

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

‘Multitud’: la nudità collettiva nello spazio pubblico

‘Multitud’: collective nudity in public space

RITA AGATINA DI LEO

ABSTRACT

Multitud’, opera di Tamara Cubas (2013) interroga le condizioni di coabitazione urbana attraverso un’azione collettiva di sessanta performer locali. La nudità, intesa come pratica di vulnerabilità condivisa, dissolve i confini tra individuale e collettivo, tra privato e pubblico. La performance diventa dispositivo estetico e politico per una “civiltà della prossimità”, in cui il corpo attiva una forma di cittadinanza incarnata.

‘Multitud’, directed by Tamara Cubas (2013) questions the conditions of urban coexistence through a collective action of sixty local performers. Nudity, understood as a practice of shared vulnerability, dissolves the boundaries between individual and collective, private and public. The performance becomes an aesthetic and political device for a “civility of proximity,” where the body activates an embodied form of citizenship.

PAROLE CHIAVE: *danza contemporanea, spettatorialità, performance studies, corpo politico*

KEYWORDS: *contemporary dance, spectatorship, performance studies, political body*

AUTORE

Rita Agatina Di Leo è dottoranda nazionale in “Gender Studies”, Università di Bari “Aldo Moro” e Università di Roma “La Sapienza”. La sua ricerca si concentra sulle limitazioni della libertà d’espressione nelle arti performative nel XXI secolo. Autrice, regista e performer, si è formata tra il Teatro Due di Parma e la Scuola Iolanda Gazzerro - ERT di Modena. Collabora come performer in SWAN, opera di G. Palermo, prodotta da La Biennale di Venezia. Ha pubblicato per FrancoAngeli, Routledge, Hystrio ed Engramma.

rita.dileo@uniba.it | ritaagatina.dileo@uniroma1.it

1. Cura e nutrimento: rischi di una programmazione lunga più di mezzo secolo

Santarcangelo di Romagna – 2 luglio 2025

Il valore della cultura risiede nella diversità. La libertà di espressione è un elemento essenziale della creazione. Il dovere di ogni Stato – di ogni Stato democratico – è quello di proteggere la diversità culturale, garantire la libertà di espressione di artiste e artisti, così come l'autonomia e l'indipendenza delle istituzioni culturali. Non spetta allo Stato occuparsi della programmazione e della curatela delle istituzioni culturali, ma bensì garantire le condizioni economiche, sociali e strutturali per il loro funzionamento efficace e per lo sviluppo dei processi artistici. Le decisioni prese dalle commissioni ministeriali che hanno valutato i progetti del bando triennale per teatro, danza e multidisciplinare portano a una conclusione preoccupante: il Ministero della Cultura sembra abdicare al proprio mandato, declassandosi dal ruolo di istituzione chiamata a tutelare la diversità culturale.

Il segnale è chiaro: non c'è più spazio per il rischio culturale, per la sperimentazione, per la complessità e la molteplicità dei linguaggi. Sembra avanzare una visione normalizzante, rassicurante, programmata dall'alto, che lascia poco spazio all'imprevisto e all'alterità. Ma senza rischio e senza pluralità, la cultura si svuota del suo significato più profondo: quello di essere strumento di trasformazione e di immaginazione collettiva.

[...]

Le decisioni prese dalle commissioni ministeriali che hanno valutato i progetti del bando triennale per teatro, danza e multidisciplinare portano a una conclusione preoccupante: il Ministero della cultura sembra abdicare al proprio mandato, declassandosi dal ruolo di istituzione chiamata a tutelare la diversità culturale.

Il segnale è chiaro: non c'è più spazio per il rischio culturale, per la sperimentazione, per la complessità e la molteplicità dei linguaggi. Sembra avanzare una visione normalizzante, rassicurante, programmata dall'alto, che lascia poco spazio all'imprevisto e all'alterità. Ma senza rischio e senza pluralità, la cultura si svuota del suo significato più profondo: quello di essere strumento di trasformazione e di immaginazione collettiva.

Not yet.

Tomasz Kirenczuk,¹

¹ Tomasz Kirenczuk nato nel 1983 in Polonia, è drammaturgo, critico teatrale e curatore. Nel 2018 inaugura il *Laboratorio del Nuovo Teatro*, un programma dedicato alla formazione di giovani artiste e artistici che si concentra nel fornire mezzi di produzione e totale libertà di creazione. La sua pratica curatoriale si concentra sul lavoro socio-artistico con le diverse comunità locali. Dal 7 gennaio 2021 il Consiglio di Amministrazione dell'Associazione *Santarcangelo dei Teatri* ha individuato in lui il nuovo direttore artistico di *Santarcangelo festival*.

Direttore Artistico Santarcangelo Festival.²

Questo elaborato giunge alla sua formalizzazione in un momento critico per il mondo dello spettacolo dal vivo in Italia. Così come le pratiche di creazione, produzione e di direzione artistica sono state da pochi giorni radicalmente ridefinite a partire dalle scelte politiche e ministeriali – che hanno determinato l'accesso ai fondi pubblici del FNSV (Fondo Nazionale dello Spettacolo dal Vivo) –, allo stesso modo le parole e le traiettorie con cui si raccontano opere, performance e corpi in scena sono oggi costretti a mutare.

