



Bodies in/through space

Un caso studio di danza verticale e allestimenti mobili

testo di/text by Massimo Barbierato, Valentina Carli, Annapaola Vacanti

Bodies in/through space. A case study of vertical dance and mobile installations

Introduction

In an era of continuous and pressing transformations, which often challenge human capacities for adaptation and resilience, recognising one's vulnerability in the face of significant issues related to the changing ecosystem social, political, and environmental upheavals represents an opportunity for liberation from preconceptions and beliefs, and thus for learning and acceptance of the unknown. In this sense, the transitory character of the performance stands as a sensitive instrument capable of nourishing critical reflection and training in the practice of unlearning to understand ever-changing scenarios. The ephemeral design of the performance plays a crucial role in constructing concrete utopias, generated by the dialogue between different disciplines, and generating new questions and reflections on the ethical consequences of human action in natural and built space. The scene as an arena of temporary events presents itself as a kaleidoscopic place, variable but ordered by the human being who directs 'the feast of the eyes' (Trimingham, 2017). In particular, site-specific installations, conceived directly to places apart from the extraordinary event, transfigure the latter, overturning the visitor's habitual perception. The site-specific performance offers an intense interaction with the history and politics of the

Introduzione

In un'epoca di trasformazioni continue e incalzanti, che spesso sfidano le capacità umane di adattamento e resilienza, riconoscere la propria vulnerabilità di fronte alle grandi questioni legate all'ecosistema in mutamento, agli stravolgimenti sociali, politici, e ambientali, rappresenta un'opportunità di liberazione da preconcetti e convinzioni, e dunque di apprendimento e accettazione dell'ignoto. In questo senso, il carattere transitorio della performance si pone come strumento sensibile in grado di alimentare la riflessione critica, e formare nella pratica del disimparare, come mezzo per comprendere scenari in continua evoluzione. Il progetto effimero dell'allestimento ha un ruolo cruciale nel costruire utopie concrete, generate dal dialogo tra diverse discipline, e generatrici di nuove domande e riflessioni sulle conseguenze etiche dell'agire umano nello spazio naturale e costruito. La scena come arena di eventi temporanei si presenta come luogo caleidoscopico, variabile ma ordinato dall'essere umano che dirige "la festa degli occhi" (Trimingham, 2017). In particolare, gli allestimenti *site-specific*, concepiti in relazione diretta con luoghi che esistono a prescindere dall'evento straordinario, trasfigurano questi ultimi, ribaltando la percezione abituale del visitatore. La *performance site-specific* offre un'interazione intensa con la storia e la politica del luogo prescelto: essa non può viaggiare, esiste solo nel luogo che l'ha prodotta (McAuley, 2005). Un'ampia tradizione internazionale collega la pratica della performance *site-specific* alla ridefinizione del rapporto tra corpo, spazio e identità. Già dagli anni Sessanta e Settanta artisti come Trisha Brown, Anna Halprin e Marina Abramović hanno sperimentato con il corpo in spazi urbani o naturali, creando una nuova grammatica performativa (Leigh Foster, 1998). Più recentemente, compagnie come Bandaloop hanno esteso questa eredità a nuove forme di danza verticale su grandi architetture pubbliche, integrando movimento e paesaggio urbano (Lawrence, 2010). Parallelamente, teorici come Susan Leigh Foster e André Lepecki hanno interpretato la performance *site-specific* come una pratica politica, in grado di interrogare criticamente le dinamiche spaziali e sociali (Lepecki, 2006). La danza agisce come un segno, rivelando la relazione tra movimento e cultura, e riflettendo le dinamiche sociali e i valori del contesto in cui è eseguita, reinterprestando non solo lo spazio fisico, ma anche il tessuto culturale e sociale della comunità, offrendo nuove prospettive e stimolando riflessioni critiche (Byczkowska-Owczarek, 2019). Nella città di Venezia, dove il turismo spesso mette in ombra le necessità e le peculiarità della comunità locale (Pisciella, 2019), un progetto di questo tipo offre un cambiamento di ritmo, spostando l'attenzione su un ecosistema reso fragile da politiche sbagliate (Debray, 2023). La città lagunare e i suoi spazi sono congelati e immobili nelle loro stesse convinzioni e logiche speculative. Tutto viene messo in scena ogni giorno, ogni mese, ogni anno (Davis, 2023). Un letterale cambiamento di prospettiva, un vero e proprio ribaltamento dei piani dello spazio e del pensiero in rela-

in questa pagina/on this page: Luca Pilot, una delle sequenze della performance Bodies in/through space (a sinistra) e un momento delle prove generali con tre danzatrici in scena (a destra), 2024 / Luca Pilot, one

of the sequences of the performance Bodies in/through space (left) and a moment of the dress rehearsal with three dancers on stage (right), 2024



