

GRUPPO DI REDAZIONE

MARTINA MONTANARI, CHIARA MUSA, MICHELA NICOLAI, EMANUELE REGI, NATASCHA SCANNAPIECO

COMPOSIZIONE GRAFICA

CARL CAPPELLE

CONTRIBUTI VISIVI

GIANLUCA "NAPHTALINA" CAMPORESI

Osservatori

di Silvia Mei

Come per il corpo anche nello sguardo esiste una coincidenza tra l'oggetto e il soggetto dell'atto. La reciprocità del guardare, che concilia la forma attiva e quella passiva, apre a un incontro di punti di vista. È in quell'attimo, nella scintilla della convergenza che si manifestano nuovi stati di coscienza e di presenza. L'Altro ci ri-guarda, in seguito o contestualmente al nostro sguardo, e noi lo ri-guardiamo, alterando la nostra iniziale percezione. In questo scambio – continuo, ininterrotto, incessante – avviene un dialogo generativo. Se sganciamo il contatto, se eliminiamo l'Alterità che ci riguarda, rischiamo l'autoreferenzialità, usciamo dal tempo dell'incontro con l'Umano, la Natura, il Mondo.

Nella contemplazione lo sguardo è rapito per isolarsi, nell'osservazione invece il campo è largo. Allargato al circostante da una posizione ottimale – *speculativa* – questo sguardo prende in considerazione, ma soprattutto mette al riparo, custodisce (e a volte sconfina nel campo dell'osservanza).

L'azione di osservare è essenzialmente antropologica ed ecologica: rivolta all'uomo e al suo ambiente, abbraccia la pluralità dell'esistente. Essa non è mai ingenua, tantomeno oggettiva o puramente scientifica. Il vivente ci riguarda e apre in noi squarci di pura emotività. L'osservante pratica delle aperture, incide brecce, esplora pertugi (da *os*, *oris*: bocca).

L'Osservatorio è un punto di osservazione, è uno spazio di indagine. Non può essere critico, perché il giudizio e la selezione non rientrano nella sua operatività; tantomeno è scientifico, perché non è alla durezza delle scienze che aspira ma alla permeabilità del cuore. È un gesto d'amore quello dell'osservatore, che sta da parte, accetta, comprende. A volte, anzi spesso, si commuove, ma lo fa con discrezione, dignità e pudore. Perché l'arte reclama riservatezza anche nei suoi atti spudorati e di autodenuncia.

Siamo un gruppo di osservatori accolti da Ipercorpo. Abbiamo vissuto lo spazio-tempo del festival. Gli restituiamo prima di andarcene un nostro sguardo.



Da Tony Smith a Raphaël Zarka: il lascito dei padri

Ipercorpo 2017 apre con la proposta installativa del visual artist francese Raphaël Zarka, *A free ride*, un'opera che unisce due passioni: la scultura e lo skateboarding. Grazie al passaggio degli *skaters*, che creano con i loro corpi figure statuarie, l'opera-monumento viene agita e si fa vivente. I veri "attivisti" di questa performance sono infatti i ragazzi di strada che possono ora, finalmente, prendersi una rivincita su chi li ha sempre definiti "vandali". Il loro skate diventa all'improvviso uno strumento per scolpire, graffiare un'opera d'arte messa loro a disposizione.

Immaginata come scultura minimalista da Tony Smith, *Free Ride*, qui riprodotta in materiale povero, diventa secondo il progetto di Zarka uno spazio da sperimentare attraverso le dinamiche dello skateboarding. Questo sport, essenzialmente legato all'articolazione dello spazio urbano, immagina un percorso che sovverte le logiche meccaniche e le funzioni delle barriere architettoniche per tracciare nuovi percorsi intorno ai monumenti cittadini e reinventa la città. Una sorta di montaggio cinematografico che gli *skaters* creano, ogni giorno diverso, con le loro evoluzioni. La scultura di Smith-Zarka tuttavia più che sviluppare la fantasia dei performer su tavola pone differenti limiti. Sebbene la cornice scelta – l'area dei Musei di San Domenico – ci regali un'atmosfera

senza tempo, lo spiazzo in cui è collocata l'opera (il cui originale è conservato nei giardini del MoMa di New York) non agevola tecnicamente il dialogo dinamico-estetico che Raphaël Zarka reclama, ne risulta piuttosto mortificata.

Gli *skaters* ingaggiati per questa azione d'altra parte hanno lamentato un deficit strutturale della città di Forlì che li costringe ad allenarsi esclusivamente allo Skate-Park o in altre città – in ragione soprattutto della pavimentazione che ostacola la fluidità e frena lo slancio su ruote –, motivo per cui sono stati entusiasti di poter agire qualcosa di completamente nuovo. Nonostante la loro bravura tuttavia, la documentazione fotografica prodotta fornisce maggiori suggestioni e una migliore restituzione del progetto a dispetto della performance dal vivo.

La macchina fotografica permette infatti di catturare e registrare quegli attimi di movimento indispensabili per attivare l'opera. Registrando con diverse prospettive i trick degli *skaters*, la fotografia riscatta quelle impressioni che ad occhio nudo sarebbe difficile percepire e inaugura una vera, proficua relazione tra il mezzo fotografico e la street art dello skate.

Natascha Scannapieco

Braccia e menti di Ipercorpo

Cosa pensa, chi lavora dietro le quinte, di Ipercorpo?, ci siamo domandati, noi giovani Osservatori sul festival, e abbiamo al fine condotto una piccola ma significativa indagine.

Ipercorpo è per tutti un contesto senza gerarchie, costituisce una "comunità fluida", in cui ognuno ha il proprio compito, seppur libero di condividere le proprie preoccupazioni professionali. Il legame intersoggettivo permette di portare avanti il festival, trattandosi di una comunità che, a prescindere dai risultati, rimane tale. Gli stimoli che gli artisti recepiscono portano a rinnovare e riattivare la propria arte come anche i luoghi, che prima di tutto ci ri-guardano. "Ridare vita agli spazi, creare un gruppo di aggregazione e dare la possibilità ai giovani di conoscere queste realtà", dice Anna, che sta alla cassa, ed è alla sua prima esperienza con Ipercorpo.

