

The choreographed Spectator: when Theatre enters the Museum

Pamela Bianchi
pamelabianchi1@gmail.com

The current museographical approach seems to go towards a form of interdisciplinarity, which leverages the encounter between visual and performing arts. From the Tate Gallery in London to the Palais de Tokyo in Paris, this dialogue not only gives rise to aesthetic experiences but also defines new forms of exhibitions: choreographed exhibitions. Within a migration from the black box to the white cube, the theatrical body becomes a work of art, through a process of objectivation. Likewise, the exhibition space turns into a hybrid place of creation. Through a kind of ontological negotiation between different art languages, the beholder is thus called into question: his participation is choreographed, as well as the very act of observation.

Lo spettatore coreografato: o quando il teatro entra al museo

di Pamela Bianchi
pamelabianchi1@gmail.com

The current museographical approach seems to go towards a form of interdisciplinarity, which leverages the encounter between visual and performing arts. From the Tate Gallery in London to the Palais de Tokyo in Paris, this dialogue not only gives rise to aesthetic experiences but also defines new forms of exhibitions: choreographed exhibitions. Within a migration from the black box to the white cube, the theatrical body becomes a work of art, through a process of objectivation. Likewise, the exhibition space turns into a hybrid place of creation. Through a kind of ontological negotiation between different art languages, the beholder is thus called into question: his participation is choreographed, as well as the very act of observation.

[...] the fences [are coming] down and the labels are being removed. An up-to-date aquarium has all the fish swimming together in one huge tank.¹

Negli ultimi anni, l'emergenza dei *Visual Culture Studies*, dei *Performance Studies* e della *New Museology*² nel contesto specifico dell'arte contemporanea ha operato una rilettura critica di alcuni concetti chiave, quali: mostra temporanea, spazio espositivo, opera e spettatore. Ne è emerso un nuovo linguaggio teorico, seguito da un altrettanto nuovo vocabolario espositivo, che non solo ha insistito sulla definizione di espressioni come "display teatrale", "spettatore performante", "spazio coreografato" o ancora "museografia

¹ J. Cage, *Empty words: Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1979, p. 179.

² Per citare alcuni studi: G. Guy, *Theatre, Exhibition, and Curation: Displayed & Performed*, Routledge, New York 2016; J. Shannon, "Performing Show and Tell: Disciplines of Visual Culture and Performance Studies", *Journal of Visual Culture*, IV/2, 2005, pp. 163-177; S. Bennett, *Theatre & Museums*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013; E. Branningan, "Dance and the Gallery: Curation as Revision", *Dance Research Journal*, XLVII/1, 2015, pp. 5-25; C. Bishop, *Radical Museology, or: What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London 2012; F. Mairesse, *Nouvelles tendances de la muséologie*, La documentation française, Paris 2016; F. Mairesse, "New trends in museology", *ICOFOM Study Series*, 43b, pp. 15-17.

vivente”, ma hanno anche messo in luce l'importanza del corpo e dell'esperienza all'interno delle proposte espositive contemporanee. Ancor più evidente, oggi, è l'interdisciplinarietà dell'attuale approccio museografico, dove una serie di dinamiche curatoriali mette in scena quello che Edouard Glissant definisce come una forma di “creolizzazione”³, ossia un incontro interdisciplinare tra elementi culturali completamente diversi che si stratificano, si confondono, dialogano, per dare vita a qualcosa di assolutamente imprevedibile e nuovo.

Nel panorama artistico contemporaneo, questa “creolizzazione” si realizza molto spesso attraverso uno sconfinamento, spaziale quanto ontologico, tra arte moderna e contemporanea, architettura espositiva e *performing arts*⁴ (per lo più, danza e teatro). Si tratta in particolare di dinamiche curatoriali basate sull'interazione tra sorgenti estetiche diverse, sull'incontro tra contesti creativi estranei e sull'utilizzo di spazi e modalità di esposizione alternative, in grado di generare nuovi mezzi di sperimentazione estetica. Ne sono un esempio le mostre parlate o coreografate⁵ organizzate da Mathieu Copeland al Jeu de Paume di Parigi o alla Ferme de Buisson (2013), così come *The School of Narrative Dance* (2013) di Marinella Senatore o il *Musée de la Danse* di Boris Charmatz, programma interdisciplinare che dal 2009 invade diversi luoghi con una serie di coreografie aperte alla partecipazione del pubblico. In particolare, questi due ultimi casi, dei veri e propri sistemi educativi alternativi incentrati sulla coreografia e sul potenziale narrativo di quest'ultima, delineano una nuova figura spettatoriale: insistendo sull'emancipazione e sull'autonomia dei comportamenti e dei gesti ordinari, Senatore e Charmatz teatralizzano il corpo in movimento, dello spettatore o dell'interprete, sfruttandolo, in molti casi, come dispositivo critico all'interno

³ E. Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, Paris 1996, p. 15 *passim*.

⁴ Si veda la distinzione tra *performing arts* – danza, musica e teatro – e *performance art* intesa invece come una pratica corporea sperimentale che è: «[...] esibita attraverso un rapporto diretto tra performer e pubblico». Mentre la *performance art* critica i metodi di riproduzione tipici delle *performing arts* (narrazione, spettacolarizzazione e rappresentazione), le *performing arts* evidenziano la natura irripetibile della performance, e la sua relazione con la questione della temporalità e spazialità del presente. Cfr. B. Formis, “Performance Here and Then”, in M. Copeland, J. Pellegrin (ed. by), *Choreographing Exhibitions / Choréographier l'exposition*, les presses du réel, Dijon 2013, p. 56 (tr. it. nostra).