chosen place: it cannot travel, it only exists in the place that produced it (McAuley, 2005). A broad international tradition links site-specific performance to redefinition the relationship between body, space and identity. As early as the 1960s and 1970s, artists such as Trisha Brown, Anna Halprin and Marina Abramović experimented with the body in urban or natural spaces, creating a new performative grammar (Leigh Foster, 1998). More recently, companies such as Bandaloop have extended this legacy to new forms of vertical dance on large public architectures, integrating movement and urban landscape (Lawrence, 2010). In parallel, theorists such as Susan Leigh Foster and André Lepecki have interpreted site-specific performance as a political practice capable of critically interrogating spatial and social dynamics (Lepecki, 2006). Dance acts as a sign, revealing the relationship between movement and culture, and reflecting the social dynamics and values of the context in which it is performed, reinterpreting not only the physical space but also the cultural and social fabric of the community, offering new perspectives and stimulating critical reflections (Byczkowska-Owczarek, 2019). In the city of Venice, where tourism often overshadows the needs and peculiarities of the local community (Pisciella, 2019), such a project offers a change of pace, shifting attention to an ecosystem rendered fragile by misguided policies (Debray, 2023). The lagoon city and its spaces are frozen and immobile in their beliefs and speculative logic. Everything is staged every day, every month, every year (Davis, 2023). A literal change of perspective, a fundamental overturning of the planes of space and thought about a place, becomes an opportunity to raise questions that touch collective identities, reactivating historical memories and marginalised narratives.

zione a un luogo, diventa l'occasione per sollevare questioni che toccano identità collettive, riattivando memorie storiche e narrazioni marginalizzate. Il contributo descrive il processo progettuale del progetto performativo Bodies in/through Space, parte del palinsesto di eventi satellite del *New European Bauhaus* (NEB) Festival (European Union, 2024), che ha avuto luogo a Bruxelles e in forma diffusa in tutta Europa dal 9 al 13 aprile 2024. Il progetto è stato selezionato dal board di NEB per la short-list di eventi che sono stati presentati sul palco principale del Museo di storia naturale di Bruxelles, sede principale del Festival. Il 13 aprile 2024 la performance ha avuto luogo a Venezia, all'esterno dei Magazzini Ligabue. Gli allestimenti sono stati progettati e fisicamente realizzati da cinquanta studenti del corso di laurea magistrale in Design del prodotto, della comunicazione e degli interni dell'Università luav di Venezia, in dialogo con i movimenti di tre danzatrici della compagnia di fama internazionale Il Posto (Il Posto, n.d), fondata dalla coreografa e ricercatrice Wanda Moretti, specializzata in performance di danza verticale site specific sui prospetti architettonici. Il progetto è il risultato di un percorso di sperimentazione e ricerca condotto in sinergia da docenti, studenti, designer e danzatori tra ottobre 2023 e aprile 2024.

La danza verticale: uno strumento per ribaltare la percezione

La danza verticale ridefinisce i confini tradizionali del movimento e dello spazio, offrendo una forma unica di espressione artistica in cui il corpo si muove perpendicolarmente alla parete. "Walking down the side of a building" è l'iconico progetto del 1970 della coreografa Trisha Brown che viene considerata la prima incarnazione di questa pratica (Mazzaglia, 2007). In Italia, è la coreografa e ricercatrice Wanda Moretti a sperimentare la danza verticale negli anni Novanta (Mazzaglia, 2020), focalizzandosi in particolare sulla fusione scenica tra spazio e movimento e fondando nel 1994 a Venezia la compagnia Il Posto, con il musicista Marco Castelli. Tecnicamente, si tratta di una combinazione tra danza contemporanea e arrampicata. I danzatori, dotati di imbrago e strumenti di calata, sono assicurati dall'altro tramite una corda. La performance si svolge al di sopra del suolo, su muri verticali che divengono il "piano", modificando così i parametri del normale assetto corporeo e creando differenti modalità di movimento (Lawrence, 2010). Anche la forma della struttura architettonica stessa offre di volta in volta differenti soluzioni di movimento, osservate, il più delle volte, da un pubblico che si trova a terra. Questo rafforza l'interazione dinamica con l'architettura, che diventa agente attivo nella performance. Poiché l'architettura stessa segna e differenzia la coreografia, ogni performance assume i tratti di una scoperta (Moretti et al., 2020). Nel costruire questa relazione con lo spazio, la danza verticale va contestualizzata nel dibattito teorico sull'allografia performativa e sull'autografia artistica (Goodman, 1976). Se l'allografia, tipica delle arti performative, implica la replicabilità delle opere, l'autografia legata alle performance site-specific enfatizza l'unicità di un evento irripetibile, strettamente legato al luogo che lo ospita e ai corpi che lo abitano. Il corpo del performer agisce dunque non solo come mezzo espressivo, ma anche come archivio vivente che documenta e trasforma lo spazio attraverso il movimento, stabilendo una memoria effimera condivisa con il pubblico e il luogo (Delcheva, 2021). Bodies in/through space propone un dialogo ancora più intenso tra i danzatori e lo spazio, introducendo nella performance allestimenti mobili, che contribuiscono a trasformare continuamente le caratteristiche dell'architettura, creando pieni e vuoti dal carattere impermanente, e disegnando spazi possibili, riconfigurandone i limiti (Zucchi,

a destra/on the right: Giorgio Bombieri, veduta dei Magazzini Ligabue dal canale della Giudecca, 2022 / Giorgio Bombieri, view of the Magazzini Ligabue from the Giudecca Canal, 2022

