

Per una sociologia della performing art. Il valore strategico delle opere di Alessandro Sciarroni

Linda De Feo
Università degli Studi di Napoli Federico II
linda.defeo@unina.it

Abstract

The object of reflection will be the strategic value of the performing art of Alessandro Sciarroni, an internationally recognised author. Using practices borrowed from the spheres of dance, sport and circus, the artist, through unusual cultural instrumentations and emotional configurations, represents the masterfully deconstructed relationship between identity and otherness. This paper raises the following question: can terpsichorean art and sporting activity be capable of demolishing categories devalued by the *norm*, aimed at reaffirming the dominant socio-cultural Self? The argumentation concerns the capacity of both spheres to redelineate and reconceptualise not only on an aesthetic level the dynamics connected to introspective withdrawals, shared rituals and different abilities. The examination of some Sciarroni's works will trace a research pathway. Through the observation of devices of meaning and operational gears, it will aim to identify some processes of social integration realised thanks to atoms of imaginary inseparable from the bodily dimension.

Key words: sociology of performing art; sport; identity; otherness; empathy.

La aurora “se muestra a sí revelando y recreando
al estático y quieto estar y forzándolo a danzar,
a entrar en la danza íntima de sonido”.
Zambrano, 2000.

1. Introduzione: aree liminali

Negli ultimi decenni si registra sia sulle scene teatrali sia nella sfera audiovisuale un'intensificazione della presenza della coreutica, che contribuisce a diffonderne il profilo comunicativo e a ridefinirne le configurazioni. La crescita esponenziale delle scuole di danza, nelle loro molteplici declinazioni, costituisce un ulteriore fenomeno che induce a porsi interrogativi sulle pratiche terpsichoree, sul loro statuto, sulle loro funzioni e sulle loro trasformazioni.

L'esistenza di opinioni legittimamente contrastanti nell'ambito della critica ballettofila rende utile una riflessione sulla questione dell'esclusiva iscrizione della danza, o almeno di certe sue forme, nell'orizzonte dell'arte. Se è ineludibile il suo coincidere con la disamina intellettuale nonché con la manifestazione di *pathos* e armonia, altrettanto indubbio è il suo custodire la

tensione tipica dell'attività sportiva, che *incanta* il pubblico e *racconta* storie di vita, esprimendo emozioni, gratificando pulsioni estetiche e incarnando aspirazioni ideologiche.

La progressiva acquisizione, rispetto al passato, da parte dei ballerini di qualità spiccatamente atletiche, spesso acrobatiche, suggerisce l'ipotesi di un fluttuante dimorare della coreutica in aree liminali, attraversate da vocazione artistica e dimensione ginnica. Del resto tutti i tipi di danza, nelle loro forme agonistiche, sono state annoverate tra le discipline sportive: nel 1995 l'International Dance Sport Federation (IDSF) fu riconosciuta da parte del Comitato Olimpico Internazionale (CIO), l'anno successivo si sancì la nascita della Federazione Italiana Danza Sportiva (FIDS) sotto l'egida del Comitato Olimpico Nazionale Italiano (CONI) e, nel 1997, la Giunta Esecutiva di quest'ultimo comunicò la legittimazione della nuova Federazione quale Disciplina Associata, che contempla, oltre ai balli regionali, nazionali, internazionali, le danze artistiche, in cui rientra la danza contemporanea.

All'inizio del Novecento, anticipando aspetti significativi delle avanguardie storiche, con l'affrancamento del movimento dalle ferree regole del balletto classico, il mutamento della concezione dell'arte tercoreica dissolse in figure più liberamente creative l'ideale romantico della ballerina ottocentesca, ondeggiante sulle note di una rigida organizzazione ritmica. Tale cambiamento riverberava l'affermazione della concezione dell'individuo come unione inscindibile di corpo e psiche, di *res extensa* e *res cogitans*, favorita dal profilarsi nelle scienze umane di una visione olistica, scissa dal manicheismo, neoplatonico e cristiano, che ha fortemente segnato la storia del pensiero classico. Dal secondo dopoguerra emersero *aberrazioni* della gestualità, espressioni degli stati nevrotici provocati dagli orrori del "secolo breve" (Hobsbawm, 1995). Di fronte alla crisi dell'identità novecentesca, laddove la parola o il gesto convenzionale rivelavano la propria povertà espressiva, il teatrodanza europeo fece proprie le istanze di una parossistica sovraeccitazione motoria. Si delegò al corpo la funzione di *medium* dell'indicibile, grazie alla moltiplicazione di significanti sostitutivi di precedenti linguaggi. Nella riconcettualizzazione delle modalità espressive e nel surplus di una magmatica semiosi, la creazione di forme dispiegate su suoni *concreti*, non prodotti da strumenti, ma registrati, riproducenti le voci e i rumori della quotidianità, ha imposto una tipologia coreutica, con ineludibili richiami alla valenza catartica della danza, intesa come prodotto di meditazioni metafisiche e di suggestioni metropolitane. Corpi incisivi, frenetici, graffianti, urlanti, nel susseguirsi di oscillazioni continue e rotazioni indiscipline, confermavano la contiguità tra il movimento tormentato e l'arte coreografica. Dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, alcuni percorsi di ricerca hanno rispecchiato nell'ambito "estetico" (Lukács, 1957, p. 146) fondamentali teorizzazioni concentrate sulle articolazioni sociali del sé.