⁵ Copeland si interroga sulla possibilità di esporre tramite un dispositivo verbale, orale, o tramite l'oggettivazione del corpo coreografato.

di uno spazio espositivo sperimentato in maniera alterativa. Allo stesso modo, un altro esempio d'incontro transculturale è il progetto *Atlante del gesto* (2015), organizzato negli spazi espositivi della Fondazione Prada di Milano, e diretto da Virgilio Sieni, con l'intento di far dialogare la staticità scultorea di opere classiche con il dinamismo di corpi in movimento. Si è trattato di una sorta di mostra coreografata, dove l'idea di palcoscenico ha incontrato, sovrapponendosi, quella di spazio espositivo: una serie di ballerini ha infatti danzato all'interno dell'allestimento della mostra in corso in quel periodo sulla statuaria antica, organizzata da Salvatore Settis.

I casi evocati sono solo alcune delle numerose realizzazioni che si potrebbero citare e che condividono alcuni principi strutturanti: eventi per lo più ibridi, dal carattere tipicamente spettacolare, che ribadiscono quel processo d'assorbimento dell'opera nell'esposizione, dove il pubblico ormai nomade, è chiamato a ripensare la propria posizione rispetto all'architettura, e soprattutto a negoziare il proprio spazio con il soggetto della sua stessa contemplazione, un soggetto che, a sua volta, è ormai un corpo dinamico e non più un oggetto statico. Questo tipo di dinamiche può essere riassunto nel concetto di permeabilizzazione delle arti, che Nelson Goodman definisce attraverso l'immagine simbolica di un'invasione delle "arti allografiche" (danza, teatro, cinema e musica) all'interno del contesto "autografico"⁶ dell'arte visiva, e che mette in discussione l'ontologia di alcune nozioni strutturanti il sistema di relazioni del contesto espositivo: corpo in movimento, spazio sociale, sguardo spettatoriale. Si delinea, in questo modo, l'idea di una "drammatizzazione"⁷ dello spazio espositivo, ossia di una teatralizzazione museografica⁸, dove si fa strada l'immagine di un territorio ibrido in cui il corpo (spettatoriale e autorale) è portato a ripensare perpetuamente la propria posizione rispetto al contenitore architettonico e

⁶ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), tr. it. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976, p. 102.

⁷ M. I. Vesco, "Teatro non a teatro: luoghi e spazi", in G. Donini (a cura di), *L'architettura degli allestimenti*, Kappa, Roma 2010, p. 148.

⁸ Si veda il concetto di museografia teatrale in C. Merleau-Ponty, J.-J. Ezrati, *L'exposition. Théorie et Pratique*, L'Harmattan, Paris 2004, p. 53.

agli altri corpi con i quali condivide lo spazio.⁹ Queste dinamiche, quindi, non solo introducono nel discorso espositivo contemporaneo la nozione di *theatricality*¹⁰, ma, facendo dell'esperienza estetica «[...] una relazione sensoriale tra individuo e contesto»¹¹, rendono la fruizione un atto da coreografare, e lo spettatore un oggetto da contemplare. A metà strada tra l'idea di una “mostra coreografata”¹² e una coreografia esibita, questo tipo di situazioni interdisciplinari definiscono un processo d'ibridazione spaziale ed estetico in grado di ridisegnare le condizioni di visita e di partecipazione spettatoriali, così come la logica del display espositivo.

La migrazione dal *black box* al *white cube*

Nel contesto artistico contemporaneo, dove l'idea di opera non può più essere considerata al di fuori dei suoi modi di presentazione, dove la mostra è ormai spettacolo, evento socio-storico e dispositivo, e dove lo spazio espositivo è un “luogo potenziale d'azione”¹³, lo spettatore sperimenta nuove forme di esperienza estetica. Quest'ultima, se da un lato determina metaforicamente un contesto in cui la creazione si compie nel suo farsi, e che riporta alle considerazioni di Noel Carroll sull'esperienza estetica come processo autoreferenziale¹⁴, dall'altro lato definisce un incontro, in uno spazio e tempo specifici, tra il corpo spettatoriale e il corpo autorale del performer.

Quest'ultima riflessione si ricollega alle dinamiche interdisciplinari sopra descritte, che sfruttano l'approccio teatrale per mostrare il potenziale

⁹ Un caso emblematico è la presentazione delle azioni performative di Cally Spooner durante la Fiera internazionale d'arte contemporanea di Parigi (FIAC) nel 2016.

¹⁰ Si veda la definizione del concetto in J. Féral, *Théories et pratiques du théâtre. Au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier 2011, p. 102 (tr. it. nostra): «[...] il risultato di una dinamica percettiva, quella dello sguardo che connette qualcuno o qualcosa guardato con colui che osserva».

¹¹ M. Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013, p. 28.

¹² Cfr. M. Copeland, *Choreographing Exhibitions*, cit., p. 17 *passim*.

¹³ L. Fleury, “Le pouvoir des institutions culturelles”, in C. Fourteau (ed. par), *Les institutions culturelles au plus près du public*, La documentation française. Paris 2002, p. 36.

¹⁴ N. Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 44: «[...] an aesthetic experience of an artwork involves contemplation, valued for its own sake, of the artwork. That is, aesthetic experiences are self-rewarding». Carroll distingue quattro approcci metodologici per poter studiare la nozione di esperienza estetica: tradizionale, pragmatico, allegorico e deflazionistico. Si veda anche R. Shusterman, *La fin de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de Pau, Pau 1999.

euristico del corpo coreografato, quando quest'ultimo invade spazi "non teatrali": musei, gallerie, spazi pubblici, alternativi, ecc. In questo tipo di proposte curatoriali, molto spesso, non solo la fruizione della dinamica espositiva è messa in scena, ma il corpo stesso dell'individuo che, vagando per gli spazi espositivi al seguito di un'opera in movimento, diventa, esso stesso, un'immagine, un soggetto da contemplare per altri spettatori.