Anche noi giovani Osservatori ci siamo sentiti una parte diversamente attiva. Abbiamo una piccola finestra sulla piazza dell'Ex Deposito ATR, da essa scorgiamo corpi e anime meravigliosi che ci hanno dato nutrimento in queste intense giornate e che ci hanno indelebilmente impressionato. Vivere attivamente in questo clima ci ha aiutati a superare anche i momenti più faticosi (perché di fatica, non lo nascondiamo, ce n'è stata tanta anche per noi, e non solo mentale).

Ipercorpo è un totale ampliamento dei sensi nello spazio, che richiede un abbandono partecipativo. Per chi ama l'arte costituisce l'opportunità di convivere con chi la produce, la vive, la sente. Poterne scrivere è un onore, un piacere, un atto d'amore.

La redazione di giovani Osservatori ringrazia Elisa Gandini, Elisa Nicosanti, Carl Cappelle, Gianluca Camporesi, Luca Giovagnoli, Nicola Mancini, Giacomo e Anna.

Memorie trasportabili - Storie di traslochi nei gruppi familiari

ZimmerFrei è un collettivo multidisciplinato che vive nello sradicamento. Composto da tre personalità artistiche – Massimo Carozzi, Anna de Manincor e Anna Rispoli – opera e produce tra le due sedi di Bologna e Bruxelles, varando a partire dal 2000 progetti europei itineranti. Questo nucleo artistico è in realtà anche un gruppo familiare in ideale continuità con quella che è stata chiamata la “microsocietà degli attori”. Le antiche compagnie dell’Arte hanno sempre vissuto nell’erranza dettata dalle continue tournée, le loro famiglie erano irregolari, la casa una meta transitoria. ZimmerFrei col progetto *Family Affair*, partito nel 2015, proietta, se vogliamo, questa genetica artistica in campo sociale e indaga le mutazioni contemporanee della famiglia per allargarne lo spettro di possibilità e di esistenze.

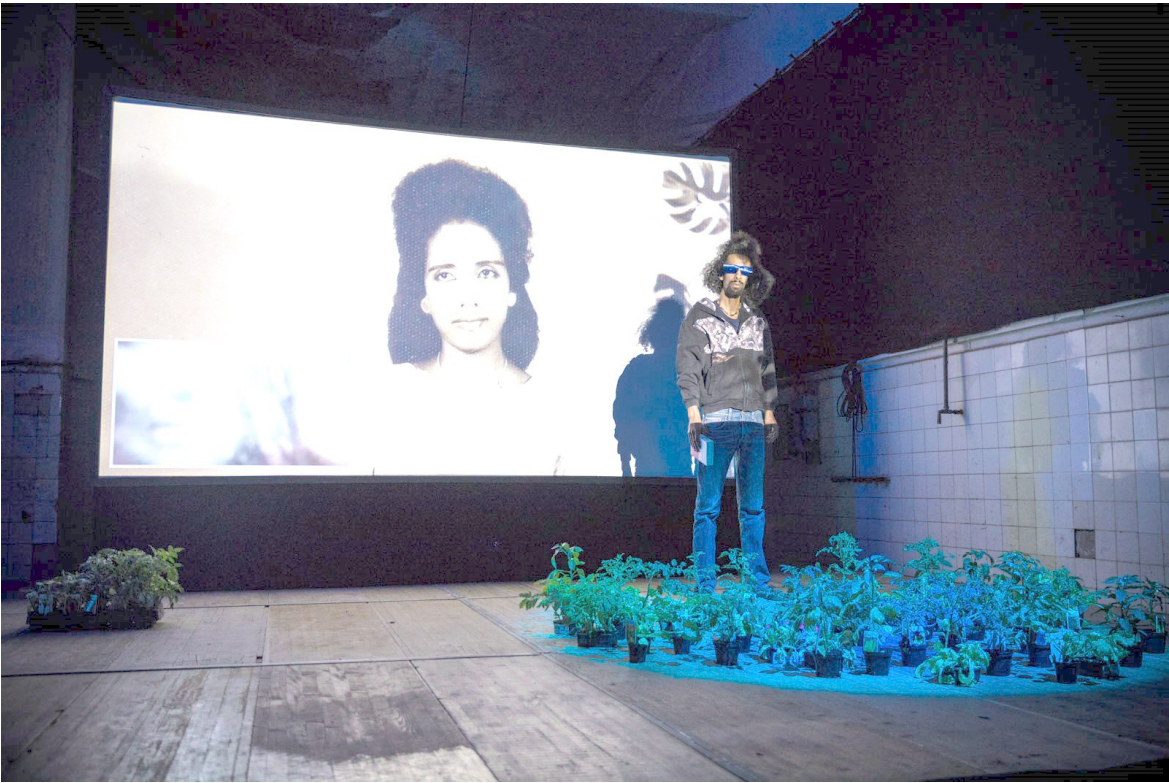
Il fine è quello di documentare la presenza di gruppi familiari anomali, formatisi per ragioni diverse, che mettono in crisi il concetto tradizionale di famiglia e di costituire un “archivio vivente” attraverso la forma del video-documentario – con testimonianze, riflessioni e motivazioni per cui le persone sono spinte a cambiare vita, lavoro, abitazione, talora Paese.

Per il festival Ipercorpo ZimmerFrei realizza la nona tappa di investigazione (la seconda italiana dopo Milano) declinando il tema portante di “patrimonio” secondo l’immagine del “trasloco”.

Forlì è chiamata a partecipare al progetto attraverso la selezione di alcune famiglie non autoctone che hanno precedentemente compilato un questionario conoscitivo. Gli artisti sono successivamente stati ospitati negli “habitat” dei numerosi gruppi familiari. Durante la loro momentanea permanenza, hanno cercato di raccogliere le singole storie evitando di cadere nelle trame psicologiche e romanzesche. Si sono piuttosto posti come ascoltatori che vogliono ripresentare nel modo più oggettivo possibile quanto registrato.