Multitud,³ performance dell'artista Tamara Cubas,⁴ nata in Uruguay sotto dittatura militare, oggi attiva a Montevideo, non è solo uno spettacolo, ma un progetto che mette in campo la potenza dei corpi – vivi, pensanti, narranti – dotati della capacità intrinseca (e inconscia) di influenzare ed essere influenzatə dall'altrə, in una rete di relazioni incarnate e situate. La sua programmazione italiana, avvenuta nel 2018 all'interno della 48^a edizione di *Santarcangelo festival*⁵ (allora diretto da Eva Neklyaeva e Lisa Gilardino), non può essere separata dallo spazio pubblico che l'ha accolta: uno spazio non solo fisico, materiale, geografico, ma anche sociale, politico e affettivo. Non si tratta soltanto della scelta di una piazza o di una strada, ma di una comunità territoriale e artistica che, oggi ospita, da oltre cinquant'anni, linguaggi non normati, artistə marginalizzatə, pratiche di dissenso e attivismo. In questo senso, tracciare un ponte tra *Santarcangelo* "ieri" e "oggi" permette di comprendere

² T. KIRENCZUK, *Not yet*, <https://www.santarcangelofestival.com/15743-2/> (url consultato il 4/07/2025).

³ *Multitud*: dirección Tamara Cubas / Iluminación Leticia Skrycky / Música Francisco Lapetina. Presentaciones: 26 de Octubre 2013, Plaza de Deportes n. 6. Montevideo, in <https://tamara-cubas.uy/multitud/> (url consultato il 03/04/2025).

⁴ Tamara Cubas nata nel 1972 a Montevideo, in Uruguay, ha conseguito la laurea in arti visive presso la National School of Fine Arts nei Paesi Bassi, per poi tornare a Montevideo ed iscriversi alla scuola di danza contemporanea *Contraddanza*. Nelle sue opere, segue due linee di indagine: esplorare il corpo performativo in una costante ricerca di autonomia corporea; e fare riferimento all'altro sviluppando progetti con dilettanti e comunità non artistiche e professioniste. È stata consulente per la sezione danza per l'Università Statale dell'Uruguay (UDELAR) e per Solis, il Teatro Nazionale di Montevideo. Dirige *Campo Abierto*, un luogo per il pensiero collettivo sulle arti, e co-dirige il collettivo *Perro Rabioso*.

⁵ La scelta curatoriale per la 48^a edizione è ricaduta sul tema della "Natura della Paura", tracciando la parola *paura* non come una semplice emozione, ma, dicono le direttrici, «una leva che guida l'economica, la politica, le relazioni sociali. [...] in questa 48^a edizione di *Santarcangelo festival* indagheremo la politica delle emozioni. [...] I sentimenti, le emozioni e il contatto con la natura sono dimensioni tradizionalmente attribuite alla sfera dell'irrazionale, trascurate nella formazione degli individui e nel nostro quotidiano. Secondo noi invece l'intelligenza emotiva è una delle abilità di cui è più urgente riappropriarsi, perché cruciale nel permetterci di riconoscere la realtà in cui viviamo. Questa edizione del Festival disegna un paesaggio emotivo: è una scura, affascinante foresta notturna», in *Catalogo Santarcangelo festival, 6-15 luglio 2018*, Coedizioni Santarcangelo dei Teatri – Maggioli editori, Santa'Arcangelo di Romagna 2018, p. 6.

come la performance di Cubas diventi, rileggendo quel che è stato con una maggiore consapevolezza alla luce di quanto sta accadendo, non solo una performance, ma un'azione politica: un'occupazione temporanea dello spazio urbano come forma di contestazione del presente. Le repliche santarcangiolesi, andate in scena in Piazza Ganganelli e allo Sferisterio, hanno mostrato come solo un festival multidisciplinare come *Santarcangelo* abbia potuto – e saputo – rendere possibile l'esistenza di un'opera "radicale".

Per questo, è oggi fondamentale contestualizzare non solo l'opera, ma anche il momento storico e istituzionale da cui questa analisi viene pronunciata. *Santarcangelo festival*⁶ è da sempre un punto di riferimento per le arti performative più sperimentali, capace di coinvolgere in modo diffuso tutta la popolazione locale e limitrofa, "invadendo" spazi non deputati alla rappresentazione e ri-significandoli artisticamente. È stato, ed è tutt'ora, un festival capace di accogliere artisti esclusi dai circuiti ufficiali, di nutrire una comunità attraverso pratiche di cura, rischio e trasformazione collettiva. Oggi, questa stessa tradizione "innovativa" è sotto attacco.