Questo processo di oggettivazione che fa del corpo un'opera da contemplare, arriva al seguito di una sorta di migrazione dalla scatola nera, teatrale e cinematografica, al *white cube* espositivo, per cui la scena diventa effimera. In effetti, il luogo della "messa in mostra" di questi eventi perde la tradizionale distinzione tra scena e platea, perché si trova a dover rispondere a una nuova logica gerarchica, architettonica e statutaria, a metà strada tra la dinamica teatrale e quella espositiva. In altre parole, i punti di vista cambiano e la visione frontale, monoculare, tipica della relazione duale tra pubblico e opera, scompare, privando lo spettatore dei suoi gesti abituali e della sua posizione tradizionale. In effetti, per la maggior parte delle occasioni contemporanee di permeabilizzazione delle arti, il sistema di percezione, sia teatrale che museale, subisce una trasformazione ontologica. Dalla prospettiva lineare, basata sulla lettura sintetica dello spazio fittizio e operante in qualche modo nella linearità di un percorso museale tradizionale, o nella postura statica del pubblico teatrale, si passa a una prospettiva decentrata, che richiama il fenomeno della parallasse. Si delineano così uno spazio e un tempo meta-teatrali, o meta-museali, dove i normali criteri che regolano i rapporti tra opera e spettatore si trovano sbilanciati. I punti di vista si moltiplicano e i percorsi, le traiettorie, le temporalità s'intersecano. Mentre la distanza tra soggetto che guarda e oggetto guardato è messa in discussione dalle dinamiche di prossimità suggerite, emerge anche una nuova temporalità che allontana la rappresentazione teatrale dall'idea di ripetizione, e la avvicina, al contrario, all'idea d'esperienza unica e irripetibile.

Per evocare un esempio, pensiamo alla mostra *Une exposition chorégraphiée*, organizzata nel 2008 da Mathieu Copeland alla Ferme de Buisson, dove il curatore francese ha messo in scena una mostra in

movimento, sfruttando il corpo come un dispositivo narrativo. In quest'occasione, per un mese e mezzo, in uno spazio libero da ogni demarcazione museografica, tre interpreti hanno eseguito quotidianamente, per sei ore al giorno, delle coreografie scritte da otto artisti contemporanei (tra cui Roman Ondak, Michael Parsons e Jennifer Lacey). In questo caso, se da un lato, il dinamismo dei corpi ha obbligato lo spettatore a un continuo riposizionamento spaziale, dall'altro lato, la prossimità tra pubblico e performer ha definito una nuova relazione gerarchica tra l'idea di spettatore e quella di opera d'arte. In effetti, *Une exposition chorégraphiée* non solo iscrive il gesto e il movimento all'interno di un contesto espositivo, ma, rivelando il potenziale narrativo del corpo, nega il carattere statico e oggettuale dell'opera d'arte e riporta la questione all'idea di esperienza estetica autoreferenziale.

All'interno di situazioni multisensoriali e multidirezionali, il corpo dello spettatore è dunque chiamato in causa: partecipando all'esposizione, diventa oggetto integrato all'azione e simultaneamente dispositivo architettonico che delinea la scena effimera e ipotetica all'interno di uno spazio ibrido. La sua partecipazione è coreografata e il suo ruolo è teatralizzato, così come l'atto stesso dell'osservazione estetica. Lo spettatore diventa così uno "spettattore"¹⁵, che acquisisce una nuova corporeità o, per dirlo con le parole di Françoise Parfait: «[...] una libertà di movimento e di coscienza alla quale si aggiunge una libertà di giudizio. [Si tratta di] uno spettatore che può mobilitare un'attenzione, armare una presenza, scegliere una postura, partendo dai dispositivi in cui prende posto e per i quali non si accontenta più solo di guardare un proiettore e una proiezione»¹⁶.

Sviluppandosi all'interno di specifici momenti che, da un punto di vista temporale, si sovrappongono al programma espositivo giornaliero di musei o

¹⁵ I neologismi abbondano per rendere conto dell'interdisciplinarietà della questione. A questo proposito, si vedano gli studi di Jean-Louis Weissberg, in particolare: "Corps à corps – à propos de *La Morsure*, CD-Rom d'Andréa Davidson", in P. Barboza, J.-L. Weissberg (ed. par), *L'image actée: Scénarisation numériques, parcours du séminaire*, L'Harmattan, Paris 1999, pp. 9-20.

¹⁶ F. Parfait, "La projection vidéo : un dispositif mental", in A. Castant (ed. par), *ImagoDrome : des images mentales dans l'art contemporain*, Monographik, Blou 2010, p. 190 (tr. it. nostra).

altre istituzioni, queste proposte interdisciplinari conducono lo spettatore a ripensare le proprie abitudini e attitudini nei riguardi dell'atto della visione estetica. Lo spostamento dallo spazio teatrale al *white cube* istituzionale definisce quindi una sorta di compromesso, una dialettica tra diverse forme di rappresentazione, in cui il concetto di teatralità subisce una trasformazione ontologica, diventando un dispositivo estetico capace di proporre “una nuova configurazione dell'esperienza estetica”¹⁷.