2. Mistica della resistenza e potere della percezione

In questo saggio si osserva come la presenza nel mondo dell'arte tercoreica di autori distanti dai canoni della tradizione miri ad avversare pregiudizi legati alle categorie svalorizzate dalla *norma*, finalizzata quest'ultima a riaffermare il sé socioculturale dominante nelle sue plurime sfaccettature. La riflessione si basa sull'individuazione di una possibile capacità della danza di ridelineare, sia sul piano estetico sia su quello costituito dalla trama intersoggettiva, dinamiche

connesse al ripiegamento introspettivo, alla ritualità condivisa e alle diverse abilità. Attraverso la disamina di segmenti di immaginario coreutico si tenterà di riconoscere processi di integrazione sociale attualizzati grazie a dispositivi di senso imprescindibili da logiche protese ad azzerare le dissonanze simboliche e cognitive potenzialmente affiorabili tra platea e personaggi o atleti. L'intento di dimostrare quanto il conseguimento dei risultati prefissati da tali logiche dipenda dall'intensità del coinvolgimento del pubblico, situato all'origine del fenomeno di estensione culturale (Alexander, 2004), sarà perseguito analizzando la messa in scena di tematiche che spaziano dalla sperimentazione della forza fisica alla considerazione della costitutiva debolezza dell'essere umano, dalla necessità dell'instaurazione della relazione empatica tra gli interpreti, nonché tra questi e gli spettatori, all'immaginazione di dimensioni spaziotemporali *altre*, in cui la manifestazione teatrale si trasforma in evento sportivo.

Un autore altamente rappresentativo sotto tale aspetto è Alessandro Sciarroni, insignito, alla Biennale di Venezia nel 2019, del *Leone d'oro alla carriera per la Danza*. Celebre esponente, a livello mondiale, della performing art, egli è inquadrabile nell'area definita "terzo paesaggio" (Pontremoli, 2018)¹, corrispettivo estetico dello spazio geografico abbandonato dalla cura istituzionale, generalmente ubicato nelle città o nelle loro periferie (Clément, 2005). L'espressione "terzo paesaggio" aiuta a comprendere i *turbamenti* della danza contemporanea italiana. Così come nei campi incolti o nelle zone archeologiche industriali si aggirano specie animali relegate in passato in ambienti *altri*, le derive avanguardistiche dell'arte tersicorea, considerate ai margini, sono caratterizzate dalla presenza di una specie particolare, il danzautore, che presenta sperimentazioni interessantissime, a partire da corpi specifici, protagonisti di micronarrazioni. Autori come il già citato Sciarroni, Virgilio Sieni, Barbara Berti, Daniele Albanese, Michele Di Stefano, per citarne soltanto alcuni, possono essere considerati esponenti delle correnti coreutiche attualmente più interessate ad intendere le meccaniche dei desideri e dei tormenti individuali e collettivi. Essi polemizzano con i dogmi stabiliti, le tecniche consolidate, le estetiche cristallizzate, critiche che furono già esternate circa un sessantennio fa, da una generazione di artisti che, autodefinendosi *postmodern*, rifiutò la *Weltanschauung* della modernità. Nel terzo paesaggio tersicoreo, il movimento del corpo non è l'unico elemento necessario affinché vi sia danza: i soggetti, gli oggetti, la musica, il rumore, il vuoto sono dotati dello stesso valore della gestualità. Grazie alla fertile invenzione di nuovi codici si distruggono le barriere tra coreografia, performance, teatro, cinema sperimentale e affiora la volontà di ignorare le utopie totalizzanti. Animando l'immaginifico terzo paesaggio si mira a condividere momenti di vita con il pubblico, riconoscendo il ruolo fondamentale di quest'ultimo, al punto da spianare un terreno comune da coabitare nella presa di coscienza della realtà.

Avulse dagli accademismi dell'arte coreutica classica, ma anche dall'ideale relativamente canonico di quella contemporanea, le performance sciarroniane, non inquadrabili all'interno di categorie estetiche prestabilite, appaiono segnate da una ricerca multidisciplinare, o meglio transdisciplinare, che travalica l'intero spettro delle forme sceniche e rovescia completamente la produzione artistica codificata. Luoghi di confluenza di multiple forme comunicative, in un

¹ È possibile individuare tre tipi di paesaggio estetico: il primo, definibile "museale", custodisce il repertorio del balletto classico e le sue ricostruzioni filologiche; il secondo, maggiormente divulgato, è segnato dall'estetica del moderno, la quale slitta nelle proposte del contemporaneo; il terzo consiste in una riserva ai confini della cultura *mainstream*, in cui artisti ignorati dal sistema producono arte lontana dai canoni delle precedenti o delle coeve tradizioni (Pontremoli, 2018).

intreccio gestuale, musicale, verbale, che ricostruisce in maniera sia diacronica sia sincronica l'immaginario tersicoreo, sportivo, circense, tali opere fanno coesistere soggetti storici e tragedie esistenziali. L'autore individua le esigenze di identificazione dei fruitori con modelli culturali alternativi e rispecchia la complessità immaginativa richiesta da consumatori che vivono sulla propria pelle i ritmi della realtà postmetropolitana. Nel praticare la danza come rigore ascetico e al contempo come travolgente istintualità, egli nutre le opere di *Erlebnis*, vale a dire di esperienza vissuta che continua a vivere, amalgamando sublimata trivialità e iperrealistica figuratività. Accentua le contraddizioni dell'essere nel mondo, che convergono nella concezione di un corpo diventato nodo paradigmatico dell'attuale processo di rielaborazione della soggettività. Un corpo considerato come luogo del simbolico, strumento segnico che aiuta a sondare l'*inner space* dell'individuo per coglierne le aporie generate dalla polarizzazione tra materia e conoscenza.