The contribution describes the design process of the performative project Bodies in/through space, part of the satellite event programme of the New European Bauhaus (NEB) Festival (European Union, 2024), which took place in Brussels and a widespread form across Europe from 9 to 13 April 2024. The NEB board selected the project for the short-list of events that were presented on the main stage of the Natural History Museum in Brussels, the Festival's main venue. On 13 April 2024, the performance occurred in Venice, outside the Magazzini Ligabue. The installations were designed and physically realised by fifty students of the Master's degree course in Product, Communication and Interior Design at the Luav University of Venice, in dialogue with the movements of three dancers from the internationally renowned company Il Posto (The Place, n.d), founded by choreographer and researcher Wanda Moretti, specialised in site-specific vertical dance performances on architectural elevations. The project results from experimentation and research conducted in synergy by teachers, students, designers and dancers between October 2023 and April 2024.

Vertical dance: a tool for overturning perception

Vertical dance redefines the traditional boundaries of movement and space, offering a unique form of artistic expression in which the body moves perpendicular to the wall. 'Walking down the side of a building' is the iconic 1970 project by choreographer Trisha Brown, considered the practice's first incarnation (Mazzaglia, 2007). In Italy, it was choreographer and researcher Wanda Moretti who experimented with vertical dance in the 1990s (Mazzaglia, 2020), focusing in particular on the scenic fusion of space and movement and founding the company Il Posto in Venice in 1994 with musician Marco Castelli. Technically, it is a combination of contemporary dance and climbing. The dancers, equipped with harnesses and abseiling tools, are secured to each other by a rope. The performance takes place above the ground, on vertical walls that become the 'floor', thus changing the parameters of the standard body structure and creating different modes of movement (Lawrence, 2010). Even the shape of the architectural structure offers different movement solutions from time to time, observed, more often than not, by an audience standing on the ground. This reinforces the dynamic interaction with the architecture, which becomes an active agent in the performance. As the architecture marks and differentiates the choreography, each performance takes on the features of a discovery



2018). Il tema del progetto è una nuova comprensione dello spazio, inteso come nuovo futuro. Facendo uso del corpo come strumento primario di indagine percettiva (Teston, 2020), attraverso la grammatica del movimento le geometrie allestitive vengono abitate dai danzatori in un'interazione continua tra spazio costruito, allestimenti effimeri e figura umana.

Lo spazio: i Magazzini Ligabue

Il progetto delle performance site-specific è fortemente influenzato dalle caratteristiche spaziali, dal contesto sociale e dall'uso attuale dei luoghi in cui si svolgono, siano essi ancora in uso o abbandonati. Attraverso la performance, i luoghi vengono reinterpretati: essa rappresenta l'ultima forma di occupazione di uno spazio in cui sono ancora visibili le tracce materiali e le storie delle precedenti occupazioni (Pearson & Shanks, 2014), come una sorta di palinsesto di eventi sovrapposti (McAuley, 2005). Gli ex Magazzini Ligabue furono costruiti tra il 1887 e il 1891, grazie all'iniziativa di Anacleto Ligabue, che si stabilì a Venezia avviando un commercio di formaggio reggiano. Nei primi anni Venti del XX secolo, il porto di Venezia iniziò ad accogliere le prime navi a vapore su linee regolari, e Ligabue ebbe l'intuizione di sviluppare un sistema di forniture alimentari per le navi su scala industriale. Interpretò questa attività in maniera più complessa, non solo fornendo cibo prima dell'imbarco, ma anche durante la navigazione stessa. Così nacque, per la prima volta nel mondo, l'appalto navale. Da qui la necessità di costruire magazzini per il deposito e lo stoccaggio delle derrate alimentari nel porto di Venezia (Novello, 2008). Nel 1929, dieci anni dopo l'inizio dell'attività, il sistema dell'appalto navale era ormai completato. Il complesso, conosciuto come "punto franco", comprendeva diversi capannoni costruiti in mattoni a vista, collegati tra loro da un intricato sistema di scale e ballatoi che permetteva l'accesso ai piani superiori, destinati allo stoccaggio delle merci (Autorità portuale di Venezia, 2001). Restaurati all'inizio degli anni Duemila, oggi i Magazzini 4, 5, 6 e 7 ospitano aule e laboratori di Luav e Ca' Foscari. Queste sedi sono uno dei pochi luoghi di Venezia accessibili in auto, facilitando le sfide logistiche che l'isola comporta. Questa peculiarità le rende un punto di riferimento per una comunità più ampia, fungendo da snodo strategico per raggiungere altre parti dell'isola. Situati nel quartiere di Santa Marta e affacciati sulla Giudecca, i Magazzini uniscono la funzione educativa a quella di sito storico. L'area selezionata per la performance è composta dallo stretto spazio che si viene a creare tra i Magazzini 6 e 7, un vuoto che viene elevato a teatro, con il canale della Giudecca a fare da fondale naturale. Tale area è stata oggetto di rilevazioni e analisi da parte dei progettisti e dei danzatori, secondo le reciproche modalità di indagine. Da un lato, gli studenti di design hanno utilizzato disegni, schemi e modelli per comprendere le peculiarità architettoniche e i rapporti dimensionali, materici e percettivi tra le varie aree dello spazio; dall'altro, i danzatori, calandosi dai ballatoi, hanno condotto diverse prove volte ad entrare in relazione diretta con l'architettura, attraverso i propri corpi. Sono stati di conseguenza identificati cinque punti di appendamento e calata per la performance. Attorno a questi, sono state progettate le sequenze di movimentazione degli allestimenti, spostati a mano dai progettisti stessi, diventando anch'essi parte integrante della scenografia analogica con i loro corpi. Sfruttando le caratteristiche stesse dell'architettura, i ballatoi dei due piani superiori sono stati utilizzati come platea, offrendo più punti di osservazione a diverse altezze e da diverse angolazioni, e incoraggiando il pubblico a muoversi nello spazio durante la performance, in modo da percepire i movimenti dei danzatori e gli allestimenti in evoluzione in modo dinamico. Camminando, i partecipanti diventano parte del paesaggio della performance, i loro movimenti e le loro reazioni un'estensione non programmata dello spettacolo coreografato. Questo approccio interattivo trasforma il pubblico da osservatore passivo a partecipante attivo, che crea la propria esperienza individuale dell'e-

