

DIPARTIMENTO
DI STORIA DELL'ARTE
E SPETTACOLO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA" FACOLTA' DI
LETTERE E FILOSOFIA DIPARTIMENTO DI STORIA DELL' ARTE E
SPETTACOLO DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICA E SPETTACOLO
CICLO XXX

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1
Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05

*Memorie, trasmissioni e trasformazioni nella ricerca coreografica
italiana contemporanea. Tre casi di studio: Adriana Borriello, Virgilio
Sieni, Raffaella Giordano*

TUTOR

Prof. Vito Di Bernardi

CANDIDATA

Dott. ssa Francesca Beatrice Vista

COORDINATORE: Prof. Emanuele Senici

Esame finale 23 febbraio 2018

Se l'asse cede, se la
voce affonda,
c'è qui
nell'aria, la
parola-ramo
che ci tiene.

E. Biagini, *Da una crepa*

Indice

Introduzione.....	5
-------------------	---

Parte I. Questioni metodologiche

I.1 Parole chiave	14
I.2 Quale corpo?	17
I.2.1 Un dispositivo critico-cognitivo.....	18
I.3 Temi ricorrenti.....	23
I.4 Abitare questa materia.....	29
I.5 Quali memorie?.....	33
I.6 L'Oriente, l'arcaico e l'attuale.....	36
I.6.1 Dall'atlante al vuoto.....	41
I.6.2 Dal rito al teatro e ritorno?.....	43
I.7 Coreosofia.....	48
I.8 Contesto attuale.....	53
I.8.1. L' Italia e le sue <i> differenze</i>	59

Parte II. I casi di studio

II.1. Adriana Borriello

II.1.1 Col corpo capisco.....	66
II.1.2 Un profilo.....	70
II.1.3 Una questione danza-musica.....	87
II.1.4 Radici, matrici, rituali arcaici.....	94
II.1.5 Confluenze.....	98
II.1.5.1. Dettagli da un processo di trasformazione.....	99
II.1.6 Memoria e presente.....	103

II.2. Virgilio Sieni

II.2.1 Costellazioni.....	112
---------------------------	-----

II.2.2 Trasmissioni.....	124
II.2.2.1 Sul campo.....	128
II.2.3 Una questione tra le arti	135
II.2.4 Dall'anatomia alla poetica.....	149
II.2.5 Il rito dello spettacolo.....	153
II.2.5.1 «Detriti del lavoro di anni».....	156
II.2.6 Atlante della memoria.....	161
II.2.7 Chiusura del cerchio: <i>Mistica_ Ballo 1951</i>	167
II.2.8 Generazioni.....	173
II.3. Raffaella Giordano	
II.3.1 Scritture e azioni.....	184
II.3.2 Ricezioni e Trasmissioni.....	188
II.3.3 Fiori, i cari «temi di sempre».....	194
II.3.4 <i>Ultima cena</i> . Problemi intorno al rituale.....	198
II.3.5 Una questione di teatro danza e cinema.....	202
II.3.5.1 <i>Appunti per natura</i>	205
II.3.5.2 <i>L'intrusa</i>	214
Problematiche aperte.....	220
Bibliografia	223
Riviste e articoli.....	240
Documenti audiovisivi	246
Programmi di sala.....	246
Sitografia.....	248
Ringraziamenti.....	250

Introduzione

Accade periodicamente di avere la necessità di fare ordine nella propria materia di lavoro. Di fronte a cicli che evidentemente si concludono, cambiamenti epocali e crisi di senso è fisiologico il bisogno di riordinare le idee e i livelli delle esperienze e ritracciare, non senza fatica, i percorsi vissuti con il corpo e nel pensiero per sapere cosa ne rimane, anche a breve distanza di tempo. Lo smarrimento generazionale, le diverse velocità alle quali viaggiano le teorie e le pratiche, la continua messa in discussione dei saperi alla luce di altre scoperte e discipline, la confusione di forme e contenuti nella materia di cui mi occupo da sempre, mi hanno spinto a indagare attraverso delle “microstorie” alcuni tratti fondamentali che caratterizzano la ricerca coreografica italiana contemporanea. Mossa dall’idea che sia giunto il momento di approfondire le ricerche sulla specificità del sapere coreografico e coreosofico nel contesto attuale e ipotizzando che vi sia a questo punto della storia una “Scuola italiana” certamente molteplice, sfaccettata, che si appella a fonti diverse, ma che in sostanza porta avanti delle costanti.

Per indagare l’ambito assai ampio e articolato, ho scelto tre casi di studio, tra i coreografi della prima generazione della cosiddetta “danza d’autore” conosciuti, frequentati sul campo e colti nella piena maturità di un’esperienza autoriale trentennale. Carichi di memorie, impegnati nella trasmissione ed essi stessi in atto di trasformazione costante, questi coreografi determinano con il solo fatto di essere presenti e viventi la trasformazione a venire o il “termine di reazione” per le generazioni successive. La scelta effettuata per conoscenza diretta e pregressa riunisce personalità e percorsi differenti eppure affini per alcune questioni sottili al di là di ogni apparenza, per chiarezza e profondità delle istanze, per modi di procedere e di resistere nella storia della danza in Italia.

Dopo lunghi vagabondaggi cognitivi e solo dopo aver indugiato nei singoli percorsi artistici, biografici, filosofici, coreografici e pedagogici, sono apparsi al setaccio i temi ricorrenti, una coincidenza di nozioni, strumenti, tecniche e prassi, immagini, modi di vedere, sentire, toccare i corpi, che può creare un sostrato comune su cui orientarsi e procedere.

La tesi è divisa in due parti. Una prima parte crea l'impianto teorico e chiarisce questioni metodologiche, una seconda parte affonda nei casi di studio con le dovute differenze d'approccio.

Con il dubbio che fosse opportuno, ho scelto infine di parlare spesso in prima persona, come testimone che ha vissuto la ricerca intendendola anche come attraversamento corporeo. «Partire da sé», del resto, è il primo comandamento della metodologia della ricerca¹, nella misura in cui sia utile a un discorso collettivo necessario e urgente, in attesa di altre testimonianze e prima che siano i social network a scrivere la storia del presente, identificandola con la cronaca ad opera di coloro che trascorrono molto tempo a scrivere di ciò che non sanno e altrettanto a tacere di ciò che sanno.

L'approccio ai casi di studio

Un indizio è un indizio, due indizi sono una coincidenza, ma tre indizi fanno una prova

(A. Christie)

Per formazione allenata a ricercare i «principi che ritornano», ho abitato a lungo lo spazio della *differenza*, chiedendomi anche la ragione e l'utilità di avere tre casi di studio. La risposta è che si tratta di una cartina di tornasole della molteplicità della realtà italiana. Ho avuto ben presente il rischio di porre in essere un qualunque tentativo di sovrapporre le differenti coreosofie e di farne una sorta di esplosiva miscela di sintesi; ho ritenuto corretto e dunque preferito porre in chiaro le tre chiavi interpretative, tenendole rigorosamente distinte, e solo successivamente ho riportato i “comuni denominatori” per cogliere un'armonia d'insieme, un'affinità di spirito, facendo così emergere quelle tematiche trasversali che possono costituire un tessuto storico connettivo. Senz'altro si tratta di coreografi-pedagoghi e di comunità danzanti del XXI secolo, osservati da chi frequenta i laboratori coreografici dall'età di quattordici anni, cioè da oltre vent'anni e non si rassegna a cedere alla *confusa ricordanza*², nella babele contemporanea, nella frammentaria esperienza italiana in cui tanto la formazione quanto la fruizione coreografica è frutto di un

¹ Secondo un prezioso decalogo redatto da Clelia Falletti e consegnatoci in una lezione dottorale del 16 novembre 2016, per quanto l'autrice non intendesse affatto il parlare in prima persona.

² «Confusa ricordanza/Tal memoria n'avanza/Del viver nostro: ma da tema è lunge/ Il rimembrar. Che fummo?», G. Leopardi, *Operette morali* in *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1985, vol. I, pag. 134.

passaggio attraverso innumerevoli insegnamenti ed è estremamente soggetta alle oscillazioni del gusto³ per non dire alle mode del momento.

Si potrebbe obiettare che dopo trent'anni e una certa affermazione professionale, i tre casi di studio non rappresentino più "la ricerca", bensì un punto d'arrivo, ma vale la pena di soffermarsi sulle trasformazioni degli ultimi anni.

La ricerca coreografica in laboratorio è pura e applicata al tempo stesso, si attua utilizzando gli strumenti o si effettua andando alla ricerca di questi, come dei loro principi, per cui si sperimenta la risposta, che inizialmente ha un numero infinito di possibilità, poi ha l'esatto responso in una sola manifestazione e una soltanto. È un percorso di cui non si conosce la fine, è una posizione umile quella in cui si pone l'artista che insegue l'orizzonte pur sapendo che questo continua ad allontanarsi, continuando a sfidarsi nelle condizioni più difficili, scegliendo di volta in volta se stringere o allargare il cerchio d'indagine, se puntare o meno al suo centro. Riportando in questa sede "verità" di proposizioni singolari, direttamente constatabili e potenzialmente confutabili (popperianamente falsificabili), si vogliono fornire elementi, confini e importanti termini di confronto, una sorta di bussola per gli interpreti e i creatori di oggi, ma non solo.

Parlare di ricerca artistica in campo coreografico presuppone poter intendere la coreografia come campo di conoscenza, non soltanto strumentale alla funzione spettacolare. Nel contesto italiano la parola ricerca è declinata perlopiù in forme di sperimentazione spesso legate alla fase produttiva spettacolare o a quella pedagogica. Nonostante il grande fervore di esperienze che caratterizzano la realtà artistica italiana come luogo di grande vitalità, si osserva da un lato una dinamica di realtà frammentarie, dall'altro un territorio dove l'istituzione non ha ancora accolto e formalizzato il campo della ricerca artistica. Il continuo movimento di artisti da e verso paesi del nord Europa ha creato anche sul nostro territorio focolai di pratiche, in termini di ricerca artistica, molto interessanti e propulsivi, caratterizzati da un evidente elemento processuale, che in questo momento, acquisiscono forza e autorevolezza⁴.

Così come è stata necessaria a un certo punto una chiara distinzione direi etica e deontologica tra spettacolo e teatro⁵, così è ancora incredibilmente necessaria la distinzione

³ Cfr. G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Skira, Milano 2004.

⁴ C. Sciolto, E. di Crescenzo, *Passare dal corpo*, presentazione del Workspace Ricerca X della Fondazione Teatro Piemonte Europa in <http://fondazionetpe.it/passare-dal-corpo/>.

⁵ Cfr. C. Morganti, *Tabella delle macroscopiche differenze tra spettacolo e teatro*, in «Lo Straniero» n. 126-127, dicembre 2010-gennaio 2011, copertina dell'annale 2011 di «Teatro e Storia» a. XXV vol. 32, Bulzoni, Roma 2012.

tra ballo e danza, o tra ricerca e creazione. Inoltre, è vero che una liquidità disciplinare è ormai acquisita, che abbiamo fatto in modo di fondere ogni ambito per entrare nell'aura dell'arte contemporanea, ma la confusione del presente - in cui tutto è coreografia e tutto pensiero – determina l'obbligo di alcuni chiarimenti. In altri Paesi l'ambito della danza, per ragioni storiche e politiche, è molto chiaro e questa, arte più di tutte in costante trasformazione e mutamento, non è “terra di nessuno” colonizzabile a piacimento: per questo necessita di una più corretta analisi di merito nel tempo. I fermenti innovativi e le rivoluzioni estetiche ci inducono a ridefinire continuamente metodologie e categorie del pensiero, a ricercare altri filtri per l'osservazione e, paradossalmente, tutti questi elementi hanno riportato a galla una specificità della materia, per cui bisogna rimettere a fuoco strumenti e confini propri. Ma lo scriveva già Vaccarino nel 1991, riferendosi ad altre scene:

Ci sono oggi tante danze quanti sono gli autori, i coreografi, i creatori di eventi scenici multimediali che [...] utilizzano tutti i codici linguistici e qualsiasi tecnica del presente e del passato per un'arte soprattutto scenica e visuale, complessa, molteplice, stratificata.

[...] ognuno di essi ha saputo rappresentare un suo mondo di idee, sogni, interpretazioni drammaturgiche [...] e per farlo ha proposto un suo discorso estetico e poetico, ha messo in campo i suoi gesti, i suoi suoni, e i suoi colori, ha elaborato una sua strada individuale o è diventato, anche suo malgrado, un capo-scuola⁶.

I percorsi delle personalità prese in esame sono esempi efficaci, paradigmi dei processi dialettici che coniugano danza contemporanea e antiche pratiche e filosofie del corpo. Al contempo, le loro traiettorie artistiche, ci permettono di rintracciare il contesto storico, politico e culturale in cui si sono delineate. Sono, da un lato, corpi-memoria, archivi viventi che raccolgono un'eredità storica della danza non solo europea, dall'altro riverberano una dimensione filosofica dell'arte coreutica, delle sue “alchimie” e del suo divenire.

Le loro microstorie sono da sondare, perché rivendicano una peculiarità di linguaggio e una riflessione teorica approfondita, entrambi necessitano di uno sguardo ravvicinato, interno ai processi che li hanno generati. Questi ci permettono di cogliere gli elementi costitutivi di una cultura coreografica intesa come complesso di cognizioni, tecnica, tradizioni e trasmissioni. Ne ripercorro il vissuto - o parte di esso - come ossatura di un *corpus* da cui emergono questioni e tematiche che, muovendo dalla danza, si spingono ben

⁶E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991, p. 9.

oltre. L'insieme di tutti questi aspetti consente di individuare una deontologia del mestiere. Del resto, il modo di lavorare con il proprio corpo e poi sugli altri corpi è una questione essenzialmente pratica che genera una posizione estetica, dunque etica e infine "politica". "Sondare" la storia individuale di un corpo danzante, della sua costruzione, dei suoi vissuti, è in qualche modo come sondare da un punto di vista privilegiato, ossia dall'interno, la storia culturale di una disciplina. La "storia di un corpo", con i suoi attraversamenti e le sue memorie anche involontarie, può condurci per mano a un nuovo senso della *danza*, quel flusso incessante di energia che forma, deforma, trasforma, riforma e ogni volta deve necessariamente attualizzare gesti e movimenti e fare i conti con una coscienza e conoscenza del contesto socioculturale in continuo mutamento. Vi è tutto un orizzonte filosofico che ha incontrato la danza su questo tema. E gli studi più recenti lo contemplano come parte integrante del discorso.

Poiché la "via" da seguire non può partire da un pre-concetto, occorre stare in *ascolto* del dato reale e verificare continuamente su tutti i fronti la tenuta teorica delle pratiche e l'applicazione pratica delle teorie. Per questo motivo si conferma la corporeità quale costante di un soggettivo vissuto e risultante dei discorsi teorici e dei mutamenti percettivi, delle acquisizioni scientifiche e delle ispirazioni autenticamente umanistiche che ne fanno la prima fonte di conoscenza. Tanto per i creatori, quanto per i ricercatori o per gli spettatori, questa conoscenza è fatta per immediata presa di distanza ed esplicitazione dell'esperienza.

Il corpo è un'antenna, riceve e trasmette, costruito per percorrere distanze e tempi metafisici oltre ai più consueti luoghi del quotidiano. È dunque un mezzo per attraversare la realtà materiale e confluire in quella universale attraverso le funzioni percettive. Nient'altro può sostituirlo in questa sua competenza. Per corpo si intende quel sistema integrato composto da emisfero destro e sinistro, ragione ed intuito, pensiero ed azione, materia organica e inorganica. Scendere in profondità ed esplorarlo in tutte le sue parti è un inesauribile viaggio che ogni uomo è costretto a fare nel suo cammino dentro la forma umana⁷.

All'ennesima potenza è tenuto a farlo il danzatore, il coreografo o il ricercatore che ha la danza come oggetto di studio.

⁷ C. Scioldo, E. di Crescenzo, *Passare dal corpo*, cit.

La struttura del testo

Nella prima parte, l'impianto teorico incrocia il piano filosofico e quello storiografico mentre percorre e anticipa le tematiche emerse dai singoli casi di studio. In una estrema dilatazione del campo d'indagine vengono esposti i tasselli, le parole chiave, alcuni riferimenti imprescindibili e concetti teorici, problematiche metodologiche che fanno i conti con gli studi più recenti, ma anche con le "permanenze" di più antica memoria. Ci si addentra nei temi trasversali e ricorrenti. Ciò che qui viene esposto sarà chiaro alla fine del percorso, perché è essenzialmente il frutto dell'osservazione nel tempo dei singoli casi. La necessità di anticipare questi temi è dettata dalla volontà di non perdere l'osservazione macroscopica pur considerando l'importanza microscopica degli elementi da cui emergono. Vi è una straordinaria coincidenza di cognizioni e concetti tra alcuni filosofi della seconda metà del Novecento o addirittura viventi, che guardano alla danza come non accadeva da oltre un secolo, e i coreografi in attività. Le riflessioni degli artisti nella piena maturità sono anche sintesi di fondamentali "lezioni spirituali" emerse dalla concretezza delle pratiche, dal confronto sempre cercato con altre discipline e con un'apertura a Oriente non puramente estetica, ma sostanziale e funzionale.

L'obiettivo di questa sezione è mettere in chiaro le questioni - tanto arcaiche quanto attuali
7 che a volte si danno per scontate o altre volte sono taciute per pudore o per tabù culturale; dimostrare quali siano i discorsi pertinenti alla ricerca coreografica, condivisi, ma raramente esplicitati, che distinguono il generico ed equivoco campo della danza contemporanea dalla ricerca degli autori. Un cambio di registro si noterà, ahimé, nel passaggio dalle istanze alte della filosofia e dei discorsi coreosofici alla miseria del contesto reale che pure è necessario trattare, per quanto è possibile, senza fare della retorica. In Italia, «a causa di una discontinua e confusa politica culturale, il terreno su cui poggia la cosa/danza è talmente friabile, franoso e così poco solido che lo sbilanciamento esclusivo verso una tendenza [...], rischia di far crollare tutto e disperdere quello che di buono si è fatto in trent'anni»⁸, scriveva Silvia Poletti nel 2014, pochi anni fa. Aggiungendo di avvertire «sempre più evidente, anzi prepotente [...] la volontà di operare

⁸ S. Poletti, *NID Platform e la paura di Vaslav Nijinsky* in <http://www.delteatro.it/2014/05/28/nid-platform-e-la-paura-di-vaslav-nijinsky/>

per la determinazione, quando non l'affermazione *tout court*, di una concezione di teatro di danza 'contemporaneo', che ha nella sua logica la negazione dell'idea stessa di coreografia, se non di danza»⁹. Questo studio serve a verificare se storicamente abbiamo perso qualche pezzo nell'illusione di procedere verso l'innovazione.

Nella seconda parte, i singoli casi - Adriana Borriello, Virgilio Sieni e Raffaella Giordano - sono trattati in modo diverso per ragioni importanti, contingenti e sorprendenti. Nel corso della ricerca, infatti, sono apparsi "fenomeni" inediti per la danza d'autore italiana: pubblicazioni di idee coreografiche, corpose monografie e film. È evidente il bisogno di avere nuovi strumenti, creare nuove fonti e argomentare i nessi di questo "sapere in movimento" per sottrarre la disciplina alla nebulosa vaghezza e agli equivoci degli ultimi tempi, rintracciando gli elementi di continuità e discontinuità necessari a fare un discorso che abbia un valore storico¹⁰ e sia più profondamente rigenerante per la disciplina.

In un caso (Borriello) è stato necessario far partire "lo scavo" dal principio, ovvero risalendo alla nascita della coreosofia, fin nei dettagli della biografia, con lunghe sessioni sul campo che esulano enormemente dal tempo concessomi per questa ricerca. Negli altri due casi (Sieni e Giordano), oggetto di numerosi studi anche molto recenti, ho cercato di rintracciare soprattutto gli elementi di trasformazione delle poetiche e delle prassi dell'ultimo decennio, alla luce *degli* e *grazie agli* strumenti forniti dai coreografi stessi nel corso dei laboratori e delle prove sul campo.

E' interessante la loro diversità, già nel modo d'intendere coreografia e trasmissione:

Borriello, di profonda cultura musicale, afferma che vi è un'identità assoluta tra suono e movimento per cui applica a quest'ultimo i parametri del primo decidendo con le variazioni quale intensità, altezza, timbro, velocità o ritmo e densità s'inscriveranno nella microstruttura compositiva. La ricerca sul suono e le strutture catartiche della nostra tradizione meridionale (studi sulla processione), la portano ad avere un approccio antropologico ed etncoreologico da cui scaturiscono parametri spesso non contemplati dal nostro sistema musicale. La coreografia stessa diventa *rito*, inteso come *limite* necessario alla libertà espressiva dell'essere. La definizione di un "metodo" ha portato l'artista a

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. R. Guarino, *L'oggetto mancante e la memoria vivente*, premessa a *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005.

mettere nero su bianco le proprie teorie e a trascrivere le pratiche in un libro appena edito, dal titolo *Chiedi al tuo corpo*¹¹.

Sieni intende la coreografia come *oikos*, casa, ambiente, architettura vivente; egli intende la poetica e la trasmissione del gesto come una pratica sociale. Ha una cultura architettonico-figurativa, per cui davvero fisica e plasmante, concretamente manuale è l'azione che esercita sui propri danzatori. Scultore degli spazi, pittore del tempo, trae spesso ispirazione e materia dagli artisti del Rinascimento italiano. La febbrile produzione artistica degli ultimi anni è strettamente correlata alla funzione del suo Centro nazionale di produzione sui linguaggi del corpo e della danza.

Giordano, artista dal segno intimo, o profondamente interiorizzato, ci porta a un'altra dimensione poetico-filosofica. La sua "lirica" declina l'invisibile e articola le temperature emotive nei vari "stati di grazia". A questo si aggiunge la straordinaria capacità di scrivere nel dettaglio ciò che in scena pare ancora casuale, impossibile da determinare. Nei suoi *flussi cinestetici* sapientemente orchestra il caso, contempla partiture aperte e mutevoli in cui sono ammissibili sotto il profilo tecnico diversi accordi e armonie, per non dire alchimie. La presenza nel teatro e nel cinema, attualmente, dà nuove chiavi di lettura della sua danza.

Accostando l'indice dei singoli casi di studio, si noterà comunque una struttura simile: oltre ai termini sempre presenti delle memorie, trasmissioni e trasformazioni, vi sono altri concetti cruciali; per ogni autore una questione relativa all'interrelazione con altre arti; alcuni titoli delle ultime produzioni. Nel testo si ritroveranno i dettagli di esemplari processi compositivi. Anche la seconda parte termina nel contesto reale e attuale: dall'arte si entra nella vita e non vi è grande spazio per facili conclusioni, ma per mettere a fuoco problematiche aperte.

¹¹ *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*, a cura di A. D'Adamo, Ephemeria, Macerata 2017.

Parte I . Questioni metodologiche

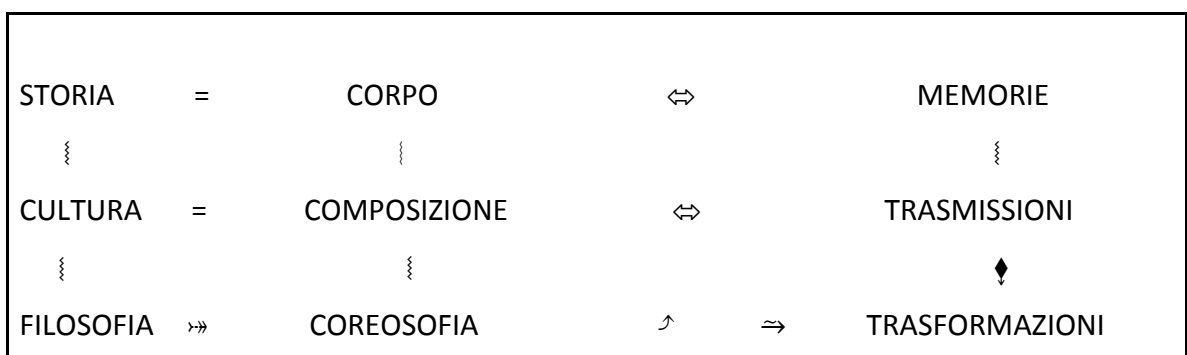
Parole chiave

Questa capacità di afferrare il vivente, ecco davvero, in effetti, la qualità sovrana dello storico [...] E forse essa è, in principio, un dono delle fate che nessuno potrebbe pretendere di far proprio se non l'ha trovato alla sua culla. Nondimeno, essa ha bisogno di essere costantemente esercitata e sviluppata¹².
(M. Bloch)

La storia non è infatti, come vorrebbe l'ideologia dominante, l'asservimento dell'uomo al tempo lineare continuo, ma la liberazione dell'uomo da esso: tempo della storia è il *cairós* in cui l'iniziativa dell'uomo coglie l'opportunità favorevole e decide nell'attimo della propria libertà. Come al tempo vuoto, continuo ed infinito dello storicismo volgare, si deve opporre il tempo pieno, discontinuo, finito e compiuto del piacere, così al tempo cronologico della pseudostoria, si deve opporre il tempo cairologico della storia autentica¹³.
(G. Agamben)

Poniamo tre grandi questioni, troppo ampie per essere indagate nelle loro dimensioni: la questione storica, quella culturale e quella filosofica della danza, questioni coesistenti ed intrecciate, ma artificiosamente suddivise per ragioni analitiche.

Poniamo tre chiavi d'accesso a queste questioni: il corpo, la composizione e la coreosofia. Ed entriamo in tre casi di studio dalla storia importante, ma coniugati al tempo presente. Sono queste le premesse metodologiche per affrontare le memorie, intese anche come storie dei corpi, le trasmissioni ("corpo a corpo", "aeree", dentro o fuori dalle composizioni coreografiche, tutte pratiche o di pensiero, quindi coreosofiche) e le trasformazioni indotte o condotte che hanno effetti sulle generazioni a venire.



¹²M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* [1949] Einaudi, Torino 1969, p. 54.

¹³G. Agamben, *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia* [1978], Einaudi, Torino 2001, p. 117.

Metabolizzato il discorso della scuola francese nella linea Merleau-Ponty-Foucault-Bernard-Godard, che da decenni ha introdotto un linguaggio filosofico applicato alla danza, e non sposando *tout court* una sola scuola di pensiero, ho ritenuto che l'approccio dovesse essere trasversale e transdisciplinare, ma che allo stesso tempo fosse necessaria una specificità di linguaggio, di postura e quindi di punto di vista sulle pratiche della ricerca coreografica in Italia. Ho ritenuto che fosse utile testare alcune questioni specifiche nella realtà dei casi di studio, confrontando il vocabolario dei coreografi, gli strumenti posti in essere dal pensiero coreografico, risalendo alle fonti o alle *matrici* che ne hanno determinato gli sviluppi. Memoria, trasmissione e trasformazione, sono enormi tematiche scientifiche su cui vi è grande attenzione da tempo, considerarle sotto tutti gli aspetti sarebbe come intraprendere uno studio sullo scibile umano, per fare infine quei famosi "brevi cenni sull'universo" stigmatizzati da Umberto Eco. Affondando nei singoli casi di studio, invece, possono emergere accezioni strettamente connesse ai riferimenti concreti, alle tecniche e alle idee messe in atto nel laboratorio in cui si raccolgono le prove.

Ho testato le *parole chiave per una metodologia della ricerca* presentate da Susanne Franco e Marina Nordera nel volume *I discorsi della danza*¹⁴, calandole nella realtà italiana attuale insieme alle istanze presenti nel volume *Ricordanze*¹⁵ delle stesse curatrici. In entrambi i casi studiosi provenienti da orizzonti culturali e metodologici diversi hanno sollecitato ad approfondire il complesso rapporto fra danza, identità, memoria e storia.

Le riflessioni hanno generato interrogativi diversi sulle varie possibilità di inscrivere la danza nel tempo, ma ho scelto di partire dal presente, per raccogliere le memorie anche a breve termine, vederle incarnate e messe in scena e ipotizzare "soluzioni" sul futuro prossimo della scena coreografica d'autore e "di ricerca" in Italia. Guardando nello specifico alle modalità compositive delle creazioni coreografiche - e solo marginalmente al rapporto con l'interprete o alla percezione dello spettatore - ho preso naturalmente come riferimento Michel Bernard, *De la création chorégraphique*¹⁶, e gli strumenti forniti da

¹⁴ *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di S. Franco, M. Nordera, Utet, Torino 2005 (II ed. 2007).

¹⁵ *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco, M. Nordera, Utet, Torino 2010.

¹⁶ M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris 2001.

Laurence Louppe in *Poétique de la danse contemporaine*¹⁷ e *La suite*¹⁸, ma soprattutto gli strumenti forniti dagli stessi protagonisti-casi di studio.

La grande triade d'indagine che sviluppa l'asse *corpo-composizione-coreosofia*, contiene altre parole chiave che sottendono i discorsi e sono utilizzate oltre l'accezione comune: identità, archeologia, tradizioni, gesto-movimento-azione-danza, coreografia, dispositivo, contemporaneo. Vorrei offrire un punto di vista cruciale e delicato tra l'analisi del movimento del corpo reale (funzionale, materiale) nello spazio-tempo (composizione) e la sua dimensione filosofica e poetica, a volte propriamente spirituale.

Lavorando sul campo e ascoltando in presa diretta i discorsi dei coreografi della prima generazione della danza d'autore, prima, durante e appena dopo le loro pratiche, creazioni, riflessioni, penso di aver intercettato trent'anni di maturazioni e trasformazioni, che si condensano nel tempo presente, di fronte ai corpi e agli sguardi di una nuova generazione danzante e pensante, che avanza anche impregnata dei loro insegnamenti. Dunque la tradizione storica italiana è viva e la lezione imprescindibile. Probabilmente, partendo dalla realtà dei casi di studio, si tratta di Microstoria.

La possibilità che un'osservazione microscopica ci mostri cose che prima non erano state osservate è il carattere unificante della ricerca. Una procedura intensiva. Il rapporto tra consapevolezza teorica e lavoro concreto è, a mio giudizio, il carattere originale più significativo di questo approccio. Una storia che è ricostruzione del vissuto, ma anche un percorso di ricerca attraverso archivi e testimonianze diverse seguendo la traccia del nome proprio. Spazio di studio delle trasformazioni avvenute in micro comunità danzanti sul territorio italiano e nel mestiere di coreografo. L'ipotesi è che vi sia una "Scuola italiana" per la ricerca coreografica, ma per dimostrarlo è necessario studiare i singoli casi, con tutto il loro "repertorio" di acquisizioni tecniche e immateriali e verificare sperimentalmente le categorie interpretative. La scelta microanalitica nasce da qui e, per analogia con l'antropologia, l'oggetto privilegiato di analisi è individuato nella ricostruzione dei percorsi e degli incontri che hanno generato i gesti, i linguaggi e le ricorrenze, cambiando spesso il punto di osservazione.

«Per avere un'impressione chiara della dimostrazione, l'osservatore deve compiere certi atti. Deve prima arrampicarsi sul tetto d'una casa per vedere dall'alto il corteo nel suo insieme e calcolarne la grandezza; poi deve scendere a guardare da una finestra del primo

¹⁷ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles [1997] 2004.

¹⁸ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles 2007.

piano per leggere i cartelli portati dai dimostranti, e infine deve mescolarsi con la folla per farsi un'idea dell'aspetto esteriore dei partecipanti»¹⁹. La Microstoria rinvia non solo alla dimensione dell'oggetto della ricerca, ma anche alla variazione della posizione di osservazione, vista la continua movimentazione degli obiettivi, da rimettere a fuoco continuamente in rapporto al contesto più ampio e non definito a priori in cui agiscono. Questo lavoro mira a una ridefinizione della gerarchia delle rilevanze, per ragionare sulla deontologia e gli strumenti del mestiere. Non mette in discussione gli approcci tradizionali della ricerca storica, non vuole ridisegnare un olimpo dei coreografi, ma auspica la formulazione di nuove domande e la scoperta di nuovi segmenti di indagine nel discorso coreografico e soprattutto coreosofico.