Il risultato performativo si sviluppa su due livelli, quello video e quello scenico in stretta connessione tra loro. Scena e schermo entrano in dialogo facendo cortocircuito tra il ritratto della persona in video e le sue parole, pronunciate però da un altro membro familiare, di spalle al pubblico, che ne guarda l’immagine. Si crea in questo modo una speciale intimità, un’atmosfera quasi privata, in cui il racconto biografico, al limite dello straniamento, acquista una sua propria espressività. Le storie e i ritratti si succedono senza soluzione di continuità, esponendo una varia casistica che confluisce in un’unica narrazione finale. Quasi a comporre una foto di famiglia allargata di dimensioni reali.

Michela Nicolai



Maria è un soldato

“Ho una nonna materna eritrea che di nome fa Milite, e quando mi sono domandata che cosa significasse questo nome mi ha colpito il fatto che nella lingua tigrina la parola milite significasse Maria, proprio nel senso di Maria Immacolata. Da subito mi ha colpito questo attrito tra il significato italiano e quello traslato nella lingua eritrea”. Inizia con queste parole Muna Mussie, artista creola che opera tra Bologna e Bruxelles, quando le chiedo di raccontarmi com’è nato il suo ultimo lavoro, *Milite Ignoto*. “Maria era anche il nome della madre di uno dei tanti militari morti e mai identificati del primo dopoguerra. Fu scelta questa donna per indicare tra una bara qualunque quella del figlio morto sul campo. Sarebbe poi diventata la bara del Milite ignoto. Ho accettato questa sfida”.

A partire dalla prima corrispondenza relativa al nome, l’artista ha rincorso una serie di *pseudo-coincidenze*, connettendo immaginari collettivi al vissuto biografico. Attraverso punti di coerenza, ma soprattutto attraverso occasioni di cortocircuito, Muna Mussie tenta di aprire canali di significazione altra, che ci permettano di uscire dalle convenzioni, di qualsiasi tipo esse siano, e di sconfinare in zone ignote. Tenta di esplorare i buchi neri del pensiero razionale – e dunque di una conoscenza ancorata alla parola – tesa verso una verità soggettiva, più emozionale che razionale, appresa errando tra corrispondenze e discrepanze. Nell’intento di generare tensioni sotterranee – e lo fa decontestualizzando i simboli universali – disinnesca le convenzioni in uso: “Chiudere un canale coerente e aprirne uno che non lo è ma che capisci in modo immaginifico”.

Entrare in questo canale significa accettare di incrinare le nostre certezze, fino a distruggerle, per approdare a una verità altra, *immaginifica* appunto, ma non per questo meno vera. Un’utopia di riappropriazione, quella di Muna Mussie, non solo della lingua, della storia, dei luoghi comuni, ma dell’uomo nella sua interezza, che nel caos dello sprofondamento potrà forse trovare la vera identità, o per meglio dire *non identità*. La persona-politica e la persona-corpo non saranno nel mondo di Muna due entità distinte, bensì *miscelate*, e la confusione potrà finalmente regnare sovrana.

Chiara Musa

Punti di vi(s)ta

Canone
di Chiara Musa e Natascha Scannapieco

CAN ONE
CAN ONE BE
CAN ONE BE A CANON?
NO
NO ONE
NO ONE CAN
NO ONE CAN BE A CANON
SO, A CANON CANNOT EXIST

Essere uno, essere unico?
O essere uno per essere tutti?
Dentro la parola canone c’è one che in inglese vuol dire uno, e forse non è un caso che la società di oggi sia ossessionata dal trovare (o essere) un modello, appunto canone, di perfezione da imitare (adulare).
“Essere o non essere, essere è e il non essere non è”. Dopo essere giunta alla conclusione che è sicuramente meglio essere, vengo catapultata nel 2017 dove sono un non essere. O meglio, non posso essere. Siamo. Siete. Sono. Dopo aver lottato per avere un’unicità, per essere una, dopo aver letto e ascoltato che siamo tutti diversi, mi ritrovo a vivere in una società dove se non sei uguale a qualcun altro, non sei nessuno. Dopo aver lottato per renderci uguali ci hanno detto che eravamo tutti diversi e non potevamo condividere le stesse fortune. One può essere ma tutti gli altri no. Devi essere come One, non One.

Ecologia
di Emanuele Regi

Echo-logos, racconto di Eco.
Ecologia è strettamente legata alla storia della ninfa montana Eco. Questa, in accordo con Zeus, distraeva Era parlando ininterrottamente, mentre il Padre degli dèi amareggiava con le altre ninfe. Era scopre alla fine lo stratagemma e trasforma Eco in pura voce.
Altro mito, medesimo destino: quando Eco si innamora di Narciso, ma non è riamata, essa si consuma di dolore e abbandona il proprio corpo sublimandosi in suono.
Il fenomeno dell’eco testimonia però la dimensione corporea della voce attraverso il rimbalzo fisico dell’onda sonora. Non casualmente si produce negli spazi concavi (vallate e grotte) che vengono *materialmente* riempiti dal corpo-suono (di Eco).
Nella parola Ecologia si deposita dunque l’essenza della vocalità umana, la sua qualità intimamente materiale, è forse per questo che l’arte possiede una vocazione ecologica: comunica nel riverbero di corpi in presenza, ovvero fa risuonare i corpi.

Lapide
di Natascha Scannapieco

Lapida, Pietra.
Im-petrare. Diventare di pietra.
Corpo immobile, non può agire. Pietrificato.
Io non piangea si dentro impetrai (Dante, *Inferno*, XXXIII, v 49).
Puoi essere statua ma non persona.
Io vedo che il tuo intelletto è impetrato puoi muoverti, non devi piangere.
Fai un viaggio
guarda in alto
cerca la luce
fa’ che ti abbagli il lume del detto umano.
Impetra davanti alla bellezza.

Punti di vi(s)ta

Nome

di Michela Nicolai

Dentro ogni nome c'è un'identità.
Dentro ogni identità c'è una personalità.
Dentro ogni personalità c'è un universo.
Ogni nome è importante, è un dovere ricordarlo.

Periferia

di Martina Montanari

Composto di *peri*, intorno e *phèreia*, dal verbo *phèrein*, portare.