a sinistra/on the left: Chiara Lievore, Vittoria Marson, Chiara Piccolo, Matthew Saporetti, vista in pianta dello spazio della performance, 2024 / Chiara Lievore, Vittoria Marson, Chiara Piccolo, Matthew Saporetti, plan view of the performance space, 2024

sotto/below: Luca Pilot, gli studenti spostano la struttura tubolare sonora, 2024 / Luca Pilot, students move the sound tube structure, 2024



(Moretti et al., 2020). In constructing this relationship with space, vertical dance must be contextualised in the theoretical debate on performative allography and artistic autography (Goodman, 1976). If allography, typical of the performing arts, implies the replicability of works, the autography linked to site-specific performances emphasises the uniqueness of an unrepeatable event, closely linked to the place that hosts it and the bodies that inhabit it. The performer's body thus acts not only as an expressive medium but also as a living archive that documents and transforms space through movement, establishing an ephemeral memory shared with the audience and the place (Delcheva, 2021). Bodies in/through space proposes an even more intense dialogue between the dancers and the space, introducing mobile set-ups into the performance, which contribute to continuously transforming



the characteristics of the architecture, creating solids and voids with an impermanent character, and drawing possible spaces, reconfiguring their limits (Zucchi, 2018). The project's theme is a new understanding of space, understood as a new future. Using the body as a primary instrument of perceptual investigation (Teston, 2020), through the grammar of movement, the dancers inhabit the installation geometries in a continuous interaction between built space, ephemeral installations and the human figure.

The space: the Magazzini Ligabue

The spatial characteristics strongly influence the design of site-specific performances, the social context, the current use of the places where they occur, and whether they are still in use or abandoned. Through performance, places are reinterpreted: it represents the last form of occupation of a space in which material traces and stories of previous occupations are still visible (Pearson & Shanks, 2014), like a sort of palimpsest of overlapping events (McAuley, 2005). The former Magazzini Ligabue was built between 1887 and 1891, thanks to the initiative of Anacleto Ligabue, who settled in Venice and started a trade in cheese from Reggio Emilia. In the early 1920s, the port of Venice began to receive the first steam ships on regular lines, and Ligabue had the intuition to develop a food supply system for ships on an industrial scale. He interpreted this activity in a more complex way, providing food before embarkation and during navigation. Thus, ship contracting was born for the first time in the world. Hence, warehouses need to be built to store food in the

port of Venice (Novello, 2008). By 1929, ten years after the start of operations, the ship contracting system was complete. The complex, known as the 'punto franco', comprised several sheds built of exposed brick, connected by an intricate system of staircases and galleries that allowed access to the upper floors, used for storing goods (Venice Port Authority, 2001). Restored in the early 2000s, today Magazzini 4, 5, 6 and 7 house classrooms and laboratories of Iuav and Ca' Foscari. These premises are one of the few places in Venice that are accessible by car, facilitating the logistical challenges that the island entails. This peculiarity makes them a reference point for a wider community, acting as a strategic junction to reach other parts of the island. Located in the Santa Marta district and overlooking Giudecca, the Magazzini combines an educational function with that of a historical site. The area selected for the performance consists of the narrow space created between Magazzini 6 and 7, a void that is elevated to a theatre, with the Giudecca canal acting as a natural backdrop. The designers and the dancers surveyed and analysed this area according to their reciprocal modes of investigation. On the one hand, the design students used drawings, diagrams and models to understand the architectural peculiarities and the dimensional, material and perceptive relationships between the various areas of the space; on the other hand, the dancers, lowering themselves from the balconies, conducted various rehearsals aimed at entering into a direct relationship with the architecture, through their bodies. Consequently, five hanging and rappelling points were identified for

in questa pagina/on this page: Luca Pilot, una danzatrice interagisce con il telo elastico (sopra); i telai bianchi creano spazi effimeri intorno alla danzatrice (sotto), 2024 / Luca Pilot, a dancer interacts with the elastic cloth (above); white frames create ephemeral spaces around the dancer (below), 2024