Quale corpo?

Tutte le percezioni – sia spontanee che specializzate - si hanno nel corpo e attraverso di esso. Dall'apparizione di *Le Visible et l'Invisible* e *L'Œil et l'Esprit*²⁰, la fenomenologia di cui Maurice Merleau-Ponty è padre, considera il corpo un «sentant sensible» caratterizzato da apertura, porosità, attività e passività. Strumento d'accesso, esso è «pris dans le tissu du monde»²¹, e intreccia e scambia con questo tutte le sensazioni possibili.

Michel Foucault ha fatto del corpo niente meno che l'ossatura teorico-pratica della storia, affermando che «il n'existe pas un concept ou une vérité du corps, mais une panoplie, une mosaïque des corps traversés par l'histoire ou faisant histoire»²². Per Michel Bernard «le corps est le symbole dont use une société pour parler de ses fantasmes»²³, «sa réalité est façonnée par nos fantasmes inconscients qui sont eux-mêmes le reflet des mythes forgés par la société»²⁴, e «toute philosophie ne peut éviter ou évacuer une réflexion sur le corps sans se condamner à n'être qu'une spéculation vide, futile, stérile». Bernard afferma che «il n'y a pas d'entité corporelle, mais des expériences hybrides, variables, instables et

¹⁹ V. I. Pudovkin in S. Kracauer, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 98.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris 1964. Id., *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964.

²¹ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* cit., p. 19.

²² A. Sforzini, *Michel Foucault, une pensée du corps*, PUF, Paris 2014, p. 9 : «Corps pluriels, corps individualisés. Corps déchirés, corps utopiques. Soumis ou résistants. Il n'existe pas un concept ou une vérité du corps, mais une panoplie, une mosaïque des corps traversés par l'histoire ou faisant histoire.»; Cfr. M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, in «aut aut», 277-278, Milano 1997.

²³ M. Bernard, *Le Corps*, Delarge, Paris [1976] 1996, p. 134.

²⁴ *ibid.*, p. 8.

contingentes»²⁵, adottando quindi il termine *corporeità* in quanto complesso di tensioni e interferenze, materia vivente e in movimento. Quanto al nostro campo d'interesse specifico, in *De la création chorégraphique*, cita le parole della danzatrice e coreografa Catherine Diverrière:

La danza costruisce, devia, decostruisce, spostamento perpetuo dello spirito che non si radica, che non possiede. La danza lascia intravedere il mistero comune e singolare. Il danzatore si ritira dal mondo per meglio riprodurlo [...]. Egli percorre il cammino anteriore verso la coscienza accumulata dalla storia, che noi troviamo in un corpo che dorme. Il corpo che dorme è testimone, attraverso la sua semplice presenza, della memoria, della trasmissione degli esseri e delle cose. Ma il danzatore non dorme, fa la cernita di ciò che lo meccanizza da ciò che è puro movimento, instancabilmente. Riapprende a non separare più la sua sinistra e la sua destra, le conosce separatamente e le unisce²⁶.

Un dispositivo critico-cognitivo

Dunque, se la nozione di corpo da Platone a Cartesio a Mauss con il suo *Techniques*²⁷, rinvia a un'idea di strumentalizzazione, con Merleau-Ponty e la "scuola francese" di Bernard e poi Godard, il concetto si articola con un'attenzione sull'«être-corps» che mette in gioco l'idea di una *pensée du corps* sulla quale si basano molti studi scientifici più recenti²⁸. Non ultimo, quello della studiosa Laurence Louppe che nel suo *Poétique de la danse contemporaine* ha fornito strumenti di lettura e di analisi della danza contemporanea e ha sviluppato l'idea di corpo come «matière de soi», proprio in «cette rupture épistémologique apportée par la danse contemporaine qui veut que le corps, et surtout le corps en mouvement, soit à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir»²⁹. E' vero in parte che la storia del Novecento ha reinventato il corpo, soprattutto rompendo per antitesi ogni legame con la tradizione immediatamente precedente, ma è vero anche che ha

²⁵ M. Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., p. 12.

²⁶ Ivi, p. 149, trad.it di E. Quinz, *Danza e immagine in La scena digitale. Nuovi media per la danza*, a cura di A. Menicacci - E. Quinz, Marsilio, Venezia 2001, p. 301.

²⁷ Cfr. M. Mauss, *Les techniques du corps* in *Sociologie et anthropologie*, Journal de psychologie XXXII, Aprile 1936. In italiano *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri saggi* [1936], Einaudi, Torino, 1965.

²⁸ Cfr. ad esempio B. Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Les Belles Lettres, Paris 2012 ; A. Sforzini, *Michel Foucault, une pensée du corps*, cit.; M. Balcazar Moreno, S. A. Crevier Goulet, *Pensées du corps. La matérialité et l'organique vus par les sciences humaines*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris [2011] 2015.

²⁹ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, cit., p. 13.

permesso al corpo danzante di riconnettersi alle matrici più arcaiche, o a tradizioni “altre” per divenire infine quell’*Essere singolare plurale*³⁰ prospettato da Jean-Luc Nancy. Tra *indizi* e indicazioni, il più classico dei filosofi viventi afferma che «il pensiero avrà come oggetto il corpo e l’esperienza del *toccare*, l’istituzione del senso nell’estensione e vibrazione dei corpi, l’unica evidenza di un *logos* sensibile, *incarnato*»³¹.

I miei casi di studio lavorano sul fronte della danza ancora tutta “umana”, perché utilizza quasi esclusivamente la *corporeità* come dispositivo critico-cognitivo e “spettacolare”.

I tre coreografi hanno lavorato a lungo sulla “scarnificazione” della propria danza, per riconoscere il “primo gesto” o il *primo passo* (Sieni), il senso originario del danzare, misurandosi anche in piena maturità nuovamente con la *natura* propria (Borriello) e “assoluta” (Giordano). Tutti e tre condividono un approccio *olistico* in cui il corpo ha una propria modalità di “pensiero”, di produzione di senso, una propria autonomia e coscienza peculiare.

In questi casi il “corpo proprio” (*Leib*), per cui si può affermare di *essere un corpo* e “il corpo organico” (*Körper*) per cui si può affermare di *avere un corpo*, coincidono assolutamente e alla luce di tutte le trasformazioni intercorse sulla scena sempre più essenziale della danza. Scegliere di impiegare la parola *corpo* «non è già postulare l’esistenza di una configurazione empirica una e permanente, validarla *a priori* come oggetto possibile della scienza e, da lì operare una petizione di principio [aggirare la questione] e chiudersi in un perfetto circolo vizioso?»³² si chiede Bernard. Tra i principali referenti per l’approccio filosofico e antropologico al tema, Bernard si è a lungo interrogato sulle variabili del corpo-soggetto, del corpo-organismo e del “corpo senza organi” in relazione alla danza, pubblicando *Le Corps*³³ nel 1972, curiosamente tradotto in italiano con il titolo *I riti del corpo: il presente di un’illusione*, cui segue una riedizione del 1995 e il discorso giunge fino a *De la création chorégraphique* del 2001. Il filosofo ha indagato tutto ciò che ha concorso a sovvertire radicalmente la categoria tradizionale in modo che *la corporeità* diventasse una visione «plurale, dinamica e aleatoria, intesa come

³⁰ Cfr. J.L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.

³¹ M. Voza, introduzione a J.L. Nancy, *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino 2009, p.7. Sul *toccare* e sul tatto si rimanda a J. Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris 2000. Trad. it. di A. Calzolari: *Toccare Jean-Luc Nancy*, Casa editrice Marietti 1820, Genova 2007.

³² M. Bernard, *De la création chorégraphique...* cit. p. 17, trad. mia.

³³ M. Bernard, *Le Corps*, Encyclopédie Universitaire, Paris 1972, tr. it. *I riti del corpo: il presente di un’illusione*, Tattilo Editrice, Roma 1974. Il titolo riprende un passaggio che cita: «Nella nostra condotta quotidiana, noi crediamo di essere presenti nel nostro corpo, di dialogare con lui per la coscienza che noi ne abbiamo. In realtà, il nostro corpo è il presente di un’illusione: un’illusione di dialogo’». Ivi, p. 175.

gioco chiasmatico instabile di forze intensive o di vettori eterogenei»³⁴, spettro sensoriale reticolare e mobile, molteplice e contingente, lungi da essere emanazione di un corpo-soggetto omogeneo e identico, ma “puro campo d’intensità”, connessione di molteplici forze eterogenee e a-significanti. Paul Ricœur, mentore di Bernard, traduttore francese di Husserl, impiegava il termine *corporeité* come equivalente delle due parole tedesche *Leibhaftigkeit* e *Körperlichkeit*. Bernard da una prospettiva post-fenomenologica afferma: «L’accezione fenomenologica della categoria di “corporeità” si riduce a designare la modalità concreta o sensoriale del processo cognitivo e non, come io credo di dover fare, la struttura o la trama che sottende la sensorialità stessa» e implica un «chiasma intersensoriale che invita l’artista a un viaggio perpetuo, a un errare infinito»³⁵, che può anche diventare metodo. Si gioca «su e con le incertezze e le contingenze di un vissuto relazionale e dunque con la temporalità di un’esperienza»³⁶, anzi di una molteplicità di esperienze per cui la corporeità è un «prodotto sempre mutevole di una sensibilità multiforme e metamorfica priva [...] di un confine netto tra interno ed esterno, tra l’io e l’altro»³⁷. Su questo terreno si incontrano tutti, da Antonin Artaud a Jean-Luc Nancy. Negli *Itinerari del corpo simbolico*, il corpo è «esperienza inaggirabile, nella quale la più inafferrabile individualità sempre si coniuga con l’ordito della sua dimensione pubblica»³⁸. Nell’ *Essere singolare plurale*, «la singolarità di ciascuno è indissociabile dal suo essere-con-in-tanti»³⁹.

Si può scegliere dunque *questo corpo* come maestro, dicono i maestri, strumento di sapere alla base della poetica, per dirla con Laurence Louppe⁴⁰, in quanto può mostrare altre vie d’accesso sia all’identità che al soggetto e autorizzare tutte le variazioni o metamorfosi possibili.

Corpo è infatti anzitutto il luogo in cui convivono la più radicale indecidibilità e l’esperienza dell’esser sempre già deciso: l’indecidibilità di una costituzione sempre *in fieri* e la decisione di una provenienza accaduta e inappropriabile. Corpo come esperienza del fatto e del da farsi, del limite e del varco, della passività e della attività. Corpo come luogo sovversivo per antonomasia⁴¹.

³⁴ M. Bernard, *De la création...cit.*, p. 21.

³⁵ Ivi, p. 22.

³⁶ Ivi, p. 24.

³⁷ V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 58.

³⁸ F. Cambria, *Far danzare l’anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Edizioni ETS, Pisa 2007, p. 83.

³⁹ J. L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p.44.

⁴⁰ Cfr. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, cit., pp. 61-81.

⁴¹ F. Cambria, *Far danzare l’anatomia...cit.*, pp. 83-84.

Agamben, ne *L'uso dei corpi*, riprende spesso questo discorso scrivendo:

quanto più si afferma il carattere originario della «proprietà» del corpo e del vissuto, tanto più forte e originaria si manifesta in essa l'invasione di una «improprietà», come se il corpo proprio proiettasse ogni volta un'ombra portata, che non può in nessun caso essere separata da esso. [...] Il mio corpo mi è dato originariamente come la cosa più propria, solo nella misura in cui si rivela essere assolutamente inappropriabile⁴².

Nel corso degli ultimi decenni si sono moltiplicati gli studi ed effettivamente la parola *corpo* è comparsa in decine di titoli editoriali di settore fino a essere inflazionato e a perdere valore, ma nei discorsi della danza non è un *passepartout*, semmai un termine chiave per condividere una conoscenza sul terreno comune a chiunque sia cosciente del proprio “corpo-in-vita”, in modo da addentrarsi nelle sue possibili ulteriori articolazioni e modi d'uso ai fini concreti del lavoro coreografico. Allora accettiamo la proposta sovversiva di «riconsiderare radicalmente l'uomo del fatto a partire dalla sua vicenda somatica [perché] acquista il senso di una rivolta di ordine teoretico»⁴³. Forse inconsapevoli di tutta la letteratura scientifica sulle visioni artaudiane, i coreografi scrivono di corpo ontologico, musicale, antropologico (Borriello); di corpo devoto, istintivo, poetico (Zappalà) per esempio, e vi lavorano con diversi criteri. Un altro interrogativo si è posto nel corso della ricerca rispetto all'uso del termine in luogo di persona, identità o soggetto⁴⁴. Mi sembra che nell'idea di corpo che i coreografi intendono sia “naturalmente” implicita l'identità degli “attanti” e la soggettività delle azioni-reazioni, per cui la triade corpo-identità-soggetto risulta assolutamente un'unità, i cui termini possono essere differenziati solo linguisticamente, per indicare diverse intensità del lavoro *singolare*. È una triade che corrisponde al carattere ternario della condizione umana, la quale consiste nell'essere contemporaneamente individuo, specie e società. Mentre il “luogo” da guardare nella coreografia è *tra* i corpi, nel loro farsi *plurale*, in quel vuoto che è pieno e in quella “parte oscura” che è chiara come nel negativo di una stampa fotografica.

Lo Spazio-Tempo *fra* le cose (Giordano) è il vero soggetto della coreografia, nonché il potenziamento congiunto delle autonomie individuali, delle partecipazioni comunitarie e

⁴² G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 119-121.

⁴³ F. Cambria, *Far danzare l'anatomia...*cit., p. 84.

⁴⁴ Cfr. D. D'Amico, S. Lo Gatto, V. Valentini, A. Vecchia, F. B. Vista, *Corpo-identità-soggetto: un seminario in «Arabeschi»* n. 10, 2017.

della coscienza di appartenere all'insieme. Esattamente ciò che Jean-Luc Nancy evidenzia nel *con*:

Il *con* costituisce una sorta di pietra d'inciampo permanente della tradizione: una categoria minore, appena una categoria, nella misura in cui l'«essere» è stato rappresentato [...] per certi versi, come solo, come a sé stante, e senza alcuna co-esistenza o co-incidenza. Così quando Husserl dichiara che: «*L'essere primo in sé*, che funge da fondamento di tutto quanto è oggettivo al mondo, è l'intersoggettività trascendentale, la totalità delle monadi che si riuniscono in diverse forme di comunità o di comunione» questo essere costituisce per lui, ad ogni modo, un orizzonte ultimo, sprovvisto di ogni contingenza e, a conti fatti, di ogni exteriorità dei co-esistenti⁴⁵.

Le affinità che emergono dall'esistenza interindividuale, frutto di frequentazioni e sedimentazioni, sono la sostanza della coreografia contemporanea. Nella pratica artistica e dunque nella pedagogia dei riferimenti presi in esame, vi è un lungo apprendimento che riguarda la singolarità e il “corpo in sé”, *un corpo ontologico* (Borriello) che permette l'appropriazione (o disappropriazione) dello strumento di lavoro attraverso raffinate tecniche, anche energetiche o di intelligenza del movimento, che permettono di sperimentare le intensità soprattutto involontarie che lo attraversano, di osservare il suo funzionamento in lunghe *attese* (Sieni), in quello «stare senza un fare apparente, dove il corpo si fa ricettacolo e diffusore»⁴⁶ (Giordano). Sedimentazioni genetiche, estetiche, filosofiche, culturali, non ci permettono di parlare di «corpo d'origine», ma senz'altro di uno stato primordiale (Sieni), unitario della persona, che non dipende da alcuna tradizione culturale. Questo aspetto fondante della pratica, declinato in modo leggermente diverso dai coreografi contemporanei, ma sostanzialmente con la medesima finalità centrante e creativa, è quanto di più vicino allo *yoga* e alla meditazione.

⁴⁵ J. L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 104.

⁴⁶ R. Giordano in *La regia in Italia, oggi* a cura di C. Longhi, «Culture teatrali» n. 25, 2016, p. 197.

Temi ricorrenti

La mémoire des origines c'est plus que le lac de Ménmosyne, c'est l'Océan de l'unité. Le lieu de cette unité ne saurait être que le corps, "terrain commun à l'humanité tout entière"⁴⁷.

(G. Banu)

Nel Novecento la danza ha più che mai guardato all'Oriente - figura presente da sempre nelle arti occidentali⁴⁸ -, non più come generica "categoria dello spirito", per fascinazione esotica, intesa come sinonimo di natura, vita e sensualità, ma come varco per la rigenerazione di pratiche⁴⁹. Questa ricerca di nuove fonti (*ex oriente lux*) ha colpito strati profondi dell'identità e permesso di rifondare tecniche e mestiere:

L'approfondimento della propria identità professionale comporta il superamento dell'etnocentrismo fino a scoprire il proprio centro nella «tradizione delle tradizioni». Qui il termine «radici» diventa paradossale: non indica un legame che ci abbarbica in un luogo, ma un *ethos* che permette di spostarsi. O meglio: rappresenta la forza che ci fa mutare orizzonti proprio perché ci radica a un centro. Questa forza si manifesta se sono presenti almeno due condizioni: il bisogno di definire a se stessi la propria tradizione, e la capacità di inserire questa tradizione individuale e collettiva in un contesto che la accomuni alle tradizioni diverse⁵⁰.

Nasce così una visione olistica che si appella a delle pratiche e incrocia categorie *est-etiche* appartenenti allo Zen della cerimonia del tè (Sieni) e al taoismo (Borriello), così come al cristianesimo antico (tutti e tre in tempi diversi) che convivono come stratificazioni in un sincretismo laico. In questa ricerca si incontra anche ciò che lega fortemente "le nostre Indie" (De Martino) a una visione "mistica" in cui la dimensione del *sacro* nell'arte non è mai stata scissa dalla *natura*. Mi si passi il termine "mistica", in quanto tornerà in un titolo e in alcune tracce dei casi di studio. La dimensione a cui mi riferisco è una categoria utile a comprendere fenomeni non riconducibili a un'anacronistica tensione fra religiosità varie (istituzionali o soggettive), ma è forse più vicina alla concezione di Simone Weil, che la

⁴⁷ G. Banu, *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles 1987, p. 67 (tra virgolette cita Peter Brook).

⁴⁸ Cfr. *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di P. Amalfitano e L. Innocenti, "I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta", Bulzoni, Roma 2007, vol. 2: *il Novecento*.
e N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari 1992.

⁴⁹ Cfr. R. Mazzaglia, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria, Macerata 2010, p. 85.

⁵⁰ E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996, p. 249. Sul tema delle radici nel discorso artistico attuale, cfr. N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2014.

intende non come rapimento dal quotidiano, ma come *capacità di abitare una quarta dimensione*⁵¹. L'argomento è scivoloso, molto vasto e mi limito a rimandare a *L'anti-Babele. Sulla mistica degli antichi e dei moderni*, trattandosi sostanzialmente di «un indicibile che, senza contraddire le esigenze della ragione, conduce a un ordine di conoscenze orientate verso un oltre o il profondo dell'anima. Vite e parole un tempo percepite come nutrimento per la convivenza sociale, ma oramai rese marginali dallo sguardo oggettivante dei saperi, nonché in gran parte remote all'esperienza comune»⁵².

Mentre è la stessa Borriello che, contestualmente alla stesura della tesi, mi chiarisce una questione affine:

la parola “spirituale” esclude qualsiasi implicazione religiosa tranne che per una delle sue possibili radici etimologiche che l'accomuna al concetto di “legame”. In tal senso, essa è per me identificabile con quel principio che sostanzia, diversifica e col-lega tutte le cose regolandone tempi e relazioni e che chiamo “energia spirituale”.

Essa, per me, è assimilabile al concetto di “energia vitale”. Rappresenta la spinta di ogni cosa a esistere e divenire insieme al tutto, la volontà di esserci e perdurare.

Ne costituisce la parte più sottile e volatile, quella che sottende all'equilibrio tra le esistenze nel divenire, quella che le accomuna nell'essenza ultima e originaria permanendo in esse come un profumo. È allo stesso tempo essenza, attributo e azione del principio spirituale e comprende e permea tutto, anche noi. Perciò può essere “compresa” solo nella completa aderenza, cioè conosciuta solo intuitivamente, “toccandola” e procedendo con essa. Non può essere fermata ed esaminata. La pratica dell'approccio energetico-spirituale al movimento richiede infatti una sorta di “atto di fiducia” che domanda immersione, rinuncia e abbandono al suo fluire se si vuol sviluppare quel tipo di “sapienza corporea” che poco ha a che fare con la mente e l'intelligenza razionale. Essa è piuttosto di pertinenza dell'intelligenza intuitiva di cui l'intelligenza corporea, che agisce nell'istante ed è immediata, è espressione che si connette al principio spirituale. [...] è già un lavoro sul corpo sottile, poiché cedendo, esso affiora⁵³.

È una visione che la filosofia contemporanea contempla, tanto che lo «spirituale» attiene, secondo Foucault,

⁵¹ Cfr. S. Weil, *Cahiers*, Plon, Paris 1953.

⁵² *L'anti-Babele. Sulla mistica degli antichi e dei moderni*, a cura di I. Adinolfi, G. Gaeta, A. Lavagetto, Il Nuovo Melangolo, Genova 2017, p. 12.

⁵³ A. Borriello in *Chiedi al tuo corpo...*cit., p. 203.

alla trasformazione del soggetto e al suo accesso a un modo di essere: l'idea etica della «cura di sé», come per gli antichi, suggerisce una possibile identità tra filosofia e spiritualità, tra «vera vita» e filosofia, quando quest'ultima non coincide con la pura ricerca di un fondamento della scientificità⁵⁴.

Nei discorsi dei coreografi si incontrano categorie che già Merleau-Ponty segnalava come fondamentali “soglie” della percezione: il vuoto, l'invisibile, il silenzio, l'immobilità, cui s'aggiungono la vibrazione, l'impermanenza, un'idea di corpo sottile lavorato in filigrana, in cui non è importante l'azione, ma ciò che la precede; ossia ciò che viene indagato come pre-espressivo dall'antropologia teatrale, e come pre-movimento⁵⁵ da Hubert Godard, che non a caso cita Zeami nel suo scritto *La peau et les os*⁵⁶: perché, nel *Segreto del teatro Nō*, Zeami paragona la pratica del Nō a un corpo: come in un corpo, vi si ritrovano i tre elementi pelle, carne e ossa. Le ossa sono il «patrimonio innato e la manifestazione della potenza ispiratrice che dà origine spontaneamente all'abilità»⁵⁷. La *carne* è la forza dello «stile consumato che attinge la sua forza dallo studio della danza [...]». La *pelle* è «un'interpretazione che, sviluppando ancora questi [elementi], raggiunge il massimo della scioltezza e della bellezza»⁵⁸. Nella danza, «l'aspetto generale è la *pelle*, i movimenti la *carne*, la mente le *ossa*». Zeami afferma poi che è molto raro trovare un artista di Nō capace di gestire in maniera armoniosa tutti i tre elementi. Il maestro è colui che riesce a esprimere una recitazione tale per cui «in qualunque modo la consideriate, essa non presenta la minima debolezza, e questa è l'impressione prodotta dalla sua esperienza dello

⁵⁴ M. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lévi-Bruhl Mauss Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 256.

⁵⁵ «Nous nommerons 'pré-mouvement' cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter». H. Godard, *Le geste et sa perception*, in *La danse au XXème siècle*, a cura di M. Michel, I. Ginot, Bordas, Paris 1995, p. 224. Ma rileggiamo anche Laban: «Si può notare che tutte le azioni pratiche sono precedute da quattro fasi di sforzo mentale [...] C'è la fase di *attenzione*, in cui vengono individuati e considerati l'oggetto dell'azione e la situazione della sua esecuzione, e che può verificarsi con una concentrazione diretta oppure, più fuggevolmente o forse per cautela, in maniera flessibile. Questa fase, in una normale sequenza di sforzo mentale, è seguita da quella di *intenzione*, che può variare da forte a leggera. Il tipo di tensione muscolare prodotta in piccole aree del corpo informerà sulla determinazione di una persona ad agire. L'intenzione di fare un movimento attivo può essere abbandonata prima di portarlo a termine. Segue la fase di *decisione*, che può anche arrivare gradualmente, manifestandosi attraverso un movimento più sostenuto e lento di qualche piccola parte del corpo. Prima che l'azione vera e propria cominci, si può individuare una fase, che chiameremo sperimentalmente di *precisione*. Si tratta di quel brevissimo momento che anticipa l'esecuzione reale dell'azione [...]. Queste quattro fasi costituiscono la preparazione soggettiva dell'operazione oggettiva: sono di solito molto concentrate e possono essere trasferite, in parte o completamente, nell'azione determinante. E' comunque possibile che si verifichino simultaneamente, o che la loro sequenza venga rovesciata, variata o complicata, o anche l'una o l'altra fase venga omessa». R. Laban, *L'arte del Movimento*, Ephemeria, Macerata 1999, p. 106.

⁵⁶ Cfr. H. Godard, *La peau et les os*, Bulletin du CNDC d'Angers n°3, 1989.

⁵⁷ M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, a cura di R. Sieffert (3ª Ed.) Adelphi, Milano 1987, p. 201.

⁵⁸ *Ibid.*

stile delle ossa; che, in qualunque modo la consideriate, non presenta alcuna traccia di insufficienza, e questa è l'impressione prodotta dalla esperienza dello *stile* della *carne*; che, in qualunque modo la consideriate, essa possiede l'*incanto sottile*, e questa è l'impressione prodotta dalla sua esperienza dello *stile* della *pelle*»⁵⁹. Detto ciò, che può sembrare solo una suggestione, fuori luogo e fuori tempo, ma che è trascritta pensando proprio ai coreografi-maestri e avrà modo di essere da guida nei singoli casi. Del resto l'articolazione dello scheletro (Sieni), l'autenticità della carne o la trasparenza della pelle (Borriello, Giordano) sono elementi portanti della loro poetica. Seguo ancora una via dei paradossi, ma ispirata esattamente dalle creazioni dei coreografi nel tempo presente. Dunque se la società costruisce i corpi e lascia indelebili impronte su di essi, ci sono però anche delle *signature* e degli spazi di creazione possibili tra le intercapedini di questo essere scenico.

In questo *corpo crocevia* (Giordano) tra la “logica anatomica” e la “biologia teologica”, è contemplata, ormai è chiaro, l'idea di *spirito*. «Col danzare, o pensare-in-movimento, l'uomo si è reso conto per la prima volta dell'esistenza di un certo ordine nelle sue più alte aspirazioni verso la vita spirituale. Ha scoperto inconsciamente la presenza dei fattori contraddittori e di quelli in equilibrio con le sue azioni, ma senza sapere come usarli e controllarli»⁶⁰.

L'arte della coreografia lavora proprio su questo uso e controllo e sul nutrimento degli spazi “vuoti” del corpo, pieni di “*spiritus*” al fine di ottenere la padronanza artistica del movimento. Tutti indistintamente, i tre coreografi sono fortemente attratti-richiamati dall'inanimato: una marionetta, un Pinocchio, una Coppelia, un automa, un oggetto, un tronco di legno (ultimo Giordano), un pupo siciliano (ultimo Sieni), perché «un pupazzo è ciò che rappresenta uno spirito. In origine gli spettacoli erano rappresentazioni di spiriti, quindi di pupazzi. Attraverso una connotazione drammatica, attori e danzatori sono simili a dei pupazzi perché essi agiscono in sintonia con uno spirito che non è il loro»⁶¹ e

l'idea dell'origine del danzatore dalla marionetta attraverso una sequenza di fatti disposti in rigorosa successione temporale: dapprima lo spirito entra nelle marionette e le fa danzare, poi le fanciulle, attraverso il contatto magico con le marionette, prendono lo spirito e danzano [...] la danzatrice non è quindi simile alla marionetta, ma piuttosto ne è l'esatto equivalente: entrambe sono un medium delle divinità [...] che rimanda al

⁵⁹ Ivi, p. 202.

⁶⁰ R. Laban, *L'arte del Movimento*, Ephemeria, Macerata 1999, pp. 21-23.

⁶¹ J. Belo, *Trance in Bali*, Columbia University Press, New York 1960, p. 12, cit. in V. Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher Firenze 1995, p. 89.

movimento delle marionette [...] più sottilmente, attraverso il “rigore matematico” di una “metafisica del gesto”⁶².

Non è esclusa una terminologia in grado di utilizzare in senso scenico e mirato la *possessione*, la *trance*, non metafora dell’invasamento, ma effetto stesso di una forma di presenza che accetta di non danzare ma “di essere danzata”. Carmelo Bene diceva qualcosa di molto simile: «Attraverso me parlano tanti di quei significanti...io li lascio andare. Io sono parlato, non parlo»⁶³. Confermando la raggiunta massima capacità tecnica di lasciare che la danza - non certo intesa come “estasi primitiva e incosciente”, ma raffinato modo di pensare con il corpo - possa emergere. È un discorso antico che Roberto Calasso riprende ne *La follia che viene dalle ninfe*:

per i Greci, la possessione fu una forma primaria della conoscenza, nata molto prima dei filosofi che la nominano [...] Tutta la psicologia omerica, degli uomini e degli dei [...] è attraversata da un capo all’altro dalla possessione, se possessione è in primo luogo il riconoscimento che la nostra vita mentale è abitata da potenze che la sovrastano e sfuggono a ogni controllo, ma possono avere nomi, forme, profili. Con queste potenze abbiamo a che fare ogni istante, sono esse che ci trasformano e in cui noi ci trasformiamo [...]. *Incursio*, ricordiamo, è il termine tecnico della possessione. Ciascuna di quelle invasioni era il segnale della metamorfosi. E ogni metamorfosi era un’acquisizione di conoscenza. Certo non già di una conoscenza che rimane disponibile come un algoritmo. Ma una conoscenza che è un *pathos* come Aristotele definì l’esperienza misterica⁶⁴.

In un contesto storico molto diverso, quello cristiano occidentale del XVIII secolo, ritroviamo i segni caratterizzanti, per cui, come sottolinea Guarino, «les convulsionnaires sont ainsi témoins et porteurs d’une tradition, d’une ‘technique du corps sacré’»⁶⁵. La precisa volontà di lasciare il controllo del corpo perché questo manifesti la propria insofferenza, ribellione, è comunque un modo composto e contenuto in uno spazio-tempo definito, per liberare un’energia profonda e intermittente, «synthèse du sacré, de la

⁶²Ivi, pp. 89-90.

⁶³E prosegue: «Edoardo [De Filippo, già defunto] mi chiamava: “vieni ti voglio parlare: tu sei il solo che parli, gli altri chiacchierano. Tu parli, gli altri dicono parole”. È vero, chiedeteglielo, se volete. Io ci parlo ancora». Cfr. Carmelo Bene, *Uno contro tutti*, 27 giugno 1994, estratto da <https://www.youtube.com/watch?v=1nSk7OWSQ7k>

⁶⁴R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, Milano 2005, pp. 27-29.

⁶⁵R. Guarino, *Remarques sur les convulsionnaires* in *La croyance et le corps. Esthétique, corporité des croyances et identités*, a cura di J. M. Pradier, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2015, p. 252.

pression sociale et de la révolte des individus»⁶⁶. Esattamente come accade tutt'oggi sulle rive dei fiumi sacri in India o in Nepal durante le feste hindu.

Scrive anche Borriello in proposito:

Questi aspetti ci connettono con una dimensione primordiale dell'essere ponendoci in una condizione psicofisica per la quale la nostra energia si "affida" a quello schema e si attesta su di esso lasciandosene trasportare. Abbiamo così l'impressione di essere nell'infinito procedere del tempo, anche nel passato e nel futuro contemporaneamente.