Quando l'alternativo diventa ordinario

Nel contesto espositivo contemporaneo, dove generalmente i luoghi per l'arte, intesi come luoghi di sociabilità, propongono ai visitatori “la fruizione di specifiche esperienze”¹⁸, uno degli obiettivi principali delle istituzioni culturali è quello di catturare l'attenzione del pubblico. Da un punto di vista museologico e sociologico¹⁹ l'incontro tra arti visive e *performing arts* potrebbe allora essere considerato come un dispositivo di marketing culturale. Il fenomeno delle mostre temporanee intese come evento è, in questo senso, correlato: modalità e luoghi alternativi d'esibizione potrebbero essere considerati come dei dispositivi euristici, per cui il concetto di “alternativo” è da considerarsi come un dispositivo pubblicitario in grado di attrarre la curiosità dello spettatore verso nuovi contesti artistici, e di risvegliarne l'interesse, attraverso esperienze estetiche “spettacolari”. Daniel Jacobi, a questo proposito, ci dice di come: «[...] non si tratti più semplicemente di conservare il patrimonio delle collezioni, ma di farle conoscere, amare e condividere alla massa, [ponendo] il pubblico [...] al centro di un dispositivo di comunicazione»²⁰. Secondo Jacobi si tratta, in altre parole di «[...] una corsa

¹⁷ J. Sato, “Littéralité et théâtralité”, in L. Dieuzayde, (ed. par), *Le Langage s'entend mais la pensée se voit*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2007, p. 172 (tr. it. nostra).

¹⁸ D. Poulot, *Musée et muséologie*, La Découverte, Paris 2009, p. 112 (tr. it. nostra).

¹⁹ H. Rosa, *L'accélération. Une critique sociale du temps*, La Découverte, Paris 2010.

²⁰ D. Jacobi, “Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ?”, *La lettre de l'OCIM*, 150, nov.-déc. 2013, p. 2 [on line], pubblicato in data 29 novembre 2015, consultato il 18 giugno 2018. URL: <https://journals.openedition.org/ocim/1295> ; DOI: 10.4000/ocim.1295 (tr. it. nostra).

all'audience. Un po' come se la qualità di un *medium* si misurasse attraverso il successo e il numero di visitatori che la mostra riesce ad attirare»²¹.

Questa considerazione sposta l'analisi verso la questione del sistema artistico attuale in cui si definisce una dialettica tra la necessità di sedurre il pubblico e l'uso di un linguaggio teatrale per definire forme espositive alternative. Ciò riporta anche alla "museologia del punto di vista" di Jean Davallon, ossia alla modalità di presentazione non tanto centrata sull'esibizione delle opere quanto piuttosto sullo spettatore: «[...] oggetti e saperi sono presenti come nelle altre forme [museologiche], ma sono usati come materiali per la costruzione di un ambiente iper-mediatico che incoraggia il visitatore a partecipare, offrendogli uno o più punti di vista sul soggetto della mostra»²².

Se, da un lato, l'esperienza fenomenologica ed estetica di questo tipo di proposte artistiche sembra implicitamente oggettivare lo spettatore, trasformandolo in una sorta di dispositivo artistico, dall'altro lato, diventa essa stessa un dispositivo mediatico²³. In questo senso, si potrebbe riconoscere in queste dinamiche interdisciplinari l'emergenza di un nuovo approccio espositivo che utilizza il potere comunicativo, economico e sociale di specifici progetti artistici per creare quello che Bishop definisce "l'effetto Tino Sehgal"²⁴, ossia una sorta di strumento commerciale per la seduzione spettatoriale.

La programmazione *Nocturnes du Vendredi* al Louvre è un chiaro esempio della natura ambigua di questi eventi interdisciplinari, a metà strada fra trovata pubblicitaria e sperimentazione artistica. Proponendo una serie di balletti classici all'interno di alcune sale del museo parigino, questo evento ha messo in dialogo i corpi dei ballerini con le opere esposte, che hanno così giocato temporaneamente il ruolo di dispositivi scenografici per le coreografie.

²¹ Ivi, p. 6 (tr. it. nostra).

²² J. Davallon, "Le musée est-il vraiment un media ?", *Publics et Musées, 2: Regards sur l'évolution des musées*, 1992, p. 115 (tr. it. nostra). Davallon propone tre modelli di museologia che corrispondono ad altrettanti tipologie di opere e spazi espositivi: museologia dell'oggetto, museologia dell'idea e museologia del punto di vista.

²³ Si veda a questo proposito la campagna pubblicitaria "teatralizzata" organizzata dal Rijksmuseum di Amsterdam per inaugurare la riapertura del museo dopo anni di chiusura.

²⁴ C. Bishop, "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney", *Dance Research Journal*, XLVI/3, dic. 2014, p. 66.

Strutturando un dialogo silenzioso con le sculture di alcune sale del museo, i ballerini si sono mossi liberamente all'interno di uno spazio meta-scenico, privo di palcoscenico, e senza nessun tipo di demarcazione teatrale. L'interazione tra il gesto performativo, opere della collezione e spazio espositivo ha messo in discussione i limiti dello sguardo e del corpo spettatoriale, mettendo in comunicazione due distinti regimi estetici, quello della presentazione e della rappresentazione. La scomparsa della distinzione tra scena e platea, e il conseguente dinamismo di un palcoscenico effimero ha liberato lo spettatore dalla tipica staticità imposta a teatro, lasciandolo libero di muoversi nello spazio e di cambiare il punto di vista sulla scena in relazione al movimento dei corpi e all'allestimento della sala. L'assenza di una demarcazione scenica definita mette dunque lo spettatore in relazione non solo all'oggetto della sua contemplazione, ma lo questiona anche in merito alle dinamiche d'incontro con l'opera: modalità di fruizione, comportamento e attitudine all'interno di uno spazio condiviso con l'opera stessa²⁵. Osservando, lo spettatore partecipa all'esibizione e il suo comportamento diventa conseguentemente un esercizio di creazione estetica.