Portare alla circonferenza: accostare nuovi elementi e vedere se reagiscono, se qualcuno li accoglie, ne ha bisogno.

La periferia corre poco più in là del centro, evade le pulsioni della città; si accosta alla vita che freme per portare un po' di quiete. È centri-fuga.

In economia il termine indica un'area collegata ad un'altra da relazioni di scambio ad essa sfavorevoli, e allora c'è da chiedersi se possiamo salvarla, questa periferia, per far sì che non sia solo il contorno, perché sia lei a darci nutrimento e non noi, ostinatamente centrali, ad essere il principio-fine di tutto.

Una ex officina dove si fa arte, i quartieri dormitorio che si svegliano, le aree industriali che smettono di produrre e cominciano a ri-generare.

La periferia scorre intorno: non un cuscino che attutisce gli stridori della città bensì un grande abbraccio circolare, che infonde calore e salva dall'autocombustione.

Radice

di Martina Montanari

Nell'albero assorbe l'acqua
e non produce le foglie,
ma è facile, sta in basso.

Noi passiamo la vita a cercarla,
per capire come nutrirci
pensiamo di trovarla in una spiaggia a Cuba
o in una donna così bella da far piangere

però poi è quasi sempre sotto casa
sotto gli scalini

da dove siamo partiti

e ci sentiamo così stupidi
ma così fortunati
ad essercene accorti,
alla fine.

Il suono delle cose è la memoria di un gesto ritrovato

Punto di partenza: un oratorio della parrocchia in una giornata di sole di maggio e un papà che porta i figli a giocare a calcio balilla.

Elisa Gandini – che insieme a Davide Fabbri e Dario Neri ha ideato e installato *(RI)SUONO Nel nome di un padre* – parte proprio da qui, dalla musica di queste giornate in oratorio: “oggi il nostro approccio al suono è passivo e abbondante, eccessivamente plurale. I concerti sono investiti di un aspetto performativo e spettacolare che ci distrae dalla musica, in cui ormai si subisce l'ascolto. Ricordi il tuo primo ricordo musicale? L'hai tenuto, l'hai scordato, oppure è là in fondo, stratificato, e non ne hai più consapevolezza?”.

Elisa mi racconta poi del suo attraversamento della parola “Patrimonio” – il “lascito del padre”, tema di riflessione di questa edizione di Ipercorpo – applicata al campo della musica, un percorso che l'ha spinto a ritroso fino al “rumore delle cose, della materia, quei suoni che non è così immediato percepire come realmente musicali”. Ad esempio, i rumori dei biliardini e dell'oratorio, che appartengono tanto alla sua memoria personale quanto a quella collettiva.

Davide Fabbri insiste infatti su questo “luogo comune” del calcio balilla: “si trattava di una dimensione a metà tra l'agonismo puro e il senso di comunità, lo stare insieme agli altri quale valore aggiunto. Chi voleva fare il chierichetto si mescolava a quanti volevano giocare a calcino, e si stava tutti assieme. Si giocava per giocare”.

L'installazione si propone di ri-evocare quell'atmosfera nel ritrovamento collettivo attraverso il gioco di un tempo perduto. Quattro calcetti balilla sonorizzati dall'interno vengono agiti da squadre occasionali di spettatori; i suoni del loro gioco, amplificati e manipolati live da Dario Neri, fanno da colonna sonora in un crescendo che asseconda il surriscaldamento progressivo e graduale dell'atmosfera.

Frammenti di musiche pop, che ci hanno accompagnato in periodi indimenticabili della nostra vita, emergono a tratti inaspettate e ci attivano ricordi insepolti. Improvvisamente riemergono per qualche casuale coincidenza e rioccupano i nostri pensieri a ricordarci chi siamo stati.

Dopo il concerto, vado da Elisa e le chiedo com'è andata: “Un miscuglio di esperienze che arrivano, tu sei in contatto con questo magma di ricordi che pian piano ti attraversa fino a che non ne trattiene qualcuno perché lo senti tuo più di altri”. C'è stato del resto molto entusiasmo da parte dei giocatori-spettatori, soprattutto sulle parole della canzone di Max Pezzali, momento in cui l'energia è cresciuta esponenzialmente: “Canti *la dura legge del goal* ma inizi a scoprire e sentire altro. C'è un senso così liberatorio nella canzonetta che quando la canti è quasi una catarsi”.

Martina Montanari



Forum Livii

Nel 1353 Papa Innocenzo VI, allora residente ad Avignone, chiese al delegato papale italiano Egidio Albornoz di recuperare i territori di Marche e Romagna. Il Cardinale conquistò i consensi di molti signori locali ma non quello del ghibellino forlivese Francesco II Ordelaffi. Due anni dopo venne lanciata una crociata contro Forlì cui Ordelaffi si oppose strenuamente fino alla resa conclusiva del 1359.

Caterina Sforza, detta “la tigre di Forlì”, non arretrava davanti a nessuno. Minacciata dai faentini con l'uccisione dei suoi figli, la contessa alzò la gonna rispondendo con fierezza: “Fatelo, se volete, impiccateli pure davanti a me. Qui ho quanto basta per farne altri”. Per questo gesto, emblema della sua temerarietà e forza, verrà riconosciuta come la Grande Signora della Romagna.

Non vogliamo la Storia vogliamo la piada!

Se sei di Forlì chiami “piadina” qualsiasi cosa: focacce, spianate, crescioni... chiami “minestra” tutte le pietanze che si mangiano in un piatto fondo. Le biciclette sono come le mucche in India: sacre. Hanno il diritto di fare qualsiasi cosa, un codice della strada personalizzato.

A proposito di codici della strada: attenti ai ravennati! Quelli non sanno proprio guidare.

Questo lo dice Fabrizio del bar qui sotto, noi di Cervia prendiamo le distanze.

E comunque si dice piadena. Pida e parsot e... partot!