Sulla base di un ordito concettuale di ispirazione dadaista e di un'impostazione compositiva, simile al *ready-made* duchampiano, basata sull'estrapolazione degli elementi dall'ambiente di appartenenza e sulla loro reimmissione in un ambito di assoluta estraneità, Sciarroni concentra le proprie ricerche su suoni, pensieri, disagi. Egli *contamina* il valore aristocratico dell'arte rappresentando le proprie opere, oltre che nelle aree tradizionali, anche in spazi inconsueti, e dimostrando come l'attività coreografica, trasformata in sequenze di raffigurazioni simboliche della fisicità ordinaria, risulti il prodotto di una riflessione su un corpo *democratico*, soggetto-oggetto di movimenti tratti dalla realtà.

Ricollocati in inediti orizzonti estetici e gnoseologici, i performer vivono smarrimenti e interpretano paradossi. Come sottolineature di errori che interrompono virtuosistiche esibizioni e perturbanti competizioni, essi danzano all'insegna di finali narrativi incompiuti. Nella prospettiva di un paradigma antropologico difettivo, la specie umana è ritenuta incapace di sopravvivere all'ostilità dell'ambiente naturale, che costringerebbe l'individuo a compensare un corredo biologico inadeguato, una dotazione sensoriale incompleta, molto meno ricca di quella degli "specialisti" del regno animale" (Gehlen, 1990, p. 86). L'apertura al mondo si tradurrebbe dunque in opportunità autopoietica, inclinazione all'azione creativa, enfaticizzazione delle funzioni non interamente espletate dall'organico in assenza dell'esercizio fisico o della tecnica quali meccanismi di "emendazione di un catalogo di carenze" (Marchesini, 2002, p. 22). Nelle radicali forme immaginifiche sciarroniane si prova ossessivamente a colmare lacune organiche, a scoprire abilità *altre*, dando forma a una poetica esaltante il corpo come prodotto di un processo di costante costituzione e ricostituzione, al fine di vincolarlo intimamente allo sguardo dello spettatore, che ne riconosce le deficienze ma ne scopre anche le virtualità. Metafora dell'umana impossibilità di vincere la forza di gravità è, ad esempio, il lavoro sulla pratica del salto, a cui hanno preso parte acrobati e atleti provenienti dalla disciplina del parkùr.

Pur protendendosi verso il futuro, l'autore a volte traduce la tradizione senza tradirla, vale a dire cogliendone e rifunzionalizzandone gli aspetti arcaici. Ciò avviene in *Save the last dance for me*, del 2019, che ripropone una danza di corteggiamento eseguita in origine da soli uomini e risalente ai primi del Novecento. *TURNING_Orlando's version*, del medesimo anno - capitolo di un progetto ispirato ai fenomeni migratori di animali che, alla fine della loro vita, tornano a riprodursi, per poi morire, nel luogo in cui sono nati -, allude al ruotare del corpo intorno al

proprio asse, all'umano, virtuale proiettarsi in un archetipico viaggio psicofisico². La luce che illumina i volteggianti performer sortisce un effetto prismatico trasformato in *mandala*, rappresentazione del cosmo e del mondo interiore. Termine che in sanscrito vuol dire *cerchio* e che deriva da *manda*, essenza e *la*, suffisso indicante un contenitore, *mandala* è la forma evocante l'indissolubile legame tra l'essere umano e l'universo, carica di un portato simbolico rimarcante la connessione tra il cosmico nucleo e ciò che vi orbita intorno. La ripetitività del movimento sincopato di ballerini, che, come dervisci, girano su se stessi fino allo stremo delle forze e all'immersione in uno stato alterato di coscienza, non mira alla spettacolarizzazione dello sfinimento bensì a una mistica della resistenza. In *AUGUSTO*, del 2018, omaggio alla buffoneria della figura del clown e al contempo all'autorevolezza del primo imperatore romano, la pratica espressiva, fisica e vocale, consiste nel ridere, in maniera sonora e ritmata, mettendo in scena euforia, ma anche disforia, quando affiorano moti dell'animo che tramutano il riso prolungato in un dolente gemito. *FOLK-S will you still love me tomorrow?*, del 2012, è una performance che nasce dallo studio di una danza popolare sopravvissuta alla contemporaneità, lo *Schuhplattler*, ballo tirolese, che dal coreografo viene inteso come indicazione di una forma primitiva di pensiero. *UNTITLED_I will be there when you die*, del 2013, che consente alla giocoleria di assurgere al ruolo di forma di meditazione, costituisce, dopo *FOLK-S*, il secondo capitolo del progetto intitolato *Will you still love me tomorrow?*, focalizzato sull'analisi dei concetti di sforzo e di concentrazione.

Attraverso la reiterazione dinamica si disvelano compulsioni protese alla ricerca di una dimensione temporale *altra*, cercata anche nel terzo capitolo della trilogia, *AURORA*, del 2015, coreografia sul trascorrere delle ore, le quali sfiorano il corpo nel soffio della vita che si leva e che si stempera. Il titolo dell'opera evoca una condizione liminale tra la luminosità e l'oscurità, la visione e la cecità, inscenata da uno spettacolo *rivoluzionario* incentrato sul potere della percezione.