Ciò che affidiamo alle pulsazioni che si ripetono, è parte della nostra presenza cosciente, della nostra energia che viene così mossa e organizzata da quel fluire in apparenza sempre uguale. Il perdurare di questa relazione, infatti, ci trasforma e può produrre una condizione passiva-ricettiva che, oltre un certo punto, può condurre verso alterazioni dello stato di consapevolezza. È quanto accade in molti rituali d'iniziazione e possessione [...] ⁶⁷.

Per chiudere il cerchio sono utili le "parole radianti" di Merleau-Ponty:

L'esprit sourd comme l'eau dans la fissure de l'Être. Il n'y a pas à chercher des choses spirituelles, il n'y a que des structures du vide – Simplement je veux planter ce vide dans l'Être visible, montrer qu'il en est l'envers, en particulier l'envers du langage. De même qu'il faut restituer le monde visible *vertical* de l'esprit, selon laquelle il n'est pas fait d'une multitude de souvenir, d'images, de jugements, il est un seul mouvement qu'on peut monnayer en jugement en souvenir, mais qui les tient en seul faisceau comme un *mot* spontané contient tout un devenir, comme *une seule prise* de la main contient tout un morceau d'espace ⁶⁸.

Davanti a queste parole non posso che associare un termine chiave nel linguaggio di Sieni: *fessurazione*, termine della botanica o della geologia inteso come fessura o interstizio che apre il corpo al mondo. Dai cocci di un vaso rotto riparati con l'oro dai giapponesi, alle crepe d'intonaco dei nostri palazzi Cinquecenteschi, al segno di Lucio Fontana che squarcia la tela, la crepa è una possibilità gnoseologica. Carolyn Carlson, (come Leonad Cohen del resto), fa riferimento spesso, tra i temi di lavoro, ad una "crepa nel mondo" da cui però può entrare la luce, e l'iconografia che corredata i volumi ai confini fra arte e filosofia non la smentisce ⁶⁹. L'idea di un corpo aperto e attraversabile da flussi di pensieri

⁶⁶ Ivi, p. 253.

⁶⁷ A. Borriello, *Chiedi al tuo corpo...*, cit., p. 174.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* cit., p. 284.

⁶⁹ Cfr. ad esempio F. Rella, *Ai confini del corpo*, Feltrinelli, Milano 2000.

e di visioni, persino «vue de soi» è già in Merleau-Ponty⁷⁰, come anche l'attenzione per l'*umanità*, che è «société invisible. La conscience de soi forme système avec la conscience de soi d'autrui, précisément par sa solitude absolue»⁷¹. E rimando alla tesi di Storia della filosofia contemporanea intitolata «*Questo corpo è al mondo*» e discussa a partire da un laboratorio di Raffaella Giordano⁷².

Abitare questa materia

In alcuni casi è stato necessario risalire alle fonti dei discorsi e della terminologia usata dai coreografi. A volte ho dovuto constatare che i loro pensieri semplicemente coincidono con quelli dei filosofi contemporanei. Condividono i temi, a volte anticipano i tempi. Spaziano senza confini tra discipline, arti e scienze, complessi di credenze e scoperte empiriche esattamente come gli artisti *rinascimentali*. Anche se il danzatore, secondo Nižinskij, è «un filosofo che non pensa»⁷³, e «le più grandi cose si dicono in silenzio»⁷⁴, e per questo motivo si sceglie la danza, i nostri coreografi pensano e scrivono finanche captando lo spirito del tempo o gli interessi del contesto. L'immersione nel corpo della danza può portare alle medesime concezioni dell'immersione nella filosofia dei pensatori. Proprio mentre definivo a ragion veduta questi nostri danzatori come coreosofi, ho trovato i filosofi contemporanei impegnati a scrivere *Sulla danza*⁷⁵. Nella premessa di questa miscellanea, Maurizio Zanardi fa partire il discorso proprio da uno spettacolo di Sieni, *Tristi tropici*, visto una sera d'inverno «sullo sfondo di una città che reagiva all'angoscia di fronte ai cumuli di rifiuti, in infinita decomposizione o apparentemente indistruttibili nella loro tenace solidità» e in cui la danza pareva «aprire un varco, fare spazio in modo incomparabilmente più vasto di ogni pur auspicabile liberazione della città dall'immondo»⁷⁶. Questa funzione della danza, antica quanto il mondo, è ancora più visibile nell'attualità di un'angoscia planetaria e di una crisi irreversibile, in cui come

⁷⁰ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le visible...*cit. p. 283.

⁷¹ Ivi, p. 284.

⁷² Cfr. M. Vedruccio, *Maurice Merleau-Ponty «Questo corpo è al mondo». Con un'appendice sulla danza teatro di Raffaella Giordano*, tesi specialistica in Storia della filosofia contemporanea, Università del Salento, a.a. 2009/2010.

⁷³ V. Nijinskij, *Diari. Versione integrale*, Adelphi, Milano 2006, p. 54.

⁷⁴ G. Deledda, *L'edera - Amori moderni*, Zedda Editore, Cagliari 2007, p. 141.

⁷⁵ F. Ermini, R. Gasparotti, J.L. Nancy, N. Sala Grau, M. Zanardi, *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017.

⁷⁶ M. Zanardi, *Premessa* in *Sulla danza*, cit. pp. 7-8.

sempre «la tragedia è la città che si fa teatro, che mette in scena se stessa davanti alla collettività dei cittadini»⁷⁷. Dunque la danza è il modo per rieducarsi ad abitare il mondo. Il latino *habitare* proviene da *habere*, che ha il significato dell'italiano avere, con l'aggiunto senso di durata dell'azione nel tempo. Se *habere* vuol dire dunque tenere o trovarsi, *habitare* equivale a tenere per un lungo tempo, o trovarsi per molto tempo.

Il verbo abitare presenta due diverse costruzioni: la prima è una costruzione transitiva, in cui prende il valore di occupare stabilmente o avere come propria dimora. La seconda costruzione è intransitiva, seguita da un complemento indiretto e ha il valore di vivere, stare di casa. Si tratta comunque di uno spazio vissuto pienamente. Abitare può indicare uno spazio comprensivo dell'intero pianeta o può essere più delimitato, ed equivalere a un paese, a una nazione o a una città, fino a restringersi alla sola dimensione della casa, della scena o del proprio corpo. “Abitare” il proprio corpo potrebbe apparire una tautologia, invece è un lavoro per chi ha perso il centro, ovvero l'uomo medio occidentale, snaturato da secoli di convenzioni formali e sofisticato da numerose sovrastrutture culturali e sociali, che gli hanno stratificato l'identità, quel nucleo originario che irradia energia concentrata e che rende presenti sempre e comunque i bambini o i lavoratori della terra; tutte quelle persone in cui vi è identità tra pensiero e azione, per cui il movimento o l'immobilità sono forme piene di un contenuto “autentico”, non scisso dalla persona. Scissi appaiono invece i giovani danzatori estremamente codificati, i quali spesso ignorano il contenuto della loro forma di riferimento.

Se storicamente la danza è «una virtù etica, un *habitus* che si acquista con l'esercizio», le regole estetiche della «mexura, memoria, agilitate e mainera, mexura de terreno porzando aiuto, spirando el corpo per fantaxmate»⁷⁸ non solo sono ancora valide, ma è su questa competenza del Rinascimento italiano che si rifonda il concetto di *abitare il mondo* attraverso la danza, passando per la poesia romantica (Hölderlin nel caso di Sieni) e un concetto del corpo contemporaneo che trova la sua forma nello spazio-tempo e nella *cura* del movimento. Abitare il mondo, sosteneva Galimberti trent'anni or sono,

è possibile solo se si rinuncia a possederlo nella sua totalità oggettiva come fa la scienza, o a definirlo da un punto di vista proiettato dall'eterno come fa la religione. Abitare il mondo significa inerire a qualcuno dei suoi aspetti, che rinviando al di là delle loro manifestazioni

⁷⁷ J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, Einaudi, 1991, p. 72.

⁷⁸ Domenico Da Piacenza (Pd, c. 1r) cit. in A. Pontremoli, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo* in *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano* a cura di E. Casini Ropa e F. Bortoletti, Ephemeria, Macerata 2007, p. 38.

determinate, promettendo sempre dell' "altro da vedere". In questo senso il mondo è "misterioso" e "portatore di eventi", e abitarlo significa disporsi a un'attesa che non è la fine del mondo, ma più modestamente il dispiegamento di un a-venire. Se il mio corpo non fosse in 'uno' spazio e in 'un' tempo, non si dispiegherebbero per me altri spazi e altri tempi. [...] Il tempo dunque non appartiene alle cose, ma al 'mio rapporto' con esse, e a decidere i termini di questo rapporto non è la coscienza, che nella sua pretesa ubiquità costruisce lo stato oggettivo delle cose, ma il mio corpo. [...] Lo spazio può essere appreso dalla mente solo perché prima il nostro corpo lo ha abitato [...] abitare il mondo significa avere "nelle mani e nelle gambe" le distanze e le direzioni principali [...]. Se possiamo pensare "oggettivamente" lo spazio [e il tempo] è perché applicandosi agli oggetti del mondo, il nostro corpo ha vissuto una distanza⁷⁹.

La Biennale Danza del 2016 ha come esergo l'affermazione di Merleau-Ponty: «Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe», sintesi estrema e unilaterale della versione originale «Et, finalement, loin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas pour moi d'espace si je n'avais pas de corps»⁸⁰. Il concetto viaggia tra i filosofi che guardano alla danza come vita in altissima definizione:

Abitare il mondo vuol dire per prima cosa abitare il corpo, che difatti è il suo *habitus*, guscio sottile che ci separa dagli altri ma anche da noi stessi, e ci rende riconoscibili. Jean Luc Nancy muove da una nozione di esistenza per poi riflettere sul gesto e sulla danza sul gesto primordiale della ricerca e sulle interazioni tra l'essere e lo spazio, segnate dal tempo⁸¹.

La questione dell'abitare il corpo, il gesto, poi lo spazio, riguarda molti ambiti, dalla filosofia all'antropologia, dalla psicologia all'architettura. Riflettere su questo concetto complesso significa arrivare al centro della necessità di protezione e di intimità individuale per giungere alla condivisione, all'avere un posto in un contesto naturale o sociale. Istanza che viene anche dalla marginalità che i professionisti della danza contemporanea hanno sentito e subito nel tempo. "Abitare" è un faticoso compromesso tra lo stare e l'andare, tra il fermarsi e il ripartire, tra le "radici" e le molteplici strade possibili⁸².

⁷⁹ U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano [1987] 2003, pp. 128-129.

⁸⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 137.

⁸¹ Cfr. *Il gesto senza fine. Jean-Luc Nancy e la danza*, nel Catalogo della Biennale di Venezia 2013 a cura di S. Tomassini e D. Giuliano, p. 18.

⁸² Cfr. M. Augé, S. Boffito, F. Cimatti, G. Civitarese, A. Favole, A. Mendini, D. Miller, F. Remotti, R. Sesana, *Le case dell'uomo. Abitare il mondo*, Utet, Torino 2012.

Abitare significherà essere in relazione d'uso così intensa con qualcosa al punto da potersi perdere e dimenticare in essa [...]. Abitare con sé, abitare sé nomina allora il tratto fondamentale dell'esistenza umana: la forma di vita dell'uomo è, nelle parole di Hölderlin, una «vita abitante». [...] [mentre] «il libero uso del proprio è la cosa più difficile»⁸³.

Sul senso e sul modo di abitare il corpo, la comunità, *la nostra storia*, le nostre città e sull'abitare come incessante «oscillare tra una patria e un esilio»⁸⁴, scrive Salvatore Settis in *Se Venezia muore*, libro casualmente pubblicato all'indomani della prima Biennale di Venezia diretta da Sieni e giocata più nei campi e nelle calli che nei teatri e intitolata proprio "Abitare il mondo - Trasmissioni e pratiche":

La forma della città storica - scrive Settis - è anche lo spazio e il dispositivo della mediazione fra il corpo dell'individuo e il corpo della società. Il corpo della città storica è compatto, riconoscibile, significante; è concluso ma si estende come un organismo vivente; è permeabile, consente di percorrerlo, comprenderlo, memorizzarlo. Invita a riconoscere gerarchie di valori e di poteri, ma consente di modificarle; come una lingua accoglie le novità mantenendo la propria struttura. Il corpo della città è topografia di diversità riconoscibili e codificate: perciò aiuta a orientarsi nelle sue strade (e nel mondo). Suggerisce unicità, dignità e identità, ma dialoga con altre città (altre unicità, altre identità); incarna il succedersi delle generazioni e l'evolvere delle istituzioni; stimola al confronto e invita alla familiarità. [...] Fra il corpo della città e il corpo del cittadino c'è un rapporto di proporzioni, di *misura*. Nella città storica italiana l'incombere di un campanile, di una cattedrale, di un palazzo del Comune o del Signore, l'addensarsi di un convento o di un'università, le facciate delle case più ricche, s'intrecciano con le botteghe artigiane, i quartieri poveri, i vicoli dei mercati e le strade verso i cimiteri e la campagna, le porte e le mura, le piazze e le strade: accolgono i cittadini, non li inghiottono⁸⁵.

Con questa esperienza dello spazio si può procedere nel tempo.

⁸³ Cfr. anche per le citazioni interne G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit. p. 123.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ S. Settis, *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014, pp. 98-99.

Quali memorie?

Poiché non si interroga il tempo come successione di istanti, ma come spessore di esistenze, «qualche volta bisogna cercare di sottrarsi al rumore, al rumore incessante delle notizie che ci arrivano da ogni parte. Per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo di sbieco. Oppure, ricorrendo a una metafora diversa: dobbiamo imparare a guardare il presente a distanza, come se lo vedessimo attraverso un cannocchiale rovesciato. Uno sguardo obliquo e distante. Nessuna empatia. Piuttosto una scelta di distanziamento. Come dire che solo allontanandoci dal cuore dell'azione possiamo sperare di coglierne il senso. Alla fine l'attualità emergerà di nuovo, ma in un contesto diverso, inaspettato»⁸⁶, materializzando «lo scarto tra le memorie seconde e la memoria attiva»⁸⁷.

Le indagini teoriche nel solco della “scuola francese” mi hanno portato a tenere in considerazione le riflessioni di Isabelle Launey concentrate in *Mémoires et histoire en danse*⁸⁸ e *Histoires de gestes*⁸⁹ e ascoltate al “Forum Mémoire - Semaine des arts” a Paris 8 nel 2011⁹⁰. Con un più ampio respiro filosofico, il riferimento sul tema rimane Henri Bergson di *Materia e Memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*⁹¹, proprio perché cerca di determinare il rapporto tra questi ultimi due attraverso il ruolo chiave della *memoria*, collegamento tra la coscienza spirituale, incorporea e la fisiologia. Argomenti antichi e attuali, che collegano la filosofia contemporanea alle millenarie tecniche mediche orientali utilizzate dichiaratamente dai coreografi che tratto.

Così tra la *Storia della memoria*⁹² e *L'Arte della memoria*⁹³, l'approdo naturale a ritroso è l'*Atlas Mnemosyne*⁹⁴ di Aby Warburg, quel gigantesco condensatore in cui si raccolgono tutte le correnti energetiche che hanno animato e ancora animano la memoria dell'Europa, il cui obiettivo è illustrare i meccanismi di tradizione di temi e figure dall'antichità –

⁸⁶ C. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, Milano 2015, p. 53.

⁸⁷ R. Guarino, *Il teatro nella storia...* cit., p. 161.

⁸⁸ I. Launay et S. Pages, *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles, n°2, L'Harmattan, collection « Arts 8 », Paris 2010.

⁸⁹ I. Launay et M. Glon, *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris 2012. Su questo libro e i dodici gesti semplici che approcciano la storia della danza in maniera inedita, si basa il progetto “Danzare la performance” a cura di A.L. Antolini, che tra il 2016 e il 2017 si è sviluppato in più tappe al museo MaXXI, al Balletto di Roma e presso Cango a Firenze.

⁹⁰ Cfr. <http://www-artweb.univ-paris8.fr/spip.php?article1373> consultato il 10. 10. 2016.

⁹¹ H. Bergson, *Materia e Memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 1996.

⁹² M.S. Malone, *Storia della memoria. Tesoro e custode di tutte le cose*, (trad. it. di B. Baldini) Ed. Dedalo, Bari 2014.

⁹³ F. Yates, *L'Arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972.

⁹⁴ A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, C. Brink, M. Ghelardi Aragno, Torino 2002 e A. Warburg, *Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, Archetipo Libri, Bologna 2012.

orientale e greco-romana – all’attualità, con particolare riguardo alla ripresa di moti, gesti e posture che esprimono l’intera gamma dell’eccitazione emozionale. Si tratta delle *Pathosformeln* – formule espressive dell’emozione – dedotte direttamente in forma artistica dai modelli antichi, o anche riemergenti senza diretto collegamento ai modelli, nella forma di *engramma*, esito spontaneo dell’istinto gestuale umano. Per Warburg «la memoria è una forza che si manifesta nel corso del destino umano in quanto eredità comune»⁹⁵. La memoria è “sopravvivenza” (*Nachleben*). Con il termine “sopravvivenza”, Warburg designa anche quello che, in un’immagine, ha perso il suo valore di uso e di significato di partenza, ma continua comunque ad agire nel tempo grazie al suo potenziale di *memoria*. Al centro della scienza della cultura da lui inventata, questo tipo di immagine è allora simile a un “fantasma” capace di superare i confini dello spazio e del tempo. Le immagini sono in effetti vive e migranti, ragion per cui sanno perdurare nelle memorie, consapevoli o inconsapevoli. Nel suo atlante d’immagini, a cui dà il nome della musa della memoria, *Mnemosyne*, Warburg inserisce molte immagini di Pietà medievali, accanto a scene di vasi antichi, un cuore iconografico dell’Italia tra il 1140 e il 1520.

La visita al The Warburg Institute a Londra aveva generato progetti tra Adriana Borriello e alcune istituzioni inglesi. Nel settembre del 2015 Virgilio Sieni presenta a Milano un progetto denominato *Atlante del gesto* presso la Fondazione Prada (cfr. *infra* p. 161). *Cuocere il mondo* (2007) di Raffaella Giordano, mette in moto un sistema impercettibile di memorie trasfigurate a partire dall’*Ultima Cena* di Leonardo (cfr. *infra* p.198). Mentre la memoria orale, con le dimenticanze, gli errori, i fraintendimenti a volte molto fruttuosi, opera omissioni più o meno volontarie, la memoria sensoriale, la *memoria del corpo* può essere anche involontaria. Necessita di molta pratica, ma il passaggio corporeo di informazioni gestuali nel tempo e tra generazioni, non passa per il filtro della mente razionale⁹⁶. Nel film di Atom Egoyan *Remember* (2015) il protagonista, affetto da Alzheimer, non riconosce il volto dei propri figli, ma suona Wagner e Mendelssohn appena siede al pianoforte. Amnesie, afasie, lesioni cerebrali, dimostrerebbero una dimensione spirituale irriducibile alla fisiologia del cervello. Coscienza spirituale e corpo sono entità ben distinte, ma strettamente interconnesse da “ricordo puro”. Questa memoria del corpo, essenziale strumento integrativo della documentazione scritta, è memoria che prescinde da

⁹⁵A. Warburg, *Mnemosyne...*cit., p.128.

⁹⁶ «C’è qualcosa di magico ed inspiegabile nella memoria del corpo, delle mani. Chi ha suonato uno strumento lo sa. Chi è malato di Alzheimer, chi non ricorda più neppure il proprio nome può, se restituito al suo strumento, suonare.» scrive C. De Gregorio, *Remember*, in «La Repubblica», 11 settembre 2015. Sul tema cfr. anche P. Violi, *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.

noi e dalle nostre selezioni. E' una stratificazione di gesti che ci precede di gran lunga e ci sfugge continuamente nell'abitudine quotidiana, ma a cui il nostro corpo ha la capacità di riconnettersi. Per quanto concerne la danza si possono evocare almeno quattro tipi di memoria (cfr. *infra* p. 105), che dalla propriocezione alla sublimazione danzata è tutta memoria dell'invisibile, del lavoro dello *spirito* che l'occhio non vede facilmente.

La tematica si fa viva e funzionale nel momento in cui è strettamente correlata alla *trasmissione*, perché il corpo è necessariamente un canale di ricezione prima di poter essere un "trasmettitore". Il percorso interno a *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*⁹⁷, suggerisce questo passaggio tanto in senso storico-teorico, nella linearità del tempo, nella rilettura delle opere, quanto nella produzione culturale del *corpo vivo* e delle *circostanze presenti*, per cui si rende necessario seguire sul campo "i sistemi pratici", procedere su fonti di prima mano per ri-emergere con altre tematiche da confrontare con le istanze teoriche. E' proprio sui sistemi di trasmissione, infatti, che i punti di vista e le esperienze (metodo enattivo) differiscono per molteplicità⁹⁸. Sul tema della *trasmissione* la tradizione scritta non trionfa sulla tradizione orale e corporea, ma questa si può integrare, assumendosi il rischio delle interruzioni di questa oralità (e di alcuni segreti "di bottega"), avendo avuto accesso alle pratiche non come osservatore o occhio esterno, ma come parte dei processi e senza che si sospettasse una rendicontazione di questi. Sui modi della trasmissione emergono forme e interpretazioni estremamente diverse e a più livelli anche per lo stesso coreografo di riferimento, per cui rimando ai singoli casi. Le pratiche del corpo quasi sempre *non* sono subordinate a dei presupposti filosofici e il focus della danza contemporanea non è mai sul *cosa*, ma sul *come* si effettua il gesto, in modo anche da comprendere e distinguere *filiazioni di codice* e/o *filiazioni di pensiero*. Immergersi nelle pratiche serve a «rendre possible une véritable philosophie à même le corps, les gestes et la sensation, sans les dénaturer en leur imposant d'emblée une perspective philosophique exogène [...] il s'agit de trouver une *nouvelle voie*»⁹⁹, per dirla con Alain Badiou.

⁹⁷ S. Franco - M. Nordera, (a cura di), *Ricordanze...*cit.

⁹⁸ Cfr. in proposito, F. Magnini, *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore*, in «Teatro e Storia» n.s. 34-2013, pp. 326-357.

⁹⁹ A. Badiou, prefazione a B. Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Les Belles Lettres, Paris 2012, p. 11.

L'Oriente, l'arcaico e l'attuale

Ce «passé» appartient à un temps mythique, au temps d'avant le temps, à la vie antérieure, «plus loin que l'Inde et que la Chine»¹⁰⁰ (M. Merleau-Ponty)

In tutti e tre i casi è evidente una speciale connessione arcaica ed antropologica alla radice prima dell'arte della danza come rituale, più vicina al sacro, più “arte interna” che manifestazione muscolare e con un “non so che”¹⁰¹ di mediterraneo, nonostante i molteplici codici in campo. Nel training dei nostri coreografi, però, è iscritto oramai da trent'anni un sistema appreso direttamente o indirettamente dalla Cina, dall'India e dal Giappone. Se per Borriello e Sieni l'incontro con le tecniche del Tai Chi e dell'Aikido o con la qualità degli spazi e delle trasparenze “orientali” è chiaramente rintracciabile nello spazio-tempo biografico, per Giordano la traccia è più sottile, si confonde nella filigrana del suo essere “virtuosa dell'intimore”¹⁰², ma il suo training ad occhi chiusi e gambe incrociate al suolo, mentre accarezza l'aria che circonda il volto o, con ampie torsioni del busto, lo spazio retrostante, sembra mettere delle *asanas* in movimento in un *mélange* di esercizi di propriocezione e meditazione che durano ore. Del resto è noto quanto trasmesso da Carolyn Carlson rispetto a filosofie e pratiche d'Oriente. Già *Undici Onde* (1981) pièce che indaga la soglia tra uomo e *natura*, di cui la Giordano è interprete, si basa sulla legge armonica degli opposti ovvero sull'interdipendenza delle polarità *yin-yang*. Mentre l'influenza della filosofia Zen, la pratica dello *za zen*, e la calligrafia come metodo di trasmissione arrivano sino al recente *Now* (2014)¹⁰³ senza soluzione di continuità. Su tutti comunque permane l'influenza delle lezioni cageane, che mescolano le necessità di mutamento con le sofferenze dell'ego e il disagio occidentale:

ci trovavamo in una Babele dove nessuno era in grado di comprendere nessun altro. Fu così che cercai di trovare una motivazione più convincente oppure di lasciar perdere tutto. Imparai da lei [Gita Sarabhai, musicista indiana che soggiornò a New York nel 1945] la

¹⁰⁰M. M. Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit... p. 292.

¹⁰¹P. D'angelo, S. Velotti, *Il “non so che”. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 1997.

¹⁰²Parole di R. Giordano in *Cuocere il mondo. Incontro con Raffaella Giordano*, filmato-documentario per *Danza in scena*, ideazione e interviste di F. Pedroni, regia di A. Daveri, Classica TV, Italia, 2010.

¹⁰³Cfr. T. Delcourt, *Carolyn Carlson, de l'intime à l'universel*, Actes Sud, Arles 2014.

motivazione tradizionale per cui nel suo paese si esegue un pezzo di musica, cioè “per quietare la mente e disporla agli influssi divini”¹⁰⁴.

Le pratiche corporee comportano una dimensione teorica, teoretica, contemplativa e costituiscono una “verticale” filosofia del corpo incarnata e immanente. Il silenzio, l’auto-disciplina, la ricerca dell’armonia e una certa consonanza metafisica che ne deriva, rimettono in causa le certezze e gli automatismi del movimento e del pensiero e inducono a mantenersi in uno spazio di vigilanza intellettuale e percettiva delle più esigenti. Costituiscono delle meditazioni in tutti i sensi, per cui le articolazioni del discorso e della riflessione sono frutto un po’ enigmatico di questa danza latente e soggiacente che storicamente ha avuto la necessità di rifondarsi in Oriente rivelando «possenti fantasmi, il volto dell’invisibile»¹⁰⁵. Rivelando che esiste già una forma di razionalità del corpo stesso, che è forse all’origine della coerenza ed efficacia transculturale delle arti performative. Il corpo, come abbiamo visto è complesso, ramificato, moltiplicato in differenti aspetti di corporeità e di intelleggibilità (carnale, virtuale) costituisce piuttosto una zona di coesistenza e di ricognizione parziale dei differenti tempi, spazi e saperi e delle loro facoltà e proprietà rispettive. I vari dualismi della tradizione filosofica occidentale non sanno rendere conto di questa complessità e di questa “stratificazione” verticale e armonica del corpo tanto che, secondo Basile Doganis, bisogna ricorrere alla figura musicale della polifonia¹⁰⁶ per comprendere il modo in cui risuonano diversi livelli e “altezze” esperienziali. Ciò ha a che fare anche con diverse temporalità stratificate. Dispositivo per eccellenza della convivenza degli opposti e dell’armonizzazione (polisensoriale), il corpo è lo strumento della composizione (polisemantica), dove i contrari non devono necessariamente riassorbirsi in una sintesi, ma possono coesistere nel loro scarto su più livelli a volte autonomi e strutturati. Interamente fondata sulle antinomie a lavoro è la danza sin dal più semplice *plié*, che vede in azione lo *spin* opposto per essere tale (noto principio delle opposizioni, per cui *contraria sunt complementa*). Ma ci dice molto di più Simon Weil:

Le correlazioni dei contrari sono come una scala. Ciascuna ci eleva a un piano superiore dove abita il rapporto che unisce i contrari. Finché giungiamo a un punto in cui dobbiamo pensare insieme i contrari, ma dove non possiamo avere accesso al piano in cui sono legati.

¹⁰⁴J. Cage, *Lettera ad uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelannetz, Edizioni Socrates, Roma 1996 (ed. or. 1987), p. 79. Sull’argomento rimando a M. Porzio, *Metafisica del silenzio. John Cage, l’Oriente e la Nuova Musica*, Auditorium Edizioni, Milano 1995.

¹⁰⁵F. Marotti, *Il volto dell’invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma 1984, p. XIX.

¹⁰⁶Cfr. B. Doganis, *Pensée du corps...*cit, pp. 161-194.

È l'ultimo scalino della scala. Là non possiamo più salire, dobbiamo guardare, attendere e amare¹⁰⁷.

Ma per non tradirsi, la filosofia del corpo deve sforzarsi di restare il più vicino possibile alla sensazione, all'emozione, al movimento e, soprattutto, di riflettere non solamente sul corpo, ma attraverso di esso nel presente. Per questo non ci addentreremo nei meandri dell'Oriente, ma condivideremo con De Marinis il fatto che «abbandonata ogni illusione di trovarlo in qualche punto *esterno* del tempo e dello spazio, fosse anche solo immaginario, è nell'uomo, nella sua capacità di ribellarsi e auto generarsi teatralmente (come, appunto in una «genesì della creazione»), con un duro lavoro su se stesso, che [si] localizza alla fine il vero Oriente [...]»¹⁰⁸. Nella funzione radicalizzante che è di rilevanza ormai storica nell'arte occidentale.

In un certo contesto di crisi del razionalismo che favorisce il relativismo culturalista tanto quanto un dogmatismo irrazionalista, le derive possono prendere differenti forme (compreso il misticismo). Lo studio delle pratiche corporee mostra che esiste una forma di universalità nel corpo: un'idea immanente e incarnata, che ri-fonda uno spazio di intelleggibilità in seno all'intuizione del movimento, alla sensazione, alla “credenza”, insomma una ricerca della «Verità Una come garanzia delle differenze»¹⁰⁹.

La riconnessione al sapere antico greco, la nostra radice, che tocca per analogie quello millenario orientale trasforma una filosofia nata come comparativa in integrativa. E' proprio per questa via che si può affermare paradossalmente che *l'arcaico è l'attuale* e invade il nostro presente¹¹⁰. E ancora si tratta di

una delle forme in cui il Novecento scopre la vocazione di progettare volgendosi all'indietro, seguendo quel movimento apparentemente regressivo ma fondativo che Benjamin ha chiamato “ritmica dell'originario”. Nella gerarchia dell'eredità, il ripristino del passato remoto sprigiona l'energia della rottura della consuetudine. Questo movimento intraprende declinazioni cosmologiche, esoteriche, antropologiche [...]»¹¹¹

¹⁰⁷S. Weil, *Cahiers II*, Plon, Paris 1953, p. 408. Trad. mia.

¹⁰⁸M. De Marinis, *A Est di Bali: Artaud, i Tarahumara e il vero Oriente in L' Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali* cit., p. 271.

¹⁰⁹G. Pasqualotto, *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente* (1989) Luni Editrice, Milano 2015, p. 23.

¹¹⁰Cfr. M. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale...*cit.

¹¹¹R. Guarino, *Il teatro nella storia* cit., p. 98. Il capitolo si intitola per l'appunto *Il nuovo è l'antico. La scelta del passato*.

Il modo lo precisava Marcel Mauss già nel 1936 :

J'appelle technique un acte traditionnel efficace [...]. Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux: par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale¹¹².

Per esempio, i cinesi antichi disponevano di un vocabolario sofisticato per designare la percezione interiore, la propriocizione, come “ascolto inverso”, grazie a una “visione energetica” di un corpo conosciuto come un sistema di circolazione di respiro e di fluidi. Così anche la danza contemporanea intende il corpo come strumento dello spirito e mutua un nuovo vocabolario anche dal pensiero cinese antico (Borriello).

