

The essay is a consideration on the relationship between visibility and the urgencies that often live science and society. The assumption that thought is structured through images and that images guide thought is the backdrop to research that crosses the world of visibility. Thanks to images and drawing it is possible to find answers to unresolved issues (Friedrich Kekulé), propose solutions to react to urgent and pressing needs (Renzo Piano), but also denounce and raise awareness regarding compelling issues (Banksy). In the visual arts, the response to ecological crises takes various forms, ranging from graphs and infographics illustrating climate data to works of art where the artist's actions merge with evolving landscapes, prompting reflections on the relationship between man and nature. Art, as a means to address social crises, takes the form of protest pieces that often reinterpret symbols rooted in the collective consciousness and express themselves through street art. Initiatives aimed at preserving these artworks through digital archives are also emerging. To understand what is happening around us, the performing arts also operate with transversal gazes, often tracing social and environmental urgencies in the interactions between the virtual and the real. The imminence of needs is expressed in the dynamic languages of ballet reinterpretations, sometimes proposing grotesque images that amplify human impotence in the face of drastic epochal changes. Lights, syncopated choreographies and augmented reality experiments propose a multiplicity of gazes that are integrated into contemporary gestures, to reveal just some of the possible urgent performativity¹.

Keywords: image, performing arts, visual arts.

1. On drawing and picture/image

Our reflections start from three drawings. In the mid-60s of the 19th century, the chemist Friedrich Kekulé addressed the molecular structure of benzene, a pivotal inquiry in those years and reportedly derived his solution from the graphic translation of a dream, a drawing that represents in space the closed carbon chain with six free affinities saturated by hydrogen (Nebbia 1987, Anceschi 1992). In 2018 architect Renzo Piano, a few weeks after the partial collapse of the Polcevera viaduct (Morandi bridge), responded to the pressing need to overcome the human and urban

wound opened by the event, outlining a bridge that was “simple and economical, but not banal. A sober bridge, respecting the character of the Genoese” (Monti, Schieppati 2021), the new Genoa San Giorgio bridge. In 2019, the artist Banksy tackled the theme of migrants by creating a mural in Venice entitled *Castaway Child*, depicting a boy standing on the surface of the water, wearing a life jacket, holding and raising a rocket, emitting thick pink smoke, with his right arm.

The three graphic expressions taken as examples are drawings that we define as ‘urgent’ as they address pressing issues, elucidating inten-

1. Irene Cazzaro edited paragraph 2, Cristina Pellegatta edited paragraph 1, Starlight Vattano edited paragraph 3.

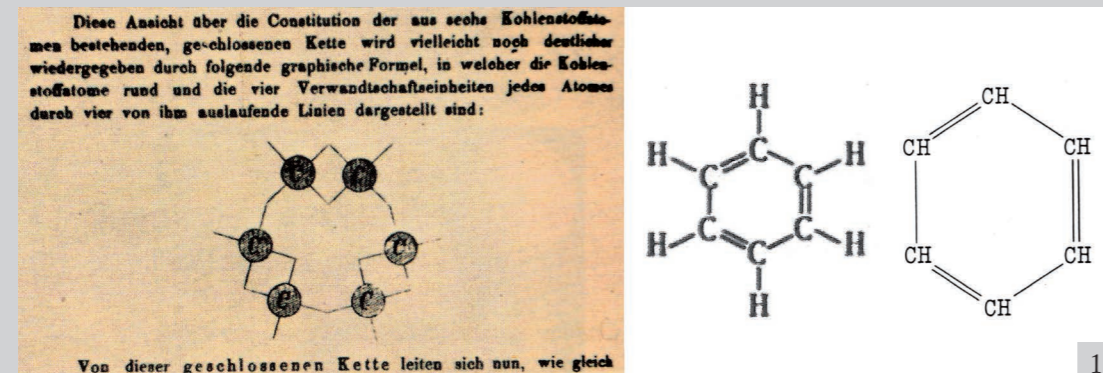


Figure 1
The closed carbon chain according to Friedrich Kekulé and the two versions proposed respectively by Giorgio Nebbia and Manfredo Massironi (ANCESCHI 1992: 125; NEBBIA 1987: 42; MASSIRONI 1982: 120).

Il saggio è una riflessione sul rapporto tra la visibilità e le urgenze che scienza e società spesso vivono. L'assunto che il pensiero si struttura per immagini e che le immagini guidino il pensiero fa da sfondo a una ricerca che attraversa il mondo della visibilità. Grazie alle immagini e al disegno è possibile trovare risposte a questioni irrisolte (Friedrich Kekulé), proporre soluzioni per reagire a urgenze e necessità impellenti (Renzo Piano), ma anche denunciare e sensibilizzare riguardo questioni stringenti (Banksy). Nelle arti visive, la risposta alle crisi ecologiche assume varie forme, da grafici e infografiche che illustrano dati climatici, fino ad opere d'arte in cui l'azione dell'artista si fonde con quella del paesaggio in evoluzione, suscitando riflessioni sul rapporto tra uomo e natura. L'arte come strumento per affrontare le crisi sociali si concretizza in opere di protesta che spesso reinterpretano simboli radicati nell'immaginario collettivo e si esprimono attraverso la street art. Emergono anche iniziative per preservare queste opere tramite archivi digitali. Per comprendere cosa sta accadendo intorno a noi, anche le arti performative operano con sguardi trasversali, spesso rintracciando nelle interazioni tra virtuale e reale, urgenze sociali e ambientali. L'imminenza delle necessità si risolve nei linguaggi dinamici di reinterpretazioni ballettistiche, talvolta proponendo immagini grottesche che amplificano l'impotenza umana di fronte ai drastici cambiamenti epocali. Luci, coreografie sincopate e sperimentazioni in realtà aumentata propongono una molteplicità di sguardi che si integrano nelle gestualità contemporanee, per rivelare soltanto alcune delle possibili performatività urgenti¹.

Parole chiave: arti performative, arti visive, immagine.

1. Sul disegno e l'immagine

Le nostre riflessioni prendono avvio da tre disegni. Il chimico Friedrich Kekulé, a metà degli anni Sessanta del diciannovesimo secolo, affronta il tema della struttura molecolare del benzolo, questione stringente in quegli anni, risolvendola a partire dalla traduzione grafica di un sogno, così si narra, un disegno che rappresenta nello spazio la catena chiusa del carbonio con le sei affinità libere saturate dall'idrogeno (Nebbia 1987, Anceschi 1992). Nel 2018 l'architetto Renzo Piano, a poche settimane dal parziale crollo del viadotto Polcevera (ponte Morandi), risponde all'impellenza pressante di superare la ferita umana e urbana aperta dall'evento, delineando un ponte «semplice e parsimonioso, ma non banale. Un ponte sobrio, nel rispetto del carattere dei genovesi» (Monti, Schieppati 2021), il nuovo ponte Genova San Giorgio. L'artista Banksy nel 2019 affronta il tema dei migranti realizzando a Venezia un murale dal titolo *Naufraga bambino*, raffigurante un ragazzo in piedi sul pelo dell'acqua che, indossando un giubbotto di salvataggio, impugna e innalza, con il braccio destro, un razzo di segnalazione dal quale

fuoriesce un denso fumo colore rosa.

Le tre espressioni grafiche prese ad esempio sono disegni che definiamo “urgenti” in quanto affrontano temi stringenti rendendo palesi intenzioni, propositi, volontà, indicando indirizzi di azione e proponendo risposte a quei bisogni dettati proprio dalle condizioni d'urgenza, che non è detto siano sempre dovute a situazioni di emergenza, che li hanno “ispirati”. Infatti al bisogno di conoscenza e di progresso scientifico risponde Friedrich Kekulé con un semplice segno grafico tracciato su di un foglio che rende visibile la forma tridimensionale della molecola (fig. 1); al desiderio di rinascita, sentimento che fa seguito a tragici eventi, risponde Renzo Piano con un segno grafico che diviene segno fisico che ricuce e riconnette il contesto urbano (fig. 2); alla necessità di denuncia e solidarietà risponde Banksy sempre con un segno grafico che, “stretto” tra muro e acqua, segnala con forza la presenza di chi chiede accoglienza (fig. 3).

Proprio per tali caratteristiche possiamo attribuire al disegno “urgente” il valore di “modello del contingente” che non solo consente di vedere con gli occhi della mente ciò che ac-

1. Irene Cazzaro ha redatto il paragrafo 2, Cristina Pellegatta ha redatto il paragrafo 1, Starlight Vattano ha redatto il paragrafo 3.