Punti di vi(s)ta

Soglia
di Chiara Musa

La soglia è qualcosa da oltrepassare per incontrare l'altro. (Chi è l'altro? Un Amico, un Amore, lo Straniero, lo)

La soglia è qualcosa che l'altro deve oltrepassare per incontrare me. (Ma lo è un altro)

La soglia è qualcosa sempre presente, che ci osserva. (E ci ricorda che siamo soli)

La soglia è qualcosa che assomiglia ad una porta sempre aperta. (Anche una volta superata)

Vandalo
Emanuele Regi

Chi distrugge e deturpa senza motivo, per istinto di violenza è un vandalo.

Chi saccheggiò Roma nel 455 d.C. era un Vandalo.

Ma quelli non erano i Barbari?

Ma i Vandali sono barbari!

Allora i barbari distruggono e deturpano senza motivo?

Anche, ma i Barbari sono quelli che non parlano la nostra stessa lingua, dal greco "bárbaros"...colui che emette voci inarticolate.

Come fanno allora a capirsi fra di loro?

Tra di loro si capiscono perché parlano la stessa lingua. Siamo noi che non li capiamo.

Loro ci capiscono?

No, non possono. Noi per loro siamo barbari.

Ma se noi per loro siamo barbari, allora siamo anche vandali?

In cerca di corpi: percorsi nella videodanza europea

L'associazione Coorpi (Coordinamento Danza Piemonte) rinnova a Ipercorpo per il terzo anno consecutivo l'appuntamento con la videodanza.

Nell'ex deposito bagagli smarriti viene proposta in loop una selezione di lavori prodotti per il contest *La Danza in 1 minuto* e nella residenza produttiva, recentemente avviata, *Campo Largo*.

Sessanta secondi per filmare il significato della danza e riflettere il suo valore nel quotidiano, nel fantastico e nell'inconsueto è l'obiettivo del concorso *La Danza in 1 minuto*, giunto oggi alla sesta edizione e nato per avvicinare giovani film-maker, coreografi, ballerini e "semplici" appassionati alle arti coreutiche. Le proposte raccolte registrano una partecipazione allargata e un'alta restituzione estetica.

Campo Largo nasce invece come estensione del suddetto contest con l'obiettivo di verificare il rapporto tra video, danza e territorio. Il progetto si propone infatti come la prima residenza artistica italiana dedicata al genere e, tra i sei lavori proposti, particolarmente interessante è *Wait* di Francesco Trombetti. Nell'opera il corpo assume una condizione di volontaria staticità per evocare l'ansia dell'attesa. Soltanto attraverso la sua sospensione il tempo riesce a manifestarsi altrimenti si diluirebbe nel vissuto del qui e ora.

Sempre in collaborazione con Coorpi, torna per la seconda volta a Ipercorpo il coreografo e film-maker svedese Pontus Lidberg con i due video *The Rain* e *Labyrinth Within*.

The Rain alterna storie di coppie di amanti in un clima altamente suggestivo. La fitta pioggia, che ricorre in interni ed esterni, riempiendo lo spazio e modificando la percezione delle figure, amplifica la plasticità di corpi e movimenti, mentre i vestiti bagnati si fanno una seconda pelle. L'acqua, più che un ostacolo, si configura come un partner che concorre alle evoluzioni struggenti dei danzatori arrivando a legittimare lo stato danzante degli amanti: se la pioggia è una perturbazione temporale, allora la danza può perfettamente attagliarsi all'espressione delle agitazioni interiori, altrimenti inesprimibili.

Labyrinth Within affronta una narrazione più lineare e ci conduce negli interni di un labirintico appartamento. Qui si consumano i tradimenti di una moglie, inseguita dal marito. I movimenti della donna seguono due ben distinte dinamiche: rigidi, statici e distaccati nei confronti del marito, morbidi e armoniosi nei duetti con l'amante. Il coefficiente spaziale risulta però determinante. Stanze e corridoi si intersecano, grazie al montaggio e alle inquadrature, secondo una struttura ambigua e inquietante. Lo spettatore si perde letteralmente nel labirinto del tradimento coniugale.

Billy Cowie, considerato Padre della danza in 3D, presenta invece per la prima volta a Ipercorpo tre miniature: *Tango de Soledad*, *T'es pas la seule* e *The Revery Alone*. Cowie conquista la tridimensionalità propria dello spettacolo dal vivo superando la bidimensionalità schiacciante del video per cui studia uno spazio artificialmente sospeso ma realisticamente aggettante.

In *Tango de Soledad* una ballerina, Amy Hollingsworth, esegue movimenti schematici seguendo le istruzioni sentimentali di una voce femminile fuoricampo. Pareti e pavimento recano graffiti e disegni zoomorfi, quasi a rivendicare un'animalità caotica trattenuta nelle geometrie della danza. *T'es pas la seule* è una coreografia che nasce da una filastrocca francese. Il lavoro è stato infatti pensato da Cowie per un pubblico infantile. Il risultato è altamente pop: la danzatrice, Mariana di Silverio, è moltiplicata in quattro altri da sé che ripetono medesimi movimenti con un piccolo ritardo come in una sonata a più voci.

Da non perdere *The Revery Alone*: si guarda sdraiati, occhi al cielo...

Emanuele Regi

Patrioti di ieri, cantori di oggi

Nel 1872 su progetto del Capitano Giuseppe Perrucchetti venne istituito un corpo speciale dell'Esercito Italiano, addetto alla difesa dei confini montuosi del Nord Italia. Attualmente le brigate ufficiali degli Alpini sono tre, affiancate dal 1919 dall'Associazione Nazionale Alpini (A.N.A.).

Siamo negli anni della Grande Guerra: nelle lunghe notti in trincea, durante le marce o mentre venivano scavate gallerie, i soldati intonavano dei canti dal ritmo semplice. Il coefficiente di maggior peso consisteva infatti nei testi che riferivano situazioni significative e stati d'animo attraverso particolari episodi (la morte del proprio Capitano, la necessità del sacrificio per la Patria o l'attesa delle lettere da casa). Nel tempo questi canti hanno subito diverse rivisitazioni finché non sono stati raccolti in un repertorio ufficiale, tra cui figura, ad esempio, la ben nota *Canzone del Piave* utilizzata, per un periodo ristretto, come inno nazionale.