Questa riflessione prende «parola – citando le recentissime dichiarazioni dell'artista e coreografa Chiara Bersani – da una catena di urgenze che non possono più essere silenziate».⁷ In primis, quella sulla libertà di espressione, minacciata da un'agire censorio sempre più pervasivo, che si manifesta con modalità nuove e meno esplicite, ma non meno violente; e quella sull'uso dello spazio pubblico, abitato da corpi capaci di dar vita, come direbbe Rancière, ad «atti estetici»,⁸ in grado di riconfigurare l'esperienza umana e la sua condivisione con l'ambiente e con chi vi entra in relazione – spettatori, passanti, cittadini e anche personale specializzato, come artisti, operatori o critici – attraverso forme di scambio e prossimità interpersonali. Proprio l'uso dello spazio urbano è stato oggetto, nel 2018, di contestazione politica e rimozione culturale: la replica di *Multitud* a Sant'Arcangelo di Romagna ha suscitato un acceso dibattito cittadino che in fretta è culminato in un'interrogazione prima regionale – promossa da Andrea Galli (Forza Italia) – e successivamente parlamentare, suggerita dal deputato Galeazzo Bignami (Fratelli d'Italia). Al centro della polemica, la nudità collettiva presentata in scena, giudicata "eticamente discutibile" e inopportuna per uno spazio pubblico. Lo scandalo mediatico che ne seguì non riguardò solo il contenuto della performance, ma si estese alla legittimità del

⁶ Per una ricognizione generale della storia di *Santarcangelo festival* consultare il sito ufficiale: <https://www.santarcangelofestival.com/storia/> (url consultato il 27/06/2025).

⁷ C. BERSANI, *Intervento di Chiara Bersani in Senato, proposte sul fronte lavorator_ dello spettacolo con disabilità*, <https://www.instagram.com/reel/DLqUDI8NhsE/?igsh=OWNRcHdsbmY5cmF6>, (url consultato il 4/07/2025).

⁸ J. RANCIÈRE, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 7.

festival stesso, messo così sotto accusa – attraverso articoli di stampa, servizi televisivi e slogan con un taglio propagandistico diffusi sui social – per l’uso di fondi pubblici a sostegno di pratiche considerate moralmente destabilizzanti.

Anche ciò che sta accadendo oggi conferma una deriva già in atto: un progressivo svuotamento di pratiche culturali che chiamano in causa posizionamenti queer, non normati, decoloniali, a fronte di una normatizzazione (e normalizzazione) forzata dei linguaggi artistici. Si allarga la distanza tra chi costruisce politiche culturali sperimentali e chi pretende che la cultura “non divida”, ma unisca, secondo le parole di Beatriz Colombo (Fratelli d’Italia): «Negli ultimi anni *Santarcangelo Festival* ha dimostrato una deriva sempre più politicizzata, con spettacoli schierati contro i valori fondativi della nostra società: la famiglia, la nazione, la religione [...] la cultura deve tornare a unire, non a dividere».⁹

E allora, un primo punto di riflessione – non solo estetico, ma radicalmente politico – è: chi ha diritto di esistere sulla scena artistica? Chi ha il diritto di abitare lo spazio pubblico, anche nella nudità, e chi deve restare invisibile – o auto-invisibilizzarsi?

È in questo contesto fertile e allo stesso tempo ostile che *Multitud* continua a risuonare: le varie edizioni del festival mettono ancora oggi in relazioni corpi vulnerabili e silenziati in spazi pubblici, come accadde nel 2018. La potenza della performance della Cubas non sta solo nel gesto, ma nella sua capacità di ri-significare la partecipazione culturale e sociale a partire dalla nudità, dalla prossimità e dall’occupazione di precisi spazi urbani. Oggi, quando sempre meno si può parlare di rischio culturale senza pagarne il prezzo economico e politico, *Multitud* ci obbliga a ripensare il legame tra corpo, spazio e dissenso.

2. Le disavventure del corpo collettivo e critico di *Multitud*¹⁰

Realizzata per la prima volta nel 2013 a Montevideo in Uruguay, e replicata in Italia nel 2015 (per il festival pugliese *Misteri e Fuochi* e per *Sardegna Teatro*), oltre che nell’occasione presa qui in esame del 2018, *Multitud* di Tamara Cubas è una performance *site-specific* che coinvolge sessanta performer locali, selezionatə tramite una call pubblica, che nei giorni che precedono il festival lavorano con l’artista su

⁹ M. SPADAZZI, *Tagli a Santarcangelo dei teatri. Sindaco e Pd: “Attacco al festival”. Fdl: “Stop a chi fa politica da palco”*, in «il Resto del Carlino», 30 giugno 2025, <https://www.ilrestodelcarlino.it/mini/cronaca/tagli-a-santarcangelo-dei-teatri-30e04bfb#?live> (url consultato il 01/07/2025).

¹⁰ Trailer della performance delle due repliche santarcangiolesi: <https://www.youtube.com/watch?v=HqekogzPSvk> / <https://www.youtube.com/watch?v=RemwqV7CfrI> (url consultati il 05/05/2025).

voce, suono, energia e linguaggio corporeo per realizzare una coreografia corale che dà slancio alle differenze.

Quando lo spettacolo inizia, lo spazio è vuoto, un vuoto che si mantiene a lungo: un tempo incerto, mutevole alla percezione del pubblico. Ed è proprio in questo primo “gioco” relazionale tra le aspettative del pubblico, “i/lə ricevitorə”, la loro attesa, la loro pazienza, che la scena inizia a comporsi lentamente: entrano i corpi camminando, alcunə si arrestano, altrə cadono, ancora si rialzano, si spogliano e si rivestono l'une l'altrə. I movimenti sono inizialmente minimi, atrofizzati, poi più ampi, più rapidi, fino a diventare corse collettive sonorizzate da urla liberatorie. Come scrive Adriana Estrada sulla replica a Guadalajara in Messico nel 2016, sono «corpi che si lanciano come catapulte, corpi a quattro zampe, corpi che si muovono in quell'atmosfera dove le campane della messa di 7 si sentono e sembrano essere in sintonia con quella folla»,¹¹ in un atto collettivo di disarmo. Come racconta Silvana Silveira a proposito della replica sulla spiaggia di Malvín, «*Multitud* sviluppa un linguaggio che non erige nulla. Varia; si sposta. Come i corpi in scena spostano il loro asse»:¹² un'estetica della discontinuità che restituisce l'idea di massa, di folla, non come coreografia ordinata e codificata da schemi rigidi, ma come costruzione intermittente e conflittuale.