Figure 1
La catena chiusa del carbonio secondo Friedrich Kekulé e le due versioni proposte rispettivamente da Giorgio Nebbia e Manfredo Massironi (ANCESCHI 1992: 125; NEBBIA 1987: 42; MASSIRONI 1982: 120).

tions, purposes, and will, indicating directions for action, and offering responses to those needs dictated precisely by urgent conditions, which are not necessarily always due to emergency situations that serve as their inspiration. In fact, Friedrich Kekulé responds to the need for knowledge and scientific progress with a simple graphic sign traced on a sheet of paper which renders the three-dimensional shape of the molecule (fig. 1); Renzo Piano responds to the yearning for rebirth, a feeling that follows tragic events, with a graphic sign that physically reconnects and rejuvenates the urban fabric (fig. 2); Banksy always responds to the need for denunciation and solidarity with a graphic sign which, ‘squeezed’ between wall and water, strongly signals the presence of those asking for hospitality (fig. 3).

Due to these characteristics, we can attribute to the ‘urgent’ drawing the value of a ‘contingent model’ which not only allows us to visualise what is happening in our minds, but which also enables us, through the same visual perception, to give shape to ideas and thoughts that want to respond to urgencies by trying to ‘solve’ them; it is a critical formulation or, to use a German term dear to Vittorio Ugo (Ugo 2004), a *Vorstellung*, a conceptual representation, the result of a cultural elaboration serving as both an instrument of knowledge and a connection between image and object.

At the origin of thought, there always lies an image: in fact, every thought originates in the form of an image that is initially mental, specific to those who elaborate it and only subsequently translates into a material image, or picture, for all those who can benefit from it, according to a transition which requires a known, recognizable, and transmissible theoretical-instrumental corpus capable of concretising the thought itself in the most appropriate form of representation. This underscores the proactive and constructive aspect of the image, which is the thought into representation, in all its declinations and facets and, as such, spokesperson for those needs implied by ‘urgent’ drawing; for this reason, it is interesting to explore the morphological and structural aspects of the visual form adapted by drawing/image.

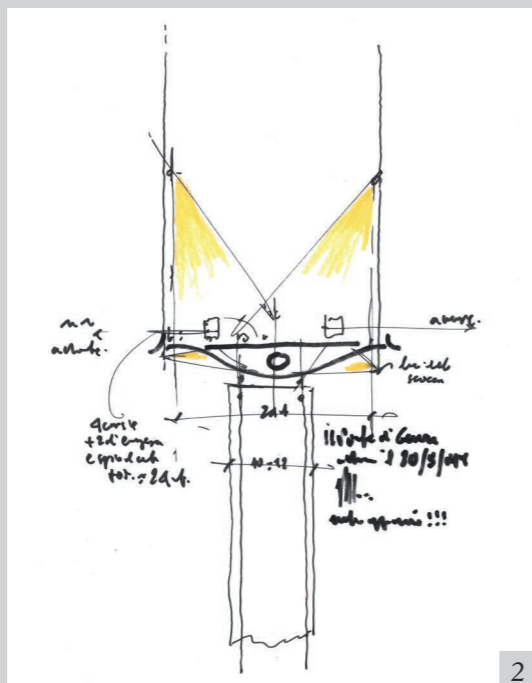


Figure 2
Project sketch by architect Renzo Piano.
© Renzo Piano (https://www.archiportale.com/news/2018/09/architettura/renzo-piano-presenta-il-suo-ponte-per-genova.-i-disegni_65946_3.html, last access 29/8/2023).

Figure 3
Banksy, *The castaway child*. Photograph of the English artist's wall painting during a high tide peak, in Venice, in November 2019 (https://it.wikipedia.org/wiki/Banksy#/media/File:Naufrago_bambino_-_Banksy_-_Ph-_Zeno_Striga.jpg, last access 29/8/2023).

The transition from initial “urgent drawings” to “urgent images” is not only appropriate but also essential. Not only “drawing”, derived from the Latin verb *designare*, “to mark with signs” or “to indicate precisely”, but also “picture” or “concrete and sensible representation (via reproduction or copy) of an object (referent model), whether material (a chair) or conceptual (an abstract number), whether present or absent from a perceptive standpoint, and which maintains such a bond with its referent that it can effectively represent it and facilitate its recognition and identification through thought” (Wunenburger 1999: 5). And, as we will explore further, not only.

The urgent drawing/image, in its essence is a visible manifestation of conceptual ideas, can be configured both as a set of forms and expressive systems, on an indexical, iconic, symbolic level as defined by Peirce (Peirce 1935), and as a representational technique applied to real situations dictated by nature or civilization. Codes, schemes, and models outline ‘fields of possibilities’ around which the ‘urgent’ image is also articulated to achieve a form of representation capable of adding up and comparing cultural interpretation and sharing. In this regard, even the renewed focus on drawing as a graphic language ‘which

cade, ma che permette anche, grazie agli stessi occhi, di dare forma a idee e pensieri che vogliono rispondere alle urgenze provando a “risolverle”; è una formulazione critica o, per usare un termine tedesco caro a Vittorio Ugo (Ugo 2004), una *Vorstellung*, una rappresentazione concettuale, esito di una elaborazione culturale che svolge il ruolo di strumento di conoscenza e al contempo di connessione tra immagine e oggetto.

All’origine del pensiero vi è sempre una immagine: ogni pensiero infatti nasce in forma di immagine che è in prima battuta mentale, propria di chi lo elabora e solo successivamente si traduce in immagine materiale per tutti coloro che ne possono fruire, secondo un passaggio che necessita di un *corpus* teorico-strumentale conosciuto, riconoscibile e trasmissibile in grado di concretizzare il pensiero stesso nella forma di rappresentazione più consona. Ciò evidenzia l’aspetto propositivo e costruttivo dell’immagine, che è pensiero in rappresentazione, in tutte le sue declinazioni e sfaccettature e, in quanto tale, portavoce di quelle necessità che il disegno “urgente” implica; per tale motivo è interessante indagare gli aspetti morfologici e strutturali della forma visuale che il disegno/immagine assume.

Dall’iniziale “disegni urgenti”, il passaggio a “immagini urgenti” è dovuto se non indispensabile. Non solo “disegno”, dal verbo *designare*, “notare con segni” o “indicare esattamente”, ma anche “immagine”

ovvero «rappresentazione concreta, sensibile (a titolo di riproduzione o copia) di un oggetto (modello referente), materiale (una sedia) o concettuale (un numero astratto), presente o assente dal punto di vista percettivo, e che intrattiene un tale legame col suo referente da poterlo rappresentare a tutti gli effetti e consentirne così il riconoscimento e l’identificazione tramite il pensiero» (Wunenburger 1999: 5), e, come vedremo, non solo.

Il disegno/immagine urgente, nella sua essenza di manifestazione concettuale resa visibile, si può configurare sia come insieme di forme e sistemi espressivi, a livello indicale, iconico, simbolico come definito da Peirce (Peirce 1935), sia come tecnica di rappresentazione applicata a situazioni reali dettate dalla natura o dalla civiltà. I codici, gli schemi e i modelli delineano “campi di possibilità” attorno ai quali si articola anche l’immagine “urgente” per il raggiungimento di una forma di rappresentazione capace di assommare e comparare interpretazione e condivisione culturale. In tal senso, anche la rinnovata attenzione verso il disegno come linguaggio grafico “veicolatore” di pensiero permette di ampliare il dibattito, accogliendo tutte quelle immagini, e le forme di rappresentazione che le generano, costruite per rendere il dialogo tra le persone sempre più inclusivo e universale. Ciò significa che la riflessione sugli strumenti di costruzione ed elaborazione delle immagini ci è imposta proprio da ciò che avviene nella realtà dei fatti, alla quale tutti i saperi

Figure 2
Schizzo di progetto dell’architetto Renzo Piano.
© Renzo Piano (https://www.archiportale.com/news/2018/09/architettura/renzo-piano-presenta-il-suo-ponte-per-genova.-i-disegni_65946_3.html, ultima consultazione 29/8/2023).

Figure 3
Banksy, *Il naufrago bambino*. Fotografia del dipinto su muro dell’artista inglese durante un picco di alta marea, a Venezia, nel novembre 2019 (https://it.wikipedia.org/wiki/Banksy#/media/File:Naufrago_bambino_-_Banksy_-_Ph-_Zeno_Striga.jpg, ultima consultazione 29/8/2023).



vehicles' thought allows us to broaden the debate, embracing all those images and the forms of representation that generate them, built to make the dialogue among people increasingly inclusive and universal. This means that reflection on the tools for constructing and processing images is imposed on us precisely the realities of our circumstances, to which all the knowledge that revolves around drawing seeks and can provide adequate responses.