3. *AURORA*: una partita di goalball a teatro

L'essenza mitica dell'eroismo sportivo consiste in “ritual ceremonies”, che a volte raggiungono “mystic ecstasy” e “magical fusion” tra “hero and his/her ‘people’”: tali forme di identificazione si manifestano in una “pre-rational dimension, activating the deep emotions of the individuals and groups involved” (Bifulco, Tirino, 2018, p. 21). È questo il caso di *AURORA*, in cui il fine dell'azione, che si esaurisce nell'attimo stesso in cui essa viene

² Il progetto TURNING si articola in vari eventi, definiti da Sciarroni versioni, ognuna delle quali prevede, di volta in volta, il coinvolgimento di artisti visivi, musicisti e designer, chiamati a interpretare l'identica azione assecondando la propria sensibilità. Tra le versioni già realizzate sono contemplate *TURNING_thank you for your love version*, presentato, nel giugno del 2015, nel Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia, per la Biennale diretta da Virgilio Sieni, coreografato sulle musiche originali di Pablo Esbert Lilienfeld; *TURNING_Symphony of sorrowful songs version*, performance creata per il Museo MAXXI di Roma, presentata, nell'ottobre 2015, nell'ambito del Festival RomaEuropa; *TURNING_Motion sickness version*, messo in scena dalla compagnia del Balletto dell'Opera di Lione nel 2016 e *CHROMA_don't be frightened of turning the page*, del 2017, interpretata dallo stesso autore, in cui il titolo e il sottotitolo sono mutuati rispettivamente dal libro dei colori di Derek Jarman e da un album del gruppo rock Bright Eyes.

compiuta, non coincide con l'imitazione di una pratica, bensì con la congiunzione di due contesti, sportivo e artistico, che rende il palcoscenico terreno di gioco.

Connesso alle sezioni precedenti, *AURORA* è un lavoro composto seguendo l'autentico senso della pratica sportiva, vale a dire il ritmo dell'azione, conferito a schemi tattici, in cui il tempo si contrae e si dilata in relazione alle sensazioni dei performer e degli spettatori. L'opera, dal titolo di ispirazione nietzscheana, è un'ode alla bellezza, che improvvisamente si svela rischiarando il buio, e al risveglio di corpi sottoposti a stimoli costantemente mutanti. Essa rappresenta un esempio di necessaria rinascita della performing art, consistente in una riconfigurazione aliena da modelli prefissati e in un ridelineamento dall'esito non agevolmente rubricabile. *AURORA* esorbita dalla dimensione tersicorea e riconduce a una gestualità decontestualizzata che si fa *ready made* teatrale nonché a una sonorità che progressivamente si sostanzia. L'aspettativa del pubblico subisce uno *spostamento* sia perché si partecipa a un evento sportivo all'interno di un teatro sia perché il movimento, dapprima visibile, con il procedere del match viene prevalentemente sentito. *AURORA* è una reale, toccante partita di goalball, disciplina praticata da atleti non vedenti e ipovedenti, nata alla fine della Seconda Guerra Mondiale allo scopo di riabilitare i soldati che avevano riportato danni alla vista.

In tale scontro si fronteggiano due squadre - ognuna delle quali è costituita da tre giocatori e da due riserve, disposte su due lati contrapposti del campo, o meglio della ribalta - che, lanciando una palla contenente campanelli metallici e orchestrando il gioco con movimenti sapienti, tentano di centrare la porta avversaria. I sei performer sul campo iniziano il riscaldamento, in un silenzio surreale, nell'attesa trepidante di chi sta per affrontare una sfida e ne avverte l'imminenza, che può essere soltanto immaginata. Due arbitri-guardalinee, con cronometro e fischietto al collo, segnano il punteggio. Nonostante la dialettica tra struttura e spazio di possibilità si realizzi nell'ambito di un meccanismo prestabilito, le figure eseguibili appaiono infinite mediante variazioni di schema giocato. Grazie a uno specifico sistema di segni acustici, si delinea una *musicografia* composta da battiti di mani, schiocchi di dita, trilli di sonagli, calpestii e sospiri, che permettono di registrare con precisione la posizione della palla. I giocatori sono resi completamente non vedenti da una maschera oscurante, la quale, non lasciando filtrare spiragli di luce, annulla le differenze, anche minime, di potenzialità visiva. Ed è attraverso la maschera, simbolo di un sintomo, che gli atleti raccontano la propria autobiografia (Szasz, 1974).

La combinazione dei movimenti indica al contempo pienezza e mancanza, entusiasmo e affanno, vittoria e sconfitta. Il rapporto vista-udito negli sfidanti risulta ovviamente invertito rispetto agli spettatori, che si affidano al primo senso piuttosto che al secondo. Gli attimi sonori si fondono con un chiarore sempre più baluginante. Durante la prima fase dello spettacolo, infatti, la luce in campo scema progressivamente fino a raggiungere l'ombra totale e a sortire un capovolgimento di prospettiva, vale a dire il completo rovesciamento dell'iniziale antitesi tra la platea al buio e la ribalta illuminata. Lo spettatore non è più in grado di seguire la partita, mentre i giocatori, grazie a un set di regole costruito sulla base delle loro caratteristiche fisiche, proseguono l'azione. Nella seconda fase, si aumenta il rumore di fondo fino a coprire il tintinnio della palla. Si infrangono così le norme su cui è fondato il gioco degli atleti-artisti e al contempo lo stesso statuto di pubblico-osservatore risulta radicalmente compromesso.

Straniante è l'effetto ottenuto, mirante ad attribuire valore non alla competizione, bensì all'incontro, allo scambio e alla scoperta.