L'opera interroga il carattere eterogeneo delle masse attraverso l'incontro tra i/le performer e lə spettatricə. Una potente coreografia che si configura anche come un esperimento socio-estetico sulla composizione collettiva, in cui si indagano le relazioni invisibili tra i corpi, nonostante le distanze sociali, culturali, anagrafiche e professionali che lə separano.¹³ [Fig. 1]

La performance ha regola compositiva: deve svolgersi all'aperto. La selezione dello spazio è demandata ai festival o agli enti ospitanti, poiché alla base dell'ideazione registica della Cubas vi è una necessità intrinseca: mettere in gioco le tensioni politiche e sociali del contesto ospitante, ri-significare il territorio agito. La scelta del luogo diventa dunque un processo di occupazione dello spazio pubblico, andando così ad agire plasticamente sul reale.

Lə performer selezionatə “prestano” i propri corpi all'azione scenica. I loro sono corpi esposti, vulnerabili, liberi, che nella loro possibile nudità (ogni performer decide se agire nudə o meno), esprimono un potenziale esplosivo. È una nudità che problematizza le relazioni tra: privato e pubblico, arte e società, l'io e l'altrə. Lungi dall'essere gesto di provocazione individuale, si configura come gesto di assuefazione collettiva dionisiaca e atto anti-capitalistico. È attraverso il dialogo tra pelle,

¹¹ Cfr. Rassegna stampa internazionale reperibile nel sito ufficiale dell'artista: <https://tamaracubas.uy/multitud/#block9191> (url consultato l'8/06/2025)

¹² Cfr. *Ibid.*

¹³ Cfr. *Ibid.* Per un maggiore approfondimento sul processo creativo.

spazio e sguardo – tra performer e spettatorə – che si articola una riflessione sulla dissoluzione dell'identità individuale in favore di una dimensione condivisa. La nudità si fa linguaggio relazionale, condizione primaria di costruzione del collettivo.

Questo gesto di esposizione condivisa attiva un dispositivo di “prossimità”, che interroga non solo chi guarda, ma anche le coordinate stesse dello spazio urbano, culturale e politico in cui si iscrive.¹⁴ La composizione del gruppo – composto da cittadinə e non professionistə – rispecchia il paradigma virniano di “moltitudine” (sviluppato a partire da una radice spinoziana, poi condivisa da autorə e filosofə come Negri, Hardt, Moten e Harney), quale forma di soggettività plurale, capace di restituire la materialità del corpo e le sue ambivalenze. Non massa indistinta, ma una composizione differenziale; soggettività plurali che agiscono insieme senza dissolversi e annullarsi l'una nell'altra, in una relazione necessaria che fa del lavoro artistico un'«attività che esige la presenza altrui, che esiste solo al cospetto di un pubblico».¹⁵ Secondo il filosofo Paolo Virno, alla base di ogni soggettività esiste una dimensione collettiva originaria, che precede l'individuo e fonda la possibilità stessa di agire insieme. Questo livello “pre-individuale” non riguarda solo la formazione del pensiero, ma costituisce anche la condizione per la co-esistenza e per la costruzione di pratiche condivise – come avviene nella composizione performativa di *Multitud*, dove la pluralità dei corpi genera una grammatica del comune, volta alla condivisione e all'indagine relazionale. In questa prospettiva, Virno parla dell'«esistenza di una intersoggettività preliminare, anteriore alla stessa formazione di soggetti distinti; la mente umana, a differenza di quanto suggerisce il solipsismo metodologico delle scienze cognitive, è originariamente pubblica o collettiva».¹⁶

Una moltitudine non come somma, ma corpo collettivo fatto di corpi nudi che si toccano, si allineano, si sottraggono. I gesti dell'azione non sono codificati attraverso un'ordine sequenziale né pre-fissato, ma sono mossi da un'alleanza sensibile, temporanea e fragile, che rende visibile il potere del “comune” incarnato.

Il corpo, nel lavoro di Cubas – come del resto in molte proposte artistiche delle proposte curatoriali di *Santarcangelo* – è tutto fuorché neutro: è materia politica e affettiva, è soglia porosa tra soggettività, spazio e relazione. In *Multitud*, il corpo si espone come dispositivo collettivo, che mette in tensione la normatività dello sguardo, i codici della morale pubblica e del decoro urbano e, infine, la logica binaria del visibile e dell'invisibile, insistendo sull'effetto reciproco e sulla vulnerabilità condivisa. In questo senso, la riflessione butleriana su come una corporeità può abitare

¹⁴ Cfr. N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

¹⁵ P. VIRNO, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2023, p. 44.