Certainly, in image production, "visual languages occupy a leading place, not only with the aim of facilitating information but above all as an operational *medium* in the conception of ideas wherein they function as true extensions of the mind capable of "making thoughts soar" (de Rubertis 2016: 5).

We all agree with Vittorio Ugo's assertion that "every *γραφή*, every 'drawing', is a sign or a system of signs conveying specific information; they - that is to say - have a form and give shape to our perception" (Ugo 1984: 57), and for this reason the science of representation and that of signs play a crucial role not only in the life of images but of all visual models of communication.

'Urgent' images draw heavily from the plurality of signs, the multitude of techniques, the variety of tools available to construct themselves and be increasingly effective. It is precisely this

openness and complexity that we want to give space to by addressing, in the following two paragraphs, examples of images which, while maintaining a strong connection with the two-dimensional image, i.e. a sign on a physical support as in the first three examples proposed, are constituted as visual models. These models are performative, three- and four-dimensional, static and/or dynamic and lead to a necessary in-depth study of theoretical and practical disciplinary fields while also opening up to other disciplines and therefore to other tools and techniques.

However, before proceeding, one last question remains unanswered, a question whose answer motivates the very reflection of these lines: what is the strength of the image and what makes it intervene in the urgency?

To attempt an answer that at the same time opens up to subsequent considerations, we bring up the art historian and philosopher Georges Didi-Huberman. In his essay *The Image Burns* he writes that the image is "much more than a simple cutting made in the world of visible aspects. It is an imprint, a furrow, a visual trace of the time that it [wants] to touch, but also of the extra times - fatally anachronistic, heterogeneous among themselves - that it cannot, as an art of memory, avoid clumping. It is mixed ash, varying in

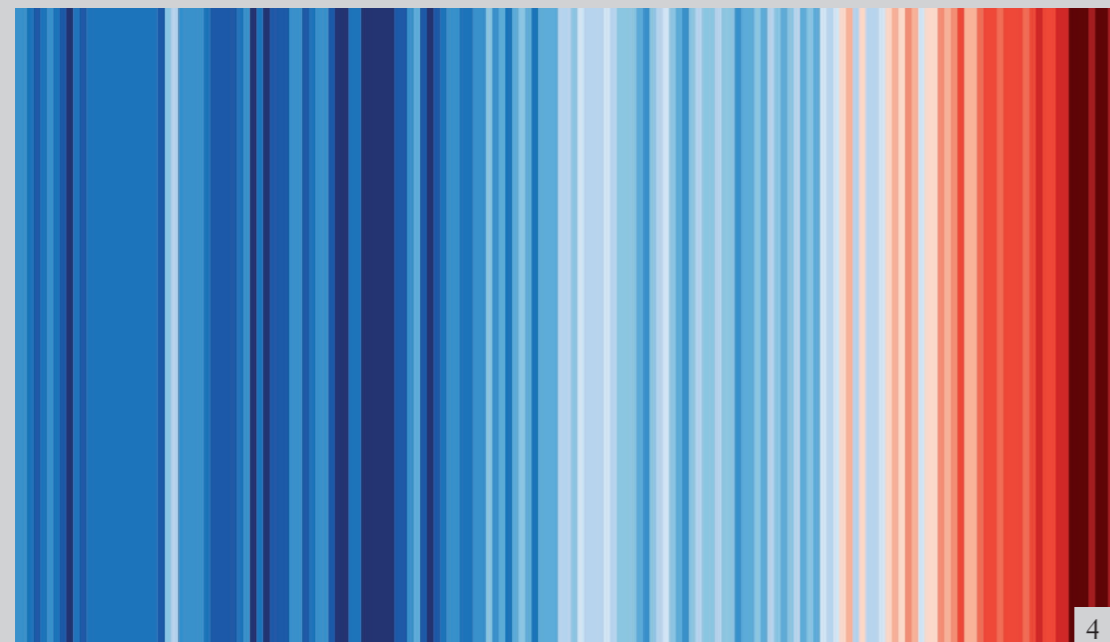


Figure 4
Ed Hawkins, *Warming stripes*, 2018 (<https://showyourstripes.info/>, last access 31/8/2023).

che ruotano attorno al disegno cercano e possono dare risposte adeguate.

Sicuramente nella produzione di immagini i «linguaggi visivi occupano un posto di primo piano, non solo con l'obiettivo di agevolare l'informazione, ma soprattutto come *medium* operativo nel concepimento delle idee nel quale svolgono la funzione di vere e proprie estensioni della mente capaci di "far volare alto" il pensiero» (de Rubertis 2016: 5).

Tutti concordiamo con Vittorio Ugo nell'asserire «che ogni *γραφή*, ogni "disegno" sia un segno o un sistema di segni che recano una certa informazione; essi - cioè - hanno una forma e danno forma alla nostra percezione» (Ugo 1984: 57), e per tale motivo la scienza della rappresentazione e quella dei segni rivestono un ruolo determinante non solo nella vita delle immagini ma di tutti i modelli visuali di comunicazione.

Le immagini "urgenti" attingono a piene mani alla pluralità di segni, alla molteplicità di tecniche, alla varietà di strumenti che oggi abbiamo a disposizione per costruirsi e per essere sempre più efficaci; proprio a tale apertura e complessità vogliamo dare spazio affrontando, nei due paragrafi successivi, esempi di immagini che, pur mantenendo un forte legame con l'immagine bidimensionale, cioè un segno su supporto fisico come nei primi tre esempi proposti, si costituiscono come modelli visuali, anche performativi, tri e quadridimensionali, statici e/o dinamici e conducono a un necessario approfondimento degli ambiti teorici e pratici disciplinari e contestualmente aprono a discipline altre e quindi a strumenti e tecniche altre.

Prima di procedere però, un'ultima questione rimane da affrontare, una domanda la cui risposta motiva la stessa riflessione di queste righe: qual è la forza che l'immagine ha e che fa sì che essa intervenga nell'urgenza?

Per tentare di dare una risposta che contestualmente apra a successive considerazioni, scomodiamo lo storico dell'arte e filosofo Georges Didi-Huberman. Nel saggio *L'immagine brucia* egli scrive che l'immagine è «ben altro che un semplice ritaglio eseguito nel mondo degli aspetti visibili. È un'impronta, un solco, una scia visiva del tempo che essa [vuole] toccare, ma anche dei tempi supplementari -

fatalmente anacronistici, eterogenei tra loro - che essa non può, in quanto arte della memoria, fare a meno di agglutinarvi. È cenere mischiata, più o meno calda di diverse braci. Per questo, quindi, l'immagine brucia. Brucia del reale a cui essa si è, per un momento, avvicinata [...]. Brucia del desiderio che la anima, dell'intenzionalità che la struttura, dell'enunciazione, e persino dell'urgenza che manifesta [...]. Brucia della sua audacia, quando rende ogni indietreggiare, ogni ritirata impossibili [...]. Brucia del dolore da cui viene e che procura a chiunque si prenda il tempo di attaccarvi. Infine l'immagine brucia della memoria, vale a dire che essa brucia ancora, anche quando non è più che cenere: come a dire la sua essenziale vocazione alla sopravvivenza, al malgrado tutto» (Didi-Huberman 2009: 263-264).

2. Sulle arti visive

In questo contesto, le emergenze ecologiche ci portano ad indagare i rapporti tra arte e scienza nell'ottica dei disegni urgenti, favorendo l'attivazione di un pensiero critico e mettendo in luce il rapporto tra il disegno concepito dall'artista e quello generato stocasticamente dalla natura, fino ad arrivare a considerazioni sulla costituzione della materia stessa nelle sue strutture più profonde.

Un esempio eloquente di questa connessione tra arte e scienza è il lavoro di Ed Hawkins, climatologo che utilizza grafici simili a codici a barre come strumento di visualizzazione dei dati in maniera analoga ad un'infografica. L'andamento delle temperature a lungo termine è qui rappresentato attraverso una serie di strisce di colore blu o rosso di diversa intensità, per indicare rispettivamente temperature più basse o più alte: nel momento in cui queste sono disposte in ordine cronologico, ci appare evidente la tendenza climatica verso un progressivo riscaldamento (fig. 4).

In questo caso, quindi, i disegni urgenti si esprimono attraverso forme d'arte che si estendono al modo in cui vengono trattati i dati statistici più o meno complessi. Questi approcci artistici che integrano infografiche contribuiscono a sensibilizzare il pubblico e a stimolare il dibattito su questioni cruciali per la nostra società. Rimanendo in questo con-

Figura 4
Ed Hawkins, *Warming stripes*, 2018 (<https://showyourstripes.info/>, ultima consultazione 31/8/2023).

heat from different embers. For this reason, therefore, the image burns. It burns with the reality it momentarily approaches [...]. It burns with the desire animating it, with the intentionality that structures it, with its enunciation, and even with the urgency it manifests [...]. It burns with audacity when it makes it impossible ever to move back, to retreat [...]. It burns with the pain from which it arises and which it imparts to anyone who takes the time to engage to it. Finally, the image burns with memory, that is to say, it still burns, even when it is reduced to ashes: as if to affirm its essential vocation to survival, despite everything.” (Didi-Huberman 2009: 263-264).