L'energia dell'*origine* (termine usato da Sieni quotidianamente e ripetutamente), che la tradizione occidentale non ha saputo custodire, torna attraverso le arti del movimento più antiche, le quali sempre lavorano sulla vitalità propria della fonte, dell'inizio, da ricordare e salvaguardare. Questo scritto ben sintetizza i cardini del discorso comune ai casi di studio:

la tua energia, il tuo spirito nelle ossa e nelle articolazioni più importanti come i fianchi, la vita, le anche e lasciare le altre parti vive e rilassate. Se fai così puoi accumulare molta energia, perché hai spazio all'interno per farlo. Così la tua forza non viene dai muscoli ma dallo spazio interno tra articolazione e articolazione, ma è importante che i tuoi muscoli siano rilassati e strutturalmente forti perché devono funzionare come delle cinghie di trasmissione per trasmetterla all'esterno¹¹³.

A partire da questi presupposti la coreografia contemporanea può guardare

al primitivo come forma leale di scavo verso la propria archeologia, un'archeologia di ossa, allineamenti sottili, corrispondenze neurali, muscolari, tendinee, molecolari, fatti che ci danno al mondo: in questo senso il tema della danza diventa urgente in quanto si pone come avamposto sul territorio delle abitudini; il gesto che nasce dall'ascolto dell'ambiente interno ed esterno accenna dunque a quell'ignoto che scorre ai bordi della nostra vita¹¹⁴.

¹¹² M. Mauss, *Les techniques du corps in Sociologie et anthropologie*, Journal de psychologie XXXII, Aprile 1936 .

¹¹³ F. Danieli, *Il potere nascosto del corpo*, in Samurai, maggio 2002, <http://www.taichineidan.com/articoli/articoli.htm>

¹¹⁴ V. Sieni, *Le Sacre*, programma di sala, Teatro Comunale di Bologna, marzo 2015, p. 33

Ricorrere agli studi sui teatri orientali per leggere la coreografia contemporanea ha un suo senso oggi poiché le tecniche energetiche, i suoi nomi, i suoi segni e il lavoro sul corpo sottile sono così penetrati nelle pratiche, nelle concezioni dello spazio-tempo e della presenza, da trasformare le composizioni, che tornano a essere atti catartici da “sentire” e studiare anche grazie a questi studi. Quel modo totalizzante di vivere la danza per tutta l’esistenza ha condotto i coreografi maturi ad apici sapienziali, ma anche a codificazioni sistematiche (polarità opposte che si ricompongono in una circolarità). Se questo sia un effetto delle migrazioni e della globalizzazione o una ricaduta forte delle teorie teatrali diffuse contemporaneamente negli stessi anni di diffusione delle pratiche è interessante da verificare.

La circolarità e il *cross over* tra temporalità ed estetiche, ma soprattutto tra intuizioni e pensiero scientifico, sono oggi una realtà tale da elevare e gratificare il lavoro coreografico. Per esempio vi è tutto un quadro di riferimento in continua trasformazione che ha rivelato sorprendenti corrispondenze tra il campo quantistico, il *vuoto* come potenziale creativo infinito e la visione mistica orientale. L’intuizione che sta dietro l’interpretazione che i fisici danno del mondo subatomico, in termini di campo quantistico, ha una stretta analogia con quella del mistico orientale che interpreta la propria esperienza del mondo sulla base della realtà ultima fondamentale, e tutte queste concezioni sono il sostrato di una buona fetta della danza contemporanea. Ne *Il tao della fisica*, Capra affermava:

Nella concezione orientale la realtà soggiacente a tutti i fenomeni trascende tutte le forme e sfugge a tutte le descrizioni e specificazioni. Di essa, perciò, si dice spesso che è senza forme, vacua e vuota. Ma questa vacuità non dev’essere presa per semplice non essere. Essa è, al contrario, l’essenza di tutte le forme e la sorgente di tutta la vita¹¹⁵.

Nella tradizione orientale, soprattutto quella influenzata da buddhismo e taoismo, le arti che danno forma al vuoto sono molteplici e l’uso del vuoto è osservabile in quasi tutte le forme artistiche. Prendiamo come esempio una delle cerimonie più note della tradizione del buddhismo tibetano, quella in cui i monaci lavorano a lungo per preparare un mandala di sabbia che alla fine viene cancellato. Non solo perché l’attaccamento è dolore in un

¹¹⁵F. Capra, *Il tao della fisica*, Adelphi, Milano 1982, p. 244-245.

mondo impermanente, ma affinché quella lunga teoria di gesti si riveli per ciò che è: il tentativo di dare forma al vuoto, per poi restituire le forme al vuoto a cui appartengono.

Un *vuoto* che, tra mistica e rivoluzione scientifica del XX secolo, non può che essere considerato quale termine dialettico sempre in relazione con il suo opposto: il pieno. Dunque è il vuoto che garantisce che ogni forma sarà valorizzata e presa in considerazione. Esso rappresenta lo sfondo in cui si stagliano le cose, è la *fonte* di ogni forma e il luogo di ritorno di ogni forma.

Questo vuoto, al pari di quello che la scienza ha rivelato tra la rivoluzione relativistica e quella quantistica e di quello che le tradizioni mistiche avevano insegnato fin da tempi assai lontani da Oriente a Occidente, è un vuoto creativo, ricco, ribollente di virtualità trasformative in cui vi è l'abolizione della separazione tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno. «Lo stato più vuoto (perché privo di contenuto) e più pieno ad un tempo (perché totalmente autosufficiente). [è inteso] come totale oblio di sé, oppure come un godimento il cui oggetto non è 'nulla che sia esterno a sé'»¹¹⁶. *Vuoto* è uno dei concetti chiave che i tre coreografi hanno in comune per eliminare pre-giudizi, pre-concetti, idee pre-costituite, e cancellare ogni traccia di pensiero logico tradizionale per farne un'*apertura nei confronti delle molteplici forme del mondo*¹¹⁷. È un concetto essenziale per capire il rinnovamento e l'affinamento delle forme della danza. Questa dialettica particolare, che “resetta” ogni presupposto per ritrovare una “autenticità” propria, affinando sensazioni e movimenti, rende possibile un rapporto immediato con il mondo e la filosofia ritrova il suo rapporto profondo con la realtà e l'immediatezza della vita.

Dall'Atlante al Vuoto

Dunque, come diceva Guénon,

non si tratterebbe insomma che di un ripristino di quel che già esistette prima della deviazione moderna con gli adattamenti necessari alle condizioni di un'altra epoca [...] L'Oriente potrebbe soccorrere l'Occidente, sempre che questo lo voglia: non per imporre ad esso concezioni estranee, come alcuni sembrano temere, ma per aiutarlo a ritrovare quella sua tradizione di cui ha perduto il senso. [...] Al pari delle antiche dottrine

¹¹⁶ J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna 1982, p. 397.

¹¹⁷ M. Ghilardi, *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*, Morcelliana, Brescia 2014 (2ª ed. 2017) e il suo primo riferimento G. Pasqualotto, *L'estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992.

occidentali, le dottrine orientali sono unanimi nell'affermare che la contemplazione è superiore all'azione, allo stesso modo che l'immutabile è superiore al mutamento¹¹⁸.

Volendo stilare un nuovo dizionario del pensiero coreografico¹¹⁹ ci troveremmo di fronte ai lemmi di sempre, i più ovvi, ma non banali se reconsiderati nell'etimo e portati nello specifico attuale. In ordine sparso è necessario ri-considerare i termini: abitare, aria, ascolto, asse, attenzione, azione, composizione, coreosofia, danza, emozione, energia, forma, grottesco, idea, improvvisazione, movimento, musica, percorso, presenza, ricerca, ritmo, senso, spazio, gesto, spirito, ironia, inizio, fine, sottrazione, processo, corpo, segno, diagonale, sguardo, drammaturgia, luce, silenzio, precisione, spontaneità, sforzo, spirale, mani, ringraziamento, caso, necessità, esercizio, regola, lavoro, flusso, dinamica, tensione, caduta, velocità, trasformazione, osservazione, percezione, tecnica, scrittura, successione, frase, "accordo", risonanza, sospensione, *momentum*, incarnazione, partitura, sottopartitura pulsazione, gioco, creazione, variazione, parola, voce, rizoma, campo, interpretazione, dettaglio, consapevolezza, *contact*, *release*, testo, sottotesto, contesto, sfondo, primo piano, irradiazione, transizione, disegno, rischio. Le parole del cinema applicate alla composizione coreografica: dissolvenza, assolvenza, dissolvenza incrociata, montaggio.

Le figure musicali: canone, ripetizione, unisono, poliritmia. E ancora reiterazione, struttura, rito, crisi, reversibilità, cinetica, *texture*, errore, diaframma, sequenza, linguaggio, identità, peso, assolo, autenticità, tradizione, etica, estetica, espressione, entusiasmo, metodo, studio, istinto, dignità, dilatazione, canto, caos, sacro, vuoto.

Con una panoramica sui contenuti si va proprio *dall'atlante al vuoto*, simboliche polarità atte a comprendere il percorso di rifondazione e rigenerazione della danza nel contesto della ricerca coreografica. Così l'artista contemporaneo Giulio Paolini ha intitolato il suo breve dizionario enciclopedico, premettendo che:

tutto sembra procedere ciecamente nell'idolatria dell'"innovazione", termine divenuto vero e proprio lasciapassare, garanzia di verità e progresso. C'è da chiedersi il perché di una direzione di marcia così intasata da costringerci a procedere con sempre maggiori rischi ma senza il minimo dubbio sulla necessità di insistere e non avere ripensamenti: perché mai, in arte, non ci si può sottrarre a una tale evidente superstizione? Dopo le nobili ma affannose rincorse delle avanguardie (anche il novecentesco famigerato "ritorno all'ordine" fu a suo

¹¹⁸R. Guénon, *La crisi del mondo moderno*, Edizioni Mediterranee, Roma 2015 (IV ed.), p. 96.

¹¹⁹Cfr. F. B. Vista, *Appunti per un dizionario del pensiero coreografico*, tesi per il Diploma Accademico di II livello in Coreografia, Accademia Nazionale di Danza, Roma, A.A. 2007/2008.

modo una variante, appunto un'innovazione, seppur antimoderna), perché non osservare – o meglio rintracciare – qualcosa di perenne, ma non di ovvio? Perché non trascrivere rispettosamente, ma non passivamente, la verità impalpabile, ma non gratuita, da contrapporre alla vanità d'invenzioni innovative destinate a subire una fatale disfatta subito dopo essersi manifestate? [...] L'arte è *sempre* contemporanea: l'artista che pur è stato contemporaneo, continua a esserlo proprio perché non ha mai creduto di esserlo¹²⁰.

In questa danza dei giorni nostri così arcaica, dunque, vince ancora il rituale, sacro, pagano o iniziatico e lo dimostrano anche solo i titoli scelti dagli autori-casi di studio in questi anni di osservazione, sia per scelta che su commissione: *Iniziazioni* (2014), *Le Sacre* (2015), un nuovo *Cantico dei Cantici* (2016), *Mistica* (2017) per Virgilio Sieni; *La conoscenza della non conoscenza* (2016), *Col corpo capisco #1 e #2* (2015-2016) per Adriana Borriello; *Bassaridi* (da *Le Baccanti* di Euripide, 2015), *Appunti per Natura e Celeste* (2017) per Raffaella Giordano.

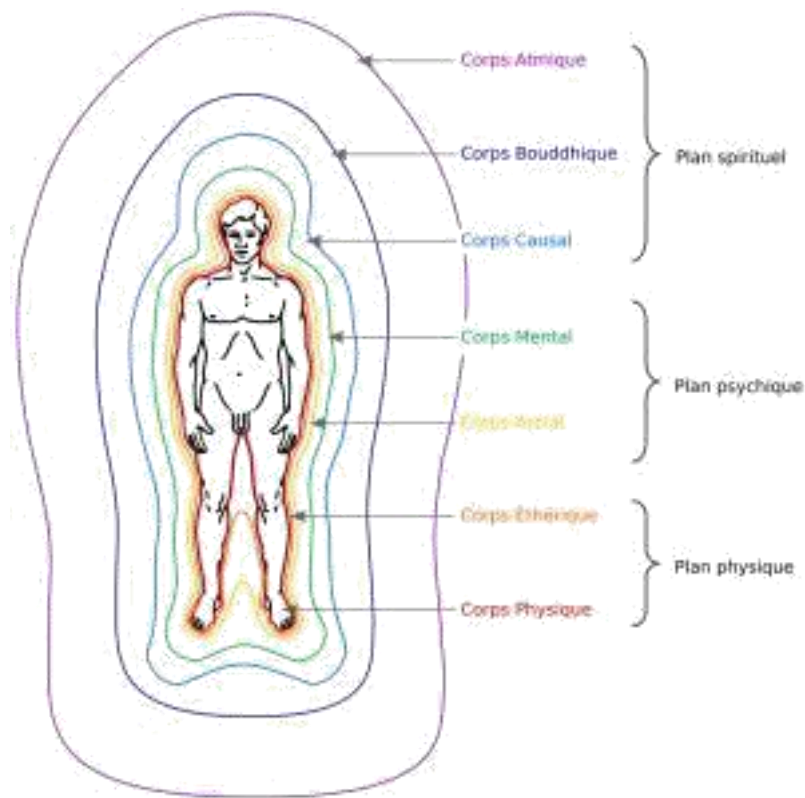
Dal rito al teatro e ritorno?

Se è penetrata nella cultura Occidentale una visione del corpo molteplice e polifonica tanto nella profondità della carne e porosità dello scheletro quanto nella visione *auratica* già presente in Benjamin e sempre citata dai nostri autori, si può introdurre un'altra visione del corpo oltre quello fisico che contempla il palpabile e l'impalpabile della danza. Lo schema orientale dei corpi sottili non rappresenta una realtà, ma una mappa per leggere altri livelli di sensibilità. Riguarda certo un aspetto poco provabile, ma esteticamente funzionale a entrare nei discorsi e nei dialoghi tra teatro e neuroscienze senza essere tacciati di essere new age o New Bohemia¹²¹. Del resto *Una nuova cultura dell'energia. Al di là di Oriente e Occidente*¹²² è oggi oggetto di ricerca filosofica e scientifica.

¹²⁰ G. Paolini, *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, a cura di S. Risaliti, Mondadori-Electa, Milano 2010, pp. 2-3.

¹²¹ Cfr. J. Gruen, *The New Bohemia*, Chicago, A Cappella Books, 1990.

¹²² L. Irigaray, *Una nuova cultura dell'energia. Al di là di Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.



Tante volte in sala Virgilio ha interrotto le prove perché non vedeva “partire l’aura” o l’aggancio energetico che Adriana Borriello applica nel cerchio iniziale del suo training avviene per trasmissione attraverso questo livello di corporeità. Raffaella Giordano, che azzerà la danza per abitare il corpo nella sua irradiazione e apertura verso l’altro in *Cuocere il mondo* (2007), ha a che fare con questa sublimazione del corpo fisico. E anche con un livello molto preciso di ricezione e trasmissione. In fondo ci sono voluti quasi quattro secoli per scusarsi con Galilei e cento anni perché le intuizioni di Einstein fossero visibili dagli apparecchi scientifici. Le onde gravitazionali (rivelate nel settembre 2015) ci dicono esattamente in che proporzione siamo “fatti di polvere di stelle” e quanto oro e platino cade dal cielo in uno spettrogramma infinitesimale. Teorie antiche (e a volte arcane), sono profondamente connaturate alla natura umana da incontrare per assurdo le più attuali scoperte della fisica quantistica, astronomica o nucleare¹²³. Oggi parole come "esoterismo", "spiritualità", "mistica", "risveglio" sono inquinate da tutto quello che ideologie e superstizioni vi hanno sovrapposto. Ma che ci sia un dialogo tra la mente dell’antica India e le neuroscienze è un fatto ormai consolidato, dichiarato e

¹²³ L’assonanza tra la coreografia contemporanea e le onde gravitazionali è impressionante: si tratta in entrambi i casi di increspature nel “tessuto” dello spaziotempo, perturbazioni del campo gravitazionale, arrivate sulla Terra dopo essere state prodotte realmente o metaforicamente da un cataclisma astrofisico avvenuto nell’universo profondo. Cfr. B. P. Abbott *et al.* (LIGO Scientific Collaboration and Virgo Collaboration) “Physical Review Letters” 116, 061102, 11 Febbraio 2016.
<http://journals.aps.org/prl/pdf/10.1103/PhysRevLett.116.061102>

confermato anche dalla laurea honoris causa in Psicologia clinica e della salute conferita al Dalai Lama dall'Università di Pisa (il 20 settembre 2017), quindi proviamo a guardare le cose come sono, ripetono i maestri, perché «interrogarsi sul dato, su ciò che è, su ciò che è percepito e conosciuto, significa produrre, nel pensiero, il limite e l'alterità. Pensare è aprire il movimento e l'attesa. Oltre il cognitivo, oltre il flusso impositivo dell'accadere, il pensiero, incisione nel presente, è la scelta attiva dell'etica»¹²⁴.

Se Sieni ha letto Steiner, se la storia della danza riallaccia i fili a partire da Spinoza e Paracelso è alla ribalta della filosofia contemporanea è impensabile non accettare un ordine diverso delle cose. Le tecniche di concentrazione, le sfide del corpo, lo studio della luce (naturale o teatrale), l'incontro con i maestri e con il mestiere in età giovanile ha messo loro nella condizione di superare un limite e iniziare la vita nell'arte. Quest'arte, che si pratica con sacrificio, pazienza e dolore fisico, necessita di grande fiducia in se stessi e nella vita ed è per tutti una sorta di *religio*, intesa appunto nella radice etimologica di *re-ligare*, nel significato «dei legami che uniscono gli uomini a certe pratiche»¹²⁵, in quanto «rito profondo di connessione fra le forze vitali»¹²⁶, ha a che fare con scelte di valori, responsabilità delle azioni nel momento in cui si convoca «un'assemblea di esseri vivi, presenti – come in chiesa – per, insieme, celebrare un presente»¹²⁷. Ma vi è anche un livello quasi “animista” che li collega da un lato al mondo arcaico ancora visibile in Oriente con i riferimenti allo sciamanesimo (Sieni), alle pratiche “taumaturgiche” di sblocco dei meridiani (Borriello) e da un altro lato al nostro umanesimo rinascimentale che guarda alla φύσις (*phýsis*) come sorgente del movimento, che ha dimestichezza con le proprietà dei colori, dei cibi, delle piante, delle essenze per la cura del corpo, che si sintonizza con *la natura* per rimanere aperto alle *culture*. Riflette una μετὰ τὰ φυσικά (*metaphysica*) a scapito di tutte le innovazioni tecnologiche, e torna a valorizzare al massimo le qualità “telepatiche” e spirituali. Nell'età del rapido cambiamento tecnologico, i maestri rifondano quotidianamente la costante (*K*) umana immanente e atemporale che passa per la materia di cui siamo fatti, il suo peso, i rapporti con la gravità, il respiro (dunque aria, pneuma, cfr. *infra* pp. 199-200).

¹²⁴ M. Fimiani, *L'etica oltre l'evento*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 97.

¹²⁵ J. Paulhan, *Il segreto delle parole*, a cura di P. Bagni, Alinea editrice, Firenze 1999, p. 45.

¹²⁶ R. Giordano in *Cuocere il mondo. Incontro con Raffaella Giordano*, filmato-documentario per *Danza in scena*, cit.

¹²⁷ *Ibid.*

«Pensare insieme l'arcaico e l'attuale significa non solo percorrere una via di accesso all'essere che si è differenziato, ma soprattutto disporsi a una diagnostica del presente, all'ascolto di una “mobilità generale”»¹²⁸. Considerare insieme le questioni del pensiero arcaico e quelle di un'etnologia della cultura di appartenenza permette di assegnare all'arcaico il senso di una nozione distintiva e molteplice nell'attualità¹²⁹. Disseppellire le tracce, le provenienze, gli inizi e le origini, permette di accedere all'arcaico come all'*impurità dinamica* del nostro presente (Foucault). “Farsi etnologi di se stessi” significa ri-proporre una discussione sui temi del mondo arcaico, della magia, del mito, del simbolo, del sacro a partire dalle proprie memorie e intendere la pratica coreografica come una ricerca antropologica. *Sulla natura o Dell'Origine*, scriveva Eraclito, il filosofo del perpetuo divenire (πάντα ῥεῖ), sempre attuale, così affine alle filosofie orientali, e dunque alla base di molta riflessione novecentesca che ha nutrito e riconfigurato, tra l'altro, anche la danza contemporanea. Lo ha riconosciuto anche Jung:

Il vecchio Eraclito, che era veramente un grande saggio, ha scoperto la più portentosa di tutte le leggi psicologiche, cioè la *funzione regolatrice dei contrari*. L'ha definita “enantiodromia”, il convergere l'uno verso l'altro, con la qual cosa intendeva che tutto sfocia nel suo contrario¹³⁰.

Le idee filosofiche diffuse nuovamente dai movimenti anti-dualisti a partire dal XVII secolo si sono moltiplicate e dispiegate nel Novecento attraverso Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, e anche grazie alla conoscenza delle più antiche filosofie orientali, attraverso la psicoanalisi e l'antropologia, riconoscendo al corpo il ruolo principale di “creazione culturale”.

Portare il focus sui rapporti tra la coreografia contemporanea e le radici, le matrici cinetiche e anche i rituali arcaici, mette luce in particolare sulle idee e le strutture coreografiche, al di là delle tecniche corporee. Di fronte ai discorsi e alle pratiche, però, non ci deve essere confusione. Il *sacro* che emerge dai casi di studio è ciò che è sempre stato: il sorgere dell'aperto, il diradare e illuminare, la *radura* e il *bosco* (Sieni), la natura (Giordano), l'essere stesso, il sentiero, la *via*, il Tao (Borriello).

Hölderlin (tra le fonti di Sieni) chiama la natura il «sacro», perché essa «viene più per tempo dei “tempi”, perché «è “più antica dei tempi e sopra gli dei”. [...] Il sacro non è

¹²⁸M. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale* cit., p. 296.

¹²⁹Cfr. M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, introduzione a G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad.it. Il Mulino, Bologna 1971; ma anche G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2009.

¹³⁰C.G. Jung, *Psicologia dell'inconscio* in *Opere*, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 72.

sacro perché divino, bensì il divino è divino perché esso, a suo modo, è “sacro”; Hölderlin chiama “sacro” [...] anche il “caos”»¹³¹. Una dimensione molto, molto umana, dunque per lo smascheramento del corpo della danza e la rifondazione del valore del teatro.

È possibile riconoscere al *corpo performativo* una qualità peculiare che sembra privilegiare, grazie a una capacità rappresentativa per lo più a-logica e ultraverbale, l'aspetto mistico, de-strutturato della ricerca di senso, che tocca le religioni tradizionali in maniera piuttosto liminare, per approdare ad un discorso metaforico, poetico.

In questo senso le arti performative, dal secolo scorso in poi, sembrano voler rispondere alla crisi delle religioni tradizionali e alla diffusa ricerca di nuove forme di spiritualità; lo fanno principalmente in due modi: 1) richiamandosi generalmente in maniera non didascalica e non narrativa alle tradizioni religiose 2) riflettendo la dialettica contemporanea fra tradizioni antiche e pluralismo moderno attraverso la trasmissione di significati religiosi per lo più trasversali, transculturali, in sostanza “universali”, validi per tutti e da tutti facilmente riconoscibili. In effetti, l'utilizzo di forme, simbologie, iconografie, persino di letteratura religiosa, che pur va registrato e osservato con la dovuta attenzione [...], dipende perlopiù dal background culturale dell'artista, il quale può trasmettere paradigmi religiosi di riferimento consapevolmente ma anche inconsapevolmente, e raramente con intento programmatico¹³².

Come osservano gli esperti di *religious studies*, che guardano spesso e volentieri alle arti performative, la totale autonomia rispetto al dettato dogmatico delle confessioni, può permettere inediti “transiti” di materiali in una dimensione artistica attuale e pone quindi anche la danza «nelle condizioni di poter generare trasformazioni – consapevoli o inconsapevoli – della dimensione religiosa contemporanea, talvolta, attirando i bisogni dei contemporanei, in cerca di nuove forme di sperimentazione della sfera religiosa»¹³³.

A partire dagli anni Sessanta, così come è cambiato il concetto di corpo e di percezione, è stato necessario riformulare il senso della *scena*, e

si è finito con il recuperare la dimensione liturgico-sacrale della rappresentazione: abbattendo la cosiddetta “quarta parete”, [fino] a ridimensionare la distanza tra realtà e finzione e a dar vita a un'esperienza “vera”, “reale”, che si consumava di fronte agli occhi del pubblico in quel momento, e si configurava, dunque, come “unica” e mai uguale a se stessa. In questo modo si rinunciava all'idea di spettacolo come “storia” raccontata, come

¹³¹ *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988, pp. 70-71.

¹³² S. Botta e T. Canella, *Introduzione a Le Religioni e le Arti. Percorsi interdisciplinari in età contemporanea*, a cura di Id., Morcelliana, Brescia 2015, p. 20.

¹³³ *Ivi*, p. 14.

“testo”, a vantaggio di una rappresentazione intesa come esperienza viva. Ecco allora che il teatro tornava a essere rito; e il “sacro”, inteso in senso fenomenologico, ovvero come entità autonoma e indipendente dall’uomo, poteva essere percepito come “irrompente” sulla scena attraverso il canale della corporeità dell’attore. Sebbene per una via disciplinare differente, riemergeva dunque quella fenomenologia religiosa [...] ¹³⁴.

Non entro nel percorso storico del «*paradigma rituale*» nelle arti performative, per cui rimando sin d’ora agli studi e alle fonti ¹³⁵, ma sottolineo la *profondeur des émergences* ¹³⁶: dopo Artaud (e *Per farla finita con il giudizio di Dio*), Grotowski, e con buona pace di Victor Turner, la danza contemporanea, nelle sue prove più crudeli, lavora esattamente sul limite tra ciò che è rappresentativo e *l’ignoto* e crea le strutture spazio-temporali per poter ancora cercare il sacro, attraverso un rituale, di fronte alla comunità convocata, a volte a scapito dello spettacolo.

Coreosofia

Prima delle competenze tecniche (*coreografia*) e della valutazione dei materiali (*coreologia*), saranno le «ricerche metafisiche» a produrre quei mezzi che consentiranno un esame etico di tutti i fenomeni e, in un carico per la danza di notevole portata gnoseologica, a programmare i «nuovi indirizzi al futuro sviluppo di questa cultura».

Coreosofia, dunque significa soprattutto un’inedita possibilità per la danza di riacquistare «il suo posto originario e la sua indipendenza nell’ordine delle arti», con un suo autonomo vocabolario e un suo proprio pensiero [...]. La *coreosofia*, [...] in questi anni è diventata scienza, «una specie di “fenomenologia della danza”, e quindi anche una specie di “metafisica della danza”» ¹³⁷.

La coreosofia riprende nella metà del Novecento un’idea greca classica. Il concetto, così legato a Rudolf Laban ¹³⁸, che la definì «la scienza della connessione spirituale al contenuto

¹³⁴Ivi, p. 19.

¹³⁵Cfr. V. Di Bernardi, *Il paradigma rituale. Una ricerca di antropologia teatrale* in *Il libro di teatro*, a cura di R. Ciancarelli, Bulzoni, Roma 1991, pp. 321-362. J. Grotowski, *Teatro e rituale* (1968) in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski. 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 132-135 e R. Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, London-New York, 1993 pp. 228-265.

¹³⁶Cfr. J. M. Pradier, *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, in «Internationale de l’Imaginaire», n. 5, 1996, numéro spécial du colloque de fondation de l’Ethnoscénologie, mai 1995, Actes Sud, Paris 1996.

¹³⁷S. Tomassini, introduzione a A. Milloss, *Coreosofia. Scritti sulla danza*, Olschki, Venezia 2002, p. XXVII-XXVIII.

¹³⁸Cfr. V. Maletic, *Body-Space-Expression. The Development of Rudolf’s Laban’s Movement and Dance Concepts*, Mouton de Gruyter, Berlin/New York/Amsterdam 1987.

dell'«arte della danza»¹³⁹, fu portato avanti anche da Aurel Milloss, come «trattazione spirituale dello sviluppo della danza sulla base del suo manifestarsi»¹⁴⁰.

La coreosofia è sostanzialmente la «filosofia della danza» e ne «stabilisce [...] i principi etici ed estetici»¹⁴¹.

In questo esercizio teorico oltre i confini del dicibile, vivono i gesti dell'antichità pagana (Warburg *docet*), le immagini e le pratiche senza tempo, gli archetipi che non distinguono Oriente-Occidente. La coreosofia potrebbe mettere luce anche sulle insufficienze della filosofia stessa, ed è illuminante a questo proposito il libro di Jean-Luc Nancy *Corpus*¹⁴², non tanto un testo filosofico quanto un esercizio di scrittura tra gli snodi della filosofia che porterà Nancy a occuparsi sempre più spesso di corpo in movimento e quindi di danza¹⁴³. Ma non possiamo andare per astratto e non siamo ancora in grado di trascendere le singolarità autoriali, perché ancora non ne conosciamo la storia e le oscillazioni interne.

Quel che è certo è che in questa materia si ricomincia dal danzare per «fantasmata» di Domenico da Piacenza, non a caso ripreso da Agamben, e la cui trattazione, in fondo, «si situa a metà fra il manuale didattico e il compendio esoterico legato alla tradizione orale da maestro ad allievo»¹⁴⁴. *Fantasmata* indica quell'abisso che si apre nell'arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nell'immobilità apparente la *misura* e la *memoria* dell'intera serie coreografica facendo vibrare l'*aria* e in questo il maestro intendeva esprimere «molte cose che non si possono dire»¹⁴⁵. Agamben sottolinea l'influenza del breve trattato *Sulla memoria e la reminiscenza* di Aristotele che lega gli enigmi del tempo, della memoria e dell'immaginazione, scrivendo:

La memoria non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*), la quale è un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero. In questo senso, l'immagine mnemica è sempre carica di un'energia capace di muovere e turbare il corpo: «Che l'affezione (*pathos*) sia corporea e che la reminiscenza sia una ricerca in questo fantasma, appare da ciò, che taluni sono sconvolti quando non riescono a ricordare nonostante la forte applicazione della mente, e che l'agitazione perdura anche quando non cercano più di

¹³⁹ R. von Laban, *L'opera d'arte di danza ovvero: Come dovrebbe concretamente vivere* in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, anno IV, numero 3, 2012, p. 255 [on line] <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3299>.

¹⁴⁰ A. Milloss, *Coreosofia*...cit., p. 32-33. Cfr. anche ivi, pp. 64 sgg.

¹⁴¹ A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari 2004, p. 70.

¹⁴² J. L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992. (tr. it. Cronopio, Napoli 1995); cui seguono Id., *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino 2009; Id., *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.

¹⁴³ Cfr. J. L. Nancy, *Rühren, Berühren, Aufruhr* in «Giornale di Metafisica», anno XXIII, nn. 1-2, Tilgher, Genova 2011, oggi in *Sulla danza*, cit. pp. 13-26.

¹⁴⁴ G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 11.

¹⁴⁵ Cfr. ivi, p. 12.

ricordare - soprattutto i melancolici, perché sono molto sconvolti dalle immagini. Il motivo per cui rammemorare non è in loro potere è che, come quelli che scagliano un dardo non hanno più la possibilità di trattenerlo, così anche colui che cerca nella memoria imprime un certo movimento alla parte corporea in cui tale passione risiede». La danza è, dunque, per Domenichino, essenzialmente un'operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata. Il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come «capo di medusa», come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica. Ma ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento - è il tempo¹⁴⁶.



dettaglio dal dipinto della *Vecchia* di Giorgione (1506 ca.)