In ogni caso, il processo di ibridazione messo in scena dal Louvre pare sfruttare il potere comunicativo del linguaggio teatrale, soprattutto coreografico, per proporre nuovi modi per vivere l'esperienza museale e per sperimentare la collezione. Suggestendo una riconsiderazione del ruolo del museo all'interno della problematica spettatoriale, questo esempio porta dunque ad interrogarsi non solo sul modo in cui il museo possa aprirsi alla logica della scena, ma soprattutto sul significato dell'atto di esporre. Che si tratti di una dinamica pubblicitaria o creativa, l'attenzione contemporanea verso l'interdisciplinarietà pare ormai essere diventata una dinamica ordinaria all'interno di una programmazione museale e di un approccio curatoriale, sempre più interessati alle modalità di fruizione spettatoriale dell'arte.

²⁵ Cfr. J. Pellegrin, "This is not a Catalogue", in M. Copeland, J. Pellegrin, *Choreographing Exhibitions*, cit., p. 17.

Continuità storica e ibridazioni interdisciplinari

Un'epoca che ha perso i suoi gesti è, per ciò stesso, ossessionata da essi; per uomini, cui ogni naturalezza è stata sottratta, ogni gesto diventa un destino. E quanto più i gesti perdevano la loro disinvoltura sotto l'azione di potenze invisibili, tanto più la vita diventava indecifrabile.²⁶

Lontano dalla storica ambizione formalista che erigeva confini tra diversi linguaggi artistici, questo *métissage* tra arti visive e *performing arts*, ossia tra due forme d'arte basate l'una sulla giustapposizione spaziale e l'altra sulla successione temporale, è oggi considerato come una reale possibilità di sperimentazione e creazione estetica. L'incontro tra questi due contesti definisce le condizioni per una reciproca e produttiva contaminazione in grado di dar vita a nuovi paradigmi estetici basati sul concetto di *interartialité*²⁷, ossia un'interazione tra diverse arti che, pur mantenendo una loro specificità, dialogano tra loro attraverso un compromesso estetico e ontologico.

Questo approccio interdisciplinare non è ovviamente di recente teorizzazione, al contrario, i primi esempi risalgono alle sperimentazioni avanguardiste dei primi anni del 1900. Oltre alle mostre surrealiste e agli interventi scenografici di Prampolini, Depero, Picasso, Mondrian, Malevich e altri, possiamo evocare il *Teatro sperimentale degli indipendenti*²⁸, un laboratorio votato alla ri-teatralizzazione del teatro attraverso una serie di riforme e riconsiderazioni teoriche e pratiche, quali il palcoscenico multiplo e una recitazione non accademica. Nello stesso periodo, i primi spettacoli del *Teatro della sorpresa* (1921) di Marinetti, nei locali del Salone Margherita a Roma²⁹, sperimentano una nuova idea di mostra teatralizzata in cui emerge la relazione, quasi corporea, tra spettatore e attore, e il superamento delle

²⁶ G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bompiani, Torino 1996, p. 48.

²⁷ W. Moser, "L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité", in M. Froger, J. E. Müller (ed. par), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Nodus, Münster 2007, pp. 69-92.

²⁸ A. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il teatro sperimentale degli indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

²⁹ F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, Ceschina, Milano 1961, pp. 288-289.

frontiere architettoniche per cui, ad esempio, l'orchestra si ritrova a suonare in platea e un'esposizione "viaggiante" di quadri futuristi abbandona il palcoscenico, fluttuando sulla testa degli spettatori, fino a sconfinare nello spazio pubblico, al di fuori del teatro, sul marciapiede e la piazza antistanti³⁰.

Negli stessi anni, in Francia, troviamo un altro esempio di *métissage* interdisciplinare con la musica *d'ameublement* di Erik Satie³¹, di cui conviene ricordare soprattutto l'evento, l'8 marzo 1920, alla galleria Barbazanges di Parigi. In quell'occasione, il compositore francese presenta una musica "non fatta per essere ascoltata", durante l'intermezzo di una pièce teatrale di Max Jacob. Al di là della specificità delle opere presentate, quello che è interessante da evidenziare è la natura interdisciplinare della dinamica che ha messo in relazione, in una galleria d'arte, una pièce teatrale e un intermezzo musicale. In particolare, se si analizza la dinamica della presentazione della musica *d'ameublement* di Satie – una serie di musicisti si muovevano nello spazio espositivo, tra gli spettatori intenti a discutere o bere, nel momento di pausa tra i due atti della pièce di Jacob –, è possibile, fin da subito, trovare delle similitudini con eventi contemporanei, come ad esempio *Work/Travail/Arbeid*³² della coreografa belga Anna Teresa de Keersmaker al Centre Pompidou di Parigi (2015).

In quest'occasione, con l'intento di sperimentare il potenziale euristico di una *exposition chorégraphiée*, alcuni ballerini del gruppo Rosas, insieme ai musicisti del gruppo Ictus, hanno invaso una sala del museo per 9 giorni, eseguendo ogni giorno, per 10 ore consecutive, delle combinazioni coreografiche. In particolare, la coreografa si è interrogata sul significato

³⁰ Per le proposte futuriste non si tratta ancora della consapevolezza di una mostra come evento: la simultaneità di situazioni spettacolari eterogenee è il risultato dell'interdisciplinarietà dell'epoca e degli obiettivi propri al movimento, che tuttavia non riconosce ancora nella somma di questi eventi concomitanti, giustapposti o consecutivi, una linearità e una coscienza curatoriale.