Il Coro Alpino "Monte Orsaro" – fondato a Parma nel 1980 e riconosciuto ufficialmente dall'A.N.A nel 2004 – si propone di riscoprire la tradizione dei canti popolari e di montagna, ragione per cui si inserisce significativamente all'interno di quest'edizione di Ipercorpo, centrata sul tema del "Patrimonio". La loro esibizione, guidata dalla Maestra Gabriella Corsaro, propone canti di repertorio e altri da loro rivisitati, intonati con significativa spontaneità e partecipazione emotiva.

Gli Alpini sono una sorta di comunità a sé stante che custodisce un patrimonio familiare, tramandato nel tempo di padre in figlio e valorizzato in ogni suo aspetto ufficiale o ludico, dalla chiamata alle armi alla preparazione della polenta.

I valori che gli Alpini cantano e tramandano possono venire percepiti come lontani ed estranei alla realtà attuale, come se il proprio Paese di appartenenza fosse solo un confine geografico e non rappresentasse niente di più per le generazioni attuali. Questo coro coi suoi canti ci suggerisce oggi la necessità di volgersi indietro per vedere cosa è rimasto e riflettere sul tipo di mondo che realmente vogliamo. Sarebbe l'inizio di un presente migliore.

Michela Nicolai



Il corpo di un'idea. Intorno a *Xebeche* di gruppo nanou

“Corpo di un'idea” è l'espressione usata da Marco Valerio Amico per riferirsi alla danzatrice Rhuena Bracci. Rhuena è il corpo dell'idea di gruppo nanou come *Xebeche* è il corpo del pensiero nanou.

La coerenza con cui lo spettacolo si sviluppa è rara dal momento che spesso nell'arte si tende a volteggiare concettuali difficilmente attuabili in scena. *Xebeche* al contrario crea una continuità tra il pensiero e l'azione. Il corpo si reinventa attraverso una sperimentazione continua dello spazio, dal piano orizzontale della superficie a quello verticale creato dalla relazione con una massa ariosa che accompagna i ballerini per tutta la durata della coreografia. Il flusso corporeo, che parte dal basso per allungarsi in gesto atletico, sembra trarre la propria intensità dal piano scenico con cui i danzatori creano un rapporto sinergetico. La geometria piana diventa forma corporea portando così alla creazione di un movimento puro e lineare. Il corpo si pulisce di quanto è accessorio, si libera da inutili virtuosismi per ricercare una danza essenziale, il cui interesse è rivolto solo al movimento e alle sue relazioni. Non hanno importanza le personalità dei danzatori, bravissimi interpreti del non essere (nessuno): è un *inconscio* senza identità a guidarli. Otto entità distinte abitano rispettivi percorsi coreografici lungo i quali i corpi non interagiscono né si appoggiano l'uno all'altro; sono indipendenti nel loro viaggio *onirico*. Essi sono da intendersi piuttosto come masse che, in quanto composte da materia, presuppongono un comportamento dinamico determinato da forze esterne. Qui infatti la vicinanza dei corpi diventa un imprevisto da gestire che i danzatori risolvono istintivamente all'interno della geometria scenica. Sembra che a guidarli sia proprio un istinto primitivo tale che la soluzione giunge dal corpo prima che dalla mente. Non esiste del resto gerarchia di coefficienti scenici, in *Xebeche* essi devono rapportarsi in un medesimo orizzonte. Difficile capire se sia il corpo a danzare sulla partitura musicale o se sia il suono ad agire il corpo.

La coerenza di cui si diceva all'inizio non deve tuttavia risultare restrittiva. Lo spirito nanou è in continua evoluzione e non si pone confini di sperimentazione e finali possibili (l'aver scritto un manifesto non chiude certamente il dialogo con la scoperta). Lo si capisce perfettamente dalle parole di Marco Valerio Amico, col quale abbiamo iniziato proprio da qui, dal concetto di fine e di finale in relazione al tempo, espresso nel suo *Manifesto per una danza possibile*.

Natascha Scannapieco

Partirei dalla fine: la "fine" del *Manifesto per una danza possibile* che Marco Valerio Amico firma per gruppo nanou.

Marco Valerio Amico

Gruppo nanou non è mai stato capace di fare finali. Abbiamo tentato tante volte senza riuscirci finché non abbiamo capito che quello che stiamo mettendo in opera è quello che ci interessa è una dimensione di tempo circolare, in cui l'andamento narrativo viene sospeso. Gruppo nanou ha attraversato un tempo in cui l'opera non aveva né un inizio né una fine ma solamente un'apertura e una chiusura data dall'entrata e dall'uscita del pubblico. L'inizio e la fine non sono più importanti, è più importante la dimensione di habitat che l'opera stessa riesce a generare. L'inizio e la fine sono per il pubblico non per la scena. È per questo che lo spettatore può

essere condotto in un tempo già in atto e cogliere una relazione di esaustività del tempo trascorso. Il finale non è più drammatico, narrativo bensì ritmico, temporale.

N.S.

Una fine quindi che si vuole tenere lontana, che deve essere “scampata” attraverso i coefficienti di corpo, luce e suono. Definire questi elementi “strumenti scenici” ci suggerisce che sul palcoscenico bisogna entrare in relazione con gli oggetti, come in un corpo a corpo, bandendo la personalità. Un corpo deve essere neutro, si scrive nel *Manifesto*, privo di segni quali i tatuaggi, ad esempio.

M.V.A.

A me interessa quel corpo neutro che, proprio perché tale, si disfa con la fatica, con la dinamica creata coreograficamente e, in quel disfarsi, diventa varco di accesso per chi guarda. Il corpo viene costruito sulle abilità del singolo danzatore e il lavoro coreografico ne fa emergere le peculiarità. Queste peculiarità diventano identità di quel corpo ma senza farne la storiografia.



N.S.

Per troppo tempo compagnie teatrali hanno lasciato spazio all'umanità dimenticandosi forse del concetto stesso di *teatralità*.

M.V.A.

