più che fornire risposte definitive, il progetto apre a ulteriori riflessioni sulle dimensioni affettive, etiche e politiche della *danza partecipata* e della *danza di comunità*, suggerendo che sia proprio nelle porose zone di contatto tra queste pratiche che possono emergere alcuni degli sviluppi più significativi della danza contemporanea e della presente e futura antropologia della danza.

Opere citate

Aime, Marco. 2019. *Comunità*. Il Mulino.

Amans, Diane. 2008. *An Introduction to Community Dance Practice*. Palgrave Macmillan. Augé, Marc. 1992. *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éditions du Seuil.

Austin, John L. 1987. *Come fare cose con le parole. Le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*. Marietti.

Benjamin, Adam. 2002. *Making an Entrance: Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*. Routledge.

- Behar, Ruth. 1996. *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks your Heart*. Beacon Press.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books.
- Bovio, Gloria e Oliviero Ponte di Pino. 2026. *Per una cultura della partecipazione*. Mimesis Edizioni.
- Cornwall, Andrea. 2012. *The Participation Reader*. Palgrave Macmillan.
- Canali, Chiara. 2019. *Tecno-socialità. Partecipazione e interattività nell'arte contemporanea*. Postmedia.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani.
- Fabris, Rita Maria e Antonella Lazzaretti. 2024. "Sensorialità e danza: un primo inventario estetico-pedagogico." *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* 16(17): 181-200. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20945>.
- Fiaschini, Fabrizio. 2022. *Per-formare il sociale. Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*. Bulzoni.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*. Traduzione di Tancredi Gusman e Simona Paparelli. Carocci.
- Flusser, Vilém. 2004. *La cultura dei media*. Traduzione di Tomaso Cavallo. Mondadori.
- Franco, Susanne. 2021. *Moving Spaces: Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*. Ca' Foscari Edizioni.
- Gielen, Pascal. 2013. *Community Art: The Politics of Trespassing*. Valiz.
- Goffman Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 4(3): 575-99. DOI: 10.2307/3178066
- Holman Jones, Stacy, Tony E. Adams e Carolyn Ellis. 2013. *Handbook of Autoethnography*. Left Coast Press.
- Kester, Grant. 2004. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Mazzaglia, Rossella. 2015. *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*. Editoria & Spettacolo.
- Messina, Emanuela. 2018. «L'arte per la rigenerazione urbana: rischi e impatti sociali.» *Life Safety and Security* 6: 124-129. DOI: 10.12882/2283-7604.2018.6.3.
- Natali, Cristiana. 2009. *Percorsi di antropologia della danza*. Raffaello Cortina Editore.
- Paltrinieri, Roberta. 2020. *Culture e pratiche di partecipazione*. FrancoAngeli.
- . 2023. "Performing arts, urban regeneration and new citizenship". *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti* 25: 293-306. <https://doi.org/10.54103/2039-9251/20816>.

- Pontremoli, Alessandro. 2015. *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*. UTET Università.
- . 2018. *La danza 2.0 Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Laterza.
- Pontremoli, Alessandro e Gerarda Ventura. 2025. *La danza: organizzare per creare*. FrancoAngeli.
- Randi, Elena. 2020. *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*. Dino Audino.
- Sadjad, Mona. 2022. “A Fieldwork Story Told Through Knitting”. *Feminist Methodologies: Experiments, Collaborations and Reflections*. pp. 257-271. https://doi.org/10.1007/978-3-030-82654-3_1
- Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. Routledge.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications.
- . 1986. *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.
- Vidach, Ariella. “The Migrant School of Bodies (MigrArti)”. AiEP – Ariella Vidach, ultima consultazione 13.03.2026. <https://www.aiep.org/migrarti/>
- . “STORIE E MEMORIE”. AiEP – Ariella Vidach, ultima consultazione 13.03.2026. <https://www.aiep.org/progetti/storie-memorie/>
- Zagatti, Franca. 2009. *Parlare all'altra metà del mondo. Raccolta di scritti (1999-2009)*. Mousikè Progetti Educativi.
- . 2012. *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*. Mousikè Progetti Educativi.
- . 2018. “Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità.” *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* 10(10): 349-369. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8756>
- Zedda, Maria Paola. “Morta la coreografa Anna Halprin. Aveva 100 anni”. *Artribune* (28.05.2021), ultima consultazione 15.05.26. <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2021/05/morta-coreografa-anna-halprin/>