³¹ C. Darò, *Avant-gardes sonores en architecture*, Les presses du réel, Dijon 2013, p. 110. Si tratta di una musica non fatta per essere ascoltata, ma per accompagnare e "decorare" l'ambiente. L'opera sonora diventa un semplice "riempimento spaziale", un oggetto esposto.

³² *Work/Travail/Arbeid* è un progetto itinerante che, considerando la coreografia come una mostra, s'interroga sulla possibilità di esporre una partizione come se fosse un'esposizione. Il lavoro è stato presentato, per la prima volta nel 2015 al centro d'arte contemporanea WIELS di Bruxelles per nove settimane; successivamente è stato realizzato al Centre Pompidou, alla Tate Modern, al MoMA (2017) e di nuovo al WIELS (2018).

dell'atto di mettere in scena, di esibire. I ballerini hanno danzato, camminato, e corso sulle musiche di Gerard Grisey, seguendo i percorsi concentrici disegnati a gesso sul pavimento; i musicisti, simultaneamente, hanno suonato muovendosi nello spazio e seguendo gli stessi percorsi dei ballerini; gli spettatori, infine, non solo si sono ritrovati liberi di vagabondare in uno spazio espositivo vuoto, ma sono stati invitati a invadere la "scena" diventando una sorta di ostacolo per le traiettorie dei ballerini. Spettatori, ballerini e musicisti si sono quindi incontrati: i rispettivi percorsi, aleatori nel caso degli spettatori, predefiniti nel caso dei performer, si sono incrociati, condividendo uno spazio ormai ibrido, non più teatrale, né espositivo, ma meta-scenico. All'interno di quest'immagine metaforica dove corpi in movimento si sono incontrati scardinando le gerarchie architettoniche e statutarie che regolano tradizionalmente i contesti espositivi e teatrali, ritroviamo allora l'episodio di Satie nella galleria parigina, dove i musicisti intenti a suonare una musica oggettivata si muovevano, mescolandosi agli spettatori, all'interno di uno spazio espositivo.

Tornando alla rilettura storica degli eventi interdisciplinari contemporanei, è possibile evocare anche le sperimentazioni di Merce Cunningham, e di John Cage, l'ideologia del Black Mountain College e le azioni del Judson Dance Theater, soprattutto per la natura alternativa degli spazi utilizzati. Nella seconda metà del XX secolo gli esempi si susseguono. Un caso in particolare è il *Poème électronique* (1957) di Le Corbusier, Iannis Xenakis e Edgar Varèse, che anticipa gli ambienti immersivi contemporanei, proponendo una dinamica d'incontro tra musica, immagini e architettura, in cui lo spettatore sperimenta uno spazio potenziale d'azione. Allo stesso modo, gli studi per il *Placentarium* di Piero Manzoni (1960), evocando una sorta di struttura di sorveglianza panottica, offrono oggi la possibilità di mettere in discussione il luogo dello spettatore e il potenziale creativo di contesti immersivi³³.

³³ Per un approfondimento su questi due esempi, si veda P. Bianchi, *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Connaissances & Savoirs, Paris 2016, pp. 227-234.

Nel clima artistico di quegli anni, in cui la tradizionale dialettica tra soggetto e oggetto si andava perdendo in favore di uno slancio e di un'apertura al dibattito sull'esperienza fenomenologica³⁴, la galleria romana di Fabio Sargentini *L'Attico* è un altro esempio d'interdisciplinarietà processuale, che coniuga arte e comportamento.³⁵ In filigrana alla storia espositiva della galleria ritroviamo, infatti, l'uscita dal quadro e dalla bidimensionalità, l'invasione del sociale, e l'emergenza di spazi e modalità alternative di riflessione estetica e di curatela artistica. Alcune mostre organizzate da Sargentini esplicitano queste problematiche: in *Lavori in corso* (1970), ad esempio, il pubblico è stato invitato a visitare e a partecipare ai lavori di ristrutturazione del garage di via Beccaria, e durante *Ginnastica mentale e Danze – costruzioni*, allestite entrambe nel 1968, la galleria si è vista trasformare in una palestra³⁶ e in un teatro per la messa in scena di interventi interdisciplinari di danza, performance e musica sperimentale americana. Da queste esperienze, in cui il carattere di “azione partecipata” anticipa le dinamiche relazionali degli anni 1990, emerge la volontà di creare uno spazio di rottura culturale in cui, per cui e grazie al quale è possibile mettere in discussione i parametri consolidati di un sistema dell'arte che all'epoca risentiva ancora di una forma di conservatorismo accademico. In questa

³⁴ A questo proposito, si ricordi anche che in questo periodo le riflessioni di John Dewey sull'esperienza cominciano a diffondersi ampiamente nel contesto artistico italiano. Cfr. J. Dewey, *Esperienza e Natura* (1929), a cura di P. Bairati, Mursia, Milano 1973; C. Dewey, *Arte come esperienza* (1934), a cura di C. Maltese, La Nuova Italia, Firenze 1951. Per un approfondimento sulla questione dell'esperienza in ambito artistico italiano si veda anche G. Guercio, A. Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010.

³⁵ L. M. Barbero, F. Pola (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, cat. della mostra [macro. Museo d'arte contemporanea di Roma, 26 ottobre 2010-6 febbraio 2011], Electa, Milano 2010. Si veda anche M. Calvesi, R. Siligato, (a cura di), *Roma anni '60: al di là della pittura*, cat. della mostra [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991], Carte segrete, Roma 1990. Sul legame tra arte e comportamento nella cultura artistica di quegli anni si possono ricordare le parole di T. Trini, “Una galleria per l'uomo dalle idee”, in *Domus*, 459, feb. 1968, p. 42: «In un momento in cui l'arte recupera il comportamento umano, l'esposizione in vetrina non basta più. Né la presentazione asettica e impersonale del mero prodotto, del finito, della qualità, della pratica di un'idea alla volta. [...] Adesso l'arte tende ad un sistema di partecipazione; e le mostre, nei casi avanzati e più sensibili di Milano, Roma, Torino, sono eventi in cui l'uomo dalle idee implica la sua presenza insieme con quella (disequilibrata) dei visitatori».