¹⁶ ID., *E così via, all'infinito. Logica e antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 189-190.

uno spazio pubblico, presente in *L'alleanza dei corpi*, offre una lente epistemologica fondamentale per indagare e ri-leggere l'impatto e la portata politica dell'opera:

Talvolta, un assembramento può aver luogo in nome del corpo che vive, l'unico titolato a vivere, a persistere, e anche a prosperare. Allo stesso tempo, e a prescindere dal tipo di protesta che lo anima, si tratta comunque, implicitamente, di un'istanza che riguarda la possibilità di radunarsi, e di farlo liberamente, senza la paura che la polizia intervenga con la violenza, o senza il timore di una censura politica. Così mentre il corpo nella sua lotta contro la precarietà e nella sua persistenza, costituisce il centro di molte dimostrazioni, quello stesso corpo è anche in prima linea, a esibire il suo valore e la sua libertà nell'atto stesso di dimostrare, e a porre in essere, attraverso la forma incarnata del raduno, una rivendicazione politica.¹⁷

Questo passaggio illumina con precisione la condizione spettatoriale attivata da *Multitud*, dove l'assembramento di una *moltitudine* di corpi non è solo una strategia estetica, ma una rivendicazione performativa della libertà di espressione, che mette in crisi le regole dettate dal buon costume,¹⁸ le norme morali e le logiche di consenso. *Multitud*, come già detto, coinvolge circa sessanta partecipanti: la chiamata è aperta a chiunque abbia un interesse al *training* fisico.¹⁹ Essa è strutturata, nel suo svolgersi in spazi urbani delle città, come un evento collettivo attraversabile, lento, denso di prossimità, e che dura all'incirca un'ora e trenta minuti. I/le performer si muovono a piedi nudi, abitano lo spazio cittadino in modo corale, ma mai gerarchico, rivolgendosi direttamente alle logiche di "abitazione" dello spazio urbano prescelto. Il fatto che si svolga all'aperto moltiplica i livelli di esposizione e fragilità.

¹⁷ J. BUTLER, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017, pp. 22-23.

¹⁸ Il concetto di "buon costume" è per sua natura instabile e storicamente mutevole, si ridefinisce di volta in volta in relazione alla morale pubblica, influenzata da fattori quali il momento storico, il contesto geografico, e i retaggi culturali e religiosi dominanti. Proprio questa vaghezza lo rende uno strumento potenziale di censura morale, poiché non riconducibile a un insieme di norme codificate, ma continuamente riattivato da interpretazioni conservative. Due casi esemplari – *(untitled)* (2000) di Tino Sehgal e l'opera qui presa in analisi, *Multitud* di Tamara Cubas (*Santarcangelo Festival* 2015 e 2018) – mostrano come la nudità scenica possa diventare catalizzatore di reazioni censorie, specialmente quando entra nello spazio pubblico e interroga lo sguardo spettatoriale, svelandone pregiudizi, aspettative e resistenze legate alla percezione del corpo "osceno" o "provocatorio"; Cfr. R. A. DI LEO, *Buon costume: l'arbitrarietà senza volto*, «Hystrio», xxxviii, 2, 2025, p. 26.

¹⁹ Ecco quanto riportato dalla call indetta da *SardegnaTeatro* per la replica effettuata il 5 novembre 2015 ore 21: «the call is for performers, dancers, actors, circus artists, and anyone interested with a level of physical training, which can enable them to engage in a process with aerobic demand and premises with significant levels of physical risk», in <https://www.sardegna teatro.it/spettacolo/multitud> (url consultato il 10/06/2025).

L'assembramento scenico diventa azione incarnata: non dà solo forma alle relazioni corporee, ma solleva interrogativi profondi sul diritto alla presenza nello spazio comune. A occupare la scena con cittadinə, non performer professionistə, né soggettività "estreme", ma corpi "ordinari" e normodotati che, attraverso la ritualità collettiva e la nudità, diventano corpi politicamente eccedenti. È proprio qui che si gioca la sua posta politica: chi e come ha diritto alla visibilità, a sostare nello spazio, a mostrarsi. In questo senso, *Multitud*, nelle sue repliche santarcangiolesi, si configura come interrogazione viva sullo statuto politico della presenza.

Much of my argument in this book turns around the formation of choreography as a peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing.²⁰

Arrivatə a questo punto, fare riferimento alla riflessione di André Lepecki sulla costituzione ontologica della coreografia moderna ci permette di leggere *Multitud* quale atto critico. Se la coreografia moderna si fonda su una ri-scrittura che plasma il corpo secondo logiche di obbedienza, funzione, vendibilità e rappresentabilità, l'azione performativa di Cubas rompe questa griglia normativa: non ordina, non addestra, non corregge. Al contrario, *Multitud* dispone i corpi dellə performer in uno spazio non protetto, senza una scrittura coreografica da eseguire, ma con una coabitazione da negoziare e calibrare. In questo senso, la struttura compositiva creata dalla Cubas non disciplina il corpo, ma lo espone al suo diritto a esistere fuori dalle logiche rappresentative.

In questa prospettiva, *Multitud* si configura come una pratica di relazione radicale, che disloca lə spettatorə e lə coinvolge nella responsabilità dello sguardo. Ed è proprio in questa zona di frizione – tra prossimità e distanza, tra corpo esposto e sguardo chiamato in causa – che si apre la questione dello sguardo spettatoriale e della funzione politica dell'abitare lo spazio urbano.