I due elementi peculiari della performing poetry coreografica, la decontestualizzazione e la dimensione ricreativa, vengono usati in maniera drammaturgica, includendo platea e performer in una comunanza di visione. In questo caso il dramma sociale, inteso come sovvertimento di regole in circostanze pubbliche, generatore di cambiamento, si conclude con il reciproco riconoscimento non di indelebili dissomiglianze, bensì di ineludibili similitudini. Segnato da un'indubbia potenzialità trasformatrice, il rituale sportivo rientra nella dimensione del liminoide, prossima a quella del liminale, che compare durante la fase di compensazione del dramma e che è basata su un senso di smarrimento del sé, sulla spontaneità sortita dall'amalgama di gesto e giudizio, nonché sull'attenzione selettiva, focalizzata su un unico obiettivo (Turner, 1986). *AURORA* è improvvisazione e sincronicità di serie dinamiche, in cui teatro e sport incontrano gli orizzonti "invisibili dell'essere" (Sala Grau, 2017, p. 97). È condizione di "effervescenza collettiva" (Durkheim, 2005, pp. 264, 279), di *ek-stasis*, è un "esondare" delle "coscienze" dai loro "argini", per "fondersi" in un "comune stato emotivo" di "esaltazione" (Mori, 2019, pp. 90-91). È eco della sensibilità, è atto di un corpo finalizzato a rendere più concreto il suono. Quando le luci puntate sul palco scompaiono, il pubblico esperisce la medesima condizione visiva degli interpreti, ma il suo udito non è sviluppato come quello degli atleti ipovedenti. E quando il volume della musica che accompagna la performance cresce fino a rendere indistinguibili gli altri elementi acustici, il codice comunicativo dei giocatori si dissolve, sospendendo il processo di significazione della sfida. La ribellione al caos fragoroso, che intacca l'ordinato svolgimento della gara, rende erratici i corpi in lotta contro il limite. Recuperando le proprie condizioni di possibilità, fonti inesauribili di cominciamento, gli atleti ricorrono poi all'uso della parola, mentre gli spettatori, avvinti, riprendono a partecipare al buio, mostrando un avvenuto aumento della sensibilità percettiva.

Il pubblico è indotto a riflettere sugli stereotipi concernenti la presunta passività di corpi a cui l'autore concede piena visibilità. Traslando mimeticamente la riconoscibilità dell'ontologica debolezza umana, Sciarroni mai incorre in forme di pericoloso pietismo ed esorta a compiere una ricognizione della pratica ludica, che non combacia né con il mero coinvolgimento emotivo né con la pura evasione dalla quotidianità. Una particolare prospettiva euristica, sorta di ontologia regionale (Grion, 2021), gli consente di interrogarsi sul significato di un agire che affina le virtù interiori di quanti vi si dedichino, di coglierne la logica interna per discernere il buon gioco da una sua forma degenerata e di contribuire a una cultura sportiva attenta alla persona nella sua integralità.

Non si tratta di una semplice partita, bensì di una meditazione performativa, non speculativa, sui codici dell'interpretazione attorale, su un'accoglienza dell'alterità che sia promossa e diffusa non soltanto sul piano estetico (Rivera, 2010). Espressione di leggi naturali, i corpi dei giocatori dispiegano potenzialità immaginative negli squilibri coscienti e incoscienti, nelle cadute repentine, nelle pulsazioni scandite dal respiro, immergendosi nella coniugazione di sport ed esistenza. Vibranti, essi riverberano le dinamiche che animano la vita, espandendosi e irrigidendosi in ludici virtuosismi che rinviano al valore apotropico di danze tribali. Custodiscono quel sapere originario "radicato" nelle "particelle", negli "atomi" della "fisica", nei "pianeti", nelle "molecole" negli "organi della biologia" (Longo, 1998, p. 98), riannodando

la conoscenza esplicita, attuata nelle forme della razionalità, alla “ben più robusta” (Longo, 2003, p. 70) conoscenza arcaica, tacita, immediata. Affinché il messaggio vada a buon fine, risulta necessaria una catessi tra attore, copione e pubblico (Alexander, 2004): la “performance riuscita” è un atto strategico che travolge i protagonisti in un “flusso” segnato da una “perdita di ego”, uno “stato di fusione tra azione e consapevolezza” (Turner, 1993, p. 124), un processo che concretizza il “potenziale integrativo insito nel plesso dell’immaginario sociale” (Mori, 2019, p. 107).