³⁶ A questo proposito si vedano le lezioni di ginnastica recentemente organizzate dall'artista Christine Hill alla Ronald Feldman Gallery di New York. Cfr. C. Guida, *Spatial Practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 103, nota 110.

prospettiva, in cui si manifesta, nelle parole di Barilli, una «[...] spazialità poliedrica, [...] articolata, aggressiva, poggiante tra l'altro sull'uso di nuovi materiali [...] del tutto estranei alle buone consuetudini dell'arte plastica»³⁷, le idee tradizionali di spazio, di esposizione e di spettatore entrano in crisi. Ne sono esempi il programma di Plinio de Martiis *Teatro delle Mostre*³⁸ alla galleria romana La Tartaruga, che per tutto il maggio 1968 ha organizzato una mostra al giorno, o l'esposizione *24 ore su 24* ideata nel 1975 da Sargentini, strutturata secondo una successione di progetti artistici che si svolgono ventiquattro ore su ventiquattro per sei giorni. Si tratta di esempi che storicizzano l'idea di creolizzazione evocata in precedenza, dove l'incontro interdisciplinare tra le arti dà vita a una mostra teatralizzata³⁹, sorta di evento ibrido all'interno di uno spazio espositivo che “[...] partecipa, prende posizione, agisce”⁴⁰, e dove il pubblico è chiamato a condividere ed esperire dinamiche interdisciplinari autonome.

Lo sguardo spettatoriale teatralizzato

Oggigiorno, se, da un lato, i punti di contatto con queste influenze storiche sono numerosi, dall'altro lato, altrettanto numerosi sono gli artisti e le istituzioni che approfittano di questa forma di linguaggio espressivo. Per citarne solo alcuni, ci basti pensare alle mostre *A Year at the Stedelijk: Tino Sehgal* (2015) allo Stedelijk Museum di Amsterdam, *Simon Forti: Thinking with the Body* al Museum der Moderne di Salisburgo (2014), o *Move! Choreographing*

³⁷ R. Barilli, “Invadere lo spazio”, in *Quindici*, n. 11, 15 giugno 1968.

³⁸ Cfr. I. Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2014.

³⁹ Molti spunti di riflessione uniscono le dinamiche artistiche dell'epoca con l'allora nascente ideologia del teatro e della danza sperimentale. Oltre alle ricerche del Living Theater di Julian Beck o del Teatro Povero di Jerzy Grotowsky, in cui ritroviamo la scomparsa della separazione tra scena e platea, è soprattutto nella natura alternativa degli spazi e nella concreta invasione dello spazio “non tradizionalmente teatrale” che si riscontra una complementarità con gli spazi e le azioni degli artisti visivi dell'epoca. Si veda R. Lumley, “Spaces of Arte Povera”, in R. Flood, F. Morris (ed. by), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972*, Walker Art Center, Minneapolis / Tate Modern, London 2001, pp. 40-65; M. Calvesi, “Arte e tempo”, in *Teatro delle mostre*, cat. della mostra [Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968], Lerici Editore, Roma 1968, pp. 8-14; S. Carandini (a cura di), “Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70”, in *Biblioteca Teatrale*, 101-103, gen.-set. 2012.

⁴⁰ G. Dorfles, “I pericoli di una situazione”, in *Il Verri*, 12, 1963, p. 6.

You alla Hayward Gallery (2011).⁴¹ Allo stesso tempo, altre manifestazioni artistiche contemporanee, attraverso una rilettura critica dei linguaggi spettacolari e teatrali e una reinterpretazione del loro potenziale creativo, offrono dei risultati estetici del tutto nuovi. Ne sono un esempio il *Nouveau Festival* al Centre Pompidou, *Do Disturb* al Palais de Tokyo, *New Setting* alla Fondation Hermes e al Théâtre de la Cité Internationale (2017), il progetto europeo *Dancing Museum* (2016) che ha coinvolto diversi musei, tra cui il Museo civico di Bassano del Grappa, oltre al Louvre e alla Tate Gallery. Si tratta di progetti che aspirano alla messa in scena dell'incontro multiplo tra l'idea di gesto e l'individuo, all'interno di spazi istituzionali e alternativi, al fine di creare le condizioni per la fruizione di un'esperienza collettiva quanto personale.

A questo proposito, la mostra personale di Ragnar Kjartansson al Palais de Tokyo (2015) non solo ha insistito sulla teatralizzazione artistica e l'ibridazione di linguaggi complementari, ma ha anche messo in luce l'emergenza di una nuova figura e consapevolezza spettatoriale. All'interno di questa mostra, tra le varie opere esposte dall'artista islandese, *Bonjour* (2015) è una sorta di performance che traduce metaforicamente l'incontro estetico tra teatro e arti visive. Tecnicamente, si tratta della ripetizione di una breve scena teatrale, l'incontro effimero e lo scambio fugace di un saluto tra due persone (da qui il titolo *Bonjour*), all'interno di un impianto scenografico che riproduce fedelmente un'abitazione a due piani e un porticato. Così, ritroviamo l'attrice a svolgere le normali azioni di un vivere quotidiano, dall'alzarsi dal letto in cui ha precedentemente dormito, al mangiare e scendere nel porticato per prendere l'acqua dal pozzo, fino a incontrare l'attore che, a sua volta, si ritrova nel porticato dopo aver svolto, a sua volta, azioni di routine quotidiane, nel suo lato dell'appartamento.