2. On visual arts

In this context, ecological emergencies lead us to investigate the relationships between art and science from the perspective of urgent drawings, promoting the activation of critical thinking and highlighting the relationship between the drawing conceived by the artist and the one stochastically generated by nature, giving rise to considerations on the constitution of matter itself in its deepest structures.

An eloquent example of this connection between art and science is the work by Ed Hawkins, a climatologist who uses barcode-like graphs as a tool for visualising data similarly to an infographic. The long-term temperature trend is represented here through a series of blue or red colour strips of varying intensity, to indicate lower or higher temperatures, respectively: when arranged chronologically, the climatic trend towards progressive warming becomes evident (fig. 4).

In this case, therefore, urgent drawings are expressed through forms of art that extend to the way in which more or less complex statistical data is treated. These artistic approaches that integrate infographics contribute to raising awareness among the public and stimulating debate on crucial issues for our society.

Remaining in this context, a similar example of artwork incorporating scientific graphs is *Climate 04 - Sea level rise*, part of the Climate Art Project by artist Andreco, where the rise in sea level is depicted on the façade of a building near Venice Santa Lucia train station



Figure 5
Andreco, *Climate 04 - Sea level rise*, 2017, photo by Irene Cazzaro (<https://www.climateartproject.com/>, last access 31/8/2023).

Figure 6
Agnes Denes, *Tree Mountain*, 1996 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tree_Mountain.jpg, last access 31/8/2023). Nils-Udo, *Water House*, 1982 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nils1.jpg>, last access 30/9/2023).

Figure 7
Giuliano Mauri, *Cattedrale Vegetale*, Arte Sella, Borgo Valsugana (TN), 2001. On the left, an early stage ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ARTE_SELLA_-_la_cattedrale_vegetale_\(di_Giuliano_Mauri\)_2002.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ARTE_SELLA_-_la_cattedrale_vegetale_(di_Giuliano_Mauri)_2002.JPG), last access 27/9/2023); on the right, a more advanced stage of vegetation development, photo by Cristina Pellegatta.

through a six-metre-high and one-hundred-metre-long mural (fig. 5).

The work is inspired by research conducted by international organisations such as the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC 2023) and highlights the effects of sea level rise in the Venice lagoon area, along with potential consequences for life in the city that could occur if appropriate actions are not taken.

These recent approaches to ecological emergencies, between art and science, nevertheless fit into a genealogy that spans at least four decades, where we could place, among others, projects in which the artist's drawing coexists with the one unpredictably generated by nature.

This is the case, for example, with *Tree Mountain* by Agnes Denes, in Finland, which initially involved the planting of trees according to specific mathematical combinations and, subsequently, their free growth so that, in the future, the artist's hand is no longer recognisable.

This artistic intervention, similar to some works by Nils-Udo (fig. 6) as well as to Giuliano Mauri's *Cattedrale vegetale* (2001),

Figure 5
Andreco, *Climate 04 - Sea level rise*, 2017, fotografia di Irene Cazzaro (<https://www.climateartproject.com/>, ultima consultazione 31/8/2023).

Figure 6
Agnes Denes, *Tree Mountain*, 1996 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tree_Mountain.jpg; ultima consultazione 31/8/2023). Nils-Udo, *Water House*, 1982 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nils1.jpg>, ultima consultazione 30/9/2023).

Figure 7
Giuliano Mauri, *Cattedrale Vegetale*, Arte Sella, Borgo Valsugana (TN), 2001. A sinistra una fase iniziale ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ARTE_SELLA_-_la_cattedrale_vegetale_\(di_Giuliano_Mauri\)_2002.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ARTE_SELLA_-_la_cattedrale_vegetale_(di_Giuliano_Mauri)_2002.JPG), ultima consultazione 27/9/2023); a destra una fase più avanzata di sviluppo della vegetazione, fotografia di Cristina Pellegatta.

testo, un simile esempio di opera d'arte che incorpora grafici scientifici è *Climate 04 - Sea level rise*, parte del Climate Art Project dell'artista Andreco, in cui l'aumento del livello del mare è rappresentato sulla facciata di un edificio nei pressi della stazione di Venezia Santa Lucia attraverso una pittura murale alta sei metri e lunga cento (fig. 5). L'opera si ispira alle ricerche condotte da organizzazioni internazionali come l'Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC 2023) e mette in luce gli effetti dell'innalzamento del mare nell'area della laguna di Venezia, assieme alle potenziali conseguenze per la vita nella città che rischierebbero di concretizzarsi nel caso in cui non venissero intraprese azioni adeguate.

Questi recenti approcci nei confronti delle emergenze ecologiche, tra arte e scienza, si inseriscono comunque in una genealogia che copre almeno quattro decenni, in cui potremmo

collocare, tra gli altri, anche progetti in cui il disegno dell'artista convive con quello generato imprevedibilmente dalla natura. È questo il caso, ad esempio, di *Tree Mountain* di Agnes Denes, in Finlandia, che ha comportato inizialmente la piantumazione di alberi secondo particolari combinazioni matematiche e, in un secondo momento, la loro libera crescita in modo che, in futuro, la mano dell'artista non sia più riconoscibile. Questo intervento artistico, simile ad alcune opere di Nils-Udo (fig. 6) come anche alla *Cattedrale vegetale* di Giuliano Mauri (2001) diventata simbolo di Arte Sella in Valsugana (fig. 7), ci fa riflettere sul rapporto tra forma e materia, ridefinendo il concetto di opera d'arte e il rapporto tra uomo e natura.

Questa è a tutti gli effetti una sfida che l'arte sta affrontando nel nostro tempo, cessando di considerarsi una parte separata del mondo umano e riconoscendo invece il suo ruolo nel



which became a symbol of Arte Sella in Valsugana (fig. 7), makes us reflect on the relationship between form and matter, redefining the concept of artwork and the relationship between man and nature.

This is actually a challenge that art is facing in our time, ceasing to consider itself a separate part of the human world and instead recognising its role in shaping relationships among all living beings. Everything in nature is aesthetically influenced and manipulated, and, as philosopher Emanuele Coccia pointed out, «ecological catastrophe is above all an aesthetic catastrophe» (Nastro 2022). Therefore, art must embrace ecology and become a means to build a new interspecific avant-garde (Coccia 2022).

Thus, art is not just the production of works, but also a means to understand and transform life itself.

Social emergencies, especially migration flows and more in general inequalities, are also the subject of artistic reflection. In 2015, the photograph of miniature bodies of drowned migrants in the Mediterranean, arranged in a circle like the stars in the European flag, circulated on social networks: a simple replacement operation of figures (people/stars) and background (sea/flag), seemingly maintaining the perception of the elements while introducing some graphic variables that make the image disturbing.

A similar replacement operation is also central to the work *Reframe* (fig. 8), by Ai Weiwei, who in 2016 superimposed a series of inflatable boats on the windows of Palazzo Strozzi in Florence to draw international attention to the issue of migrants.

Let us recall at this point the role that street art has taken on over time as an «expression of social change, an operator of transformation, an analytical informer through which to question the practices of appeasement and social recognition of urban contexts» (Colacicco 2016). With its hybrid, informal language, intended for the casual observation of passersby, street art brings messages in support of social rights, between justice and rebellion, represented through images as meaningful as urgent.

The most used expressive techniques are the



8

humanisation of individuals who would otherwise remain mere numbers and categories, or the integration of symbols or characters belonging to mass culture, revisited in the light of the message to be conveyed. To name but a few artists moving in this direction, in addition to Banksy and TVBoy, protagonists of a recent exhibition (Cultura Bologna 2022), we mention Cristina Donati Meyer, who in 2019 in Milan protested against the closure of ports with her work *Clandestini*, representing celebrities from Rodolfo Valentino and Albert Einstein to Lady Gaga, all first or second-generation immigrants.