È soprattutto a partire da situazioni traumatiche che affiora il bisogno estremo di un pensiero simbolico (Latour-Weibel, 2002), che richiami il proprio significato etimologico e rimandi a una sorta di “assemblea democratica” (Bollas, 2018). Un pensiero capace di conciliare le dicotomie, demolendo la costruzione ideologica di categorie ritenute *altre*, e di riconoscere la fecondità delle antitesi ricomposte. Una delle più rilevanti funzioni del patrimonio immaginativo sciarroniano consiste nel contrastare forme di pensiero diabolico, inteso quest’ultimo in senso etimologico, vale a dire manicheo, dualista, divisivo, scissionista. I versanti umbratili dell’immaginario consentono all’artista di inquadrare dal punto di vista etico il pensiero narrante, che trasforma l’angoscia in *pòiesis*, in produzione che rende le ferite forme inedite di rinnovamento. *AURORA* richiama il *sunpathos*, il *soffrire con*, la compartecipazione all’afflizione dell’altro, o meglio l’*en-pathos*, altrettanto potentemente connotato in senso affettivo, sentimento su cui Sciarroni disegna l’intera sua parabola creativa. Il suggerimento di natura etimologica evocante l’empatia consente di definire tale facoltà come volontà di comprensione della condizione in cui versa il prossimo, come propensione alla compenetrazione nell’altrui sofferenza. Il sentire empatico corrisponde al riportare il sentire dell’altro al proprio, al riconoscerne la diversità, sperando, nel caso della performance ludica oggetto di indagine, un’identificazione *obbligata* nonché articolata su due versanti: l’immediato cogliere il comparire di un’altrui forma di introspezione e il realizzare una riflessione concernente tale processo. Nel primo caso si allude all’esperienza mimetica generata dai movimenti dei giocatori, che producono un impatto diretto sul corpo degli spettatori, attivandone l’apparato percettivo: l’emulazione di posture e l’interpretazione di azioni di gioco, mediante una forma di mimica sensomotoria, stimolano risposte di orientamento involontarie e provocano un “effetto” definibile di “submuscolarizzazione” (de Kerckhove, 1996, p. 23), che trascina derive tattili, provoca rimbalzi epidermici, scatena “fremiti fermi” (Frasca, 1996, p. 161). Nel secondo caso si costruisce un’analogia intersoggettiva, vale a dire una capacità di elaborazione immaginativa della *vicinanza*, che si muove su polarità sia affettive sia cognitive. È il tema che si traduce nella predicazione della *caritas* latina o dell’*agape* greca, nell’accezione che, commentando Paolo di Tarso ne dà Alain Badiou, il quale assegna al vocabolo il significato di “perseveranza nel sito evenemenziale”, di “speranza” che affianca la “pazienza delle verità o l’universalità pratica dell’amore nella prova del dato reale” (Badiou, 1999, p. 244). Intanto, durante la partita, cresce il livello di immedesimazione dello spettatore nello stato d’animo di chi è in scena, confermando che il corso del senso deve essere interrotto affinché il senso abbia luogo (Nancy, 1999). Ed è allora che lo “spazio oggettivato”, “delimitato dal contenitore teatrale” allude al rivelarsi di un altro spazio, “non geometrizzabile” (Gasparotti, 2017, pp. 44-45). I corpi sono supportati da segni sonori in un *locus* del gioco che diventa *locus* della comunità, non soltanto fondato sulla prossimità somatica, ma su zone di significazione in cui forme di intelligenza coordinate in

tempo reale percorrono uno spazio semiotico e costruiscono un ambiente sociopoietico. Il volgersi dell'uno verso l'altro da parte degli atleti nonché l'attenzione loro rivolta da parte degli spettatori fa della squadra e del pubblico una comunità, una *communitas* coinvolta in un obbligo donativo, un *munus* (Esposito, 2006). Affermando l'imprescindibilità del *cum* partecipativo, l'autore disintegra ogni possibile volontà di sottrazione al "rapporto con il traumatico, con il discontinuo" (Tomelleri, 2003, p. 4), ogni eventuale intenzione di evitamento del contatto, realizzando una caratterizzazione psicologica del *contagium*, del con-tangere, che nega l'esistenza di qualsiasi vincolo della comunità alla semantica del *proprium*.

Riconcettualizzata nei termini delle dicotomie "sé - altro da sé", "proprio - non proprio", la questione speculare dell'immunità, *immunitas*, attualmente al crocevia di molte traiettorie, si estende dalla sfera giuridica al campo medico nonché ad altri ambiti, diventando un punto di coagulo reale e simbolico della contemporaneità, un fatto sociale totale. Il coreografo ne decostruisce la polifunzionalità semantica, per superarne l'accezione tradizionale e alterare le linee di demarcazione che distinguono l'identità dall'alterità. Le categorie dell'*immunitas* e della *communitas* si sfiorano dunque in una relazione molto complessa, non riconducibile a un rapporto di mera opposizione, bensì a un nesso di reciproca implicazione, che contrasti il fortificarsi di valori negativi, dedicati a scongiurare l'intruso, l'estraneo, il diverso variamente declinato (Esposito, 2020).

Sciarroni fa convergere i margini sociali al centro delle sue creazioni, cambiando di segno al disconoscimento, sempre pericolosamente proteso a trasformarsi in aberrante prepotenza. Quello attuale è il tempo non soltanto della sperimentazione, ma anche della condivisione. La produzione d'immaginario deve contribuire ad abbattere modelli culturali alimentati da sterili pregiudizi e a ripensare al rapporto tra *politica* e vita, votato ad affermare una legge del dono che promuova l'impegno della cura reciproca tra individui e tra collettività, all'insegna di un più profondo senso di solidarietà *comunitaria*, finalmente traducibile in alleanza di corpi (Butler, 2017). Corpi che, come potentemente l'artista ricorda, connessi gli uni agli altri nello spazio pubblico, usano proprio la precarietà, tragicamente vissuta, come presupposto per il trionfo degli inalienabili diritti civili.

AURORA insegna che la comunità deve essere definita in relazione a ciò che essa non è, al suo poter essere altrimenti, alla sua propensione a schiudersi e ad aprirsi alla dimensione del possibile: la dialettica immunitaria, dunque, non deve agire per salvaguardare l'identità della comunità, ma per renderla capace di ricomporre i propri equilibri su un terreno in continua espansione. I sussurri e le grida dei giocatori di goalball attribuiscono sostanza sonora a momenti di appassionato coesistere, affrancato da una razionalità meramente conforme allo scopo e capace di riacquistare l'essenza valoriale di un agire ispirato a principi fondamentali. Atto foriero di impulsi primigeni e riverbero della volontà di potenza, *AURORA* si configura come una forma di compulsione che induce l'individuo a toccare la parte più profonda dell'essere. Proiettandosi su un terreno di relazioni pragmatiche e alimentando un'individualità che riesce a dipanarsi compiutamente soltanto attraverso la socialità, la spinta etica percorre l'immaginazione per sottolinearne l'importanza essenziale nel promuovere il mutamento percettivo-relazionale. Pensiero e carne si intrecciano nella trama di un'epifania che rivela intuizioni sospese tra fantasia e teoria, tra sublimità e *verità*. Nel corso di una spiazzante *divagazione*, *AURORA* è preludio di significato, è luce rinnovata, che non tornerebbe se non ci

fosse, nell'oscurarsi del senso, la notte ad annunciarla. Il moto parcellizzato di un gioco andato in frantumi si ricompone e ribadisce che l'inizio umano è esile ancoraggio nonché coscienza, nella perenne incompiutezza del processo conoscitivo, di dover rinascere continuamente alla civiltà.