Questa scena è stata interpretata dagli attori in continuazione, per tutta la durata della mostra, circa un mese, e durante gli orari di apertura del centro d'arte, ossia da mezzogiorno a mezzanotte. Questa ripetizione

⁴¹ Per citarne solo alcuni artisti: Lili Reynaud Dewar, Ragnar Kjartansson, Dector & Dupuiy, Cesare Pietroiusti, Nadia Vadori-Gauthier, Julien Prévieux, Boris Charmatz, Sasha Waltz, Jérôme Bel.

dell'azione, sempre uguale, un semplice saluto, ma al tempo stesso sempre diversa, perché interpretata quasi come una forma d'improvvisazione, non solo ha ibridato il tempo teatrale e quello spettatoriale, ma ha permesso al pubblico di vivere un'esperienza meta-teatrale, attraverso il filtro e i canoni di lettura propri di un centro d'arte contemporanea. Questa performance traduce perfettamente la natura ibrida della dinamica che, mentre da un lato approfitta della logica teatrale per installare la scena, dall'altro lato, sfrutta la logica espositiva contemporanea per sperimentare una nuova forma di fruizione e di temporalità: lo spettatore ha così potuto assistere a momenti specifici della scena, a seconda del suo orario di visita, e sperimentare una maggiore libertà d'azione rispetto all'architettura scenografica.

In effetti, la scenografia è stata esposta come un'installazione d'arte contemporanea, come un vero e proprio oggetto d'arte scultoreo, che ha quindi permesso allo spettatore di girare intorno all'intera struttura scenica e sperimentare il "dietro le quinte". Mostrando la rappresentazione da un punto di vista totalmente ribaltato, Kjartansson ha posizionato lo spettatore di fronte a una nuova coscienza fenomenologica e ontologica rispetto al suo ruolo all'interno della logica rappresentativa. Si tratta allora della negazione della postura frontale, monoculare, rinascimentale, tipicamente teatrale, che blocca lo spettatore in un punto fisso del dispositivo architettonico, in favore di una libertà di movimento che sfrutta l'esperienza multisensoriale e i diversi punti di vista per esperire l'immagine.

All'interno di queste dinamiche coreografiche, l'azione di mettere in mostra si sovrappone al processo creativo, facendo del gesto teatrale un dispositivo euristico; in altre parole, una mostra coreografata non esiste se non per il tempo necessario alla sua realizzazione. In questo senso, la questione della temporalità e della durata dell'azione emerge simultaneamente alla definizione ontologica del gesto: «In questo tempo orchestrato, questi gesti durano solo il tempo della loro realizzazione e sperimentazione. Coreografare una mostra significa confrontare la natura effimera dei movimenti»⁴². La relazione tra l'idea di realizzazione e l'idea di esibizione rivela allora la natura effimera sia della mostra che dell'esperienza

⁴² M. Copeland, *Choreographing Exhibition*, cit., p. 21 (tr. it. nostra).

estetica, che finiscono per coincidere. All'interno di questo sistema espositivo, lo spettatore, libero di sperimentare e scrivere una propria partizione scenica, si ritrova a vivere un'esperienza visiva nomade, in cui si deve riposizionare a ogni spostamento dell'opera; inseguendo i performer, camminando al loro fianco, l'individuo sperimenta nuove forme di fruizione che lo trasformano in un dispositivo estetico, architettonico, in un ostacolo per i ballerini, in un ingombro sulla linea delle traiettorie di movimento, in un soggetto contemplato da altri spettatori.

L'incontro tra diversi linguaggi artistici mette quindi in discussione le normali modalità di esposizione, invade il luogo, valica i confini del tradizionale spazio espositivo ed esplora il potenziale narrativo dell'"alternativo", dell'"esotico". La coabitazione tra corpo in movimento, autorale e spettatoriale, estetizza la dinamica del guardare e obbliga lo spettatore a ripensare la propria posizione, fisica quanto sociale, all'interno di un contesto culturale. Si realizza così l'insubordinazione auspicata da Pasolini nel cortometraggio *Che cosa sono le nuvole* (1967), ossia quell'emancipazione spettatoriale dove il pubblico, condividendo il palcoscenico con gli attori, irrompe sulla scena e interviene nella narrazione teatrale, modificandone lo sviluppo. Ciò rinvia allora all'esperienza diretta del gesto e del "carattere mediale"⁴³, di cui parla Agamben, quel carattere mediale dei movimenti corporei, intesi come dispositivi di transizione tra una narrazione e un "lettore ideale". Si fa strada allora una dimensione spaziale della dialettica interdisciplinare che definisce la dimensione relazionale dello spazio espositivo, inteso come spazio meta-teatrale dell'incontro. Insistendo sulla natura polisemica del corpo oggettivato e coreografato, e sulla teatralizzazione, drammatizzazione, dello spazio espositivo, appare dunque una nuova consapevolezza spettatoriale che si realizza attraverso una negoziazione tra arti visive, spazio espositivo e arti dello spettacolo, che reinventa il "rituale dell'incontro con l'opera".

⁴³ Cfr. G. Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., pp. 58-59: «Se la danza è gesto, è perché essa non è invece altro che la sopportazione e l'esibizione del carattere mediale dei movimenti corporei. *Il gesto è l'esibizione di una medialità, il rendere visibile un mezzo come tale.* Esso fa apparire l'essere-in-un-medio dell'uomo e, in questo modo, apre per lui la dimensione etica».