L'immagine dipinta da Giorgione che reca la scritta *Col tempo* è stata un'ossessione di Sieni a Venezia (cfr. *infra* p. 130), *Sul Tempo - riflessioni esperienziali* il titolo dell'ultimo laboratorio di Borriello per gli studenti della Sapienza nel maggio 2017, a venti anni esatti dal suo primo laboratorio nella stessa sede. Ogni immagine, unità di riflessione, *momentum*, è a sua volta un'idea, che può essere inclusa come sintesi visiva delle riflessioni portate avanti in questo studio. L'immagine è memoria, pressione cronologica, tensione dei processi intellettuali, studiati anche dalla nuova fenomenologia. Sulle immagini-tempo (Deleuze) e sull'influenza di Agamben si aprirà il capitolo dedicato all'opera di Sieni, che ha diffuso sul piano della collettività danzante alcune istanze del filosofo (e di altri filosofi a lui cari, da Benjamin a Didi-Huberman), mentre nei lavori di Raffaella Giordano (*Cuocere il Mondo*, 2007 in particolare) o di Borriello (*Di me in me*, 2010) sembra visibile

¹⁴⁶Ivi, p. 13-14.

la tradizione e la memoria delle immagini e, insieme, il tentativo dell'umanità di liberarsi da esse, per aprire, al di là dell'«intervallo» fra la pratica mitico-religiosa e il puro segno, lo spazio di una immaginazione senza più immagini¹⁴⁷

ma sempre nel pieno coinvolgimento di tutti gli altri sensi.

In questo mondo-immagine, per dirla con il filosofo Federico Ferrari, «bisogna attivare una scrittura che si situi alla superficie, che non porti altrove se non lì, sulla pelle delle cose, riportando tutto – ma davvero tutto – a livello dei sensi. Essere all'altezza della superficie. Un compito profondamente arduo»¹⁴⁸. Questi “oggetti di ricerca”, ma soprattutto soggetti *in fieri* di una materia *in fieri* attraversano con il proprio corpo un mondo di teorie monumentali, le dimostrano tutte non tenendo conto di alcuna in realtà, se non considerando la propria arte un lavoro quotidiano di precisione e consapevolezza, di ricerca senza fine che, partendo dal corpo, raggiunge potenzialmente ogni ambito dello scibile umano. Nella trasmissione del sapere risvegliano e coltivano l'amore per la conoscenza, dando testimonianza come menti appassionate, menti incarnate, “enattive”, della possibilità di fare con la propria danza un percorso “nella foresta”, simbolo sempre efficace del lato oscuro per cui si approda alla scena come spazio luminoso o numinoso:

Heidegger usa continuamente la foresta come simbolo della realtà. Il compito della filosofia è trovare il *Weg*, il sentiero del taglialegna, attraverso la foresta. Il sentiero può condurre alla *Lichtung*, la radura il cui spazio, aperto alla luce e alla visuale, è la cosa più sorprendente dell'esistenza, ed è la condizione stessa dell'Essere. «La radura è l'Aperto per tutto ciò che è *presente* e tutto ciò che è *assente*.» Heidegger avrebbe indubbiamente dato peso al fatto che Şeker Ahmet non si era formato in una scuola di tipo europeo. Il suo stesso punto di partenza filosofico era stato che il pensiero europeo post-socratico, da Platone a Kant, aveva dato risposta solo ai quesiti relativamente più semplici. L'interrogativo fondamentale, aperto dallo stupore di fronte al fatto stesso di essere, era stato chiuso. Un artista di diversa cultura poteva considerarlo ancora aperto. Il quadro di Şeker Ahmet rappresenta «il giungere nella vicinanza di ciò che è lontano». [...] In questo giungere nella vicinanza di ciò che è lontano» c'è un movimento reciproco. Il pensiero si avvicina a ciò che è lontano; ma a sua volta ciò che è lontano si avvicina al pensiero. Per

¹⁴⁷ Ivi, p. 57.

¹⁴⁸ F. Migliorati, *Il mondo-immagine e l'insieme vuoto di Federico Ferrari* in <http://www.doppiozero.com/materiali/contemporanea/il-mondo-immagine-e-l%E2%80%99insieme-vuoto>

Heidegger il presente, l'adesso, non è un'unità di tempo misurabile, ma il risultato della presenza [...]¹⁴⁹

Adriana Borriello, Virgilio Sieni e Raffaella Giordano hanno trent'anni di attività autoriale, una biografia che, tra il *caso* (gli incontri) e la ricerca, fa sfociare interessi ed esperienze significative in una *coreosofia*; l'impegno per la creazione di una scuola-accademia o per una costante pratica pedagogica come "missione"; il rapporto stretto e dialettico con le altre arti, ma una su tutte, aspetto necessario per comprenderne appieno la scrittura coreografica; un linguaggio specifico, un glossario condiviso dai danzatori-allievi e dai fruitori-conoscitori,

opera di un corpo pensante, memore, desiderante, combattivo, opera autonoma da sudditanze ad altre discipline, ma sensibile e contigua a tutte. [...] Quanto mai diversi tra loro, hanno comunque in comune la qualità d'artista, la densità di pensiero e di sapere, che sorregge un *corpus* di opere più o meno ricco, già sedimentato¹⁵⁰.

Quindi una memoria "genetica" che intercetta figure chiave della storia della danza moderna e contemporanea, con il relativo bagaglio di conoscenze e competenze, elaborate, metabolizzate, sintetizzate, trasformate in modo personale grazie a un raffinato livello di pensiero filosofico. La differente matrice storica di provenienza, porta inevitabilmente memorie differenti nel corpo e sulla scena, come la compresenza nelle pratiche di antiche tecniche orientali tanto nel training quanto nella composizione coreografica. Infine il discorso approda per tutti alla necessità vitale e creativa di "fare scuola" sul territorio italiano dedicandosi alla formazione, trasmissione e coltivazione di un pensiero condiviso, in mancanza di un sistema di Centri Coreografici (diversi dai Centri di Produzione) che renderebbe l'attività di ricerca nella danza almeno simile al resto d'Europa.

¹⁴⁹J. Berger, *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 123.

¹⁵⁰E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze...cit.*, pp. 8-9.

Contesto attuale

Nella Babele contemporanea, in un Paese da sempre e sempre più esterofilo, che invita intere generazioni ad andare in esilio più o meno volontario, la costruzione di un'identità assume un nuovo senso culturale di r-esistenza. Inserire un tassello nel mosaico europeo e globale con ricerche sul ricco, articolato e complesso panorama italiano, che per tanti motivi stenta a definirsi o a esser definito, è diventata una necessità culturale prima ancora che coreica. Che cosa sia l'identità, ovviamente, è un altro paio di maniche. In una recente definizione d'autore, l'identità è «la colla della molteplicità. Colla trasparente. Basta uno sguardo per accorgersi che negli occhi del singolo, dietro l'etichetta del nome e del cognome, c'è una folla molto varia di spettri»¹⁵¹. L'immagine richiama Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*: «sotto l'involucro carnale palpitano molti più esseri non dico che in un gioco di carte ancora chiuso nel suo astuccio, o in una cattedrale o in un teatro prima d'entrarvi, ma nella folla immensa e sempre nuova [...] E non soltanto molti esseri, ma il desiderio, il ricordo voluttuoso, l'inquieta ricerca di loro»¹⁵².

Il Paese invecchia e si svuota, l'emigrazione aumenta a dismisura e la generazione precedente “invita” ancora la successiva ad andarsene per continuare a vivere-lavorare nell'ambito prescelto di studio-formazione. Che politica è questa? Che futuro ha il Paese che sollecita i più giovani e i più entusiasti ad andar via? Registriamo i fenomeni in atto.

La danza italiana contemporanea e di ricerca deve ancora dimostrare di avere una storia, una tradizione e un sostrato culturale importanti. Perché abbia un peso specifico maggiore tra le arti performative nel nostro Paese e all'estero, «necessita di poggiare su di una impalcatura di “pensiero in movimento” che l'ha preceduta»¹⁵³ scrive Marinella Guatterini nella presentazione del Progetto RIC.CI, Reconstruction Italian Contemporary Choreography, nato nel 2011 per dare risalto e «rimettere in moto» la memoria della danza contemporanea italiana, scegliendo e riallestendo pièces d'autore degli anni Ottanta e Novanta. Il progetto sottolinea quanto in questo capitolo del nostro passato artistico, «un passato sospeso in un tempo senza tempo»¹⁵⁴ risiedano i germi di una creatività tutta italiana e di una capacità di progetto sorprendentemente originale, spesso profetica e mira al passaggio di consegne, dagli interpreti di ieri a quelli anche giovanissimi di oggi, come

¹⁵¹E. Ferrante, voce *Identità* nel Vocabolario della lingua italiana Zingarelli 2016, Zanichelli, Bologna 2016.

¹⁵²M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. V. *La prigioniera*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino, 1978, p. 92.

¹⁵³M. Guatterini, presentazione del progetto RIC.CI http://www.torinodanzafestival.it/wp-content/uploads/2011/05/moto_memoria.pdf (10 luglio 2016).

¹⁵⁴M. Guatterini durante la giornata di studio *Mettere in moto la memoria. Il progetto RIC.CI* al Salone Marescotti, Università di Bologna, 8 aprile 2016.

appropriazione di esemplari modalità compositive e linguistiche¹⁵⁵. L'esigenza di ripercorrere il passato recente della nuova danza italiana è una questione d'identità e di rapporto con la memoria, ma naturalmente anche di trasmissione a una nuova generazione, con tutte le implicazioni che porta con sé in termini di reinvenzione e riscrittura coreografica, come sottolinea Elena Cervellati, «di trasmutazione o trasposizione»¹⁵⁶ che muove numerosi interrogativi, da considerare insieme alla parzialità e radicalità della scelta operata da Guatterini, descritta e motivata in un incontro pubblico all'Università di Bologna nel 2016¹⁵⁷. Tra ricostruzione di un'identità storica e metodo pedagogico per allievi-danzatori, l'obiettivo resta la «ri-valutazione di un passato prossimo che costituisce la nostra *tradizione del nuovo*»¹⁵⁸. In effetti, di quegli spericolati anni Ottanta, anni di grande fiducia nel futuro, e di ricerca indipendente al di là di insediamenti ed economie, oggettivamente mancano delle tracce. Nonostante l'ideatrice abbia coinvolto scuole, teatri e circuiti, RIC.CI è un progetto povero, salvo per la produzione di un cofanetto di dvd e libretti che lo corredano e che non sono in vendita, ma solo in consultazione presso biblioteche e Istituzioni. «È giusto che sopravviva ciò che ha una forte componente progettuale al suo interno»¹⁵⁹ sostiene Guatterini, sapendo bene che mancano all'appello pietre miliari dell'epoca, per tante ragioni: produttive, organizzative, relazionali. Tra le mancanze, le opere dei collettivi, sicuramente *Cortile* (1985) di Sosta Palmizi, lavoro che ebbe anche una certa risonanza all'estero, ma anche *Momenti d'ozio* o *Inno al rapace* di Parco Butterfly (forse in luogo di *Duetto* di Sieni/Certini, 1989). Oppure mancano all'appello coreografi come Lucia Latour, che nel tempo si è «autoesclusa per l'inconsistenza del panorama italiano»¹⁶⁰ e diversi altri. Per questo Guatterini cerca ancora partner produttivi e riconoscimenti ministeriali.

Le tematiche “calde” di memoria e trasmissione e le operazioni in corso hanno riaperto alcune progettualità dei coreografi stessi, al di là di RIC.CI. A tutti sembra chiara la necessità di riconnettere le memorie prima di dare spazio a una nuova generazione

¹⁵⁵ «per alcuni artisti sulla scena internazionale ricostruire il proprio repertorio d'esordio equivale anche a un passaggio di consegne ai loro giovani adepti “di scuola” o di compagnia (è il caso di P.A.R.T.S. di Anne Teresa De Keersmaeker) e apporta positive conseguenze nel loro modo di affrontarne il linguaggio e di comprenderne più a fondo il percorso. Nato da un osservatorio a carattere internazionale e da queste generali premesse, il per ora quinquennale Progetto RIC.CI punta a dare risalto e dunque a (ri)mettere in moto la memoria della danza contemporanea italiana». M. Guatterini, presentazione del progetto, cit.

¹⁵⁶ Cfr. intervento di E. Cervellati al Convegno della C.U.T., *New Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies* Torino, 29-30 maggio 2015. Inedito.

¹⁵⁷ Cfr *supra* nota 154.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

danzante, guardando davvero alle modalità poetiche e compositive dei padri e delle madri o forse dei fratelli e delle sorelle maggiori. Importante è anche cambiare spesso il punto di vista negli studi, poiché ancora, per conoscere ingredienti e strumenti di lavoro, vale lo “stare a bottega” presso un maestro che tramanda oralmente il proprio sapere e permette di esperire o vedere da vicino le vicende produttive e organizzative, critiche.

Dalla ricognizione di Ambra Senatore in *La Danza d'Autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia* (2007)¹⁶¹, e dopo la ricerca di Fabio Acca e Jacopo Lantieri in *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia* (2011)¹⁶², si sta compiendo in questi anni un ulteriore scarto in avanti focalizzando l'attenzione sui singoli autori che hanno marcato in modo significativo lo sviluppo della coreografia italiana e la natura dei performer a cui hanno dato il proprio *imprinting*, che hanno da tempo investito le proprie energie e competenze nella trasmissione di un sapere attraverso un'intensa attività pedagogica rivolta ai giovani, quindi coreografi disponibili a condividere gli strumenti della propria arte e la loro metodologia della composizione¹⁶³. Solo in questo modo si possono delineare i paesaggi e avere delle mappe per leggere il presente e orientarsi nel bosco, per collocarsi, o anche solo per essere protetti da una storia, «per scivolare in una storia e non essere più riconoscibili, controllabili, ricattabili»¹⁶⁴.

La crescita armonica della coreografia in Italia non può procedere per salti che non tengano conto dei maestri, questo perché le mode passano e gli umori e gli stili che non incontrano o non si confrontano con dei parametri di misura originali sono destinati a un mercato momentaneo. Non è possibile basarsi sulle aspettative degli operatori, che si fanno grandi dei loro tour internazionali in direzioni non affini alla natura dei contesti nei quali operano, perché subiscono la fascinazione dei Paesi nord-europei, ma non coltivano continuità,

¹⁶¹A. Senatore, *La danza d'autore: vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Torino 2007.

¹⁶²*Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia* a cura di F. Acca e J. Lantieri, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011.

¹⁶³Solo in tempi molto recenti vengono pubblicate monografie sugli autori italiani. Cfr. R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015; R. Zappalà, *Omnia Corpora. Devoto-Etico-Istintivo*, Malcor D', Catania 2016; F. Magnini, *Inspiration Emio Greco* | Peter C. Scholten. *The Multiplicity of Dance*, Artegrafica, Roma 2015; V. Morselli, *L'essere scenico: lo zen nella poetica e nella pedagogia della Compagnia Abbondanza/Bertoni*, Ephemeria, Macerata 2007. S. Tomassini, *Enzo Cosimi*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana 2002, aveva iniziato un percorso in questo senso, seguito dalle interviste pubblicate dall'Epos: A. D'Adamo, *Emio Greco*, L'Epos, Palermo 2004; E. Cervellati, *Abbondanza/Bertoni*, L'Epos, Palermo 2005, V. Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011. Attuale anche la forma del ritratto-documentario: G. Graziani e I. Scarpa, *Danze nel presente. Roberto Castello 1993-2013* (Italia, 2013, 90').

¹⁶⁴F. De André, *Una goccia di splendore*, Rizzoli, Milano 2007, p. 298: «Perché scrivo? Per paura. Per paura che si perda il ricordo della vita delle persone di cui scrivo. Per paura che si perda il ricordo di me. O anche solo per essere protetto da una storia, per scivolare in una storia e non essere più riconoscibile, controllabile, ricattabile».

fanno della speculazione audace, ma dimenticano gli spettatori “veri”, salvo poi constatare che la sala era piena di addetti ai lavori. Essi influenzano i comportamenti, le dinamiche e le mentalità, proiettandole verso un mercato chiuso in maniera circolare. Le eccezioni ovviamente confermano la regola. Di ritorno dalla globalizzazione acritica e dalle migrazioni costanti dettate da necessità, cosa rimane a un linguaggio internazionale, che si nutre di codici universali, ma non fa i conti con la propria verità storica? Nel panorama italiano c’è stato un preciso momento, a cavallo degli anni Dieci in cui gli artisti che non avevano mai messo piede in una sala di danza erano gli unici vincitori di residenze e concorsi coreografici, saturando il piccolo spazio del contemporaneo, usando il termine danza come elemento tra i tanti di ben altre congetture. E guai se qualche giovane studente si permetteva di sottolinearlo. Si è visto sulla scena della coreografia contemporanea, ultimamente, “l’aspetto peggiore della globalizzazione” (cfr. *infra* De Capitani a p. 71), un *mood* mutuato da altri contesti in cui ci siamo persi in una deriva estetizzante e modaiola che si è fatta “dottrina”. Ma il problema generazionale è il seguente: solo ri-conoscendo pienamente gli artisti che oggi hanno tra i cinquanta e i sessanta anni di età sarà possibile creare un reale spazio alla generazione successiva. La corsa a valorizzare gli “under 35” poiché portatori di un’entrata aggiuntiva, ma non considerati veramente da professionisti, ha creato solo confusione, un abbaglio e poi “avanti un altro”. Gli “under 35” si sono accorti di essere utili a nutrire gli stipendi degli operatori culturali, a loro volta spesso precari e dunque più soggetti a cercare conferme nelle élite di tendenza, connesse con *brand* aziendali, ma non vedono prospettive oltre i bandi per lavori occasionali¹⁶⁵. Tanto è vero che il Tavolo Nazionale Produzioni Danza riunitosi a Bologna nel giugno 2016, chiede l’abolizione della categoria under35 «in quanto la valutazione basata sul mero criterio anagrafico porta i giovani ad avere un futuro incerto al compimento del 36esimo anno di età, oltre a ingenerare alcune cattive pratiche di sfruttamento distributivo»¹⁶⁶. Tutto ciò non si limita al dato tecnico-economico avulso dall’arte della danza e della coreografia. Scrive Pontremoli:

il potere che oggi gli operatori detengono diviene esercizio di drammaturgia nei confronti degli artisti e delle strategie di mercato (che, anche se piccolo, esiste). Questo ha portato in

¹⁶⁵ Per avere il polso dell’attualità sull’argomento specifico cfr. <http://www.campadidanza.it/bando-o-son-desto.html> (consultato il 28 aprile 2017).

¹⁶⁶ Cfr. Il documento conclusivo del Tavolo nazionale produzioni danza, dopo l’incontro di Bologna, 29-30 giugno 2016, organizzato da AIDAP (Associazione Italiana Danza Attività di Produzione) consultabile online anche in: <http://www.ateatro.it/webzine/2016/07/03/ipotesi-per-un-sistema-dello-spettacolo-dal-vivo-efficiente-e-sostenibile/> (consultato il 28 aprile 2017).

Italia a determinare sulla produzione artistica degli influssi particolari, che di volta in volta hanno orientato le giovani generazioni verso una maggiore o minore performatività (vs danza tradizionale) delle proprie creazioni, verso una maggiore o minore teatralità delle proprie drammaturgie e così via.

Esiste, tuttavia, anche una drammaturgia curatoriale alternativa, non schiava del mercato o incline a determinare solo processi politico-estetico-narcisistici di sottrazione di paternità artistica agli artisti stessi, ma finalizzata alla promozione della cultura e all'*audience engagement* della danza contemporanea¹⁶⁷.

Ultimamente l'idea di rivolgersi al bacino mediterraneo o al mondo arabo piuttosto che al Nord Europa è risultato efficace, se non altro perché non possiamo fingere di non essere indietro di trent'anni su certe politiche culturali e non basta un *make up* per colmare il *gap*, ma soprattutto sono finiti i tempi della provocazione. Il problema è che, anche per innovare, è necessario conoscere bene su cosa si fonda e come è articolato il pre-esistente, quali materiali, quali "software" la generazione precedente ha utilizzato per edificare il proprio "tempio", forse per applicare quel paradossale sistema dialettico del "tagliare conservando":

il paradosso della conservazione secondo il modello "orientale", esemplificato al meglio dal tempio di Ise in Giappone, che almeno dal VII secolo viene ritualmente distrutto e riedificato tal quale ogni vent'anni, ogni volta salvaguardando una sola colonna (sempre diversa) della costruzione precedente. [...] «Il tempio più antico del Giappone non ha mai più di vent'anni». Un solo podio accoglie il tempio in funzione e, lì accanto, lo spazio vuoto che ospiterà il nuovo tempio: chiara espressione di un equilibrio fra pieno e vuoto, fra continuità e discontinuità, [...] perpetuo rinnovamento della natura e degli uomini, ma ha anche lo scopo di tramandare le tecniche costruttive da una generazione all'altra. Nella cultura giapponese (ma anche in quella cinese, indiana...) il marchio di "autenticità" non spetta alla materialità di un oggetto, ma piuttosto alla sua *verità formale*¹⁶⁸.

La presunzione di molti giovani coreografi è proverbiale e i grossi rischi che si sono presentati in questo tempo vanno dalla clonazione della forma alla riproduzione inconsapevole di atti performativi d'avanguardia, all'arresa per le condizioni di lavoro. La velocità con cui si devono riprodurre "fenomeni" anche in questo settore (quasi imitando i *talent* televisivi) brucia talentuosi vincitori di premi nell'arco di una o due stagioni. In

¹⁶⁷A. Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza* in «Il Castello di Elsinore», XXX, n.76, 2017, p. 77.

¹⁶⁸S. Settis, *Se Venezia muore* cit., pp. 51-52.

questo contesto in cui l'unica certezza è l'incertezza che si è fatta scienza¹⁶⁹, moltitudini di danzatori poveri, illusi e nomadi, vitalisticamente sempre a Berlino, a Londra, altrove, a cercare un'identità che nessuno gli darà mai, se non ritrovano il filo del passato recente per scegliere se essere consapevoli riformisti o rivoluzionari¹⁷⁰ o semplicemente sotto scacco di un *like*.

Inoltre, nel tempo abbiamo lavorato molto per eliminare i confini tra le arti performative, tuttavia sembra tornare la necessità di *ri-conoscere la danza*, anche per sottrazione, per negazione o per trasformazione, ma a opera di «coloro che la tradizione la conoscono bene, perché chi comincia da capo senza conoscere la tradizione facilmente ricade sotto il dominio della tradizione»¹⁷¹ e per tradizione non intendo la danza accademica - per cui i coreografi che non l'hanno frequentata, si avvalgono sempre più spesso di danzatori tecnicamente classici - ma soprattutto la “tradizione del nuovo”.

La danza contemporanea, con le sue innumerevoli direttrici, incroci e instabilità, è specchio lucido della società attuale e della sua difficoltà di decifrazione. L'evanescenza, il carattere ibrido e la varietà delle forme coreiche attuali – al pari dei concomitanti movimenti e trasformazioni a livello sociale – rendono infatti impossibile un inventario di esse inteso come stabile archiviazione, ma obbligano a percorrerne alcune tra le innumerevoli logiche e pratiche di indagine e insieme invitano a scoprirne nuove prospettive interpretative¹⁷².

Mentre si viaggia verso l'innovazione e la tecnologia a tutti i costi, come i salmoni, che risalgono i fiumi controcorrente, i maestri tornano sempre all'origine e non per ragioni economiche, per una “danza povera” a scoppio ritardato (rispetto all'arte o al teatro povero), ma per scelta degli strumenti artistici specifici. La loro danza è sempre più radicale, essenziale, fino al riassorbimento delle sue forme. Certa resta la massima aderenza a sé, alla propria “natura”, al fatto di essere «sposati al movimento»¹⁷³, anche e soprattutto quando lo negano. Nella coreografia sono attenti alla costruzione di un “tessuto

¹⁶⁹ Cfr. N. Taleb Niholas, professore di Scienze dell'incertezza presso il Politecnico dell'Università di New York e l'Università di Oxford. Operatore di borsa, saggista, umanista e filosofo, ha dedicato la sua vita allo studio dei processi (percettivi, sociali e cognitivi) di fortuna, incertezza, probabilità e conoscenza, soprattutto nei sistemi economici. Ha pubblicato: *Giocati dal caso* (2001), il Saggiatore, Milano 2008; *Il cigno nero* (2007), il Saggiatore, Milano 2009 e *Antifragile* (2012), il Saggiatore, Milano 2013.

¹⁷⁰ Riforma e Rivoluzione sono i temi ricorrenti nel 2017 per i cinquecento anni di Riforma protestante e i cento anni di Rivoluzione d'ottobre.

¹⁷¹ B. Brecht, *Diario di Lavoro*, vol. 1 (1938-1942) Einaudi, Torino 1997, [5/08/1940].

¹⁷² L. Aimò, documento programmatico del Convegno Internazionale *La ricerca sulla danza tra Francia e Italia: approcci, metodi e oggetti*, Université De Nice Sophia Antipolis, Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de La Littérature et des Arts Vivants - Università Degli Studi Di Torino, Dams, ACD - AIRDanza, 2-6 aprile 2014.

¹⁷³ L'espressione è di Raffaella Giordano, appunti da un incontro-laboratorio, 3 luglio 2015.

sociale”, perché la danza è un’arte relazionale, e l’approccio è nuovamente in chiave antropologica. Per primi sono in perenne mutamento, procedono in stato di ricerca conservando qualcosa e trasformando il resto. Sapere e memoria in movimento.

L’ Italia e le sue *differenze*

Che l’Italia sia un’anomalia nel panorama europeo in diversi campi è risaputo e le motivazioni sono molteplici¹⁷⁴. Nell’ambito della danza vi è la consapevolezza dell’assenza di un progetto culturale di sistema. “La strana assenza”¹⁷⁵ è tanto più assurda quando si paragona la situazione a quella francese o belga. Il confronto è con Paesi a cui abbiamo sempre guardato perché “vicini”, Paesi in cui i nostri autori si sono anche formati e in cui spesso hanno lavorato o tutt’oggi lavorano, ma che sin dagli anni Ottanta hanno destinato notevoli risorse per finanziare e far crescere la scena contemporanea creando un terreno fertile che, a distanza di trent’anni, produce i migliori frutti. Quindi Paesi con cui lo scarto è enorme e inevitabile.

Infatti, quello che negli anni Ottanta si definiva in Francia con la creazione dei Centri Coreografici Nazionali, moltiplicati su tutto il territorio, è per l’Italia storia attuale, “conquista” recente con la creazione, o piuttosto il riconoscimento, di tre Centri di Produzione per la Danza¹⁷⁶, azione individuata come passaggio storico, frutto di lunghi processi culturali, primo passo assai complesso, i cui bilanci sono in corso. Questi Centri, però, non si basano sul consolidato modello francese e sono legati alla costante presenza sul territorio di quegli artisti che, in tanti anni, vi hanno costruito la *propria* sede di lavoro. Eccetto l’Aterballetto, che è un caso a sé stante, sia Virgilio Sieni a Firenze, che Roberto Zappalà a Catania, coreografi particolarmente tenaci che, rapportandosi a Enti e Istituzioni, hanno creato nei decenni dei percorsi riconoscibili per le generazioni successive, *sono l’anima* del Centro che dirigono e che certamente non potrà cambiare direzione artistica periodicamente, come avviene in Francia, dove i Centri Coreografici sono diciannove, l’aspirante direttore coreografo si candida per un bando pubblico, dura quattro anni rinnovabili per due volte o resta tale per convenzioni triennali. E dove anche artisti italiani hanno assunto la direzione: Emio Greco al CCN di Marsiglia dal 2014 e Ambra Senatore a

¹⁷⁴Cfr. *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, a cura di D. Gentili, E. Stimilli, DeriveApprodi, Roma 2015 e G. Azzolini, *Un’anomalia europea chiamata Italia*, in «La Repubblica», 22 marzo 2015.

¹⁷⁵Cfr. R. Giordano nell’ intervista a P. Benadusi Marzocca, *Danza “La strana assente”*, in «LiBeR» n. 109, gennaio-marzo 2016, pp. 24-25.

¹⁷⁶Illustrati e discussi da A. Pontremoli, S. Trombetta, D. Giuliano, R. Zappalà in un incontro pubblico il 26 febbraio 2016 all’Auditorium Parco della Musica, a Roma, nell’ambito del Festival Equilibrio.

Nantes dal 2016. Invece, come monadi, o mine vaganti, si trovano per l'Italia i coreografi che fanno scuola. Per questo, se il Rinascimento è un riferimento su tutti i fronti¹⁷⁷, non bisogna però rischiare che i Centri di Produzione o le Compagnie forti diventino nuove corti. Su isolati, arcipelaghi e reti c'è già una nuova letteratura critica anche nell'ambito specifico¹⁷⁸.

È importante riconoscere una, seppur anomala, "Scuola italiana", e non vi è in questo alcuna «tentazione autarchica, del tutto fuori luogo non solo in un mondo globalizzato ma in un universo come quello del *corpo in performance*, per sua natura polilinguistico»¹⁷⁹, che ha inglobato il meglio delle pratiche di ogni dove, ma l'identificazione chiara può orientare, ridefinire e inquadrare le derive del mestiere coreografico.

La lotta per una Scuola o «Accademia di Coreografia» di ampie vedute, dove fosse contemplata *tutta* l'arte della danza «sia essa annotata fuggacemente, o scritta per esteso, oppure fissata solo spiritualmente o testimoniata storicamente»¹⁸⁰, dove insegnare ad esempio *coreosofia*, come di fatto avviene nei centri di formazione, ricerca e sperimentazione degli altri Paesi Europei, è sempre in atto. Ne scrisse persino Milloss nel 1929, ispirato dalla soddisfazione di Jooss a Essen, ma i tentativi sul territorio italiano sono stati sempre di breve durata. Come l'Accademia Isola danza guidata da Carolyn Carlson a Venezia (nel 1999-2002, quasi come fu nel 1980-1984 il Teatro e Danza La Fenice). Persino in seno all'Accademia Nazionale, la Scuola di Coreografia, che esiste da pochi anni, rilascia un diploma di II livello che non ha lo stesso valore legale e la spendibilità degli altri diplomi di pari livello (in danza classica e danza contemporanea) che pure permettono l'insegnamento nei laboratori coreografici dei Licei coreutici. Tralascio qui questioni ben più gravi che riguardano la Storia della danza in questi licei: dall'anno scolastico corrente (2017/2018), l'insegnamento è tenuto da diplomati che hanno probabilmente sostenuto solo un terzo di quello che era un esame di Storia della danza nel vecchio ordinamento universitario¹⁸¹.

¹⁷⁷ Si pensi alle recenti mostre *Rinascimento Elettronico* (cfr. *infra* Sieni –Viola) o *Rinascimento giapponese* agli Uffizi di Firenze dal 26 settembre 2017 - 7 gennaio 2018.

¹⁷⁸ Cfr. ad esempio S. Tomassini, *Danzare isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano* in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n° 5, pp. 55-74 <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4699/4189>.

¹⁷⁹ E. Vaccarino, *Danza italiana? In Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sarmiento*, a cura di A. Pontremoli e P. Veroli, Aracne, Roma 2012, p. 276.

¹⁸⁰ A. Milloss, *Coreosofia...*cit., p. 32.

¹⁸¹ Cfr. M. L. Buzzi, *La Storia della danza figlia di un dio minore o di un legislatore beffardo?* in «Danza & Danza» n. 276, settembre-ottobre 2017.

Entrando nei singoli casi di studio, questa tensione, questa “missione” risulterà una costante che ha segnato non poco le vite degli artisti e lo stato della *trasmissione*. In un solo caso il lavoro procede (com'è anomalo, comunque, che Sieni abbia scelto di denominare la sua “*Accademia sull'arte del gesto*”), negli altri casi il supporto istituzionale per determinati progetti è finito ma, a tutti gli effetti, quelle portate avanti sono *scuole in sé* in cui si è formata una fetta consistente di giovani coreografi e in cui continuano ad aggiornarsi a loro volta i formatori e, tra gli altri, gli stessi docenti dell'Accademia e dei Licei coreutici.