the performance. Around these, the movement sequences of the fittings were designed and moved by hand by the designers, also becoming an integral part of the analogue set design with their bodies. Taking advantage of the very characteristics of the architecture, the galleries of the two upper floors were used as stalls, offering multiple vantage points at different heights and from different angles and encouraging the audience to move around the space during the performance to perceive the dancers' movements and the evolving set-ups dynamically. Participants become part of the performance landscape by walking, and their movements and reactions are an unplanned extension of the choreographed spectacle. This interactive approach transforms the audience from passive observers to active participants who create their own individual experiences of the event. The fluidity of movement within the space also serves to break down traditional barriers between the performers and the audience. In this way, the conventional boundaries of the performing arts are transcended.



Luca Pilot, una danzatrice si muove a terra tra i cavi elastici, 2024 / Luca Pilot, a dancer moves on the ground between elastic cables, 2024



Performance: mobile installations and movement sequences

The design challenge for the realisation of the installations was focused on searching for low-cost and low-impact solutions through using poor or reused materials and favouring efforts to conserve and minimise waste. Another complex requirement lay in producing scenographic instruments that were light and easy to move by hand - in keeping to create an entirely analogue project and without exploiting electronic or mechanical solutions - but with dimensions consistent with the urban scale of the Magazzini open-air theatre. The concepts started from research focusing on different ways of transforming spatial perception, such as modifying solids and voids, using light, sound, and the body itself. The projects developed and realised comprise a series of mobile and easily transportable structures alternately used to realise 13 movement sequences during approximately one hour of performance. The solutions include reclaimed wooden frames of different sizes, some 2 x 1 m on which mirror panels have been placed, and others 2 x 3 m on which white non-woven fabric has been stretched. In addition

vento. La fluidità del movimento all'interno dello spazio serve anche ad abbattere le tradizionali barriere tra gli artisti e il pubblico. In questo modo, sono trascesi i confini convenzionali delle arti performative.

La performance: allestimenti mobili e sequenze di movimento

La sfida progettuale per la realizzazione degli allestimenti è stata incentrata sulla ricerca di soluzioni a basso costo e basso impatto, attraverso l'uso di materiali poveri o di riuso, e favorendo gli sforzi di conservazione e riduzione al minimo dello scarto. Altro complesso requisito risiede inoltre nella necessità di produrre strumenti scenografici leggeri e facilmente movimentabili a mano – in coerenza con l'obiettivo di creare un progetto interamente analogico e senza sfruttare soluzioni elettroniche o meccaniche – ma di dimensioni coerenti con la scala urbana del teatro a cielo aperto dei Magazzini. I concept hanno preso le mosse da ricerche incentrate su modalità differenti di trasformazione della percezione spaziale, quali la modifica dei pieni e dei vuoti, l'utilizzo della luce, del suono, e del corpo stesso. I progetti sviluppati e realizzati comprendono una serie di strutture mobili e facilmente trasportabili, utilizzate alternativamente per realizzare 13 sequenze di movimento durante circa un'ora di performance. Tra le soluzioni figurano telai in legno di recupero di diverse dimensioni, alcuni di 2 x 1 m su cui sono stati inseriti dei pannelli specchio, e altri di 2 x 3 m, sui quali è stato teso del tessuto non tessuto bianco. A questi si aggiunge un dispositivo autocostruito utilizzato per tendere numerosi filamenti elastici bianchi da una parte all'altra dello spazio, un telo elastico di tessuto verde lungo 42 m srotolato tra i ballatoi, un parallelepipedo alto 6 m assemblabile in leggeri profili di alluminio di scarto, poco più basso del secondo piano, e una serie di tubi edilizi arancioni modificati per fungere da risuonatori. Infine, un filtro ottico semitrasparente di 12 x 4 m realizzato con un telo in nylon ha svolto il ruolo di quinta, venendo calato dal secondo piano sopra allo spazio e ai danzatori sottostanti, a conclusione della performance. Di seguito, è riportata in forma sintetica la scaletta di sequenze, in relazione alla tipologia di strumenti scenografici e al movimento delle danzatrici. Il parallelepipedo cavo, posto come monolite al centro della scena, ha aperto la performance. Il progetto, concepito come “vuoto in movimento” cattura l'equilibrio tra verticalità e orizzontalità