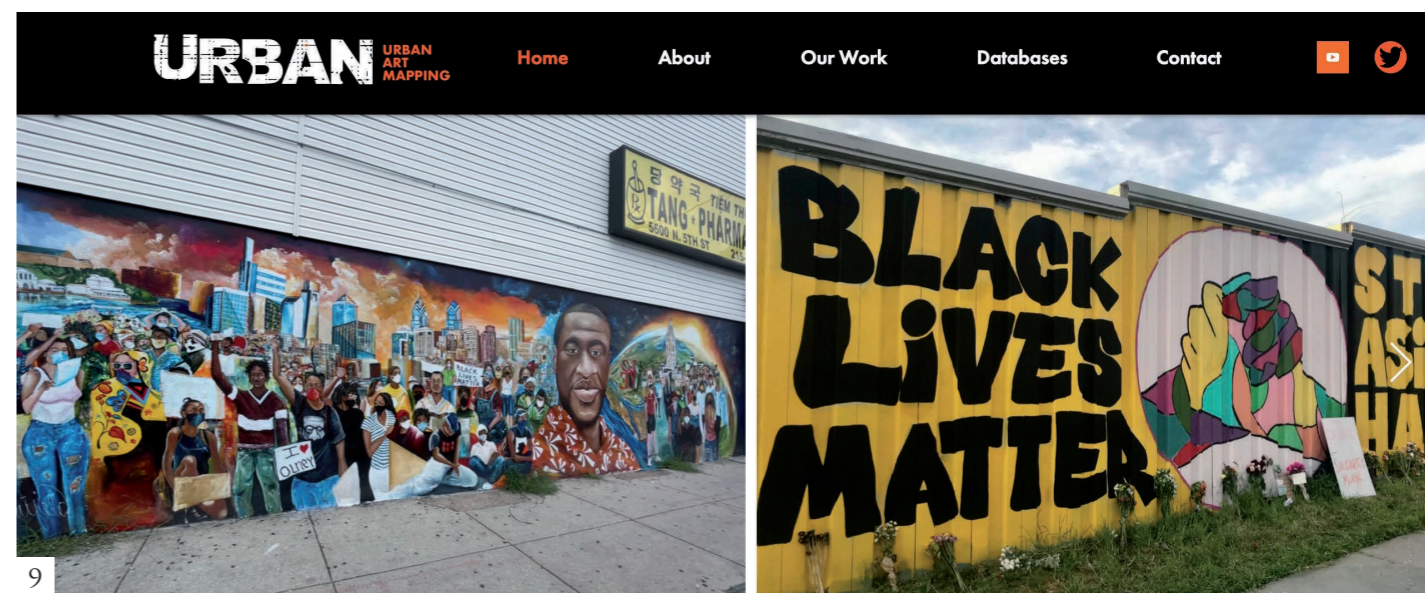
Similarly, in 2020 in Naples with *Time to change the world*, artist Jorit juxtaposes the face of George Floyd, the African American who died in Minneapolis while a police officer held him in a chokehold, with the faces of those who had already represented the fight against racism: Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis, and Lenin.

The Black Lives Matter movement, born from this news event, also inspired *Do the right thing* by Harry Greb, who in 2021 in Rome took an object rooted in the collective imagination, such as a Subbuteo playing piece, and depicted it detached from its half-sphere support, kneeling against racism, in protest against some Italian footballers.

This brings us to the defence of women's rights with the Cheap Festival collective in Bo-

Figure 8
Ai Weiwei, *Reframe*, Palazzo Strozzi, Florence, 2016, photo by Irene Cazzaro.

Figure 9
Black Lives Matter: archive of anti-racist street art, image of the site's home page (<https://georgefloydstreetart.omeka.net/>, <https://www.urbanartmapping.org/>, last access 27/9/2023).



9

plasmare i rapporti tra la totalità degli esseri viventi. Tutto in natura è influenzato e manipolato esteticamente, e, come ha ricordato il filosofo Emanuele Coccia, «la catastrofe ecologica è soprattutto una catastrofe estetica» (Nastro 2022). Pertanto, l'arte deve abbracciare l'ecologia e diventare un mezzo per costruire una nuova avanguardia interspecifica (Coccia 2022). L'arte quindi non è solo la produzione di opere, ma anche un mezzo per comprendere e trasformare la vita stessa.

Anche le emergenze sociali, in particolar modo i flussi migratori e più in generale le disuguaglianze, sono oggetto di riflessione artistica. Nel 2015, la fotografia dei corpi in miniatura di migranti annegati nel Mediterraneo, disposti in circolo come le stelle nella bandiera europea, ha fatto il giro dei social network: una semplice operazione di sostituzione delle figure (persone/stelle) e dello sfondo (mare/bandiera), che mantiene apparentemente inalterata la percezione degli elementi inserendo alcune variabili grafiche che rendono l'immagine inquietante. Una simile operazione di sostituzione è anche al centro dell'opera *Reframe* (fig. 8) di Ai Weiwei, che a Firenze nel 2016 sovrappone alle finestre di Palazzo Strozzi una serie di gommoni per richiamare l'attenzione internazionale sul tema dei migranti.

Ricordiamo a questo punto il ruolo che nel tempo ha assunto la *street art* come «espressione di un mutamento sociale, un operatore della

trasformazione, una spia analitica mediante la quale interrogarsi sulle pratiche di appiessamento e riconoscimento sociale dei contesti urbani» (Colacicco 2016). Con il suo linguaggio ibrido, informale, destinato all'osservazione casuale dei passanti, la *street art* porta nell'ambiente urbano messaggi a sostegno di diritti sociali, tra giustizia e ribellione, rappresentati attraverso immagini tanto pregnanti quanto urgenti.

Si ricorre prevalentemente all'umanizzazione di persone che altrimenti rimarrebbero meri numeri e categorie, oppure all'integrazione di simboli o personaggi appartenenti alla cultura di massa, che vengono rivisitati alla luce del messaggio da veicolare. Solo per citare alcuni artisti che si muovono in questo senso, oltre a Banksy e TVBoy protagonisti di una recente mostra (Cultura Bologna 2022), ricordiamo Cristina Donati Meyer, che nel 2019 a Milano manifesta contro la chiusura dei porti con la sua opera *Clandestini*, rappresentando alcune celebrità, da Rodolfo Valentino e Albert Einstein fino a Lady Gaga, tutti emigrati di prima o seconda generazione. In maniera analoga, nel 2020 a Napoli con *Time to change the world*, l'artista Jorit accosta il volto di George Floyd, l'afroamericano morto a Minneapolis mentre un agente di polizia lo teneva in stato di arresto premendo con il ginocchio sul suo collo, ai volti di chi già aveva rappresentato la lotta contro il razzismo: Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis e Lenin. Il movi-

Figura 8
Ai Weiwei, *Reframe*, Palazzo Strozzi, Firenze, 2016, fotografia di Irene Cazzaro.

Figura 9
Black lives matter: archivio della *street art* antirazziale, immagine della *home page* del sito (<https://georgefloydstreetart.omeka.net/>, <https://www.urbanartmapping.org/>, ultima consultazione 27/9/2023).

logna, as well as *Stand with us*, a mural created in 2021 by artist and scientist Amanda Phingbodhipakkiya in Jersey City, an anti-racist and environmentalist message where three Asian women are painted with an ecological paint capable of reducing smog.

At this point, operations that allow tracking of distributed and often ephemeral works come into play, such as the one undertaken in the case of the archive of anti-racist street art (fig. 9), also linked to the Black Lives Matter movement, which preserves a series of urgent drawings addressing issues of racism and discrimination.

3. On performative arts

Amidst social dramas and imminent urgencies, the performing arts is a dimension that is responding by integrating the issues of the theatrical and ballet tradition, digital and analogue visuals, operating with transversal gazes, often resolved in the interactive forms of current multimedia. As Balzola and Monteverdi comment: “in opposition to the rigid separation between the arts of space and the arts of time, fixed by 18th-century aesthetics, and driven by the desire to rediscover the original unity of the creative impulse, starting from the Romantic era many poets, painters and musicians began to plan the fusion of the different arts” (Balzola, Monteverdi 2004: 163).

Numerous contemporary dance companies, together with a large number of choreographers and visual artists, are orienting their work on “what is happening around us?” (C&C Company 2019), reading in parallel concepts such as human “evolution” and “revolution” through ambiguous and chameleon-like languages, such as those adopted by Carlo Massari of the C&C Company. With *Les Misérables* in 2019, the focus is on the neutrality of the bodies, four black swans mimic the repertoire precision, as in the quartet of *Swan Lake* – one of the most acclaimed ballets of the 19th century and emblematic both symbolically and technically – proposing grotesque images inviting questions on social issues, on international reality, in response to political, environmental, social immobility: the movement of the bodies weighed down by gestures; the facial expressions, like bizarre caricatures

bordering on the ridiculous; the stage lights, gloomy and red. All scenic traits that emphasise human impotence in the face of drastic epochal changes (social, environmental, political, etc.): the backlit bodies, the translucent cuts, a space between dawn and late night, a foggy, nocturnal space taking up the connotations of a ritual linked to an abstract space (fig. 10).