Dunque, al di là degli affermati coreografi italiani all'estero (e di tutti i danzatori italiani che con creatività e originalità nutrono la ricerca di mezzo mondo), cosa praticano esattamente quelli che hanno scelto di lavorare in Italia?

L'attenzione su Virgilio Sieni è stata notevole negli ultimi tempi, lo testimonia un'ampia bibliografia di riferimento. L' *Accademia sull'arte del gesto*, da lui fondata nel 2007, è un'articolazione di percorsi di approfondimento artistico che si radicano nella pluriennale esperienza di Congo, sede della Compagnia e luogo per la ricerca e le attività sui linguaggi contemporanei dell'arte; la Biennale College Danza (2013-2016) è stato un altro formato esemplare di pedagogia artistica ad ampio raggio. Adriana Borriello, dapprima ospite all'Atelier Teatrodanza della Civica Scuola Paolo Grassi di Milano, è stata per anni docente del Biennio coreografico dell'Accademia Nazionale di Danza e poi del Triennio tecnico-compositivo al Teatro Carlo Gesualdo di Avellino, continua a tenere laboratori a livello universitario e post-universitario non solo in Italia. Raffaella Giordano, oltre all'insegnamento periodico presso la sede della Compagnia Sosta Palmizi, ha tenuto presso il Teatro Stabile di Torino (e l'Arboreto di Mondaino), un corso biennale per la sensibilizzazione e lo sviluppo delle arti corporee, denominato “Scritture per la danza contemporanea” e insegna costantemente anche in dialogo e in sinergia con i colleghi¹⁸².

E' stato utile porsi i seguenti interrogativi:

Da quali memorie, stratificazioni e trasgressioni è costituita la danza contemporanea italiana? Di quali istanze estetico-filosofiche si fanno portavoce i suoi autori? Quale *sostanza* essi trasmettono al corpo semovente? Quale materia effettivamente maneggiano nel training? Di quali tecniche e saperi “altri” si fanno canali (dalla medicina antroposofica alle neuroscienze, dalle arti marziali alle consapevolezze esoteriche)? Quale corredo teoretico ritengono utile per restituire la dimensione di una loro opera? A chi rende

¹⁸²Dal Progetto Volcano – coreografia e complessità (2015) al laboratorio per il ventennale di Abbondanza/Bertoni a Rovereto (2016), al Progetto Azione (2016/2017) (cfr. *infra* p. 187) .

omaggio il loro lavoro? Quali sono le visioni che ne hanno determinato la carriera? Quale tradizione hanno tradito e da chi si sono “affrancati”? Come si rapportano al danzatore – a volte creatore -coautore - *relais* indispensabile all’archiviazione e alla trasmissione delle opere? Quale seme gettato - germe insinuato ha prodotto i suoi frutti? La questione pedagogica è solo una necessità professionale o è parte fondante dei processi creativi? Riconoscono delle filiazioni dirette? Quali sistemi di notazione e quali dispositivi di trasmissione mettono in pratica? Quali componenti testuali possono integrare quelle audiovisuali, per una documentazione completa del loro lavoro? Come usano il loro personale archivio materiale e immateriale per arrivare alla trasmissione del proprio gesto autoriale? Le risposte si trovano tutte nei lavori di oggi, nei progetti e nelle programmazioni delle loro direzioni artistiche, nelle lunghe interviste-conversazioni (video o audio registrate), nei laboratori, nei loro archivi tra vecchie foto e ritagli di giornale, tra le cose non dette; nelle testimonianze di chi ha lavorato con loro, nelle risonanze nelle nuove generazioni. In tre anni ho avuto modo di seguire progetti dalla prima ideazione alla progressiva sperimentazione, dalla composizione delle sequenze di movimento fino al debutto in palcoscenico. Anteprime, prime e repliche, ricezione e, nell’arco di così breve tempo, persino l’ archiviazione dei lavori.

È certo il fatto che la danza italiana abbia sempre guardato oltre i confini geografici e sia il frutto anche di continui e costanti flussi migratori, andate e ritorni, ma è proprio per questo che insieme alle *ricordanze*, bisogna aver cura delle *restanze*:

restanza denota non un pigro e inconsapevole stare fermi, un attendere muti e rassegnati. Indica, al contrario, un movimento, una tensione, un’attenzione. Richiede pienezza di essere, persuasione, scelta, passione. Un sentirsi in viaggio camminando, una ricerca continua del proprio luogo, sempre in atteggiamento di attesa: sempre pronti allo spaesamento, disponibili al cambiamento e alla condivisione dei luoghi che ci sono affidati. Un avvertirsi in esilio e straniero nel luogo in cui si vive e che diventa il sito dove compiere, con gli altri, con i rimasti, con chi torna, con chi arriva piccole utopie quotidiane di cambiamento. Restare è legato all’esperienza dolorosa e autentica dell’essere sempre fuori luogo, proprio nel posto in cui si è nati e si abita o a cui si sente di appartenere. Non esiste, forse, spaesamento, sradicamento più radicale di chi vive esiliato in patria e combatte una lotta quotidiana, fatta di piccoli gesti per salvaguardare e proteggere i luoghi che potrebbero essere loro sottratti non da chi arriva da fuori, ma da chi vi abita dentro come un’anima morta. Il villaggio e la comunità da raggiungere non stanno indietro nel tempo, ma vanno raggiunti qui e ora, costruiti giorno per giorno. Anche con scarti,

schegge, frammenti – nei margini, nelle periferie – del passato (riconosciuto e risarcito) in un luogo così vicino e così lontano. Restare significa raccogliere i cocci, ricomporli, ricostruire con materiali antichi, tornare sui propri passi per ritrovare la strada, vedere quanto è ancora vivo quello che abbiamo creduto morto e quanto sia essenziale quello che è stato scartato dalla modernità. E ancora volontà di guardare dentro e fuori di sé, per scorgere le bellezze, ma anche le ombre, il buio, le devastazioni, le rovine e le macerie. Non sono concessi autocompiacimento, autoesaltazione ma neppure afflizione. Restanza comporta riscoprire la bellezza della sosta, della lentezza, del silenzio, di un complesso e faticoso raccoglimento, stare insieme. Non è una considerazione all'insegna del «come era bello una volta» o di una sorta di «idealismo utopistico del passato», o un tentativo di proiettare nel passato l'ideale che non è vissuto nel presente, o di rimpianto di un «buon tempo andato», mitizzato e mai esistito nelle forme di tanti inventori di paradisi perduti. Le tradizionali forme di conflitto, lacerazioni, divisioni delle comunità sono scomparse o si sono trasformate in «narrazioni» per lasciare posto a nuove forme di conflitto o magari di coesione. Il ritorno-non ritorno deve, dunque, realizzarsi a partire da un'analisi approfondita di quello che resta, con la consapevolezza che gli antichi legami evocati e oggetto di rimpianto, le relazioni primarie e di solidarietà, vere o immaginate, sono profondamente mutati o non esistono più. È la presa d'atto che se una nuova comunità è possibile e auspicabile là dove esisteva l'antico paese, questa comunità comunque deve essere riorganizzata e inventata tenendo conto di fughe, abbandoni, ritorni e anche di mutate forme di produzione e rapporti sociali. Restare comporta creare nuove modalità dell'incontro, della convivialità, dell'esserci. Se è una scelta consapevole ed etica, restare non può diventare mai chiusura o territorio per artificiosi contrasti tra chi è partito e rimasto, tra chi è rimasto e chi oggi arriva o torna. Coloro che restano potenziano il senso del viaggiare, e diventano approdo per quanti ritornano: forse perché viaggiare e restare, viaggiare e tornare, sono pratiche inseparabili, trovano senso l'una nell'altra. Rimasti e partiti debbono dare vita a una dialettica che parla di integrazione, d'incontro, di vite separate e di riconciliazione. Se è vero che anche chi resta in qualche modo si sente in viaggio, è anche vero che chi è partito in qualche modo si sente rimasto. Rimasti e partiti, senza enfasi e senza rancori, senza quel miscuglio di odio e amore, dovrebbero percepirsi nelle loro somiglianze e nelle loro diversità, legate a una particolare esperienza di vita, a un singolare rapporto con il luogo d'origine e con gli altri luoghi. Restare, allora, non è uno slogan né un proclama. Si può affermare un'utopia delle piccole cose che richiede pazienza e cura, circospezione e tenacia, attenzione e apertura, senso di responsabilità e discorsi di verità che non ammettono illusioni. Presuppone sapere individuare dove soffia lo spirito del Carnevale, del rovesciamento, dell'utopia per fuggire dai luoghi di nuove fame e di inedite paure: cercare una città, come sognavano Gioacchino e Campanella, che deve

riconoscere, rendere vero e abitabile il proprio interno per dialogare con il mondo e aprirsi a esso. Il paese presepe è finito, frantumato, smembrato, esploso, svuotato. Le sue schegge hanno costruito nuovi abitati, nuovi mondi. Molte di queste schegge tornano, profondamente mutate, all'indietro, alla ricerca del corpo perduto, che non troveranno, alla ricerca di un'impossibile riconciliazione e ricomposizione. Ma ogni ritorno è un nuovo inizio¹⁸³.

¹⁸³ V. Teti, *Il senso della restanza*, in «Atlante», Magazine Treccani, 9 ottobre 2017, http://www.treccani.it/magazine/atlane/cultura/Il_senso_della_restanza.html
Cfr. dello stesso autore, *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandono e ritorno*, Donzelli, Roma 2017.

Parte II: I casi di studio



Un vento che m'impasta
col soffione, che mi
fonde le suole mentre
faccio la mia
cernita: quale sasso
ti ricorda, il suono
di quale sirena.

E. Biagini, *Da una crepa*

Non c'è nulla nella mente che prima non sia stato nei

sensi¹⁸⁴ (S. Tommaso)

Niente è nei sensi che non sia passato per il

movimento¹⁸⁵ (J.M. Pradier)

Tra il 2015 e il 2016 Adriana Borriello ha dato vita al progetto coreografico *Col Corpo Capisco*, una riflessione danzata messa in scena a distanza di trent'anni dal debutto dell'autrice come coreografa, e dopo vent'anni di lavoro pedagogico nell'ambito dell'alta formazione coreutica. L'altalena, nel tempo, tra un'attività e l'altra, ha fatto sì che la pedagogia diventasse dichiaratamente parte integrante e fondamento di questa creazione. Nello spettacolo Adriana danza insieme a due sue ex allieve – Ilenia Romano¹⁸⁶ e Donatella Morrone¹⁸⁷ – per un'ora di performance incentrata sulla *trasmissione* di conoscenza, di strumenti, modi, visioni ed esperienze da un corpo matrice a due corpi ricettori che diventano, a loro volta, creatori. Sotto la lente d'ingrandimento della scena si manifesta una forma di trasmissione “corpo a corpo”

fatta di meccanismi e alchimie, giocando all'interno della lingua del corpo, con le sue regole, i suoi peculiari modi di comprensione/percezione, tra azione e reazione, attraverso il sentire-capire. Agire e osservare, infine essere com-mosso (nel suo senso etimologico, non sentimentale) dal muoversi dell'altro, e così viaggiare in diversi stati della presenza,

¹⁸⁴ T. D'Aquino, *Quaestiones disputatae, Corpus Thomisticum, Opera omnia S. Thomae, De Veritate*, q. 2 art. 3.

¹⁸⁵ J. M. Pradier, *La croyance et le corps* in *La croyance et le corps...cit.*, p. 18: «Sono oggi i danzatori e i ricercatori che hanno la danza per oggetto di studio ad aprire verso altri spazi l'assioma peripatetico. La loro proposizione potrebbe essere formulata così: niente è nei sensi che non sia passato per il movimento».

¹⁸⁶ Ilenia Romano (1984) si diploma in danza contemporanea e in composizione all'Accademia Nazionale di Roma. Danza con La Compagnia dell'AND e come solista nelle coreografie di Adriana Borriello. Entra nella Compagnia Zappalà Danza come danzatrice e poi assistente alla coreografia. Lavora con Roberto Castello, Micha Van Hoecke e attualmente come giovane coreografa associata al Centro di produzione Scenario Pubblico.

¹⁸⁷ Donatella Morrone (1988) dopo gli studi presso Kaos Balletto di Firenze, prosegue la formazione tra Italia e Belgio. Frequenta i primi due anni del Triennio tecnico-compositivo presso il Teatro Gesualdo di Avellino, dove studia con Adriana Borriello. Lavora con la coreografa Dominique Duszynski in Belgio e Olanda e inizia a creare progetti personali anche in collaborazione con artisti visivi.

per empatica risonanza. [...] Il movimento come arte dell'impermanenza parla con le parole del Tempo e dello Spazio, e in essi imprime, plasma, scolpisce, dà forma all'invisibile. La danza, essenza dell'atto "inutile" che riflette su se stesso, diventa *medium* di conoscenza della non-conoscenza, la sapienza del corpo, dell'esserci¹⁸⁸.

La composizione coreografica sembra chiudere un cerchio in cui si sedimenta un bel pezzo di storia della danza contemporanea, ma anche una competenza sull'arte del movimento nella sua declinazione originaria e al contempo attuale, acquisita attraverso una molteplicità di esperienze. Si tratta di un approccio peculiare che coincide con la *signature*¹⁸⁹ di Adriana Borriello nel presente. *Col Corpo Capisco* è un progetto teso a riorganizzare una conoscenza, contiene in sé il dovere di "fare il punto" e il desiderio di espanderlo. In concreto è un progetto modulare che prevede la declinazione dei principi base della pratica pedagogica di Adriana, muovendo dalla rigenerazione di una partitura originaria in varie forme e con diversi tipi di interpreti. *Col Corpo Capisco #1* ha debuttato l'8 dicembre 2015 nell'ambito del festival "Màntica" curato da Chiara Guidi¹⁹⁰. Come la sua prima coreografia, datata 1986, anch'esso è un trio al femminile. Nell'arco lungo trent'anni che idealmente unisce questi due poli, Adriana Borriello ha composto coreografie per organici di ogni genere, numero e grado, fino all'orchestrazione di centoventi interpreti-allievi. Tre è un numero simbolico, basta per evocare la moltitudine, simboleggia tutte le possibili "generazioni". Le triadi, di solito, sono espressione di un'unica realtà e sono dunque il mezzo per ritrovare un'unità a partire dalla diversità. Quella dei *tre corpi* è una questione centrale tanto nella visione della dinamica che Henri Poincaré elabora in relazione con la meccanica celeste, quanto nella dottrina Zen e nel teatro Nô di Zeami¹⁹¹. Il numero tre ci stabilisce nel mondo come organismo sociale complesso¹⁹² che, in *Col corpo capisco #1*, si manifesta innanzitutto nelle forme visive e

¹⁸⁸ A. Borriello, appunti per il programma di sala di *Col Corpo Capisco #1*, per la prima nazionale al Teatro Comandini di Cesena.

¹⁸⁹ Nel senso proprio di firma d'autore cfr. S. Crémézi, *La signature de la danse contemporaine*, Ed. Chiron, Paris 2002; nel senso di metodo cfr. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

¹⁹⁰ L' "Osservatorio Mântica", nel 2015 alla sua nona edizione, aderisce alla poetica della Societas Raffaello Sanzio, la compagnia teatrale di cui la Guidi è cofondatrice insieme a Romeo (1960) e Claudia Castellucci (1958).

¹⁹¹ Cfr. rispettivamente H. Poincaré, *Geometria e caso. Scritti di matematica e fisica*, a cura di C. Bartocci, Bollati Boringhieri, Torino 1995; *Dizionario della sapienza orientale*, a cura di A. Schwibach, Ed. Mediterranee, Roma 1991, p. 433 e Zeami, *Shikadosho*, cit. in E. Barba-N. Savarese, *L'Arte Segreta dell'Attore*, Argo, Lecce 1998, pp. 66-67.

¹⁹² Cfr. E. Rochat de la Vallée, *Il simbolismo dei numeri nella Cina tradizionale*, Jaka Book, Milano 2009, pp. 45-55.

sonore, nel *timbro* e nella *risonanza* del movimento e del suono¹⁹³. La coreografia parte dalle *sequenze grammaticali* della pratica quotidiana in studio, vi indugia per manifestare alcune modulazioni possibili del materiale originario: le declinazioni multiple della presenza, del ritmo, del timbro sono possibili attraverso le pratiche su precisi “stati”¹⁹⁴ del corpo, che Adriana definisce *corpo ontologico*, *corpo musicale* e *corpo antropologico*. Il disegno coreografico, che muove dall’estrema semplicità, da passi ed elementi base della pratica corporea, approda a sistemi di moderata complessità, che si spezzano fino a rivelare squarci tragici soprattutto nella matrice, risposte di carattere, ma anche crisi, incanti e incredibili trasformazioni nei corpi delle danzatrici. Seguendo sul campo il denso processo creativo e osservando le diverse tappe di *Col Corpo Capisco #1*, ho visto condensato in scena quello che ho vissuto e osservato in prima persona negli anni di studio con Adriana, durante i laboratori dentro e fuori dall’accademia¹⁹⁵, nei contesti e nei momenti più disparati, dal 2005 a oggi. Un palcoscenico *tabula rasa* che diventa luogo abitato da memorie ancestrali e ossessioni «in cui ciò che si vede è forse solo l’eco di una vita già vissuta o il presagio di quella che verrà. Una danza che è musica del movimento, una musica che è danza dei suoni»¹⁹⁶ e una composizione sempre in bilico tra l’apollineo e il dionisiaco, l’umano e il disumano, un leggibile sistema di regole date e un sistema di forze insondabili e immanenti.

Mentre si andava progressivamente raffinando la trama sottile di *Col Corpo Capisco #1*, soprattutto attraverso le occasioni di confronto con gli spettatori¹⁹⁷, sono iniziate le prove di *Col Corpo Capisco #2*¹⁹⁸, un quartetto che ha debuttato alla Biennale di Venezia diretta da Virgilio Sieni¹⁹⁹. Questa nuova tappa del progetto coreografico vede l’ingresso di

¹⁹³ Cfr. S. Frangi, *André Schaeffner, Maurice Merleau-Ponty, Demetrio Stratos. Dialogo a tre voci sul luogo della risonanza*, «De Musica», Anno IX, 2005, <http://riviste.unimi.it/index.php/demusica>

¹⁹⁴ Per l’ampiezza del concetto si rimanda al dossier *États de corps* in «*Spirale*», Nr. 242, Autunno 2012, pp. 31-61 e P. Guisgand, *À propos de la notion d’état de corps* in *Pratiques performatives. Body Remix*, a cura di J. Feral, Montréal Rennes, Presses de l’Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 223-239.

¹⁹⁵ Dall’Accademia Nazionale di Danza all’Università di Roma Tre, dal Teatro Valle Occupato all’Università La Sapienza, *en plein air* nei giardini della città e altrove.

¹⁹⁶ E. Marsigli, *Col Corpo Capisco*, <http://www.inscenagiornale.it/col-corpo-capisco/> del 28 aprile 2016.

¹⁹⁷ Dopo Cesena, al Teatro India di Roma, al Teatro Nuovo a Napoli, al Teatro Sperimentale di Pesaro e all’Elfo Puccini a Milano.

¹⁹⁸ Un estratto è visibile on line sul canale Vimeo <https://vimeo.com/178801652>.

¹⁹⁹ Il coreografo fiorentino, che nei quattro anni di direzione artistica della Biennale Danza di Venezia (2013-2016) ha avuto una particolare attenzione nei confronti della scena italiana, ha invitato Adriana Borriello nel 2014 all’interno del progetto *Vita Nova* e nel 2016 sia come docente per Biennale College, sia per il debutto di *Col Corpo Capisco #2*.

un'altra danzatrice, Cinzia Sità²⁰⁰, “corpo esterno” che, come in un tradizionale impianto rituale, è dapprima testimone-osservatore, poi sulla soglia dell'azione, infine protagonista di una sorta di iniziazione sublimata dalla danza. Questo soggetto, uguale e contrario nella sua veste bianca al cospetto del trio in nero, si mostra come l'alterità irriducibile del contrappunto. Con il suo movimento convergente e divergente, “consonante e dissonante”, crea una dialettica che non si accontenta delle procedure logiche classiche, ma le completa integrando la sintesi, mantenendo vivi i contrari, permettendo la connessione e coesistenza dei differenti corpi in un'armonia del contrasto. Le antinomie tra natura e cultura, innato e acquisito, passivo e attivo, sentire e credere, diventano obsolete e acquistano valore dal loro stesso scarto, dalla loro tensione interna o dal loro raccordo. Insomma dal «non-dualismo», che può rimandare al taoismo come alla *phýsis* di Eraclito²⁰¹, all'*Ethica* di Spinoza e alla «dinamite filosofica» di Daumal²⁰². La danza abita lo spazio sonoro disegnato da Roberto Paci Dalò, che in fase di studio era presente in scena, dal vivo, con il suo bagaglio di «materiali strumentali, elettronica e sintesi granulare»²⁰³. *Col Corpo Capisco* è un distillato “visibile/udibile” del pensiero coreografico di Adriana Borriello, una “officina alchemica” che contiene e sintetizza i principi base dell'approccio alla trasmissione e alla composizione che lei stessa mette nero su bianco in un libro appena edito (ottobre 2017).

Chiedendo al corpo «attraverso un lungo esercizio, conoscenza attiva e intuitiva»²⁰⁴, si può risalire al codice “genetico” di questa danza: non una formalizzazione del movimento, ma la capacità di mantenere i “legami deboli”, le strutture mobili, i canali aperti affinché la danza emerga. Il nocciolo della questione sembra essere nella dialettica tra un sapere e un

²⁰⁰ Cinzia Sità (1976) dopo il diploma in Composizione coreografica presso l'AND di Roma, frequenta il corso biennale “Scritture per la danza contemporanea” diretto da Raffaella Giordano. Fonda il collettivo di ricerca Famigliafuché. Come autrice è artista associata di Sosta Palmizi dal 2012, come interprete lavora per Raffaella Giordano, Giorgio Rossi, Oretta Bizzarri, Daniele Ninarello, Arearea, Amina Amici, Caterina Genta, Francesca B. Vista.

²⁰¹ Cfr. G. Pasqualotto, *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente* (1989) Luni Editrice, Milano 2015, pp. 31-50

²⁰² Cfr. R. Daumal, *Spinoza o la dinamite filosofica*, Castelvechi, Roma 2014 e V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 25-33.

²⁰³ R. Paci Dalò, *In ascolto, immersi al centro della scena*. Intervista di G. Zanichelli in <https://ladanzanellacitta2016.wordpress.com/2016/06/23/inascoltoimmersialcentro dellascenaintervistaarobertopacidalo/>.

²⁰⁴ R. Daumal, *Spinoza...* cit., p. 33. «Un uomo non può conoscere il corpo umano che provando il proprio potere sulla propria carne, con lunga e paziente fatica [...]», Ivi, p. 32.

non sapere di memoria socratica²⁰⁵, tra un codice e il suo oblio, fino a non avere più una rappresentazione, ma un vissuto: un'esperienza danzata.

Un profilo

Danzatrice, coreografa e pedagoga, Adriana Borriello è generalmente nominata nei volumi di storia della danza come «ex danzatrice del gruppo Rosas della belga De Keersmaecker». Ma, per quanto determinante nella sua carriera, la permanenza di Adriana nel gruppo è durata solo un anno a partire dalla sua fondazione mentre, creando ben presto una propria compagnia autonoma, l'artista italiana «ha elaborato progressivamente una cifra personale, in bilico tra formalismo e passionalità mediterranea»²⁰⁶. Tre punti di vista, espressi in momenti diversi, restituiscono altrettante sfaccettature del suo profilo. Nel 1997 Silvia Poletti, nel programma sulla *Nuova Danza Italiana* del Maggio fiorentino, ne descrive in questi termini il cammino:

Se c'è un percorso artistico che può rappresentare un esempio perfetto di come si è sviluppato il linguaggio d'autore nei primi coreografi della danza contemporanea italiana è certamente quello di Adriana Borriello. All'inizio per lei la strada è quella canonica del balletto, con studi tradizionali e molto rigidi all'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Ma si tratta di un vicolo stretto, claustrofobico, privo di grandi visuali per una ragazza curiosa com'è Adriana, specialmente se, al di là di quelle folte schiere di pini romani che dividono l'Accademia dal mondo, si percepiscono umori e tensioni di un energico rinnovamento nel teatro e nella danza. [...] ad affascinarla è anche lo scambio di idee e di conoscenza con danzatori di altri paesi, e soprattutto la maniera in cui le differenti culture d'origine colorano in modo assolutamente diverso l'assimilazione di un medesimo stile. Già qui Adriana inizia a focalizzare il nucleo della sua futura ricerca: la necessità di “ragionare –come dice– in termini di movimento”. Ovvero dare alla coreografia il senso del suo significato originale: scrivere il proprio ‘pensiero’ attraverso la lingua dei gesti e a

²⁰⁵ Cfr. Platone, *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1967, pp. 38-41. La celebre frase di Socrate «so di non sapere», ha una certa corrispondenza con *La conoscenza della non conoscenza*, titolo dell'*atelier* condotto da A. Borriello per i danzatori della Biennale College 2016.

²⁰⁶ A. Pontremoli, *Storia della danza in Occidente. Tra Novecento e Nuovo Millennio*, vol. III, Gremese, Roma 2016, p. 131.

questi restituire, pur nell'abbacinante pulizia dei tratti, tutta la loro primitiva forza metaforica²⁰⁷.

Alla domanda sulle motivazioni che negli anni Novanta lo hanno portato a sostenere e investire sul lavoro di Adriana, il regista Elio De Capitani²⁰⁸ risponde:

Credo che in arte sposi un progetto perché ti parla così da vicino che senti la necessità che perduri per altri, che viva [...] Il lavoro di questa coreografa rappresentava due cose importanti: una modalità straordinaria e una *radice* molto forte rispetto a quello che siamo. Lo spettacolo [*Scirocco*] sapeva di Spagna più che di Italia, sapeva di Mediterraneo, ma “sapeva” [...] questa radice è poetica specifica. Era come se lei avesse preso l'esperienza fatta fino ad allora, dalla scuola Mudra a Rosas, e l'avesse calata nel Mediterraneo, e la cosa mi incuriosiva terribilmente. [...] Quando arriva qualcosa di fortemente innovativo, molto legato alla contemporaneità, ma che ha delle radici in un territorio, che non ha a che fare con la nazione, ma è un territorio che il tuo corpo ha abitato, allora è un discorso che ha un altro sapore. In questo modo non ti fai colonizzare da un'idea astratta di arte internazionale, che è l'aspetto peggiore della globalizzazione²⁰⁹.

A proposito dell'aspetto pedagogico, invece, è Alessandro Pontremoli a sottolineare che

il laboratorio di Adriana Borriello, facendo tesoro di tutta l'esperienza analitica della tradizione formativa labaniana da un lato, e del processo di vivisezione formalistica degli anni Sessanta dall'altro, è un lavoro sugli elementi costitutivi della scrittura corporea, con un uso della musica che sfrutta [...] l'immaginario della fruizione emotiva, per formare a una qualità scenica oggi assolutamente efficace quanto necessaria per scongiurare i rischi di approssimazione e superficialità propri di una specializzazione a senso unico²¹⁰.

Ma proviamo a seguire l'itinerario dell'artista nel tempo “lineare”. Nata ad Avellino il 9 marzo 1962, Adriana Borriello comincia lo studio della danza a soli tre anni. Sin dal principio ha un approccio molto serio alla materia e segue con scrupolo le lezioni nella

²⁰⁷ S. Poletti, *Tra ragione e sentimento: la cartesiana sensibilità di Adriana Borriello*, programma *Nuova Danza Italiana*, Maggio Danza - Teatro Comunale di Firenze, stagione 1997-1998 direzione artistica di Karole Armitage, p. 28.

²⁰⁸ Elio De Capitani (Sottochiesa Taleggio, 1953), attore e regista, dopo *Nemico di classe* (1982) diventa regista stabile e co-direttore artistico del Teatro dell'Elfo di Milano. Premio UBU, al cinema recita diretto da Gabriele Salvatores e da Nanni Moretti nel film *Il caimano* (2006).

²⁰⁹ E. De Capitani, conversazione con l'autore al Teatro Ponchielli, Cremona, 2 ottobre 2016.

²¹⁰ A. Pontremoli, *Dare forma all'azione. Note in margine a un progetto di formazione del danzatore in Spazi per la danza contemporanea*, a cura di A. D'Adamo, Editoria & Spettacolo, Roma 2009, p. 108.

scuola che Valeria Lombardi²¹¹ ha aperto in città. Prima di tutto quelle di danza classica, per poi ricevere i primi rudimenti di tecnica Graham da Verónica Urzúa²¹². All'età di 14 anni è ammessa all'Accademia Nazionale di Danza di Roma, allora diretta da Giuliana Penzi. Inizia contestualmente anche il Liceo sperimentale a indirizzo coreutico, istituito proprio a partire dal 1976. Si tratta di un liceo caratterizzato da nuovi insegnamenti quali Storia della danza, Teoria della danza, Spazio scenico, Solfeggio, Storia della musica che, in luogo del precedente Liceo classico, «propone un percorso di studi specifico con materie proprie [...]. Arrivano quindi in Accademia nuove personalità del mondo culturale: pittori, musicisti, compositori alcuni dei quali hanno dedicato a questa scuola entusiasmo ed energia inesauribili»²¹³. In sala si studia la tecnica Vaganova, mentre al liceo, tra i docenti, figurano artisti e studiosi del calibro di Achille Perilli²¹⁴, Massimo Coen²¹⁵, Elena Grillo²¹⁶, che sarà sua mentore. Dopo il VI corso con Caterina Commentucci, durante il VII anno ha modo di approfondire lo studio della tecnica accademica da una prospettiva diversa rispetto all'impostazione russa seguita dalla scuola. Studia infatti con la francese Sabine Le Blanc, docente ospite per solo tre allieve: insieme ad Adriana, Maria Grazia Galante e Gabriella Bove²¹⁷. Studia anche la tecnica Humphrey-Limón e una materia denominata "Composizione" con Giancarlo Bellini²¹⁸.

²¹¹ Valeria Lombardi (Roma, 1925-2003) danzatrice, pedagoga e coreografa. Si forma al Teatro dell'Opera, poi diventa prima ballerina al San Carlo di Napoli. Nel 1950 fonda a Napoli, e dopo qualche anno in tutti i capoluoghi della Campania, il "Centro studi danze classiche". Si tratta delle prime scuole private nate in Italia con l'intento di formare danzatori professionisti.

²¹² Danzatrice e pedagoga cilena, rifugiata politica attiva in Italia negli anni Settanta, dal 1980 collabora con l'Istituto Chileno-Norteamericano de Cultura per la diffusione della danza moderna in Cile e insegnando regolarmente al Centro Contemporáneo de la Danza di Santiago.

²¹³ A. d'Adamo, *Accademia come cultura: l'insegnamento delle materie umanistiche* in *La storia e la visione. 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, a cura di A. Porcheddu, Gangemi, Roma 2008, p. 60.

²¹⁴ Achille Perilli (Roma, 1927) pittore di fama internazionale, nel 1957 effettua la sua prima personale alla galleria La Tartaruga di Roma, seguita da numerose esposizioni in Europa, in Medio Oriente e negli Stati Uniti. Nel 1972 fonda il Gruppo Altro con danzatori, architetti, grafici, fotografi. Insegna Spazio scenico in AND dal 1976 al 1990.

²¹⁵ Massimo Coen (Roma, 1933-2017) violinista, compositore, stimato docente di solfeggio presso l'AND, dove ha insegnato per circa trent'anni. Nei primi anni Sessanta fonda il gruppo I Solisti di Roma e il Quartetto Nuova Musica. Nella sua poliedrica attività di compositore-esecutore figurano le collaborazioni teatrali con Carlo Quartucci e Luigi Cinque, con i jazzisti Giorgio Gaslini, Massimo Urbani, Steve Lacy, Bruno Tommaso.