3. Come emancipare lo sguardo dellə spettatorə?²¹

Ogni sublime acquisto
va col suo rischio insieme:
questo incontrar chi teme,
quello non dee sperare

²⁰ A. LEPECKI, *Exhausting Dance, Performance and the politics of movement*, Routledge, New York 2006, p. 6.

²¹ Il titolo di questo paragrafo è un riferimento diretto al volume *Le spectateur émancipé* di Jacques Rancière (2008), in cui l'autore mette in discussione la presunta passività dello spettatore e il paradigma pedagogico che distingue tra chi sa e chi non sa, tra chi agisce e chi guarda. Cfr. J. RANCIÈRE, *Lo spettatore emancipato*, trad. di D. Mansella, DeriveApprodi, Roma 2018.

Pietro Metastasio, *Il Trionfo di Clelia*

Interrogiamo ora lo spazio fisico della performance: un luogo quotidianamente dedicato alla vita cittadina che, nei giorni del festival, subisce un processo di trasformazione. Come racconta l'artista stessa, ogni replica di *Multitud* nasce da una relazione specifica con la comunità locale e con il paesaggio urbano che la ospita. L'esperienza raccontata da Rossella Porcheddu durante le prove al Palazzetto dello Sport di Lucera, in Puglia, mostra chiaramente come l'opera sia frutto di ascolto, dialogo e trasformazione reciproca.²² La "molteplicità individuale" che si converge in azione collettiva riflette una tensione costante tra resistenza e organizzazione, tra gesto individuale e responsabilità comune.

In tutte le repliche, in contesti geografici e culturali differenti, *Multitud* rilegge il tema della responsabilità culturale che la direzione di un festival, o di un teatro esercita su una realtà cittadina che lo ospita. In particolare, nei contesti di piccole dimensioni, come nel caso di Sant'Arcangelo di Romagna tale responsabilità assume un valore politico e sociale ancor più rilevante. Come sottolinea Roberto Naccari,²³ in questi casi la responsabilità culturale «si discosta completamente da un festival che si inserisce come una delle tante proposte di una realtà metropolitana. [...] Un festival che non risulti completamente sradicato rispetto al territorio che lo ospita sviluppa con le comunità locali differenti forme di relazione»,²⁴ prima tra tutte l'essere spettatorə, sia volontariə che accidentali.

In tal senso, *Multitud* non si è limitata ad occupare i due luoghi urbani ad essa destinati, ma li ha disturbati esponendoli a dinamiche relazionali nuove, li ha politicizzati facendoli abitare da corpi che vivevano una dimensione non "conforme" a quella del comune cittadino che attraversa uno spazio urbano. La performance ha generato una riflessione sulla soglia che divide arte e spazio civico, inserendosi come dispositivo che forza la presenza di soggettività (etichettate dai detrattori come) "eccedenti", "scomode" e spesso (purtroppo) non conciliabili con l'ordine morale e pubblico dominante. In questa re-interpretazione della struttura urbana, che amplifica o ne comprime le dinamiche percettive, la performance genera una coabitazione inedita tra passanti occasionali e spettatorə intenzionali, riconfigurando dunque lo spazio pubblico come area di partecipazione corporea e di dissenso.

²² Cfr. Rassegna stampa reperibile nel sito ufficiale dell'artista: <https://tamaracubas.uy/multitud/#block9191> (url consultato l'8/06/2025)

²³ Roberto Naccari è direttore generale di Santarcangelo dei Teatri, ente organizzatore di *Santarcangelo Festival* di cui ha ricoperto la direzione organizzativa tra il 1995 e il 2004.

²⁴ R. NACCARI, L. DONATI, *Il pubblico dei festival e il rapporto con le comunità locali*, in, *La funzione culturale dei festival*, a cura di E. Donatini, G. Guccini, Cue Press, Bologna 2019, p. 37.

Rileggendo in questo senso quanto studiato da Christopher B. Balme, non è l'evento teatrale in sé a produrre effetti politici, quanto piuttosto la sua capacità di attivare processi di rinegoziazione collettiva nella sfera pubblica: «ludic interventions may contribute to public opinion as much as reasoned debate or agonistic confrontation».²⁵ È fuori dal tempo della rappresentazione, e sempre più spesso attraverso i media e nei contesti di diffusione digitale, che alcune performance acquisiscono una forza pubblica, che forse non sprigionano nella sola cornice dell'evento *live*. In questo senso, *Multitud* agisce più come detonatore discorsivo che come opera: ciò che accade attorno alla performance – la sua ricezione, la sua accusa, la sua messa in discussione, la sua censura – diventa parte integrante dell'opera stessa.