With *Es.tin.ziò.ne. Our house is on fire* from 2019, we witness the lives of survivors in futuristic settings: “[...] from the rubbish heaps emerge scattered human fossils, remnants of a self-styled civilisation, the last, the survivors. A mute little girl makes her way through the rags. She is lost. Overwhelmed by the human mass that has ransacked this shopping centre” (*Es.tin.ziò.ne.* 2019). The performative translation is that of a sequence of apocalyptic scenarios that narrate a journey through different places, integrating aesthetics and poetics of inhomogeneous languages – theatre, dance, opera – leading to the disciplines degeneration. The performers become speleologists exasperated by the redundancy of emptiness, the bodies are wrapped in crumpled plastic, cumbersome, obsessively omnipresent, at times asphyxiating; mountains of rubbish act as a backdrop to the fluorescent writings projected onto the plastic sheets: it is a search for wealth that distorts the desires of a new species, a species in search of paradoxical excess. Here is the rebirth of a species in *es.tin.ziò.ne*, which alternates between ravenous glances and melancholic happiness (fig. 11).

Visions of a species that has forgotten its connections to earth/home are the images that British choreographer Akram Khan proposes in 2022 with his Akram Khan Dance Company. The enigma of a forgotten memory is evoked, marking the persistent departure from the culture of returning to respect for one’s home/earth. The work, *Jungle Book Reimagined*, a reinterpretation of Rudyard Kipling’s work, describes a new sense of urgency revealed through the children eyes who will inherit it today becoming their future narrators. The reimagined theme proposes humanity’s gaze towards a return to nature through the gaze of a refugee trapped in a world now devastated by the impact of climate change (fig. 12).

Figure 10
Frames from the official trailer *Les Misérables*, 2019.
© Carlo Massari - C&C Company (<https://www.ceccompany.org/copia-di-les-miserables?lang=it>, last access 27/9/2023).

mento Black Lives Matter, nato a partire da questo fatto di cronaca, ha ispirato anche *Do the right thing* di Harry Greb, che nel 2021 a Roma riprende un oggetto radicato nell’immaginario collettivo come può essere una pedina del Subbuteo, ma la raffigura staccata dal suo sostegno a mezza sfera e inginocchiata contro il razzismo, in polemica con alcuni calciatori italiani. Arriviamo quindi alla difesa dei diritti delle donne con il collettivo Cheap Festival di Bologna, come anche a *Stand with us*, murale realizzato nel 2021 dall’artista e scienziata Amanda Phingbodhipakkiya a Jersey City, un messaggio antirazzista e ambientalista, in cui tre donne asiatiche sono dipinte con una pittura ecologica in grado di ridurre lo smog.

A questo punto entrano in campo anche le operazioni che permettono di tenere traccia di opere distribuite nel territorio e spesso effimere, come quella intrapresa nel caso dell’archivio della *street art* antirazziale (fig. 9), anch’esso legato al movimento Black Lives Matter, che custodisce una serie disegni urgenti che affrontano questioni di razzismo e discriminazione.

3. Sulle arti performative

Tra drammi sociali e urgenze imminenti, quella delle arti performative è una dimensione che sta rispondendo integrando alle questioni della tradizione teatrale e ballettistica, visualità digitali e analogiche, operando con sguardi

trasversali, spesso risolti nelle forme interattive delle multimedialità attuali. Come commentano Balzola e Monteverdi: «in opposizione alla rigida separazione tra arti dello spazio e arti del tempo, fissata dall’estetica settecentesca, e spinti dal desiderio di ritrovare l’unità originaria della pulsione creativa, a partire dall’epoca romantica molti poeti, pittori e musicisti hanno cominciato a progettare la fusione tra le diverse arti» (Balzola, Monteverdi 2004: 163).

Numerose compagnie di danza contemporanea, insieme a un grande numero di coreografi e artisti visuali, stanno orientando il proprio lavoro sul «cosa ci sta accadendo intorno?» (C&C Company 2019), leggendo parallelamente concetti come “evoluzione” e “rivoluzione” umana attraverso linguaggi ambigui e camaleontici, come quelli adottati dalla Carlo Massari della C&C Company. Con *Les Misérables* del 2019, l’attenzione è posta sulla neutralità dei corpi, quattro cigni neri scimmiettano la precisione del repertorio, come per il quartetto de *Il lago dei cigni* – uno dei più acclamati balletti del XIX secolo ed emblematico sia dal punto di vista simbolico che tecnico – proponendo immagini grottesche che invitano a interrogarsi sulle tematiche sociali, sulla realtà internazionale, in risposta all’immobilismo politico, ambientale, sociale: il movimento dei corpi appesantiti dai gesti; le espressioni del volto, come caricature bizzarre



Figura 10
Frame tratti dal trailer ufficiale *Les Misérables*, 2019.
© Carlo Massari - C&C Company (<https://www.ceccompany.org/copia-di-les-miserables?lang=it>, ultima consultazione 27/9/2023).



Figure 11
Frames from the official trailer
Es.tin.ziò.ne. Our house is on fire, 2019. © Carlo Massari
- C&C Company (<https://www.cecccompany.org/les-miserables?lang=it>, last access 27/9/2023).

Figure 12
Frames from the official trailer
Jungle Book Reimagined,
2022. © Akram Khan
Dance Company (<https://romaeuropa.net/festival-2023/jungle-book-reimagined/>, last access 28/9/2023).

The narrative voice is that of a child, following in the footsteps of Mowgli, who invites us to listen to silence and the natural world. This intergenerational discourse is reconstructed through visual re-enactments, drawings that move in space, tracing the scenic layout and mingle with the performers' gestures, overlapping and deforming in the variations of viewpoints, in the scale transitions. Animated drawings that amplify the lyricism of the spaces and the luminous definitions marked by dark chromaticism.

From the theatrical performance to the short film, Akrahm Khan – together with the internationally renowned choreographer Maxime Dos – proposes a visual language laden with evanescence and hieratic gestures: “When violence plagues our rhetoric... When fear drives our politics... What values will we pass on to our future generations?” (Prakash 2023). The story moves from the assault on the US Congress on Capitol Hill in 2021 and the demolition of the Babri Mosque in 1992, two terrorist acts driven by internal strife, a reflection on feelings of hatred and rage, a performative response that contains the urgency of an awareness-raising to provide solace and sharing of mass emotions. On the one hand, the gloomy atmosphere, a sometimes dreamlike colour palette, dull colours or sepia filters, images of a distant era, muffled by the figures blurring;

on the other hand, the description of an uncertain time, images shouting or advancing in choreographic silence (fig. 13). An exploration of violence, of epidemic fear, through glances, joint movements, lights and points of view, a device for self-reflection of narrated events, from the centre of human emotionality.

Another cinematic choreography, set in Iran, is Akrahm Khan's account of Afshin Ghaffarian, a dancer living in a place where dancing is illegal and punishable by imprisonment. The incredible story of *Desert Dancer* brings to attention the courage of a man who fights for freedom together with a group of dancers who respond with art to the inflammatory protests of 2009 that are still sweeping through North Africa and the Middle East (fig. 13).

To the urgency of social and environmental issues, such as those also addressed by the Kibbutz Contemporary Dance Company with numerous works such as *Transform* (2010) and *Ekodoom* (2006), which tell grotesque glances at the society of consumerism, the massive exposure to advertising and the inability to make conscious choices based on individual needs and political decisions, the performing arts add the psycho-technological. Alexander Whitley, with his dance company, in 2019, offers choreographies hyper-stimulated by lights, in contrasting dark backgrounds that only allow a glimpse of the lines of moving

Figura 11
Frame tratti dal trailer ufficiale
Es.tin.ziò.ne. Our house is on fire, 2019. © Carlo Massari
- C&C Company (<https://www.cecccompany.org/les-miserables?lang=it>, ultima consultazione 27/9/2023).

Figura 12
Frame tratti dal trailer ufficiale
Jungle Book Reimagined,
2022. © Akram Khan
Dance Company (<https://romaeuropa.net/festival-2023/jungle-book-reimagined/>, ultima consultazione 28/9/2023).



ai limiti del ridicolo; le luci di scena, cupe e rosse. Tutti tratti scenici che rimarkano l'impotenza umana di fronte ai drastici cambiamenti epocali (sociali, ambientali, politici, ecc.): i corpi controluce, i tagli traslucanti, uno spazio tra l'alba e la notte fonda, uno spazio nebbioso e notturno che assume le connotazioni di un rituale legato a uno spazio astratto (fig. 10).