to these, there is a self-built device used to stretch numerous white elastic filaments from one side of the space to the other, a 42 m long elastic sheet of green fabric unrolled between the balconies, a 6 m high parallelepiped assembled from lightweight scrap aluminium profiles, slightly lower than the second floor, and a series of orange building tubes modified to act as resonators. Finally, a 12 x 4 m semi-transparent optical filter made of nylon cloth acted as a backdrop, being lowered from the second floor above the space and the dancers below after the performance. The following is a summary of the sequences of the types of scenic instruments and the dancers' movements. The hollow parallelepiped opened the performance as a monolith in the centre of the stage. The project, conceived as a 'moving void', captures the balance between verticality and horizontality in the Venetian landscape, manifested through various configurations generated by the movement of the structure by the students on the ground. At the same time, a dancer ascended along the rope inside it. From a sound point of view, the performance took place in complete silence, interrupted only by the city's ambient noise and the vaporetos in transit in the Giudecca Canal, enhancing the real sound identity of the place. During the design sequence dedicated to the building tubes, these were transformed into various instruments to amplify the sounds of the Magazzini's materials. In this way, the sounds of Venetian stone, plaster, brick and concrete came to life, while a large composite tubular element conveyed the environmental background of the lagoon. The green fabric, the only fixed element of the installation, was unrolled from the second floor down to the ground, forming several soft curves used both by the students on the ground and by a dancer lowered from the highest balcony to work on the perception of fullness and emptiness. Next, the space was transformed and remodelled by creating illusory stage backdrops produced by moving the frames by hand with white, non-woven fabric. In this case, the focus of the design intervention is the contrast generated by the dancers dressed in black moving against the white background. In a contemporary key, the sequences re-proposed configurations inspired by the use of the stage in Baroque theatre, whose flat painted wings were sliding and operable by mechanisms positioned under the stage (Carluccio, 2010). The dancers, moving along the two sides of the stage space, reversed the relationship between walls and floor. During the choreography, they also exploited the unique possibility offered by the reduced space between the walls, making large leaps to reach each other and dance holding hands. Rubber bands were used for a sequence

nel paesaggio veneziano, manifestato attraverso varie configurazioni generate dalla movimentazione della struttura da parte degli studenti a terra, mentre una danzatrice è risalita lungo la corda al suo interno. Dal punto di vista sonoro, la performance si è svolta nel completo silenzio, interrotto solamente dai rumori ambientali della città, e dei vaporetto in transito nel canale della Giudecca, valorizzando l'identità sonora reale del luogo. Durante la sequenza progettuale dedicata ai tubi edilizi, questi sono stati trasformati in diversi strumenti utili per amplificare i suoni dei materiali dei Magazzini. In questo modo hanno preso vita i suoni della pietra veneziana, dell'intonaco, dei mattoni e del cemento, mentre un grande elemento tubolare composito ha veicolato il sottofondo ambientale della laguna. Il tessuto verde, unico elemento fisso dell'allestimento, è stato srotolato dal secondo piano fino a terra, formando diverse morbide curve utilizzate sia dagli studenti a terra, che da una danzatrice calata dalla balconata più alta, per intervenire sulla percezione del pieno e del vuoto. A seguire, lo spazio è stato trasformato e rimodulato attraverso la creazione di quinte sceniche illusorie prodotte movimentando a mano i telai con tessuto non tessuto bianco. In questo caso, il focus dell'intervento progettuale è il contrasto generato dalle danzatrici vestite di nero in movimento sullo sfondo bianco. Le sequenze ripropongono in chiave contemporanea configurazioni ispirate all'utilizzo del palco nel teatro barocco, le cui quinte piatte dipinte erano scorrevoli e azionabili tramite dei meccanismi posizionati nel sottopalco (Carluccio, 2010). Le danzatrici, muovendosi lungo i due lati dello spazio scenico, hanno ribaltato il rapporto tra pareti e pavimentazione. Durante la coreografia, hanno sfruttato anche la possibilità unica offerta dallo spazio ridotto tra le pareti, compiendo ampi salti per raggiungersi l'un l'altra e danzare tenendosi per mano. Gli elastici sono stati utilizzati per una sequenza a terra, dove il grande telaio a cui essi sono stati fissati è stato utilizzato per riempire il piano orizzontale. Una danzatrice ha poi trasformato tale configurazione con il proprio corpo, muovendosi tra i cavi tesi e tirandoli, spostandoli, deviando le linee prospettiche. I pannelli specchianti sono stati utilizzati per le sequenze a seguire, per rafforzare i concetti di ribaltamento del sopra e del sotto già tipici della danza verticale, ispirandosi a noti lavori come *Dalston House* di Leandro Erlich (Domus, 2013) e *Moving Target* di Diller Scofidio + Renfro (DS+R, n.d.). I pannelli, ruotando e inclinandosi, permettono all'architettura di riflettersi facendo entrare all'interno dello spazio diversi materiali. La dissolvenza delle convenzioni teatrali e di un'area visiva designata segnano l'inizio di una nuova relazione tra spazi quotidiani, danzatrici e pubblico. Numerose configurazioni hanno decostruito lo spazio delineando una dimensione parallela fatta di nuovi pieni e vuoti. La sequenza si è conclusa con la composizione di una lunga linea retta di specchio su cui una danzatrice si è calata, che ha riportato il cielo azzurro sulla pavimentazione di pietra. Poi, la linea è stata frammentata nella configurazione finale a scacchiera, su cui infine è sceso il grande sipario semitrasparente, la cui ispirazione è riscontrabile nell'opera *On Space Time Foam* di Saraceno (Studio Tomás Saraceno, 2012), a metafora visiva del continuo variare del livello dell'acqua tra le calli della città.