Secondo Balme, «[p]olitically effective performance is perhaps only possible when it takes place outside the theatre or the co-presence of the performative aesthetic».²⁶ È fuori dalla sala che la performance si scontra con la realtà istituzionale, normativa e sociale. La scena e lo spazio performativo, come è accaduto a *Santarcangelo*, si allargano fino a comprendere le intersezioni tra molteplici regimi di discorso che «yield various intersections and interfaces with other discourses: political, economic, institutional».²⁷

In questo scenario il ruolo dei festival – in un panorama finanziariamente arido e marginalizzato come quello italiano – non si esaurisce nello spazio della programmazione: diventa interfaccia critica e discorsiva tra istituzioni, artisti e comunità. In questo senso, la programmazione di *Multitud* per *Santarcangelo Festival* non ha funzionato semplicemente come scelta artistica, ma anche come un posizionamento capace di attivare il tessuto urbano, mediatico e politico del territorio in cui tale scelta è inscritta. Inserire un'opera come *Multitud* in un contesto come quello santarcangeloese non è stato un atto neutro: si tratta di un festival, che fin dalle sue origini, ha costruito la propria identità su pratiche di ospitalità – sia nazionali che internazionali –, sulla sperimentazione linguistica e sulla ri-definizione costante dello spazio pubblico come luogo scenico. Non è un caso che inizialmente, il festival portasse il nome di *Festival Internazionale del Teatro in Piazza*. Così come nel 2018 la tematica curatoriale scelta dalle direttrici artistiche sull'emozione della *paura* diventa oggetto di interrogazione politica («di cosa si ha timore – e perché – è una questione tutta politica»),²⁸ anche la programmazione *Multitud* di si iscrive in una linea curatoriale affine, interrogando «la minaccia che crea distanza tra i corpi che ne limita i movimenti nello spazio».²⁹

²⁵ C. B. BALME, *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 193.

²⁶ *Ivi*, p. 201.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Catalogo Santarcangelo festival cit.*, p. 6.

²⁹ *Ibid.*

Queste scelte non si limitano a una funzione estetica, ma tracciano un posizionamento preciso nel panorama culturale e teatrale italiano. Come ha affermato Sergio Ariotti:³⁰ «Molto spesso i festival [...] sono nati per surrogare e integrare le politiche culturali dei teatri. Molto spesso i festival hanno fatto quello che i teatri non facevano: stabilire un rapporto puntuale con il territorio, sollecitare una certa creazione giovanile, allacciare relazioni internazionali non con il teatro globalizzato, ma con forme teatrali più intermedie».³¹ In questa frizione, *Santarcangelo* ha operato – e continua a farlo – come dispositivo culturale che abita il conflitto, vive nella tensione e genera opposizione, e *Multitud* si è inserita in una scena di coabitazione diseguale e precaria, ma necessaria.

È proprio in questa dimensione instabile, dove i discorsi civili, politici, economici e artistici si mescolano, che si manifesta il punto focale dell'attivazione censoria: lo sguardo dellə spettatricə. Secondo la logica dominante, essere spettatorə è un male per almeno due motivi: «perché guardare è il contrario di conoscere»³² e «perché essere spettatore è il contrario di agire»,³³ scrive Rancière in apertura alla sua proposta di ribaltamento e di emancipazione della figura dello spettatore. È in questa dicotomia rigida tra agire e osservare che Rancière invita a innescare una dinamica di rovesciamento: «ma non potremmo invertire di termini della questione e chiederci se non sia precisamente il desiderio di annullare la distanza a crearla?»³⁴

Questa domanda, che vorrei usare provocatoriamente su quanto accaduto Sant'Arcangelo, è fondamentale per indagare la ricezione spettatoriale di *Multitud*, nella sua invasione, nel suo attraversamento e nella sua esposizione dello spazio urbano. E allora: cosa ci permette davvero di definire lə spettatorə di *Multitud* come attivə? Di certo, la rottura improvvisa dell'assetto percettivo ordinario. Il gesto coreografico collettivo diventa allo stesso tempo occasione di scontro e di esclusione: perché dare per scontato che lə spettatorə voglia accogliere, comprendere, aprirsi alla relazione? Perché non ammettere che la reazione può essere il rifiuto, la chiusura difensiva?³⁵ Rancière ci ricorda che la spettatorialità non è solo una posizione passiva, ma una modalità di relazione con ciò che accade, e soprattutto una configurazione del dissenso.

³⁰ Sergio Ariotti è fondatore e direttore artistico del *Festival delle Colline Torinesi* e docente di Storia e Critica del Cinema all'Università del Piemonte Orientale di Vercelli.

³¹ S. ARIOTTI, G. GRAZIANI, *Che senso ha fare un festival oggi?*, in *La funzione culturale dei festival* cit., p. 29.

³² J. RANCIÈRE, *Lo spettatore emancipato* cit., p. 7.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, p. 17.

³⁵ Anche se, non bisogna confondere i piani di lettura, perchè è differente “utilizzare” questa rottura della quarta parete data dalla gestione spaziale, e dalla messa in condizione diversa dellə spettatorə, come “giustificazione” alla censura economica e politica.

[...] il «teatro» è una forma esemplare di comunità. Implica un'idea di comunità come presenza a sé, opposta alla distanza della rappresentazione. Dal Romanticismo tedesco, il pensiero sul teatro è stato associato a questa idea di collettività viva. Il teatro è apparso come una forma di costituzione estetica, di costituzione sensibile della collettività. Intendendo, per comunità, un modo di occupare uno spazio e un tempo, il corpo in azione opposto al semplice apparato delle leggi; un insieme di percezioni, di gesti e di posizioni che precede e preforma le leggi e le istituzioni politiche. Più di qualsiasi altra arte, il teatro è stato associato all'idea romantica di una rivoluzione estetica in grado di cambiare non i meccanismi dello Stato e delle leggi, ma le forme sensibili dell'esperienza umana. Di conseguenza, riformare il teatro significava restaurare il suo carattere di assemblea o di cerimonia della comunità. Il teatro è un'assemblea nella quale la gente del popolo prende coscienza della propria condizione e discute dei propri interessi.³⁶