4. Conclusioni: ribaltamenti estetici e aperture identitarie

Nella similitudine tra l'arte coreografica e la disciplina sportiva, in *AURORA*, per gli spettatori, la bellezza coincide con luci tendenti al temporaneo spegnimento o alla transitoria accensione, con suoni, altrettanto protesi a silenziarsi per poi ripropagarsi, generati dai numeri dati dalle distanze spaziali e temporali nonché dal loro rapporto, da disvelamenti che sono dunque sia fenomenologia sia *logos*, termine che in matematica può essere tradotto con la parola *relazione*. Del resto “lo que decide es el ritmo, la medida, logos de por sí” (Zambrano, 1986, p. 84), legge raffigurante il procedere di ogni pulsazione vivente, sorgente del sentire primordiale, che fonda l'armonia universale, principio della comprensibilità del cosmo, come sostenuto dai pitagorici e dal loro sottolineare l'incanto dei numeri.

La razionalità e la carnalità approdano insieme dall'estetica dell'arte e dello sport all'etica della cura (Gilligan, 1987): vivere, per-formare quel bruco-corpo che è l'essere umano sembra un modo saggio per schivare derive apocalittiche (Bernardi, 2016). *AURORA* esemplifica come, grazie alle proprie capacità di trasfigurazione, la coreutica e lo sport interpretino l'incertezza come condizione costitutiva della vita e trasformino, trascendendola, la vulnerabilità, la quale evoca il vissuto di soggetti costretti a subire sguardi discriminanti, che infliggono, di volta in volta, un doloroso *vulnus* (Butler, 2016).

Va sottolineata l'importanza di un elemento, la “motivazione” (Humphrey, 2001, p. 48), che congiunge l'arte tercorea allo sport. Tale aspetto è messo in scena anche da Cosimo Terlizzi, artista audiovisivo, che traspone *AURORA* sul piano filmico, realizzando *AURORA, un percorso di creazione*, opera proiettata alla fine dello spettacolo, che dimostra come “the social imaginary and the reality of the sports hero” siano “inextricably linked to the forms of representation and narration”: la partita di goalball pone in rilievo come, “progressively transformed into performances with dramaturgical structures”, le manifestazioni sportive, in maniera sempre più palese, appaiono “increasingly hybridized with the rhythms and timing of audiovisual communication” (Bifulco, Tirino, 2018, p. 20). Basato su interviste agli atleti e segnato da appassionate testimonianze, il documentario racconta le vicissitudini degli sportivi nonché il loro faticoso training, coordinato da Sciarroni e da suoi collaboratori legati al mondo della danza. I protagonisti, immersi nella penombra *caravaggesca* di palestre che fungono da laboratori, inducono a porsi domande concernenti le modalità di conoscenza non basate sul senso della vista. Secondo la teoria dell'apprendimento sociale, le modificazioni persistenti del comportamento vengono modellate grazie a operazioni mimetiche consentite dalla possibilità di vedere (Bandura, 1962). In assenza della visione, il sapere corporeo degli interpreti sortisce da una dimensione istintuale. Da un lato, il senso dei loro movimenti appare idiosincratico, vale a dire derivante soprattutto dalle peculiari singolarità, che consegnano al pubblico un patrimonio gestuale proveniente dalle interiorità particolari. Dall'altro, tale senso, in un processo di

ribaltamento estetico in cui lo sguardo diventa indifferente, spingendosi oltre l'orizzonte eidetico, rimanda a contenuti primevi, "presenti fin dai tempi remoti", di un substrato psichico comune, sovraperonale, fatto di istinti *a priori*, diffusi universalmente, di natura dinamica e motivante (Jung, 1977, p. 17).

Il mutevole tracciarsi della coreutica e dello sport nella spazialità e nella temporalità cancella costantemente il suo disegno: si danza e si gioca al presente nell'"intervallarsi" di "figurazioni del possibile, in perenne metamorfosi" (Gasparotti, 2017, p. 75). Se per Jean-Luc Nancy il corpo è il luogo da cui il senso fugge, per Mathilde Monnier la danza, e si potrebbe aggiungere, lo sport "hold back the escape of movement in the body" e attribuisce senso a ciò che "seems to disappear". The "notion of escape" corrisponde a una "sensation of loss", ma, compiendo un'opera di scavo del gesto, se ne identificano "origin", "history", "mutation" (Nancy, Monnier, 2012, p. 597). Lo sguardo dell'immaginario sciarroniano mette a fuoco le catastrofi (Thom, 1980), le morfogenesi, i passaggi di stato, i *turning points* dell'esistenza comune, laddove le narrazioni si intrecciano alla vita dell'umanità e lo sport diventa "a symbolic space of contrast to the logical-rational order of the institutional and political system" (Bifulco, Tirino, 2018, p. 21). Mediante strumentazioni culturali inusuali e costellazioni emotive inusitate, l'autore costruisce ingranaggi operativi che intrecciano accadimenti spettacolari e analisi identitaria. Il recupero degli archetipi, l'esplosione della vita, l'evocazione della morte, l'angoscia della malattia, configurati come eventi estetici e momenti euristici, di ricerca cioè del significato che guida i processi di ridefinizione della soggettività, registrano gli snodi della trasmutazione subita dalla corporeità e del relativo modo di elaborarne le concezioni.