La teatralità in scena è una cosa molto complicata da definire. Per me la differenza tra essere dentro scena e fuori scena non deve più esistere. Raggiungere la possibilità di eseguire un gesto atletico con la stessa tranquillità di sedersi a mangiare popcorn è il risultato. Non mi interessa portare dell'emozione costruita o potenziata in scena, l'emozione per me sta nella relazione non tanto nell'interpretazione di qualcosa. Anzi, più il performer è un filtro pulito, più la cosa aderisce a ciò che realmente è in quell'istante.

N.S.

Come e quando nasce il *Manifesto per una danza possibile*?

M.V.A.

Di manifesti ne ho scritti due. Il primo era nato per gioco da una chiamata di KML [Kinkaleri/Mk/Le supplici, *n.d.r.*] intorno a un progetto di riflessione sulla situazione performativa attuale. Si trattava di circa una ventina di punti molto articolati e generici, scritti anche un po' per gioco, su quello che era per me l'arte contemporanea.

Dopodiché, quest'anno, ho sentito la necessità di approfondire il discorso, perché ho la percezione molto forte che, a causa delle condizioni politiche ed economiche degli ultimi quindici anni, la cultura italiana sia giunta a manifestazioni reazionarie. Parlo in concreto della riconoscibilità necessaria a un prodotto per attestarsi e dei parametri di gusto tarati sul “mi piace” e “non mi piace”, come anche della concezione dell'arte quale lavoro per tutti, condizioni queste che hanno impoverito la creazione di linguaggi su cui invece l'Italia è sempre stata molto forte, anche solo per povertà di risorse. Da Virgilio Sieni in avanti danza italiana si è distinta non tanto per una qualità tecnica quanto piuttosto per un'originalità linguistica. Quello che si è confermato prepotentemente negli anni novanta è che non ho bisogno di una formazione di danza classica, quanto invece che il mio corpo sia esatto per ciò che intendo costruire. Questa esattezza si fa nel tempo un'abilità riconosciuta e una professionalità unica che diventa corpo di quella idea. Non è chiaro che se si sta determinando un linguaggio, io ho bisogno di allevare, sviluppare una peculiarità che sfocia in una tecnica. Se quel danzatore continua a spostarsi da autori che lavorano su peculiarità diverse, ogni volta bisognerà ricominciare il percorso da capo, perché il corpo deve essere educato e allevato a una sensibilità. Non si parte da una base standard, a meno che non si intenda per base quell'atletismo che permette al corpo di fare cose extra-ordinarie. Non sto dicendo che non bisogna avere una formazione, però se si sceglie una direzione di lavoro, si vada allora fino in fondo.

N.S.

Vorrei chiederti un'ultima cosa. Ho trovato nel tuo pensiero una connessione con le parole di Merce Cunningham. Il risultato coreografico è visibilmente molto diverso quindi non voglio apparentarvi, tuttavia credo che le reciproche riflessioni su corpo e soprattutto sullo spazio rivelino una continuità strutturale.

M.V.A.

Mi fa piacere che tu abbia citato Cunningham perché in qualche modo mentre lavoravamo a questo progetto io ho trovato Cunningham. Ho riconosciuto delle cose sue, da un punto di vista metodologico e non formale, e questo è stato un bell'incontro anche perché mi ha permesso di guardarlo dal punto di vista del dispositivo e non dal punto di vista formale. Formalmente ho poco a che fare con il suo lavoro ma rintracciando dei suoi scritti e delle sue interviste ho pensato che mi stava aiutando ad essere ancora più lucido su ciò che avevo appena intuito.

Natascha Scannapieco

Mille prospettive, un solo sguardo – Viaggio nel “corpo centrale” di Città di Ebla



Città di Ebla torna alla produzione, dopo lo spettacolo icona *The Dead*, con una nuova creazione dal titolo *Corpo Centrale*, dedicato al Monumento ai Caduti di Forlì, costruito in piena epoca fascista come punto nevralgico della città. Si tratta di una riflessione sulla monumentalità e sulle conflittualità che emergono oggi nel rapporto col Memoriale di Cesare Bazzani, in un tempo in cui la relazione tra architettura e funzionalità, proprio dell’età Modernista, è venuta meno. Lo sottolinea a più riprese Claudio Angelini, regista dello spettacolo, che a tal proposito si domanda: “Come vedono le nuove generazioni il Monumento ai Caduti, cosa rappresenta anche per noi? Ci siamo distaccati da oggetti che avevano un valore di vita. Per noi la monumentalità è storicizzata. Dobbiamo chiederci: ci ri-guarda? Ovvero, come ci guarda? Perché se non ti ri-guarda non la difenderai. È patrimonializzabile?”.

Questi interrogativi hanno dato origine a un diario di appunti su cui prende corpo lo spettacolo, sviluppato su due piani: performativo e filmato. La dimensione video, curata da Achille Matassoni e Andrea Maffucci, viene proiettata su uno schermo e interagisce con la scena agita dai performer. Il corpo infatti, prima di essere *centrale*, è fisico. Angelini ingaggia artisti legati al mondo della danza per evidenziare proprio questo aspetto: Alessandro Bedosti, consulente dei movimenti, Andrea Costanzo Martini, con una partecipazione in video, e l’atleta Manuel Pascalis, presente in scena. Momento cruciale del

rapporto tra monumento e fisicità è quello in cui si proiettano dettagli dei bassorilievi del Memoriale mentre vengono eseguiti esercizi acrobatici in dissolvenza. Proiezione e presenza si alternano, convivono e, a volte, confliggono.

Oltre alla corporeità, altro elemento centrale nell’opera è il suono, curato da Davide Fabbri, collaboratore storico di Città di Ebla: “Il mio approccio a quel luogo è incentrato sul modo di vedere quello spazio, adesso, e che non prevede la monumentalità. Mi interessava chi e che cosa può popolare ora quell’opera architettonica. Ma soprattutto ho notato che ascoltando musica diversa lo spazio cambiava”. Le ricadute più interessanti di una simile visione sonora corrispondono all’impiego di effetti acustici non campionati in loco, ma provenienti da altri spazi, proprio per sottolineare la conflittualità del soggetto col monumento.