Conclusioni

Venezia si immagina congelata nel passato, sospesa in una visione relegata ai libri di storia; tuttavia, sebbene avvolta dalle narrazioni di storici e poeti, essa è permeata dallo spirito del presente, finché persone viventi continuano a popolarla (Duboř et al., 2016). Mettere in discussione le narrazioni dominanti, riattivando memorie storiche e stimolando nuove riflessioni etiche sul nostro rapporto con l'ambiente costruito e naturale, è responsabilità dei progettisti di domani. La capacità amplificata dalla danza verticale di reinterpretare lo spazio attraverso il movimento e l'allestimento temporaneo permette di creare utopie tangibili, capaci di suscitare domande profonde e di offrire visioni di un futuro alternativo. Le performance site-specific offrono una straordinaria opportunità per esplorare e riconsiderare la relazione tra corpo, spazio architettonico e contesto storico-sociale. Grazie alla loro irripetibilità e al loro dialogo diretto con il contesto, esemplificano l'autografia artistica, offrendo un antidoto alla standardizzazione tipica delle forme d'arte allografiche (Goodman, 1976). In questo senso, il corpo diventa uno strumento critico per esplorare e rinegoziare i confini tra spazio pubblico, architettura e vissuto collettivo (Leigh Foster, 1998). In un mondo che affronta continui cambiamenti e crisi globali, queste pratiche forniscono un mezzo per affrontare le incertezze e le vulnerabilità, facilitando una riflessione critica sull'ambiente circostante. Nel caso specifico di Venezia, città che è al contempo un simbolo di bellezza e di fragilità, la performance diventa un potente strumento di denuncia e di riconciliazione con le dinamiche urbane, economiche e culturali spesso dominate da logiche speculative. Il progetto ha dimostrato come la collaborazione tra designer, performer e architettura possa generare un'esperienza immersiva e trasformativa, capace di ribaltare le percezioni convenzionali dello spazio e di coinvolgere attivamente sia gli artisti che il pubblico. L'interazione tra i corpi dei danzatori e gli allestimenti mobili ha reso tangibile l'idea di uno spazio in continua evoluzione, dove il confine tra lo stabile e l'effimero si dissolve.



on the floor, where the large frame to which they were attached was used to fill the horizontal plane. A dancer then transformed this configuration with her body, moving between the taut cables and pulling, shifting and deviating the perspective lines. The mirroring panels were used for the sequences to follow to reinforce the concepts of overturning above and below already typical of vertical dance, inspired by well-known works such as *Dalston House* by Leandro Erlich (Domus, 2013) and *Moving Target* by Diller Scofidio + Renfro (DS+R, n.d.). As the panels rotate and tilt, the architecture can reflect itself by letting different materials enter the space. The fading of theatrical conventions and a designated visual area mark the beginning of a new relationship between everyday space, dancers and audience. Numerous configurations deconstructed the space, delineating a parallel dimension of new solids and voids. The sequence ended with the composition of a long, straight mirror line onto which a dancer stepped, bringing the blue sky back onto the stone floor. Then, the line was fragmented into the final chessboard configuration, over which the large semi-transparent curtain finally descended, the inspiration for which

can be found in Saraceno's work *On Space Time Foam* (Studio Tomás Saraceno, 2012) as a visual metaphor for the ever-changing water level among the city's calli.

Conclusions

Venice imagines itself frozen in the past, suspended in a vision relegated to the history books; however, although shrouded in the narratives of historians and poets, it is permeated by the spirit of the present as long as living people continue to inhabit it (Duboř et al., 2016). Questioning dominant narratives, reactivating historical memories and stimulating new ethical reflections on our relationship with the built and natural environment is the responsibility of tomorrow's designers. The amplified capacity of vertical dance to reinterpret space through movement and temporary arrangement allows for the creation of tangible utopias, provoking profound questions and offering visions of an alternative future. Site-specific performances offer an extraordinary opportunity to explore and reconsider the relationship between body, architectural space and historical-social context. Through their unrepeatability and direct dialogue with the

context, they exemplify artistic autography, offering an antidote to the standardisation typical of allographic art forms (Goodman, 1976). In this sense, the body becomes a critical tool for exploring and renegotiating the boundaries between public space, architecture and collective experience (Leigh Foster, 1998). In a world that faces constant global changes and crises, these practices provide a means to deal with uncertainties and vulnerabilities, facilitating a critical reflection on the surrounding environment. In the specific case of Venice, a city that symbolises beauty and fragility, performance becomes a powerful tool for denouncing and reconciling with urban, economic and cultural dynamics often dominated by speculative logic. The project demonstrated how collaboration between designers, performers, and architecture can generate an immersive and transformative experience that can overturn conventional perceptions of space and actively involve both the artists and the audience. The interaction between the dancers' bodies and the mobile installations made the idea of a space in continuous evolution tangible, where the boundary between the stable and the ephemeral dissolves.

a sinistra/on the left: Luca Pilot, una linea di specchio riflette il cielo sul pavimento dello spazio, 2024 / Luca Pilot, a mirror line reflects the sky on the space floor, 2024

sotto/below: Luca Pilot, sequenza finale della performance, 2024 / Luca Pilot, final performance sequence, 2024