La condizione di disorientamento è insita nell'immaginazione, che *rappresenta* nell'orizzonte del fantasmatico. Capovolgendo il concetto, Sciarroni, però, realizza la perfetta coincidenza di scena e realtà. Raffigura l'essere che si dà nella sua veritiera consistenza, nell'incontrovertibile corrispondenza di vita e interpretazione, dimostrando come, per chi, in modi diversi, si sente emarginato e, a titolo differente, conosce la condizione dello spaesamento, l'universo narrativo si riveli dimora e aiuti coloro che esperiscono il perturbante stato dello smarrimento a ritrovare se stessi, a recuperare "l'irriducibilità" del proprio esserci, del proprio "essere situati" (Jedlowsky, 2009, p. 13) nel continuo dispiegarsi del divenire, nel costante prodursi dell'esistenza.

Riferimenti bibliografici

Alexander, J. C. (2004). Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. *Sociological Theory*, 22 (4), 527-573.

Badiou, A. (1999). *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*. Napoli: Cronopio.

Bandura, A. (1962). *Social Learning through Imitation*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

- Bernardi, C. (2016). Introduzione. In Bernardi, C., Fornari, G., Le Breton, D. (eds.). *Body Exposed. Drama, Practises and Mimetic Desire. Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*, 2, 181-200.
- Bifulco, L. Tirino, M. (2018). The Sports Hero in the Social Imaginary. Identity, Community, Ritual and Myth. *Im@go. A Journal of the Social Imaginary*, 11, VII, July, 9-25.
- Bollas, Ch. (2018). *L'età dello smarrimento. Senso e malinconia*. Milano: Raffaello Cortina.
- Butler, J. (2016). Rethinking Vulnerability and Resistance. In Butler, J., Gambetti, Z., Absay, L. (eds.). *Vulnerability in Resistance*. Durham-London: Duke University Press.
- Butler, J. (2017). *Alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Milano: Nottetempo.
- Clément, G. (2005). *Il manifesto del terzo paesaggio*. Macerata: Quodlibet.
- Durkheim, É. (2005). *Le forme elementari della vita religiosa*. Roma: Meltemi.
- Esposito, R. (2006). *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Esposito, R. (2020). *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- Frasca, G. (1996). *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*. Genova: Costa & Nolan.
- Gasparotti, R. (2017). *Saggezza del danzare*. In Zanardi, M. (a cura di). *Sulla danza*. Napoli: Cronopio.
- Gehlen, A. (1990). *Antropologia filosofica e teoria dell'azione*. Napoli: Guida.
- Gilligan, C. (1987). *Con voce di donna. Etica e formazione della personalità*. Milano: Feltrinelli.
- Grion, L. (2021). *Bernard Suits. Filosofia del gioco*. Brescia: Morcelliana Scholé.
- Hobsbawm, E. (1995). *Il secolo breve 1914-1991. L'era dei grandi cataclismi*. Milano: Rizzoli.
- Humphrey, D. (2001). *L'arte della coreografia*. Roma: Gremese.
- Jedlowsky, P. (2009). *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jones, A., Heathfield, A. (eds.). (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect.

- Jung, C. G. (1977). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Kerckhove de, D. (1996). *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*. Genova: Costa & Nolan.
- Latour, B., Weibel, P. (eds.). (2002). *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, MA: MIT.
- Longo, G. O. (1998). *Il nuovo Golem. Come il computer cambia la nostra cultura*. Roma-Bari: Laterza.
- Longo, G. O. (2003). *Il simbiote. Prove di umanità futura*. Roma: Meltemi.
- Lukács, G. (1957). *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*. Roma: Editori Riuniti.
- Marchesini, R. (2002). *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mori L. (2019). *L'immaginario e il legame sociale. La vita inconscia delle rappresentazioni: Durkheim, Bourdieu, Alexander*. In Marzo, P. L., Mori, L. (a cura di). *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*. Milano: Mimesis.
- Nancy, J.-L. (1999). *Luoghi divini. Calcolo del poeta*. Padova: Il Poligrafo.
- Nancy, J.-L., Monnier, M. (2012). *Allitérations*. In Jones, A., Heathfield, A. (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect.
- Pontremoli, A. (2018). *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Roma: Laterza.
- Rivera, A. (2010). *La bella, la bestia e l'umano. Sessismo e razzismo senza escludere lo specismo*. Roma: Ediesse.
- Sala Grau, N. (2017). *TEMPO-CORPO-SPAZIO: alchimia silenziosa*. In Zanardi, M. (a cura di). *Sulla danza*. Napoli: Cronopio.
- Szasz, Th. S. (1974). *Il mito della malattia mentale. Fondamenti per una teoria del comportamento individuale*. Milano: il Saggiatore.
- Thom, R. (1980). *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli*. Torino: Einaudi.
- Tomelleri, S. (a cura di). (2003). La sfida del disabile ai miti contemporanei. Intervista a Gianluca Bocchi. *Animazione sociale*, 33 (171), 4-5.

Turner, V. (1986). *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino.

Turner, V. (1993). *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino.

Zambrano, M. (1986). *De la Aurora*. Madrid: Turner.