Nel corso della creazione si succedono, in video, citazioni e appunti sul tema del *corpo centrale* forlivese, per un effetto letteralmente straniante. Ad esempio, nella parte finale dello spettacolo introdotta dalla citazione di Carlo Levi, “Se gli occhi guardano con amore, (se amore guarda) essi vedono”, entrano in scena cinque bambini dell’Oratorio Salesiano San Luigi di Forlì che con dei mattoncini lego reinventano Piazza della Libertà. Essi sembrano avere una memoria pura e creativa del luogo, esprimibile soltanto con forme approssimative ma fortemente pregnanti – come l’altissima colonna, corrispondente al Memoriale, predisposta a crollare.

Ma *Corpo Centrale* è anche un’interrogazione allo sguardo. Pare suggerirci che la vista si realizzi in rapporto alla nostra soggettività, sia sensibile all’emozione del momento e si serva, anche, della nostra memoria. Si configura come un’opera che coniuga tante possibilità di sguardo attorno a un singolo elemento: il Monumento ai Caduti non è che un pretesto per riflettere su questa tematica, così dibattuta negli ultimi anni. Lo sguardo delle generazioni più giovani, infatti, a causa di una bulimia reiterata di immagini e figure, sembra appiattirsi in una dannosa parificazione degli oggetti. Sarebbe troppo facile e frettoloso accusare i social media. Alle nuove generazioni mancano piuttosto i Padri-Maestri, coloro che risvegliano le menti, che insegnino a guardare non solo con gli occhi ma con il corpo tutto. Città di Ebla dimostra che è possibile orientare gli animi preparandoli alla relazione con se stessi e col mondo; ma soprattutto quanto il teatro possa far percepire quello che non si vede, rendendo, attraverso un’operazione di *scavo archeologico* dell’umano, l’*invisibile visibile*.

Emanuele Regi

Non abbiate paura di toccarvi

Entriamo in sala, la scena è completamente spoglia, pronta ad essere “riempita” dall’attrice Claudia Marsicano, che, con il suo fisico irregolare, “si ribella alla gravità e mostra la sua lievità”. Ecco che entra in scena in costume da bagno e si posiziona al centro del palco. “Exercise one”, esordisce, e comincia a cantare *Jolene* di Dolly Parton, sempre più velocemente fino a renderla uno scioglilingua. Da qui in poi lo spettacolo procede per esercizi (apparentemente) elementari di danza, ginnastica e mimica facciale, che sfociano in veri e propri virtuosismi. Il pubblico è invitato a muoversi, saltare e ballare con lei e, se assetato per la fatica, a bere dalla sua stessa bottiglia d’acqua (“You have to share it”, ci sfida).

La presenza di Claudia nello spazio vuoto è permeata dalla leggerezza, come lievi sono non solo i movimenti – seppur semplici e comici – ma anche il suo essere. “Relax”, “Don’t worry”: espressioni che vengono ripetute più volte nel corso dello spettacolo per tranquillizzare lo spettatore che, ancora una volta, si trova a disagio nel doversi abbandonare, nel mostrare sé stesso davanti agli altri.

R.OSA: un titolo che contiene coraggio e femminilità, ironizzando sullo stereotipo di genere. Non c’è rabbia nel gesto di osare, ma liberazione: liberazione da un’immagine canonica della donna – un’ipotetica Jolene? –, dalle nostre inibizioni, dall’idea che a teatro si debba stare in un certo modo e quindi dal contegno in pubblico. Insomma, se una brillante attrice in sovrappeso ha *osato* sfidare una società che la vorrebbe omologare, forse anche noi potremmo rischiare e bere tutti dalla stessa bottiglia.

Chiara Musa

R.OSA o la ribellione di un corpo

R.OSA di Silvia Gribaudo, interpretato da una brillante Claudia Marsicano, è un inno alla gioia e alla libertà di espressione cui si è potuto partecipare, anche attivamente, in questa quattordicesima edizione di Ipercorpo. Quando, dopo anni di lavoro in compagnia, il corpo di Gribaudo non ha più risposto ai canoni estetici del balletto, la danzatrice ha scelto di tematizzare nel suo lavoro le apparenti debolezze del corpo femminile, quale l’invecchiamento e la sua costante metamorfosi. Ogni giorno del resto il fisico della donna deve combattere contro l’immagine cosmetica che la nostra società promuove in modo virale attraverso televisione e social network e in cui la bellezza è incarnata da corpi pericolosamente artefatti. Fortunatamente, come spesso accade quando non riusciamo a uscire da stereotipi e preconcetti, è l’arte e il teatro in special modo a svegliare le nostre coscienze. Claudia Marsicano rifiuta di adeguarsi: è obesa, ma il peso non è di impedimento alla sua bellezza. Si piace, e questo trasforma anche lo sguardo di chi la osserva. Urla la sua ribellione non solo con il suo corpo, ma con l’ironia e la levità di cui è intriso il suo solo.

Nei suoi *esercizi per nuovi virtuosismi* l’attrice balla, canta, interpreta a modo suo Britney Spears e la regina Elisabetta, (così recita il testo) ma soprattutto invita il pubblico a fare lo stesso. Con una magnetica forza, ci trasmette di non voler in nessun modo prendere parte a giochi di ruolo: nessuno può dirle come essere, nessuno può decidere che il suo corpo è sbagliato.

Una ribellione (come suggerisce il calembour del titolo), il teatro e la danza di Silvia Gribaudo, ma anche una festa dello spirito: lo era stato nel 2014 per le signore partecipanti al *blitz over 60*, le quali ballavano tra gli scaffali di un supermercato in normale orario di spesa; o nel precedente solo *A corpo libero*, in cui esplorava in una fluida danza “le parti molli di sé, quelle che solitamente non ballano”.

Riproducendo immagini che spaziano dal nostro immaginario pop ai dipinti di Botero, *R.OSA* disegna una possibilità nuova di vedere il corpo femminile, ma non solo: è una reale occasione di respiro, un teatro che non vuole parlarci dei massimi sistemi ma farci ballare Lady Gaga tutti insieme.

Ci chiediamo ancora se ne valga la pena?

Martina Montanari