²¹⁶ Elena Grillo (Roma, 1936) storica e critica di danza, dal 1976 al 1996 è professore di Filosofia e poi di Storia della danza in AND. Collabora alla creazione del primo Liceo coreutico sperimentale. Saggista per quotidiani e riviste specializzate, tra cui «La Danza Italiana» e «Chorégraphie», è membro del comitato direttivo della European Association of Dance Historians. Dal 1998 vive e lavora a Londra.

²¹⁷ Maria Grazia Galante (Chieti, 1963) è stata étoile nella compagnia di Béjart dal 1984 al 1991; Gabriella Bove (Roma, 1962), danzatrice dalla carriera televisiva e teatrale, tornerà a studiare composizione coreografica con Adriana Borriello negli anni 2005-2008, proprio presso l'Accademia Nazionale di Roma.

²¹⁸ Noto anche come Juan Carlos Bellini- cfr. A. Testa, *Storia della Danza e della Balletto*, Gremese, Roma 2005, p. 134- danzatore della José Limón Dance Company di New York, dal 1968 si dedica

Nel luglio del 1980 arriva a Roma Maurice Béjart²¹⁹ che indice un'audizione per selezionare gli allievi che parteciperanno a un lungo laboratorio condotto da alcuni docenti del Mudra²²⁰ di Bruxelles, *centro europeo di perfezionamento e ricerca per gli interpreti dello spettacolo*. Alla fine del laboratorio alcuni dei partecipanti, tra cui Adriana, saranno scelti per frequentare il prestigioso centro. Nel Comitato Artistico della scuola, la cui frequenza per gli allievi selezionati è gratuita, figurano nomi illustri del panorama artistico europeo: tra gli altri, il compositore Pierre Boulez, Birgit Cullberg, Rosella Hightower, Alfons Goris, Paolo Grassi, Jerzy Grotowski²²¹. Il Mudra ha in programma alcune rappresentazioni al Teatro Grande dell'Accademia²²²: *Cybelemusic*, coreografia di Micha van Hoecke²²³ su musica di Etienne Gilbert; un breve lavoro teatrale definito “danza-commedia”, creazione collettiva di Ferruccio Soleri, Fernand Schirren²²⁴ e Helen Jones; *La morte di un piccolo funzionario (da un racconto di Anton Cechov)* creazione di van Hoecke e John Blatchley, con Fumiyo Ikeda²²⁵ tra gli interpreti; *Rythme pour Bouches* di Fernand Schirren. Per un'improvvisazione compare nel programma ufficiale anche il nome di Pierre Droulers, in compagnia del quale, da lì a qualche anno, Adriana percorrerà un tratto significativo del suo percorso artistico.

all'insegnamento della tecnica Humphrey-Limón in Spagna e poi in Italia, come maestro ospite in Accademia. In Argentina forma diverse generazioni di danzatori presso il Teatro Municipal General San Martín di Buenos Aires.

²¹⁹ Cfr. M. Robert, *Maurice Béjart, une vie*, Editions Luc Pire, Bruxelles 2009 e E. Vaccarino, *Maurice Béjart. L'ossessione della danza*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 2000.

²²⁰ La scuola prende il nome Mudra dal sanscrito, significa “sigillo” e indica i gesti delle mani il cui uso risale alle rappresentazioni sacre fin dai tempi dei Veda (ca. 1500 a.C.). Nella danza interpretativa indiana le *mudra* sostituiscono le parole nel racconto, nella danza pura sono intese come “puro suono”. Cfr. E. Barba-N.Savarese, *L'Arte segreta dell'attore* cit., p. 108.

²²¹ Cfr. Programma di sala, *Mudra. La Scuola di Béjart*, Comune di Roma, Accademia Nazionale di Danza, 9-31 luglio 1980.

²²² E non al Festival d'Estate a Villa Borghese come riportato erroneamente in D. Genevois, *Mudra, 103 rue Bara. L'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Contredanse, Bruxelles 2016, p. 400.

²²³ Micha Van Hoecke (Bruxelles, 1944) già danzatore nella Compagnia di Roland Petit, passa poi al Ballet du XX Siècle e partecipa alle più note creazioni di Béjart. Dal 1971 si dedica anche alla coreografia. Nel 1979 Béjart lo nomina direttore artistico del Mudra. Nel 1981 forma il proprio Ensemble e nel 1983 si trasferisce in Italia, a Castiglioncello, in residenza artistica. Nel 1997 è coordinatore e poi direttore per il ballo presso il Teatro Massimo di Palermo. Al Teatro alla Scala lavora con Riccardo Muti e Luca Ronconi. Dal 2010 al 2014 è Direttore del Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma.

²²⁴ Fernand Schirren (Bruxelles, 1920-2001) percussionista e pianista per i film muti, contribuisce enormemente all'ascesa di Béjart curando numerose composizioni e performance musicali del Ballet du XXème Siècle sin dal 1961, tiene poi i corsi di Ritmo per la scuola Mudra fino al 1987. Dal 1995 al 1999 insegna al P.A.R.T.S. (Performing Arts Research & Training Studios) diretto da Anne Teresa De Keersmaeker, che lo ha avuto come maestro sin dai tempi dell'*école des arts de la danse et de la musique* di Lilian Lambert, sempre a Bruxelles.

²²⁵ Fumiyo Ikeda (Osaka, 1962) arriva in Europa a 17 anni. Danzatrice, attrice e recentemente coreografa, è membro della compagnia Rosas dal 1983. Nel 1992 segue per un periodo Steve Paxton. Nel 2007 collabora con Alain Platel e Benjamin Verdonck e nel 2009 con Tim Etchells.

Al culmine della carriera coreografica, Maurice Béjart è acclamato per la genialità e la sfrenata fantasia teatrale. Il suo modo di fare spettacolo diventa fenomeno “di massa”; la critica lo saluta come «il coreografo del nuovo secolo» e guarda alla sua danza come all’arte

che avrebbe realizzato anche in occidente quell’ideale di unità di corpo e di spirito che la nostra cultura, da Platone in poi, aveva invece rinnegato. [...] fu visto come il coreografo della “prospettiva”, l’uomo che avrebbe riportato il balletto sulla terra, dopo che esso si era perso nell’iperuranio dello spirito tardo romantico. [...] La danza di Béjart nasce, dunque, con il marchio di un’arte che si vuole filosofica, nella misura in cui la filosofia è vista come *poiesis*, azione creatrice di un’utopia della speranza. [...] Béjart, inoltre, ha cercato di riportare il corpo al centro della rappresentazione coreografica, esito di una nuova antropologia che concepisce l’uomo come unità di materia e spirito²²⁶.

Figlio del filosofo Gaston Berger, Béjart nutre un interesse per la filosofia *tout court*, ancor più nella sua declinazione “orientale”, ma ha anche una predilezione per la tecnica accademica, perché «classico è adesione al cosmo e rifiuto del caos, ricerca dell’armonia universale, della mitica unità della soggettività»²²⁷. In effetti, insieme a Micha van Hoecke, sceglie dall’Accademia tre danzatrici molto giovani, ma tecnicamente forti nel codice classico: Adriana Borriello, Maria Grazia Galante e Michela Morelli. Durante quell’audizione romana vengono selezionati, tra gli altri, anche Enzo Cosimi, Massimo Moricone, Gloria Pomardi, Elena Majnoni, tutti profondamente attratti dalla vitalità e dall’interdisciplinarietà dell’arte performativa che intravedevano nella scuola belga.

A diciassette anni Adriana perde suo padre e l’anno successivo parte per Bruxelles. Tra il primo e il secondo anno del Mudra si diploma all’Accademia e al Liceo coreutico. I due anni sotto la direzione di Micha van Hoecke rappresentano un periodo di formazione e di incontri determinanti, oltre che una fonte di ispirazione continua. Nella scuola dal nome sanscrito la cultura e la visione del fondatore si rispecchiano nella varietà e nella qualità degli insegnamenti: lo *za-zen*, il flamenco, la danza classica indiana²²⁸, la commedia dell’arte, il gioco teatrale, il gesto vocale, vengono trasmessi insieme ai codici classici e

²²⁶ A. Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 177.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Nello stile Bharata Natyam insegnato da Savitry Nair, che in Europa ha lavorato con le compagnie di Maurice Béjart, Pina Bausch, Peter Brook e Bartabas.

modern – in particolare la tecnica Graham con Flora Cushman²²⁹ – e alternati alle classi di Ritmo, o meglio di *filosofia del ritmo*, del maestro Fernand Schirren, che conduce originali ricerche musicali. In un film documentario a lui dedicato è evidente come, maneggiando ad arte ogni tipo di strumento sonoro, dalle campane sciamaniche alle moderne macchine di riproduzione del suono, egli potesse «jouer jusqu’à l’inaudible»²³⁰.

Nella scuola gli allievi stessi si ritagliano uno spazio per rispondere a “compiti dati” e creare composizioni coreografiche che a volte diventano parte degli spettacoli che il Mudra porta in tournée. Così, sin dal primo anno di corso, Adriana crea le sue coreografie, apprezzate per le loro qualità ritmiche e concettuali proprio dal maestro Schirren e da Micha van Hoecke. E poi *L’Uno* (1981), per e con i compagni del proprio corso, una ventina di interpreti in tutto.

Sebbene il programma non preveda esplicitamente un corso di composizione, la scuola incoraggia e sostiene lo sviluppo creativo degli studenti e trasmette, insieme all’indispensabile rigore, un’apertura di spirito, un senso analitico e critico, aprendo spazi di riflessione per i futuri artigiani della danza, che già nella scuola hanno la consuetudine di attraversare mondi diversi, dal classico di Azari Plisetsky²³¹ alla pratica dello *za-zen*.

Alla fine, il “mudrista perfetto” era un interprete “totale”, secondo una visione – forse utopistica, forse no – della danza e del danzatore come colonne portanti di un tipo di spettacolo nuovo, finalmente libero, supernazionale, supersettoriale, genuinamente interdisciplinare. Mudra era, insomma, il concentrato delle idee di Béjart, trasformate da Micha van Hoecke, in un perfetto, affascinante sistema didattico²³².

L’efficacia di un sistema simile emerge dal lungo elenco di artisti che hanno spiccato il volo da questo nido creativo²³³. Nella loro formazione il maestro Schirren ha avuto senza

²²⁹ Nata nel Vermont, allieva diretta di Martha Graham, accompagnava al pianoforte le sue lezioni. Docente ospite del Mudra dal 1972 al 1979, nel 1981 ne assume la direzione con Jan Nuyts. Muore a Colonia nel 2014. Cfr. D. Genevois, *Mudra, 103 rue Bara...* cit, pp. 86-89.

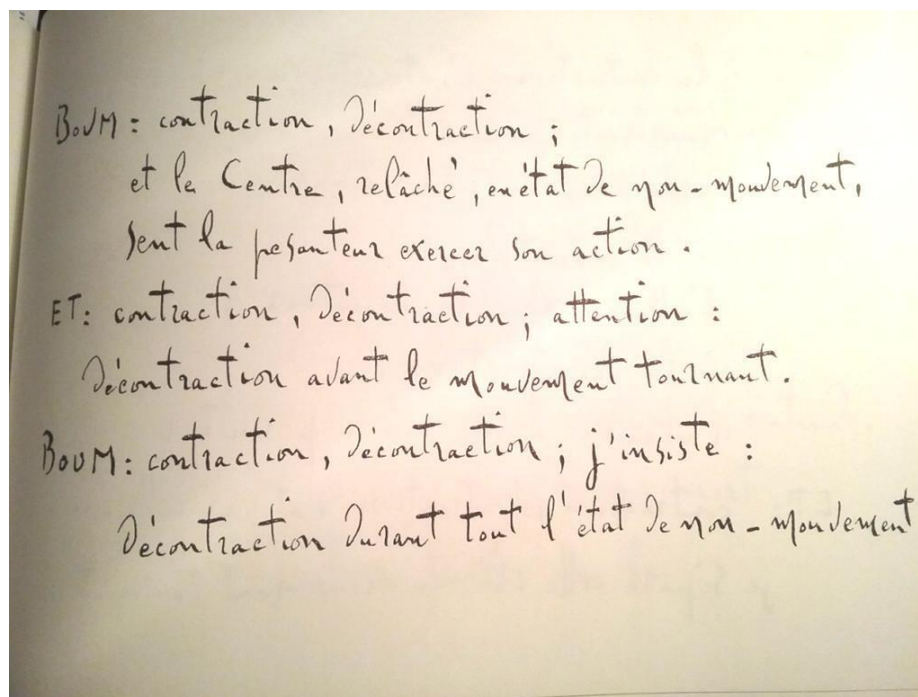
²³⁰ «Suonare fino all’inudibile» (traduzione dell’autore) Cfr. *L’Homme à Battre. Portrait de Fernand Schirren*, regia di Jean Délire, 1962 : <https://vimeo.com/20314892>.

²³¹ Azari Plisetsky (Mosca, 1937) fratello di Maya Plisetskaya, ballerino, coreografo e maître de ballet al Bol’soj di Mosca, al Balletto di Cuba negli anni Settanta, poi al Ballet National de Marseille. A Bruxelles è stato maestro sia per il Mudra sia per la compagnia di Béjart, il quale lo inviterà anche al Rudra di Losanna.

²³² V. Ottolenghi, programma di sala della serata *Effetto Béjart*, Festival di Castiglioncello, Castello Pasquini, 14 agosto 1993.

²³³ Maguy Marin, Dominique Bagouet, Pierre Droulers, Catherine Diverrière, Ohad Naharin, Nacho Duato, Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Hervé Diasnas, Michèle Noiret, François

dubbio un ruolo di primo piano. Le generazioni che hanno studiato con lui, infatti, lo riconoscono come un vero punto di riferimento teorico e pratico. Schirren aveva basato il suo insegnamento su una teoria molto semplice di articolazione del *ritmo* in due/quattro movimenti «et tin et boum».



Dal manoscritto di F. Schirren, *Le Rythme primordial et souverain*

I suoi studenti trascorrevano mesi a introiettare questo studio sulla pulsazione organica, battendo su un'asse di legno con delle bacchette. La lezione sul ritmo, inteso anche come movimento e non-movimento (e non pura combinazione di durate), si è impressa nella memoria corporea di Adriana e coincide con una precisa terminologia che si ritrova tutt'oggi a fondamento della sua pratica pedagogica e coreografica²³⁴. A proposito di Schirren, Maguy Marin²³⁵ afferma: «Era lui che creava il legame tra tutto, era il prof.

Hiffler, François Testory, Nicole Mossoux, Jean Gaudin, Claudio Bernardo, Bernardo Montet, José Besprosvany, Hervé Robbe e, tra gli italiani, Carlotta Sagna, Giorgio Mancini, Jacopo Godani, per citarne solo alcuni in ordine sparso.

Cfr. M. Dubois, *Archéo-danse. La danse contemporaine en fédération Wallonie-Bruxelles*, Contredanse, Bruxelles 2012, pp. 13-14.

²³⁴ Cfr. A. Borriello, *Musica e coreografia: il ritmo* in «Biblioteca teatrale» nr. 40, Bulzoni, Roma 1996, pp. 59-63. Per l'ampiezza del tema cfr. *Il Ritmo come principio scenico. Ricerche e sperimentazioni del ritmo nel teatro e nella danza del Novecento*, a cura di R. Ciancarelli, Dino Audino Editore, Roma 2006.

²³⁵ Maguy Marin, classe 1951, figlia di rifugiati spagnoli ebrei in Francia a causa della guerra civile, studia danza al Conservatorio di Tolosa, poi a Strasburgo e in seguito al Mudra. Partecipa all'esperienza del gruppo Chandra, diretto da Micha Van Hoecke, e collabora anche con Carolyn Carlson. Definita «la figlia ribelle» di Béjart per aver abbandonato il Ballet du XXème siècle e aver dato vita alla sua compagnia Ballet

primordiale [...] Senza teorizzare, ci aveva fatto comprendere “il Legame”, lo stato di tensione e distensione che si ritrova nella pittura, nella musica, nella danza, nella natura, nella vita»²³⁶.

Anne Teresa De Keersmaecker²³⁷, a sua volta, dice che nel suo insegnamento

il discorso filosofico non è dissociato dalle azioni più semplici [...] la riflessione di Schirren è pratica e concreta, ma va al di là di tutte le semplificazioni [...]. Il suo pensiero è ancorato nella cultura e nella tradizione occidentale, ma personalmente, vi ritrovo le questioni di un approccio più orientale. [...] E’ un vero maestro, in tutti i sensi del termine.

Gli artisti sono avari nel riconoscere questo titolo. Io so di avere un maestro²³⁸.

Thierry De Mey²³⁹ ricorda di aver

spesso immaginato che se una persona ignara fosse entrata in sala, ci avrebbe considerato come una sorta di setta in stato di *trance* avanzata! [...] Schirren controllava i minimi dettagli [...] e verificava che non vi fosse alcuna contraddizione dei muscoli antagonisti a fare da ostacolo alla purezza del gesto. Spesso ci ripeteva : «Innanzitutto il colpo parte dal centro e va verso la periferia, che sia il piede del danzatore o la mano del musicista, è uguale»²⁴⁰.

Colpisce come queste osservazioni siano molto simili a quelle che oggi esprimono gli ex allievi, i danzatori, i performer che hanno incontrato, per un tempo più o meno lungo, l’insegnamento di Adriana Borriello.

Nel 1980 Schirren compone le *Grand Rythme*, pièce interpretata da Adriana, come da tutti i mudristi negli anni della scuola²⁴¹. Nel 1996 il maestro pubblica in fac-simile il suo

Théâtre de l’Arche. Riceve il Leone d’Oro alla carriera alla Biennale di Venezia 2016. Cfr. E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze. Vent’anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991, p. 236.

²³⁶ M. Marin in D. Genevois, *103 rue Bara...*, cit. p. 103.

²³⁷ Anne Teresa de Keersmaecker (Mechelen - Belgio, 1960) è protagonista della danza belga ed europea dagli anni Ottanta. Formatasi al Mudra di Maurice Béjart e alla Tisch School of Arts di New York, nel 1983 fonda a Bruxelles la compagnia Rosas. Dal 1995 dirige il P.A.R.T.S. Tra i numerosi riconoscimenti, riceve il Leone d’oro alla carriera alla Biennale di Venezia 2015.

²³⁸ A.T. De Keersmaecker, prefazione alla seconda edizione di F. Schirren, *Le Rythme primordial et souverain*, Contredanse, Bruxelles 2011 (I ed. 1996), p. 10.

²³⁹ Thierry De Mey (Bruxelles, 1956) è musicista, compositore, cineasta, creatore d’installazioni; fratello maggiore di Michèle Anne e con lei co-direttore, poi artista associato di Charleroi Danses. Collabora tra gli altri con Wim Vandekeybus.

²⁴⁰ T. De Mey in D. Genevois, *103 rue Bara...* cit., p. 105.

²⁴¹ Nel maggio 2012, per volontà di Micha van Hoeke, lo spettacolo è stato rimontato dall’ex-mudrista Yoko Wakabayashi con gli allievi della scuola del Teatro dell’Opera di Roma.

manoscritto *Le Rythme primordial et souverain*²⁴²: trecentottanta pagine di calligrafia da leggere come una partitura. Nel testo è evidente il suo *esprit philosophique*, sin da quando dichiara di aver letto, all'età di tredici anni, l'*Ethica* di Spinoza. «Le cose sono anche semplici»²⁴³, dice Schirren, e la De Keersmaecker aggiunge che, per questo, egli è riuscito in modo molto concreto a elaborare «un intero sistema, assai preciso sul piano tecnico e allo stesso tempo sostenuto da una filosofia molto vicina allo yin/yang»²⁴⁴. Quel sistema di polarità, alla base del *taoismo* secondo cui ci sono forze antagoniste e complementari: «terra e cielo, giorno e notte, uomo e donna, costruzione e decostruzione, tempo e spazio, *coming together and splitting apart*, orizzontalità e verticalità, *opening and closing*, alto e basso, *quick and slow*»²⁴⁵ e che per i mudristi diviene un campo di indagine comune, del quale cogliere il risvolto pratico, proprio per il fatto che il corpo, strumento di lavoro quotidiano, è «il solo spazio in cui sia possibile l'armonia degli elementi opposti e contraddittori»²⁴⁶.

Il taoismo tende ad assorbire e ad armonizzare tutte le correnti, per superare le contraddizioni e sopravvivere alle vicissitudini del mondo. Vi riesce non per adesione a una formula o a una dottrina, ma modellandosi sul Tao e sulla sua opera nella realtà più immediata: nel nostro corpo fisico. «il Tao non è lontano, è nel mio corpo» dicono i saggi. La priorità del corpo umano sul sistema sociale e culturale si traduce nel predominio del mondo interiore su quello esterno e nel *rifiuto di cercare l'assoluto nel pensiero*. Il punto di partenza rimane concreto, ossia fisico, e allo stesso tempo universale e quotidiano²⁴⁷.

Su questo tema, sulle ricadute storico-artistiche che ha avuto nel lavoro di Adriana, sulle polarità entro cui si sviluppa una intera visione del movimento, avremo modo di tornare.

Sembra dunque che l'*imprinting* ai mudristi lo abbia dato Schirren molto più di Béjart il quale, dal canto suo, ha certamente creato le condizioni per l'acquisizione degli «strumenti del mestiere». Molti artisti tra quelli citati hanno infatti rifiutato l'estetica e la poetica di quest'ultimo, ma da sempre riconoscono «di dovergli la scoperta di una precoce vocazione

²⁴² F. Schirren, *Le Rythme primordial et souverain* cit.

²⁴³ A. T. De Keersmaecker in P. Guisgand, *Anne Teresa De Keersmaecker*, L'Epos, Palermo 2008, p. 14.

²⁴⁴ Ivi, p. 15.

²⁴⁵ Ivi, p. 13.

²⁴⁶ K. Skipper, *Il corpo taoista*, Ubaldini Editore, Roma 1983, p. II.

²⁴⁷ Ivi, p. 12.

coreografica»²⁴⁸, che ha modo di esprimersi e svilupparsi negli anni Ottanta – totalmente in antitesi alla béjartiana «messa in scena eccessiva, sovraccarica, kitsch» – e proprio quando «in Béjart e nei suoi lavori, alla carica di urgenza creativa si è venuta sostituendo o affiancando [...] la necessità di continuare a creare senza soste, per se stesso e per le esigenze di mercato»²⁴⁹.

Una nuova idea del corpo danzante²⁵⁰ e della scena era arrivata da tempo anche in Italia. Basti pensare alla Biennale di Venezia dove, tra il 1960 e il 1976, approdano Merce Cunningham, Steve Paxton, Julian Beck, Meredith Monk e Simone Forti. Quest'ultima già dal 1968 si era fatta conoscere a Roma, nella galleria l'Attico di Fabio Sargentini²⁵¹, dove era tornata in compagnia di Steve Paxton, Yvonne Rainer e Trisha Brown nel 1969, e con Joan Jonas nel 1972. Nel 1973 il gallerista romano dedica un focus alla *Contact Improvisation* e uno alla danza partecipativa di Deborah Hay, su cui si innestano ricerche che, trattando del più “semplice movimento” e di una più ampia coscienza del corpo e del respiro, vanno a incontrare e a ri-conoscere nelle antiche tecniche d'Oriente²⁵² la radice di tutto. *India America Musica e Danza* si chiama l'evento che Sargentini orchestra, in sinergia con il Beat '72, nel novembre 1977: un incontro di culture auspicato da un'intera generazione, che mira a rifondare i valori attraverso un sistema comparativo tra le arti, le filosofie e le pratiche. Fuori dai teatri c'è un tale fermento che alla fine del 1979 Marinella Guatterini pubblica un articolo intitolato *La morte del cigno*²⁵³, che ha come occhiello «Che cos'è la nuova danza?» e annuncia il 1980 come “anno della danza”. Nello stesso articolo, come scrive Elena Cervellati,

l'autrice intervista Leonetta Bentivoglio, definita «giovane esperta di danza», chiamando in campo quella che sarà un'altra voce di primo piano della critica di danza italiana. L'articolo indugia in una terminologia evidentemente in fase di definizione, tra danza

²⁴⁸ Cfr. E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze...* cit., p. 113.

²⁴⁹ E. Vaccarino, *Béjart...* cit., p. 6.

²⁵⁰ Cfr. *L'idea del corpo*, a cura di V. Sieni, Edizioni la Biennale di Venezia 2014.

²⁵¹ Cfr. *L'Attico. Anni lunari*, a cura di F. Sargentini, Edizioni della Cometa, Roma 2007, anche on line: http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/danze_costruzioni_simone_forti e C. Lo Iacono *Il Sessantotto a Roma. Le buone memorie di una città di mezzo*, relazione alla Giornata Internazionale di Studi Susanna Egri e la cultura di danza nel secondo Novecento, Torino, Teatro Carignano, 29 aprile 2009 (inedito).

²⁵² Cfr. *L' Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di P. Amalfitano e L. Innocenti, cit., vol II.

²⁵³ M. Guatterini, *La morte del cigno* in «L'Unità», 17 ottobre 1979.

nuova, moderna o contemporanea, specificando una consapevole differenza tra *modern dance* e *new dance*²⁵⁴.

Il 1980 diventa uno spartiacque: Sally Banes pubblica la summa della post-modern dance americana, *Tersicore in scarpe da tennis*²⁵⁵, Pina Bausch compone per l'appunto 1980, «la prima opera in cui [...] non sviluppa un tema soltanto, ma va alla ricerca di qualcosa di assai più universale: la vicenda del mondo degli uomini, il racconto della vita»²⁵⁶, Susanne Linke crea il solo capolavoro *Im Bade Wannen*, Maguy Marin crea *Contrastes*, Anne Teresa De Keersmaeker firma *Asch*, il suo primo progetto teatrale per una danzatrice e un attore; a Venezia Carolyn Carlson dà vita al Teatrodanza La Fenice e debutta con *Spar* al Maggio Musicale Fiorentino, mentre Maurice Béjart fa il tutto esaurito al Teatro San Carlo di Napoli e dirige il nuovo festival Venezia Danza 80; a Milano, nella rassegna internazionale di teatro-danza contemporaneo, vanno in scena Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Twyla Tharp, anche William Forsythe presenta in Italia, a Montepulciano, lo Stuttgarter Ballet con *Tis Pity She's a Who*. Silvana Barbarini riconnette le memorie del futurismo di Giannina Censi – sottraendole a un pregiudizio ideologico temuto dalla sua stessa maestra – al sentire contemporaneo, mettendo in scena, in maniera relativamente filologica, *Sio Volumnia Torrente*; debutta a Firenze *Crollo Nervoso* del Carrozzone di Federico Tiezzi, con la sua “funzione coreografica” dell'attore²⁵⁷, mentre i giovani danzatori, più o meno ventenni, iniziano i viaggi nella storia del teatro di danza, e «sembra solo danza, [ma] è la nostra vita»²⁵⁸. Virgilio Sieni (1957), con il Group-O presenta *Giardino* allo spazio Loft di Firenze²⁵⁹, Raffaella Giordano (1961) entra nella compagnia Teatrodanza La Fenice di Venezia, diretta da Carolyn Carlson, per poi partecipare agli spettacoli *Undici Onde*, *Underwood* e *Chalk Work* e Adriana Borriello parte per il Mudra di Bruxelles.

²⁵⁴ E. Cervellati, 'It was a rare event'. *La nuova danza alla III Settimana della performance (Bologna, 1979): questioni metodologiche* in «Recherches en danse» nr. 5, 2016, on line il 15 dicembre 2016, <http://danse.revues.org/1324>, p. 7. Per una recente ricognizione sulla terminologia “nuova danza” “danza d'autore” cfr. D. Levano, *Nuova danza italiana/Danza d'autore* in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» n°4, dicembre 2013, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4201>.

²⁵⁵ S. Banes, *Tersicore in Scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria, Macerata 1993 (ed. or. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston 1980).

²⁵⁶ J. Schmidt, tr.it. di C. Serra, Programma di sala *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, a cura di L. Bentivoglio, Teatro di Roma, settembre 1982.

²⁵⁷ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 306.

²⁵⁸ Prendo in prestito un titolo di L. Bentivoglio apparso su «La Repubblica» il 30 maggio 1985.

²⁵⁹ Cfr. R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni...cit.*, p. 61.

La Scuola è articolata in un biennio. Michèle Anne De Mey²⁶⁰ e Anne Teresa De Keersmaeker lo frequentano negli stessi anni; la giapponese Fumiyo Ikeda, coetanea di Adriana, è arrivata lì un anno prima di lei. Tra le due ragazze scatta un'intesa immediata e sin dal principio l'intenzione di lavorare insieme²⁶¹. Fumiyo è il tramite che mette in contatto Adriana con Anne Teresa. Quest'ultima, di ritorno da New York dove ha frequentato la famosa Tisch School of the Art, nel 1982 mette in scena *Fase* e concepisce l'idea di creare un gruppo. La De Keersmaeker ha colto dal *postmodern* americano «alcuni aspetti importanti: ripetitività, accumulazione, gestualità quotidiana, idioma semplificato al massimo, demistificazione della danza attraverso la trasparenza della sua struttura compositiva, sviluppo del movimento in tempo reale»²⁶² e, forte del primo successo, decide di mettere in gioco le sue carte creando un collettivo al femminile. Comincia così un'avventura molto proficua, destinata a generare una pietra miliare nella storia della danza contemporanea.

*Rosas danst Rosas*²⁶³ è il risultato sbalorditivo di questa unione artistica, della quale fa parte anche Thierry De Mey che, insieme a Peter Vermeersch, crea le musiche parallelamente alla coreografia. Lo spettacolo debutta il 6 maggio 1983 ed è entrato nell'immaginario contemporaneo a tal punto da aver provocato un caso di plagio da parte della cantante pop Beyoncé²⁶⁴. Dal 2013 un sito web ufficiale denominato *Re: Rosas! The Fabuleus Rosas Remix Project* mostra tutte le versioni possibili realizzate da coloro che si sono cimentati nella partitura, accuratamente descritta in tutte le sue componenti dalla stessa Anne Teresa. A oggi i video, provenienti da tutto il mondo, sono trecentosessantotto²⁶⁵. Ma già al debutto la critica internazionale si esprime con

²⁶⁰ Michèle Anne De Mey (Bruxelles, 1959) si forma nella scuola di Lilian Lambert e poi al Mudra di Bruxelles, lavora con Anne Teresa De Keersmaeker sin dal 1982. Nel 1983 è una delle quattro fondatrici della compagnia Rosas. Nel 1990 fonda la propria compagnia. Firma le coreografie di due film realizzati da suo fratello Thierry De Mey. Con quest'ultimo e Pierre Droulers è direttrice artistica poi artista associata di Charleroi/Danses dal 2005 al 2016.

²⁶¹ A. Borriello, incontro nell'ambito del corso di Storia, teoria e tecniche della danza, Università La Sapienza, 6 aprile 2016.

²⁶² E. Vaccarino, *Altre Scene...* cit., p. 114.

²⁶³ Cfr. Thierry De Mey, Anna Teresa De Keersmaeker, *Rosas danst Rosas*, Quantum Leap, 2006, 57', DVD; P. Guisgand, *Les Fils d'un entre-lacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion 2008 ; A. T. De Keersmaeker, B. Cvejić, A. Choreographer's Score *Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles, Rosas & Mercator fonds, 2012; VRT documentario in sala prove: *Het Gerucht: Rosas danst Rosas* (1983) in <http://www.rosasdanstrosas.be/contexte/> consultato il 20 febbraio 2017.

²⁶⁴ Sul caso di *Countdown* (2011), questo il titolo del brano incriminato, Ramsay Burt (De Montfort University) ha tenuto una lezione dottorale al Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza il 7 marzo 2016.