Con *Es.tin.ziò.ne. Our house is on fire* del 2019, si assiste alla vita dei sopravvissuti in ambientazioni futuristiche: «[...] dai mucchi di spazzatura emergono sparuti fossili umani, resti di una sedicente civiltà, gli ultimi, i sopravvissuti. Una ragazzina ammutolita si fa strada tra gli stracci. Si è persa. Travolta dalla massa umana che ha saccheggiato questo centro commerciale» (*Es.tin.ziò.ne* 2019). La traduzione performativa è quella di una sequenza di scenari apocalittici che raccontano un viaggio per luoghi diversi, integrando estetiche e poetiche di linguaggi disomogenei – il teatro, la danza, il canto lirico – conducendo alla degenerazione delle discipline stesse. I performer diventano speleologi esasperati dalla ridondanza del vuoto, i corpi sono avvolti dalla plastica accartocciata, ingombrante, ossessivamente onnipresente, a tratti asfissiante; montagne di rifiuti fanno da scenografia alle scritte fluorescenti proiettate sui teli di plastica: si tratta di una ricerca della ricchezza che distorce i desideri di una nuova specie, una specie alla ricerca

dell'eccesso paradossale. Ecco la rinascita di una specie in *es.tin.ziò.ne* che alterna sguardi famelici a melanconica felicità (fig. 11).

Visioni di una specie che ha dimenticato le connessioni con la terra/casa, sono le immagini che il coreografo britannico Akram Khan propone nel 2022 con la sua Akram Khan Dance Company. Viene evocato l'enigma di una memoria dimenticata che segna il persistente allontanamento dalla cultura del ritorno al rispetto per la propria casa/terra. Il lavoro, *Jungle Book Reimagined*, una reinterpretazione dell'opera di Rudyard Kipling, descrive un nuovo senso di urgenza rivelato attraverso gli occhi dei bambini che oggi lo ereditano per diventare i futuri narratori. Il tema ripensato propone lo sguardo dell'umanità verso un ritorno alla natura con gli occhi di un rifugiato intrappolato in un mondo ormai devastato dall'impatto dei cambiamenti climatici (fig. 12).

La voce narrante è quella di un bambino, sulla traccia di Mowgli, che invita all'ascolto del silenzio e del mondo naturale. Questo discorso intergenerazionale viene ricostruito attraverso rievocazioni visuali, disegni che si muovono nello spazio, che ricalcano l'assetto scenografico e si mescolano con i gesti dei performer, sovrapponendosi e deformandosi nelle variazioni dei punti di vista, nei passaggi di scala. Disegni animati che amplificano la liricità degli spazi e le definizioni luminose marcate da cupi cromismi.



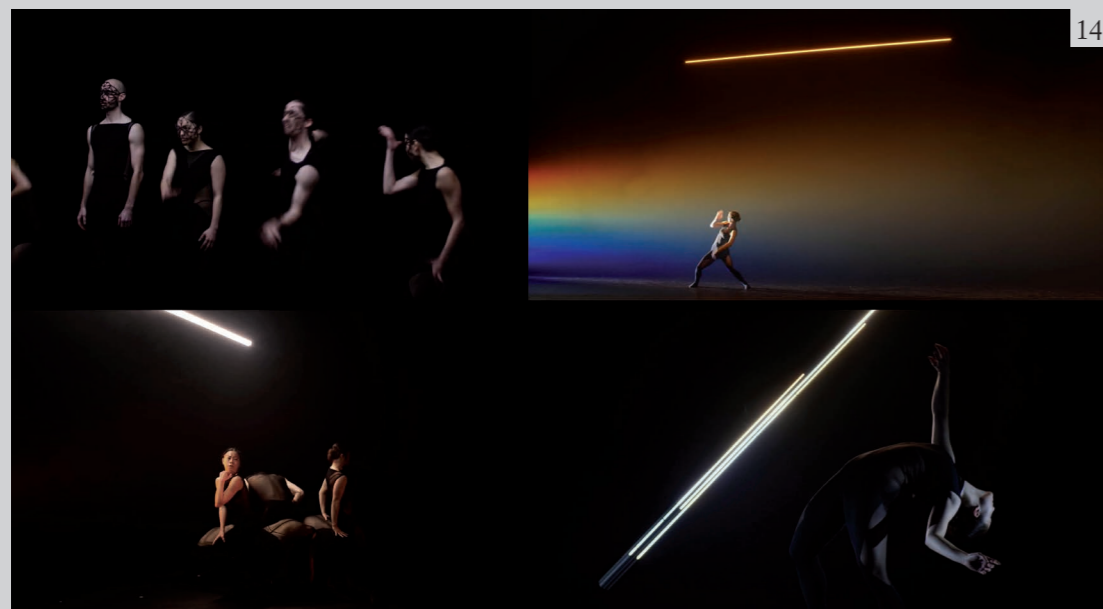
Figure 13
Above, two frames from the official trailer *Insurgents*, 2023. © Akram Khan Dance Company (<https://www.akramkhancompany.net/productions/insurgents/#credits>, last access 20/9/2023); below, two frames from the official trailer *Desert Dancer*, 2014 (<https://www.akramkhancompany.net/productions/desert-dancer-2014/>, last access 29/9/2023).

Figure 14
Frames from the official trailer *Overflow*, 2019. © Alexander Whitley Dance Company (<https://www.alexanderwhitley.com/overflow>, last access 17/9/2023).

bodies. The themes are those of the virtual dimension, the bulimic consumption of big data, the nervous anticipation of 'likes' as a measure of self-esteem.

The question is: what does it mean to be human? The overabundance of information (textual, numerical, visual) calls to mind the urgency of a pause, a slow choreographic scansion, interspersed with intimate solos and syncopated group sequences, a hypnotic tension that with *Overflow* weaves a framework, of fantasies and dramas, aimed at our relation-

ship with technology, with the future increasingly virtual and distant from material space. The intermediality of many modern-day performances is based on a careful organisation of data and digital content that contribute to defining the final representation, "the show is composed of light, video, sound, and actions that are increasingly tightly interwoven, but released from the traditional hierarchy of elements that saw, for example, the action of the live figures stand out in the foreground with respect to the environment that welcomed



Dalla performance teatrale al cortometraggio, Akraham Khan – insieme al coreografo di fama internazionale Maxime Dos – propone un linguaggio visuale caricato da evanescenze e gesti ieratici: «When violence plagues our rhetoric... When fear drives our politics... What values will we pass on to our future generations?» (Prakash 2023). La storia muove dall'assalto al Congresso americano di Capitol Hill del 2021 e dalla demolizione della Moschea di Babri del 1992, due atti terroristici mossi da lotte interne, una riflessione sui sentimenti di odio e rabbia, una risposta performativa che contiene l'urgenza di una presa di coscienza per fornire conforto e condivisione delle emotività di massa. Da una parte, l'atmosfera cupa, una palette cromatica a tratti onirica, colori spenti o filtri seppia, immagini di un'epoca lontana, ovattate dalle sfocature delle figure; dall'altra, la descrizione di un tempo incerto, immagini che urlano o che avanzano nel silenzio coreografico (fig. 13). Un'esplosione della violenza, della paura epidemica, attraverso gli sguardi, i movimenti congiunti, le luci e i punti di ripresa, un dispositivo per l'auto-riflessione degli accadimenti narrati, dal centro delle emotività umane.

Un'ulteriore coreografia cinematografica, ambientata in Iran, è il racconto che Akram Khan riporta su Afshin Ghaffarian, un ballerino che vive in un luogo in cui la danza è illegale e punibile con il carcere. L'incredibile storia di *Desert Dancer* porta all'attenzione il coraggio di un uomo che combatte per la libertà insieme a un gruppo di danzatori che rispondono con l'arte alle infiammate proteste del 2009 che ancora stanno attraversando il Nord Africa e il Medio Oriente (fig. 13).

All'urgenza delle questioni sociali e ambientali, come quelle affrontate anche dalla Kibbutz Contemporary Dance Company con numerosi lavori quali *Transform* (2010) ed *Ekodom* (2006) che raccontano sguardi grotteschi sulla società del consumismo, sulla massiccia esposizione alla pubblicità e sull'incapacità di fare scelte consapevoli in base alle necessità individuali e alle decisioni politiche, le arti performative aggiungono quella in ambito psico-tecnologico. Alexander Whitley, con la sua compagnia di danza, nel 2019 propone co-

reografie iperstimolate da luci, in contrastanti sfondi scuri che lasciano intravedere soltanto le linee dei corpi in movimento. I temi sono quelli della dimensione virtuale, del bulimico consumo di *big data*, dall'attesa nervosa dei "mi piace", come misurazione dell'autostima. La domanda è: cosa significa essere umani? Il sovrabbondante numero di informazioni (testuali, numeriche, visuali) richiama all'urgenza di una sosta, una scansionata coreografica lenta, intervallata da intimi assoli e sincopate sequenze di gruppo, un'ipnotica tensione che con *Overflow* tesse un'intelaiatura, di fantasie e drammi, rivolta al nostro rapporto con la tecnologia, con il futuro sempre più virtuale e distante dallo spazio materico.