182

183

References

- Autorità Portuale di Venezia (2001). Venezia Guida al porto. Marsilio Editori.
- Byczkowska-Owczarek, D. (2019). Dance as a sign: discovering the relation between dance movement and culture. *Kultura i Społeczeństwo*, 63(3), 63-74.
- Carluccio, M. (2010). *Manuale di scenotecnica barocca: le macchine dell'infinito*. Torossa.
- Davis, R. C. (2023). Il giocattolo del mondo: Venezia nell'epoca dell'iperturismo. *Wetlands*.
- Debray, R. (2023). *Contro Venezia*. *Wetlands*.
- Delcheva, M. (2021). The Original – 'Again'. *Historical and Contemporary Strategies for Writing and Re/Constructing Dance*. Venezia Arti, 30, 115-134.
- DS+R. (n.d.). *Moving Target*. DILLERISCOFIDIOI+IRENFRO. dsrny.com/project/moving-target
- Domus. (2013). Leandro Erlich: Dalston House. *Domus Web*. domusweb.it/it/notizie/2013/06/27/leandro_erlich_dalstonhouse.html
- Duboř, P., Scarpa, C., & Falguières, P. (2016). *Carlo Scarpa: l'arte di esporre*. Johan & Levi Editore.
- European Union. (2024). *Bodies in/through space*, NEB Festival 2024. [New European Bauhaus. new-european-bauhaus.europa.eu/events/festival/satellite-events/bodies-inthrough-space_en](https://new-european-bauhaus.europa.eu/events/festival/satellite-events/bodies-inthrough-space_en)
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Hackett publishing.
- Il Posto (n.d.). *Il Posto | Vertical Dance Company*. ilposto.org
- Lawrence, K. (2010). Hanging from knowledge: Vertical dance as spatial fieldwork. *Performance Research*, 15(4), 49-58.
- Leigh Foster, S. (1998). *Choreography and Narrative. Ballet's staging of story and desire*. Bloomington, Indiana UP.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.
- Mazzaglia, R. (2020). *Verso la danza verticale attraverso l'opera di Wanda Moretti: primi passi di una ricostruzione storiografica*. In *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità* (pp. 221-241). *Ephemeria*.
- Mazzaglia, R. (2007). *Trisha Brown. L'epos*.
- McAuley, G. (2005). *Site-specific performance: place, memory and the creative agency of the spectator*. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 27.
- Moretti, W., Lawrence, K., Wilson, M. (2022). *Vertical Dance: perceiving and creating space*. *Ephemeria*.
- Novello, E. (2008). *Il porto di Venezia: dall'Unità alla Grande Guerra. Eredità culturali dell'Adriatico: il patrimonio industriale* (2), 59-75.
- Pearson, M., Shanks, M. (2014). *Pearson|Shanks—Theatre/Archaeology—Return and Prospect*. In: Russell, I., Cochrane, A. (eds). *Art and Archaeology. One World Archaeology*, vol 11. Springer.
- Piscicella, S. (2019). *Restituzione dell'incanto: Venezia*. *Heritage-Turismo: riconciliare l'inconciliabile*. EDA, *ESEMPI DI ARCHITETTURA*, 6(2), 109-118.
- Studio Tomás Saraceno. (2012). *On Space Time Foam*. [Studio Tomás Saraceno. studiotomassaraceno.org/on-space-time-foam/](https://studiotomassaraceno.org/on-space-time-foam/)
- Teston, L. (2020). On the nature of public interiority. *Interiority*, 3(1), 61-82.
- Tringham, M. (2017). *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. Routledge.
- Zucchi, G. (2018). *La densità del vuoto*. Clean Editore.

ACKNOWLEDGEMENT

Il progetto è stato curato dagli autori in collaborazione con Wanda Moretti, che ha realizzato la coreografia messa in scena da Arianna Balestrieri, Francesca D'Agostino e Isabel Rossi. Gli allestimenti sono stati progettati e realizzati dagli studenti del Laboratorio di interior design 1 della laurea magistrale in Design del prodotto, della comunicazione e degli interni dell'Università luav di Venezia: *The project was curated by the authors in collaboration with Wanda Moretti, who created the choreography staged by Arianna Balestrieri, Francesca D'Agostino and Isabel Rossi. The installations were designed and created by the students of Interior Design Laboratory 1 of the Master's Degree in Product, Communication and Interior Design at the luav University of Venice*: R. Abbattista, L. Baracchini, M. Baraziol, R. Barbiani, F. Briscese, V. Brugali, M. Campagna, A. Canova, A. Caricato, D. B. Carlino, S. Cistellini, G. Coppari, G. Cornaglia, G. Coschina, G. Crana, A. Derobertis, G. D'Intino, M. Gagliardi, C. E. Grande, S. Iuliano, G. M. Iurilli, E. Lagna, G. Lella, A. Ludovisi, C. Malerba, G. Mancari, A. Manfrinati, L. Martino, S. P. Mercaldi, S. Modenese, E. Mottola, G. Mutinelli, A. Neri, F. Olivetto, L. Paolantonio, I. Peroglio Carus, M. Procopio, M. Provera, D. Rizzo, A. Rolli, B. Rosetti, M. Salviati, R. R. Scapati, L. Silvestri, F. Spadavecchia, M. Taietta, C. Tosi, E. Zappia.