La comunità teatrale, per Rancière, non è storicamente né data né armonica, ma costituita da un insieme di percezioni, gesti e posizioni che precedono le istituzioni politiche. In questa concezione, lo spettacolo dal vivo diventa una forma di costituzione sensibile della collettività: un modo di occupare spazio e tempo, un dispositivo che mette in gioco i corpi nella loro visibilità e vulnerabilità, in un tempo e da una dimensione corporea da loro condivisi. *Multitud*, in questo senso, non costruisce una comunità ideale, né la rappresenta. Ne mette alla prova le condizioni stesse di possibilità: che cosa significa oggi essere insieme, stare nello stesso spazio, vedere gli stessi corpi? Come si produce, o si frantuma, una comunità nello spazio pubblico? E soprattutto: chi ha il diritto di guardare e chi di essere guardato? [Fig. 2]

In questa intersezione tra visibilità, tensione, sguardo e spazio condiviso,³⁷ ritorna l'orizzonte critico di Judith Butler, per cui l'azione politica non si esaurisce nell'enunciazione o nella rivendicazione identitaria, ma si manifesta nella compresenza relazionale tra corpi, nel persistere nello spazio. È il gesto stesso dell'assemblamento, quale azione volta a ritrovarsi insieme di corpi nello spazio pubblico, a

³⁶ J. RANCIÈRE, *Lo spettatore emancipato* cit., p. 11.

³⁷ Una domanda di ricerca, una traiettoria, un posizionamento sull'arteria tematizzata e affrontato durante un'altra edizione, anch'essa censurata e di discussa di *Santarcangelo Festival*, nel 2015, diretta da Silvia Bottioli. Lo spazio del manifesto di questa edizione è stato affidato a Romeo Castellucci, affinché anche l'identità grafica di quell'anno divenisse luogo della presa di parola dell'arte nella sfera del reale. Le frasi scelte furono: "Guardare non è più un atto innocente" e "Sarà come non poter distogliere gli occhi dallo sguardo di Medusa". «Le due frasi [...] parlano agli artistici e agli spettatore, e parlano anche a tutti noi come cittadini. Sono una domanda spalancata su quel che stiamo guardando, su quel che il teatro ci permette di guardare e ci obbliga a guardare. E sono anche, o forse soprattutto, un invito ad avere coraggio, il coraggio dell'incanto, del sostenere lo sguardo, del dichiarare un punto di vista»; in <https://www.santarcangelofestival.com/categorie/2015/> (url consultato il 26/06/2025).

generare una possibilità di dissenso, non necessariamente “gridato”, votato atto della manifestazione ad esempio. In questa prospettiva, come afferma lo studioso Alessandro Pontremoli, le pratiche collettive tentato di rimuovere, o quantomeno di contrastare i meccanismi di: «esclusione che è alla base delle disuguaglianze del nostro tempo, restituendo possibilità di apparizione ai corpi non-conformi, alle altre specie animali, al precariato socialmente ed economicamente indotto, al gender non conforming».³⁸

Può essere importante riconsiderare quelle forme di performatività che possono operare solo attraverso forme di azione coordinata, le cui condizioni e i cui obiettivi consistono nella ricostituzione di forme plurali di agency e di “pratiche sociali di resistenza. Così, il movimento o l’immobilità, il collocarmi con tutto il corpo in mezzo all’azione di un altro, non è né il mio atto né il tuo, bensì qualcosa che accade in virtù della relazione che c’è tra noi, che deriva da quella relazione, che crea ambiguità tra l’io e il noi, e che cerca al contempo di preservare e di disseminare il valore generativo di quell’ambiguità in una relazione attiva e di deliberato sostegno reciproco, una collaborazione, ben distinta da un’allucinata fusione o confusione.³⁹

In questa prospettiva, richiamando Butler, Pontremoli individua nella performance e coreografia contemporanea una forma di alleanza non unificante, ma capace di generare coabitazioni fragili, momentanee, sfuggenti che proprio nella loro instabilità possono farsi resistenza. Si tratta di un’attivazione temporanea sulla scena di possibilità, che vivono una dicotomia che in una traiettoria unica può convergere tra l’ambiguità e la condivisione. *Multitud*, in conclusione, non illustra, non rassicura: attiva, genera possibilità in chi guarda e in chi è guardato. La comunità non è data a priori, ma esposta al rischio del fraintendimento culturale, intellettuale e psicologico del disorientamento, dell’attrito e della rimozione.

E in cui, come accade nelle giornate di festival di *Santacangelo*, si continua a praticare una politica di cura, di pluralità di voci e di corpi, di riscrittura del paesaggio.

Una politica artistica ora minacciata.

³⁸ A. PONTREMOLI, *Coreografie del riconoscimento*, in «Mimesis Journal», 12, 2 | 2023, p. 10.

³⁹ J. BUTLER, *L'alleanza dei corpi* cit, p. 19.



Figura 1.- Multitud di Tamara Cubas, foto di Nacho Semanas,
<https://tamaracubas.uy/multitud/> (url consultato il 7/06/2025)



Figura 2. - Multitud replica per Santarcangelo Festival 2018,
<https://www.santarcangelofestival.com/home/50-santarcangelo-festival/> (url consultato il 7/06/2025)