L'intermedialità di numerose performance dei nostri giorni si basa su un'attenta organizzazione di dati e contenuti digitali che concorrono a definire la rappresentazione finale, «lo spettacolo si compone di luci, video, suoni, azioni sempre più saldamente intrecciati tra loro, ma svincolati dalla tradizionale gerarchia di elementi che vedeva, ad esempio, l'azione delle figure dal vivo stagliarsi in primo piano rispetto all'ambiente che le accoglieva» (Monteverdi 2020: 103).

La tessitura avviene anche attraverso le luci, una vera e propria scultura cinematografica nella quale si muovono maschere biometriche che si fanno seguire dal corpo con gesti intricati, recitando fedelmente la struttura sonora (fig. 14). Una coreografia pensata nel 2019, prima della pandemia di Covid, delle chiusure nazionali, delle limitazioni sociali; una coreografia che anticipa l'ansia di un'urgenza, quella della sovrabbondanza/assenza di informazioni, dell'impattante piattaforma virtuale, degli stati emotivi sovraeccitati dall'occhio sulle immagini "a distanza". Una richiesta in tensione tra l'attesa e il futuro, tra la tragedia e la speranza, tra il corpo e la tecnologia. Un'urgenza in bilico tra due paradigmi, quello umano e quello globale.

Le partiture coreografiche proposte dalla compagnia di danza di Roberto Zappalà affrontano un viaggio in varie tappe, quadri emozionali che raccontano una drammaturgia della sofferenza, della felicità, della tortura e della resurrezione con un'ispirazione di eterogenea natura: da Bach alla sua Passione di San Matteo, fino alla

Figura 13
In alto, due frame tratte dal trailer ufficiale *Insurgents*, 2023. © Akram Khan Dance Company (<https://www.akramkhancompany.net/productions/insurgents/#credits>, ultima consultazione 29/9/23); in basso, due frame tratte dal trailer ufficiale *Desert Dancer*, 2014 (<https://www.akramkhancompany.net/productions/desert-dancer-2014/>, ultima consultazione 29/9/2023).

Figura 14
Frame tratte dal trailer ufficiale *Overflow*, 2019. © Alexander Whitley Dance Company (<https://www.alexanderwhitley.com/overflow>, ultima consultazione 17/9/2023).

them” (Monteverdi 2020: 103). The weaving also takes place through the lights, a veritable kinematic sculpture in which biometric masks move with intricate body gestures, faithfully reciting the sound structure (fig. 14). A choreography conceived in 2019, before the Covid pandemic, the national closures, the social limitations; a choreography that anticipates the anxiety of an urgency, that of the overabundance/absence of information, the impactful virtual platform, the emotional states overexcited by the eye on the ‘remote’ images. A request in tension between waiting and the future, between tragedy and hope, between the body and technology. An urgency poised between two paradigms, the human and the global. The choreographic scores proposed by Roberto Zappalà’s dance company embark on a journey in various stages, emotional pictures that tell a dramaturgy of suffering, happiness, torture and resurrection with a heterogeneous inspiration: from Bach to his St. Matthew Passion to the Passion of Christ. *Cultus*, in 2008, responds with the transformation of the cor-

poreal form, with a dramaturgical language that emerges by virtue of its scenic value. The urgency felt by Roberto Zappalà is to compare languages that are different by nature, in music, scenographic architecture, textual apparatus, and contiguity choreography, emphasising the fractures and differences in a confrontation between different forms of expression. The decision is to transcribe a dramaturgical and textual language through dance. The fluidity of the movement transitions counterbalances the contradictions of the sacred atmospheres inspired by Hans Christian Andersen’s fairy tale *The Little Match Girl* and the emotional pictures of David Lang’s musical atmospheres, bringing to the stage the anxieties of the individual and the multitude, in an interrupted dialogue (fig. 15). Concepts such as human evolution/revolution, survival from apocalyptic scenarios, forgotten earth/home connections, are some of the images told through dance, dynamic explorations that also address the theme of urgent images through the narration of the body in space.



Figure 15
Frames from the live performance *Cultus*, 2008. © Compagnia Zappalà Danza (https://www.scenariopubblico.com/creazioni/cultus/, last access il 29/9/2023).

Passione di Cristo. *Cultus*, nel 2008, risponde con la trasformazione della forma corporea, con un linguaggio dramaturgico che emerge in virtù del valore scenico. L’urgenza sentita da Roberto Zappalà è quella di mettere a confronto linguaggi diversi per natura, nella musica, nell’architettura scenografica, nell’apparato testuale, nella coreografia di contiguità, sottolineando le fratture e le differenze in un confronto tra forme espressive diverse. La decisione è quella di trascrivere attraverso la danza un linguaggio dramaturgico e testuale. La fluidità delle transizioni di movimento fa da

contraltare alle contraddizioni delle atmosfere sacre ispirate alla fiaba di Hans Christian Andersen, *La piccola fiammiferaia* e i quadri emozionali delle atmosfere musicale di David Lang, portando in scena le inquietudini del singolo e della moltitudine, in un dialogo interrotto (fig. 15). Concetti come evoluzione/evoluzione umana, sopravvivenza da scenari apocalittici, dimenticate connessioni terra/casa, sono alcune delle immagini raccontate attraverso la danza, esplorazioni dinamiche che affrontano il tema delle immagini urgenti anche attraverso la narrazione del corpo nello spazio.

Riferimenti bibliografici

- ANCESCHI G. (1992), *L'oggetto della raffigurazione*, Milano, Etaslibri.
- BALZOLA A., MONTEVERDI A.N. (2004), *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Milano, Garzanti.
- BALZOLA A. (2011), *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino Editore.
- BERLANGIERI M.G. (2021), *Performing space. Lo spazio performativo e l'backing digitale. Nuove tecnologie e transmedialità*, Roma, Bordeaux edizioni.
- COCCIA E. (2022), *Siamo un'unica sola vita*, Torino, Einaudi.
- COLACICCO M. (2016), *La street art come pratica di riconoscimento e appiamento degli spazi sociali urbani. Il caso di Torpignattara a Roma*, «Cambio. Rivista Sulle Trasformazioni Sociali», 6 (11), pp. 49-63. https://doi.org/10.13128/cambio-18782.
- DE RUBERTIS R. (2016), *Editoriale. Il progetto XYdigitale*, «XY», 1, pp. 4-7.
- DIDI-HUBERMAN G. (2009), *L'immagine brucia*, in A. PINOTTI, A. SOMAINI, a cura di, *Teoria dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 241-268.
- DIXON S. (2007), *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.
- INFANTE C. (2004), *Performing media: la nuova spettacolarità della comunicazione interattiva e mobile*, Roma, Novecento GeC.
- JOSEPH M., FINK J. (1999), *Performing hybridity*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press.
- MASSIRONI M. (1982), *Vedere con il disegno. Aspetti tecnici, cognitivi, comunicativi*, Padova, Franco Muzzio & C. Editore.
- MENICACCI A., QUINZ E. (2001), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio.
- MONTEVERDI A.N. (2020), *Leggere uno spettacolo multimediale*, Roma, Dino Audino.
- MONTI M., SCHIEPPATI M. (2021), *Quello di Renzo Piano è molto più di un ponte*, «DomusAir», https://www.domusweb.it/it/speciali/domus-air/2021/molto-pi-di-un-ponte.html (ultima consultazione 29/8/2023).
- NASTRO S. (2022), *Il mondo dell'arte di fronte alle crisi e alle urgenze del presente*, «Artribune», https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/10/mondo-arte-crisi-clima-pandemia-risposte/ (ultima consultazione 30/9/2023).
- NEBBIA G. (1987), *Il chimico e i problemi della rappresentazione*, «XY dimensioni del disegno», 3, pp. 39-42.
- PIERANTONI R. (1999), *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- PEIRCE C. S. (1935), *The collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge MA., Harvard University Press.
- PONTREMOLI A. (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Bari-Roma, Laterza.
- UGO V. (1984), *Lógos/Graphé*, Palermo, Cogra.
- UGO V. (2004), *μίμησις mímēsis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Milano, Libreria Clup.
- WUNENBURGER J.-J. ([1997] 1999), *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi.

Figura 15
Frame tratti dalla performance *Cultus*, 2008. © Compagnia Zappalà Danza (https://www.scenariopubblico.com/creazioni/cultus/, ultima consultazione 29/9/2023).