²⁶⁵ Cfr. <http://www.rosasdanstrosas.be/accueil/> consultato il 5 aprile 2017.

entusiasmo, decretando il successo del gruppo. Tra le varie letture della pièce, alla luce dei successivi sviluppi coreografici di Adriana Borriello in campo antropologico, colpisce in particolare quella di Geneviève Vincent²⁶⁶, in un articolo del 1983 che si conclude così:

L'asse rotante è nella fase terminale, la dispersione dell'energia s'installa, primi segni di fatica, respiri sonori, fine della festa, poi è necessario che la ripetizione si fermi, essa si inabissa lentamente verso l'arresto...qui nella mia memoria il libro di Ernesto de Martino "La Terra del Rimorso", l'Italia del sud, il Mezzogiorno, le donne in preda ad uno strano male, morse da tarantole immaginarie, espellono la malattia facendo "danzare il ragno"; fine della danza, sparizione delle turbe psichiche, fine della festa. Dopo la danza bisogna "rientrare nella vita sociale, lasciare il mondo naturale, la meravigliosa libertà animale e desiderante, lasciare la musica e la danza e il loro tempo specifico [...] e far ritorno al mondo degli uomini: la festa è finita"²⁶⁷.



La recensione a *Rosas danst Rosas* di G. Vincent del 1983

Nel pensiero coreografico limpido, ben strutturato e cartesiano delle Rosas Adriana è a proprio agio: la rigorosa codificazione del pezzo d'esordio e la dialettica tra il

²⁶⁶ Oggi docente di Storia della danza e cultura coreografica all'Università Paul Valéry di Montpellier e in diverse altre istituzioni a Rouen, Toulouse, Marsiglia. È scrittrice e drammaturga e collabora con numerosi coreografi in area francese.

²⁶⁷ G. Vincent, *Rosas danst Rosas* in «Pour la Danse» nr. 93, settembre 1983, pp. 22-23. Articolo pubblicato all'indomani del Festival de Seine-Maritime Rouen. Trad. mia.

minimalismo e l'espressionismo si addicono alla sua natura. Ma la ventiduenne ha la necessità di esplorare mondi diversi, anche distanti e antitetici, e questo sembra possibile nella iniziale impostazione dinamica delle Rosas. Nel 1984, tuttavia, diverse istanze ridisegnano il quadro. Adriana incontra l'artista franco-belga Pierre Droulers, classe 1951, il quale dopo aver frequentato il Mudra dal 1970 al 1972, ha seguito Jerzy Grotowski in Polonia, Bob Wilson a Parigi e ha scoperto il lavoro di Steve Paxton a New York nel 1978. Il suo background e la sua poetica coreografica ne fanno un artista carismatico, molto attivo e riconosciuto in Belgio²⁶⁸ come in Francia. Nel 1979 ha creato *Hedges*, un solo su musica del sassofonista Steve Lacy, con il quale ha collaborato anche per *Tao* nel 1980²⁶⁹. Alla Raffinerie/Plan K²⁷⁰, tra Bruxelles e Parigi, Droulers porta a compimento creazioni e collaborazioni con artisti oggi noti nel panorama europeo. Con Adriana crea *Miserere* (1984), *Midi-Minuit* (1985) e *Palindrome* (1986) su musiche di Thierry De Mey. Quello che per la danzatrice italiana doveva essere un momentaneo allontanamento dalle Rosas, si trasforma in un punto di non ritorno.

Sempre nel 1984, e grazie a un consiglio di Pierre Droulers, Adriana scopre il Tai Chi²⁷¹. Un «eccesso di perfezionismo nel codice classico»²⁷² le ha causato la rotazione di una vertebra lombare – per ottenere l'*en dehors* perfetto – e questo la costringerà, secondo i medici, a smettere di danzare. L'arte antica del Tai Chi, invece, con la sua natura aerea, si rivela un toccasana. Adriana comincia a praticarla con il maestro cinese Kuo²⁷³, che tiene i suoi corsi al Plan K di Bruxelles; poi, nel 1988, incontra John William Shadow²⁷⁴, che seguirà fino alla sua morte, nel 2014. Lo stile peculiare di Tai Chi trasmessole da John,

²⁶⁸ Droulers, insieme a Michèle Anne De Mey, Thierry De Mey e Vincent Thirion, è co-direttore e poi artista associato di Charleroi/Danses dal 2005 al 2016. Per chiudere questo percorso e festeggiare quarant'anni di creazioni ha realizzato nel 2017 una performance e un'installazione.

²⁶⁹ E poi ancora nell'81 per *Tips*, nel '91 per *Mon portrait en 1960* e *Remains* e ancora nel '99 per *Sortie*.

²⁷⁰ Il Plan K è divenuto un luogo di spettacolo *cult* nella capitale belga sia per la danza sia per la scena musicale post punk, Cfr. *Au Plan K. Joy Division & Post Punk at la Raffinerie du Plan K, Brussels, Belgium 1979 – 2009*, a cura di P. Carly, Arp2, Bruxelles 2017.

²⁷¹ Il Tai Chi è alla base delle arti marziali asiatiche, la sua origine è attribuita al monaco taoista Chang San Feng intorno al XIII sec. Viene sviluppato nel tempo anche dal punto di vista filosofico, terapeutico, spirituale e diventa una disciplina a tutto tondo chiamata anche l'arte del movimento. Le arti marziali cinesi sono classificate in interne ed esterne. Negli stili interni, più antichi, prevale l'insegnamento spirituale e all'origine vi è una probabile fusione tra le pratiche meditative del taoismo con quelle marziali preesistenti nei villaggi cinesi. Cfr. Graham Horwood, *Tai Chi Chuan and the Code of Life: Revealing the Deeper Mysteries of China's Ancient Art for Health and Harmony*, Kingsley, London 2008, pp. 17-28.

²⁷² A. Borriello, incontro all'Università La Sapienza ... cit.

²⁷³ Maître Kuo Chi, militare di carriera nell'esercito di Chiang Kai-shek, è stato un maestro di Tai Chi molto popolare in Belgio, morto all'età di 102 anni di morte naturale.

²⁷⁴ Maestro di origine inglese, ha intrapreso lo studio del Tai Chi in Cina con Fong-Pakshing, maestro di Hong Kong. Ha introdotto in Italia lo stile *Liu Ho Ba Fa*, creando una "scuola" attiva dalla seconda metà degli anni Ottanta. Ha scritto in calligrafia *A small guide to the Tao* (1991), *The Spirit* (1993) e pubblicato *Perfezione*, Terresommerse, Roma 2008.

chiamato *Liu Ho Ba fa*²⁷⁵, è ormai da trent'anni la pratica quotidiana dell'artista: pratica fisica, ma anche disciplina esistenziale, attenzione costante al continuo mutare del corpo e al fluire degli eventi. Pratica che all'inizio ha capovolto la visione del movimento occidentale analitica e cartesiana – dunque il codice classico, ma anche il linguaggio del corpo e la coreografia di Rosas – ponendo l'attenzione sulla transizione, nel passaggio, nel cambiamento, nella trasformazione da un movimento all'altro, muovendosi come se ci fosse *qualcosa* da seguire, piuttosto che da eseguire, una sorta di “lasciar fare” piuttosto che un “fare” volontario e muscolare. Questa percezione del corpo, che lascia che il movimento si compia senza indurlo, è disarmante ed entra nella danza di Adriana in maniera sottile e graduale, per diventare poi determinante nell'estetica coreografica e nella conduzione pedagogica.

La danza degli anni Ottanta, che si re-inventa bruciando qualsiasi segno di appartenenza a un unico codice, contiene in se stessa le condizioni di una perenne messa in discussione del proprio linguaggio. Elisa Vaccarino identifica «una possibile sigla comune al teatro e alla danza [...] che arrivano dal Belgio anni '80»²⁷⁶ in una scrittura scenica forte che si manifesta «nell'uso del corpo come segno grafico netto, come ferita nello spazio, come frustata e schiaffo al quieto vivere, come provocazione globale e disturbante per gli attori e/o i danzatori e per gli spettatori, risucchiati su un palcoscenico di tortura psicologica, di svelamento dell'assurdità della vita»²⁷⁷. Borriello, invece, include nella propria ricerca, e per antitesi, anche una danza lenta, armoniosa, circolare, senza soluzione di continuità.

I due aspetti si completano, si armonizzano attraverso il proprio opposto e vanno a nutrire un'identità. L'artista scopre un intero sistema che va dal macrocosmo al microcosmo, sistema in cui converge, tra gli altri elementi, una millenaria sapienza che conosce il corpo attraverso i *meridiani* dell'energia²⁷⁸ e connette il movimento alla simbologia dei numeri²⁷⁹.

²⁷⁵ Letteralmente “otto armonie, sei metodi”.

²⁷⁶ E. Vaccarino, *Altre scene, altre danze...cit.*, p. 119.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Il *Chi* non scorre all'interno dei vasi sanguigni né di quelli linfatici e non segue neanche il percorso dei nervi o del sistema scheletrico. L'energia circola nel corpo attraverso canali energetici definiti nella medicina tradizionale cinese *meridiani* (*sen* in Thailandia, *nadi* in India, *meridiani* in Cina e Giappone e *canali* in Tibet). Essi non hanno una struttura propria, ma grazie a questi il sistema nervoso, arterioso, venoso e linfatico divengono “vasi comunicanti” percorsi dalla forza vitale. La biofotonica del dott. F.A. Popp ha recentemente mostrato in via scientifica l'esistenza dei meridiani. Cfr. <http://www.shiatsulife.it/pdf/La-biofotonica-dimostra-l%E2%80%99esistenza-dei-meridiani.pdf> e L.G. Monda, *Choreographic bodies*, Dino Audino, Roma 2016, pp. 31-32.

²⁷⁹ Cfr. E. Rochat de la Vallée, *Il simbolismo...* cit.

Rispetto alla pratica corporea che deriva da questa unione di saperi, Adriana può oggi affermare:

Il Tai Chi è stato fondamentale perché ritrovavo in esso la relazione tra *funzione, intenzione e atto* che, a mio avviso, è anche all'origine dei movimenti della danza classica. Da questo punto di vista, la dimensione è molto più ampia e, se vogliamo, *annulla le barriere tra le tecniche e gli stili*. Il risultato è un esercizio di estrema semplicità, ma per questo molto difficile da praticare, perché richiede una *purezza* d'approccio e una ricerca della verità di ogni minimo atto, tale che qualsiasi scorciatoia viene annullata²⁸⁰.

Nel 1986 Adriana risiede a Parigi e accoglie la proposta produttiva del Festival d'été de Seine Maritime di Rouen che, insieme al Centro Inteatro di Polverigi diretto da Velia Papa e Roberto Cimetta, la avvia alla carriera coreografica e al suo debutto in Italia. *Allegro vivace mais pas trop* è il suo primo trio al femminile, composto in dialogo serrato con la *Sonata per violoncello solo op. 8* di Zoltán Kodály. Il lavoro desta l'interesse della critica. Una corposa rassegna stampa ci permette di assaporare l'umore del momento: «La danza della Borriello è al contempo gitana e nordica, piena di passione e controllata. Permeata dall'aggressiva sensibilità femminile contemporanea, sa conseguire dei risultati di pulsante teatralità»²⁸¹. Donatella Bertozzi riconosce alla «danzatrice italiana (nello stile, nel carattere)» di aver composto:

un agglomerato di ritmi, percorsi, tracciati, un amalgama di sensazioni, di brevi intuizioni narrative subito disperse in nuovi tracciati e percorsi. [...] Gli esiti di questa ricerca sono a tratti discontinui, ma sostanzialmente molto belli e interessanti. Si ha l'impressione di essere davanti ad un genuino talento che non mancherà di sbocciare²⁸².

La programmazione del Festival marchigiano vede in quell'anno ospiti olandesi, inglesi, brasiliani, statunitensi²⁸³ e, tra gli italiani, Sosta Palmizi con *Tufo* e Raffaello Sanzio con *Santa Sofia*.

Il contesto teatrale guarda con curiosità alla danza e viceversa. Sarà il lavoro sul terreno comune a determinare i successivi sviluppi della scena italiana. Nonostante il fermento, le trasformazioni in corso nelle arti performative e il proliferare di festival e rassegne ibride, sono in realtà pochi i contesti capaci di esprimere un progetto culturale chiaro e

280 A Borriello, incontro...cit.;

281 M. Palladini, *Fumetti surreali. La ricerca teatrale al Festival di Polverigi* in «Paese sera», 20 luglio 1986.

282 D. Bertozzi, *Due giovani, un talento* in «Il Messaggero», 21 luglio 1986.

283 Cfr. <http://www.inteatro.it/inteatrofestival1986-programma/>

coraggioso. A Roma c'è il Teatro La Piramide, curato da Giuseppe Bartolucci. All'indomani del debutto romano di *Allegro, vivace*, Vittoria Ottolenghi scrive nello stesso giorno sul *Mattino* e su *Paese sera*: ecco «L'avanguardia dell'antico folklore».

Andate al Teatro della Piramide: c'è una ragazza davvero fuori del comune, la danzatrice-coreografa Adriana Borriello, che, insieme con Nouchka Ovtchinnikoff e Clelia Moretti, vi ridarà fiducia e speranza nella cosiddetta “nuova danza” italiana. [...] Intendiamoci. La serata non è affatto perfetta. [...] se riuscirà a scrollarsi di dosso gli ultimi vizi e le ultime velleità, sia della tradizione, sia della cosiddetta avanguardia, per dare posto alla sua natura così incandescente e alla sua cultura così ricca, Adriana andrà molto, molto lontano²⁸⁴.

Si susseguono le coproduzioni internazionali: *Scirocco* (1988) è l'esito di un “cantiere” italo-spagnolo di ricerca e sperimentazione su più livelli: coreografico, musicale e scenografico. È un lavoro carico di eros e vitalità mediterranea, di giochi da ragazzi che si amano anche a suon di schiaffi, che ricordano «gli umori da “flaneurs” adolescenti della Gaia Scienza d'antan»²⁸⁵, scrive Nico Garrone, che realizza un documentario seguendo la creazione sin dai primi passi, quando questa aveva ancora il titolo provvisorio di *Immagini accese di spedizioni sentimentali senza percorso*.

In quel momento storico, secondo Elena Grillo, la danza italiana è

per ciò che riguarda il contemporaneo, appena uscita da una situazione pionieristica ristretta al confine nazionale e comincia ad affermarsi anche all'estero, almeno per alcuni gruppi e coreografi emergenti. Oggi che la danza oscilla tra il “teatro-danza” di matrice bauschiana e l'algida astrattezza degli eredi di Merce Cunningham, Adriana Borriello sembra aver individuato una nuova via, e aver creato un nuovo linguaggio del movimento e del gesto. [...] *Scirocco* è uno spettacolo fatto di dinamiche, di forze convergenti e divergenti, di tensioni fisiche e di aneliti al “sublime” [...] ²⁸⁶.

Con Jordi Casanovas, già interprete di *Scirocco*, Adriana crea *Tango* (1989), un pezzo in seguito trasmesso ad altri danzatori. Quello del tango sarà un tema ripreso e declinato nei modi più diversi nelle produzioni coreografiche e teatrali degli anni a venire, e non con

²⁸⁴ V. Ottolenghi, *L'avanguardia dell'antico folklore* in «Paese sera», 19 febbraio 1987.

²⁸⁵ N. Garrone, *Ballando attorno al Sud* in «La Repubblica», 18 luglio 1988.

²⁸⁶ E. Grillo, *Poesia e danza in “Scirocco”* in «Avanti!», 8 ottobre 1988.

interpreti qualsiasi, ma per Mariangela Melato (*Tango Barbaro*, 1995) e per una giovanissima Petra Conti²⁸⁷ (*Oblivion*, 2004).

Gli anni Novanta iniziano con una commissione del The Place Theatre di Londra, che alla Queen Elisabeth Hall dedica una serata al compositore Michael Nyman. Per l'occasione Adriana crea *Capricci*, un duetto tra danza e musica che vede al suo fianco, dal vivo, il violinista Alexander Bălănescu, al quale subentra, nelle successive riprese, Massimo Coen. Questo pezzo confluisce in *Contrappunti* del 1991, coreografia che ha girato per circa un decennio in Italia e all'estero²⁸⁸.

Una questione danza-musica

Chi conosce Adriana Borriello “sul campo”, come coreografa e come pedagoga, sa bene che con lei danzare significa entrare *nel cuore della musica*²⁸⁹, dialogare con il suono dal vivo nelle classi del mattino o durante le prove con l'orchestra, credere nell'identità (e indipendenza) tra musica e danza, secondo una lezione cruciale di John Cage²⁹⁰ e, più precisamente, applicare i parametri del suono al movimento. Sono questi i primi strumenti con cui tutti gli allievi o gli interpreti devono confrontarsi: nel metodo si lavora sui parametri tradizionali del suono (durata, intensità, densità, timbro e altezza) come se fossero i coefficienti del movimento di matrice labaniana (tempo, spazio, flusso, peso²⁹¹), organizzandoli in infinite combinazioni. Parametri e coefficienti sono variabili qualitative e quantitative che, nel loro combinarsi, assicurano risorse inesauribili alla composizione. Imprescindibile per un lavoro di questo tipo è lo stato di *ascolto*. «Dove finisce il corpo, se non dove l'altro corpo si fa sentire da lui? Dove finisce il suono, se non nell'orecchio che

²⁸⁷ Petra Conti (Anagni, 1988) si diploma nel 2006 all'Accademia Nazionale di Danza di Roma sotto l'insegnamento del Maestro Zarko Prebil. Perfeziona gli studi al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo. Dal 2009 fa parte del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala di Milano e nel 2011 diventa prima ballerina. Da ottobre 2013 è Principal Dancer del Boston Ballet.

²⁸⁸ Cfr. S. Trombetta, “*Contrappunti*”, *il corpo come strumento musicale* in «Torinosette» n. 341, supplemento de «La Stampa», 10 febbraio 1995. Il pezzo va in tournée nella stessa serata con lo *Studio su Nijinsky* e poi con *Notturmo* di Virgilio Sieni. Cfr. C. Del Val, *Intensidades asimétricas* in «El País», 4 marzo 1990; e B. Sanz Daboín, *Sieni y Borriello, sorpresa italiana* in «El Diario de Caracas», 14 aprile 1990; E.D. (Elena Dapporto), *Due italiani in Francia. Adriana Borriello e Virgilio Sieni* in «Danza & Danza», maggio 1991, p. 17.

²⁸⁹ Questo il titolo della prima coreografia composta nel 1998 per l'Accademia Nazionale di Danza di Roma, su invito di Margherita Parrilla.

²⁹⁰ Cfr. A. Borriello, *Musica e coreografia: il ritmo* in «Biblioteca teatrale» cit., p. 59. Cfr. anche G. Fronzi, *La filosofia di John Cage, per una politica dell'ascolto*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

²⁹¹ Cfr. R. Laban, *L'arte del movimento*, a cura di E. Casini Ropa e S. Salvagno, Ephemeria, Macerata 1999 (ed. or. *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd, London 1950)

gli si accorda?»²⁹². L'atto dell'ascoltare, dal latino *auscultare*, in coreografia si avvicina all'esame medico basato sull'ascolto dei suoni che vengono dagli organi interni del corpo umano, ancor più se si pensa all'auscultazione medica orientale, che percepisce le *vibrazioni* dei corpi, per cui si può naturalmente ascoltare anche ciò che non produce suono, ma campi magnetici, flussi energetici, calore. Si tratta di un sentire che diventa percezione uditiva e tattile del movimento dentro e fuori di sé. Adriana prepara lo strumento di lavoro raffinando la percezione per cui tutto il corpo “si fa orecchio”²⁹³ e anche la mente razionale trova un posto privilegiato di osservazione e partecipazione, rinuncia a un sapere già acquisito, registra sensazioni, emozioni e immagini che non informano su cosa si sente, ma su *come* si sente, lasciando il campo a soluzioni creative impensabili. Tra suono e movimento, tra danzatori e musicisti, ci si “accorda”, anche se su differenti frequenze. Si lavora a una presenza che è risonanza, nella quale l'ascolto è attenzione unitaria, esattamente come nell'ideogramma cinese che lo rappresenta:



Dalle collaborazioni con i musicisti, nel tempo, sono andati definendosi e sempre più dettagliandosi gli strumenti di “vivisezione” del rapporto danza-musica, funzionale alla composizione coreografica. La musicalità era una qualità innata in Adriana danzatrice; crescendo, l'artista ne ha assunto consapevolezza, nel confronto con i musicisti questa è diventata padronanza ma, come spesso accade, solo attraverso l'esperienza pedagogica, quell'identità percepita tra movimento e suono è diventata “sistema”. Determinante, in

²⁹² P. Claudel, *La Cantate à trois voix, Cantique de l'ombre* in *Œuvres complètes de Paul Claudel: Poésie*, Gallimard, Paris 1950, p. 221.

²⁹³ C'è un ascolto *ricettivo*, di apertura, portato ad accogliere, che si può definire “femminile” e un ascolto *creativo*, più portato all'azione, definibile “maschile”; ovviamente coesistenti nella persona a prescindere dal suo sesso. Da un colloquio con Adriana Borriello, appunti personali, giugno 2008.

questo processo, è l'incontro con Antonella Talamonti²⁹⁴, la cui ricerca sulla vocalità e sulla relazione tra suono e spazio incrocia quella di Adriana. Insieme condividono alcune esperienze pedagogiche che stimolano una comune riflessione e lo scambio di peculiari strumenti di lavoro. Tra questi, il solfeggio indiano, costruito su poche sillabe, che si rivela molto utile per organizzare i ritmi dei grandi organici; le pratiche su “l'orecchio e l'occhio compositore”, che sviluppano la percezione di ascolto/visione del mondo reale e che conducono agli esercizi di simbolizzazione grafica del movimento e del suono. A tal proposito, un capitolo a parte meriterebbe la modalità di Adriana di scrivere le partiture coreografiche, mettendo in evidenza ogni volta l'aspetto che le interessa indagare o portare in primo piano durante il processo di lavoro. Un aspetto, questo, per il quale rimando all'immagine di una partitura riprodotta in coda al capitolo.

Ma l'intera questione rimanda a sua volta a quella ricerca di una nuova relazione tra danza e musica che ha segnato molte esperienze coreutiche del XX secolo, da Hellerau, nel cuore dell'Europa, dove ha preso corpo l'euritmica di Emile Jaques-Dalcroze²⁹⁵, all'America di Ruth St. Denis e Ted Shawn²⁹⁶, luoghi dove curiosamente ritorna il simbolo del Tao, che sia riprodotto in forma di decorazione architettonica o di ex libris. L'esperienza di Adriana prosegue, dunque, su questo terreno comune in cui si possono anche scambiare le regole dei giochi: alla danza i parametri del suono, alla musica i coefficienti del movimento.

Nel 1992 la creazione *Di necessità virtù* con Anna Paola e Daniel Bacalov²⁹⁷, segna un'ulteriore tappa lungo la sperimentazione delle possibilità espressive del binomio danza-musica dal vivo, alla ricerca del denominatore comune, che si rivela anche sempre come acuto contrappunto.

Nello spettacolo il corpo si fa strumento e vibra di energia, la danza appare aliena da qualsiasi riferimento storico geografico, sebbene molti e ricorrenti siano i richiami

²⁹⁴ A. Talamonti (Roma, 1956) compositrice, insegnante, formatrice, vocalista e ricercatrice, dal 1977 partecipa al progetto della Scuola Popolare di Musica di Testaccio di Roma, di cui è coordinatrice didattica dal 1987 al 1996. Studia canto, tecniche vocali e repertorio con Giovanna Marini. Collabora con Istituzioni di alta formazione, registi e coreografi nella direzione musicale d'attore e nella realizzazione di musiche di scena.

²⁹⁵ Cfr. E. Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, trad. it. di A. Loiacono Husain, a cura di L. Di Segni-Jaffé, EDT, Torino 2008.

²⁹⁶ Cfr. V. Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, L'Epos, Palermo 2006; T. Shawn, *Dobbiamo danzare. Dance We Must*, trad. it. e cura di A. Fabbro e S. Tomassini, Gremese, Roma 2008.

²⁹⁷ Anna Paola Bacalov (Roma, 1965), figlia d'arte, ha esordito come interprete negli anni Ottanta con la compagnia di Giorgio Barberio Corsetti, ha danzato per numerosi coreografi prima di specializzarsi nella pratica del Rolfing® /Integrazione strutturale. Daniel Bacalov (Parigi, 1958), chitarrista, percussionista e compositore, dal 1983 lavora con Giorgio Barberio Corsetti. Compone per il teatro, il cinema, la danza e anche per la tv.

folklorici ed etnici. Nell'ultima parte domina un'atmosfera pacata, taumaturgica e rituale nella scoperta di un moto e di una sonorità che provengono dall'interno²⁹⁸

e anticipano le istanze antropologiche, la dimensione rituale dell'atto scenico che si svilupperà da lì a poco. Questa produzione coincide con la nascita della compagnia autonoma Marta, con sede ad Avellino, riconosciuta e finanziata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Il titolo nasce dall'urgenza di dar voce all'impulso creativo, pur trovandosi in un contesto difficile quale quello della danza italiana contemporanea. Nel panorama nazionale i collettivi degli anni Ottanta si sono ormai sciolti, da Sosta Palmizi e Parco Butterfly fuoriescono e si riconfigurano come monadi i *danzautori*²⁹⁹, che fondano compagnie autonome. Il 1992, per esempio, è l'anno di nascita della Compagnia Virgilio Sieni, delle repliche di *Enciclopedia* di Roberto Castello, di *Terramara* con Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Le difficoltà del contesto reale e la vitalità della prima generazione della danza d'autore italiana comportano una presa di coscienza dolorosa, ma costruttiva. È l'anno del Manifesto di Scandicci. Il *Manifesto 1992: Danza come arte contemporanea*³⁰⁰ è motivato

dal bisogno di riconoscimento del ruolo identitario acquisito. Infatti, il problema della nuova danza italiana è stato proprio quello di sfuggire ai modelli dominanti – che funzionavano come scuole di formazione – e di scoprire e affermare una individualità mediterranea; cercare un *genius loci* – dirà il Manifesto – di tipo corporeo, materico, relazionale, basato sulla «gravità di peso e di contatto tra i corpi e con la terra»³⁰¹.

Il Manifesto identifica inoltre nella diversità dei coreografi attivi sul territorio, un valore aggiunto e non una debolezza creativa della linea artistica, priva di «caratteristiche specifiche di tendenza»³⁰². Le differenti esperienze coreutiche hanno modificato il “codice genetico” della danza in Italia, nel senso lato della *genesì* di una danza che, partita da qui o da un *altrove*, ha attraversato codici e innescato dialettiche fino a divenire un segno

²⁹⁸ L. Bombardi, *Adriana e gli altri* in «Il Resto del Carlino», 21 aprile 1992.

²⁹⁹ Il termine appare per la prima volta citato da L. Bentivoglio, *Teatrodanza* in «Teatro in Europa», 7, 1990, p. 19.

³⁰⁰ Firmato da D. Capraro, E. Cosimi, L. Latour, M. Moricone, M. Parisi, G. Rossi, V. Sieni al Teatro Studio di Scandicci il 29 febbraio 1992. Cfr. «Danza & Danza», VII, 61, 1992, pp. 1-2 e A. Senatore, *La danza d'autore...cit.*, pp. 58-59.

³⁰¹ V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, p. 110.

³⁰² *Ibid.*

autorale declinato in modo e con gusto diverso sul territorio, anche a seconda della latitudine all'interno del nostro Paese³⁰³.

Nel *corpo-memoria* e nella *presenza* dei protagonisti della prima generazione si leggono le molteplici dialettiche che hanno trasformato l'idea e permesso la realizzazione della nuova danza. Per questo è necessario indagare ogni singolo caso, anche in virtù della modalità di leggere questo divenire come storia della *danza d'autore*, "un profilo incisivo *nostro*, ma non nostrano"³⁰⁴, che va al di là di un discorso "nazionale", ma si delinea apparentemente come tale. La storia della danza contemporanea in Italia è ancora la storia delle scelte dei singoli, perché non si può fare riferimento a una reale politica culturale sulla materia. Anche lì dove sembra esserci un progetto lungimirante e di più ampio respiro, questo ha bisogno di essere supportato dalla tenacia, determinazione, coerenza e resistenza individuale.

I primi anni Novanta vedono anche l'istituzione dell'insegnamento di Storia del mimo e della danza nell'Università italiana³⁰⁵. Nel 1992 Adriana è impegnata con gli allievi della Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, allora diretta da Renato Palazzi – e del Corso di Qualifica per Danzatori della S.P.I.D. (Scuola Professionale Italiana Danza) guidata da Enrico Coffetti – negli *Studi su "l'arte della guerra"*, liberamente ispirati all'omonimo testo di Sun Tzu³⁰⁶, scelto «in virtù di un'impronta filosofica e pedagogica insieme»³⁰⁷. Questo lavoro, scrive Marinella Guatterini all'indomani della presentazione

³⁰³ Un recente studio di antropologia sulla biodiversità umana in Italia (attraverso l'analisi del DNA in rapporto alle differenze linguistiche) afferma che "c'è maggiore distanza genetica tra i Sardi o le popolazioni Alpine e i loro gruppi vicini, che tra portoghesi e ungheresi. I dati testimoniano come fenomeni migratori e processi di isolamento che hanno coinvolto le minoranze linguistiche, per la maggior parte insediatesi nel nostro territorio [...] abbiano lasciato testimonianza non solamente negli aspetti culturali (alloglossia, tradizioni e folklore) di tali popoli, ma anche nella loro struttura genetica". Cfr. Dossier *Ricerca Sapienza: dal passato nel futuro. Repertorio delle ricerche dell'Università in campo umanistico e scientifico*, 2015: <http://hdl.handle.net/11573/890081>, p. 48.

³⁰⁴ E. Guzzo Vaccarino, *Danza italiana?* In *Passi, tracce percorsi...*cit., p. 275.

³⁰⁵ Cfr. *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*. Atti del Convegno internazionale di Studi - Roma, 13-15 ottobre 2006, a cura di G. Poesio e A. Pontremoli, Aracne, Roma 2008, Introduzione p. XIII.

³⁰⁶ Trattato di strategia militare attribuito al generale Sun Tzu, vissuto in Cina probabilmente fra il VI e il V secolo a.C. È un compendio i cui consigli si possono applicare a molti aspetti della vita. Il libro è tuttora usato per la conduzione di molte aziende di tutto il mondo, poiché è vicino alla ricerca operativa, branca della matematica sviluppatasi nel dopoguerra per risolvere problemi decisionali in guerra e poi spostata all'uso civile.

³⁰⁷ M. Guatterini, *Riflessioni sui giovani*, in «Danza & Danza», luglio-agosto 1992, p. 1.

ci fa riflettere sulla possibilità che i nostri più giovani e solidi professionisti della danza si impegnino anche sul fronte della crescita, non certo solo tecnica, di futuri danzatori e performer. La crisi del teatro di gruppo, che si è ripercossa sulla danza alla fine degli anni Ottanta, la perdurante impossibilità di creare i centri dove i coreografi possano dialogare con gli interpreti e scegliere i loro collaboratori ha reso sempre più generica la preparazione di molti danzatori. [...]E invece bisognerebbe che le scuole educassero a scegliere referenti prima di tutto tra le ultime leve della nostra coreografia. L'esperienza di Adriana Borriello ha sollevato un problema di non facile soluzione, ma che si impone come necessario per una crescita complessiva, e armoniosa, della nostra danza³⁰⁸.

Comincia così un periodo di continuità didattica all'interno dell'Atelier di teatrodanza della Civica, che durerà fino al 1997. Da un punto di vista tecnico e concettuale, il lavoro contiene *in nuce* alcuni principi che ritorneranno palesemente in *Arti del Combattimento*, sezione di *Ballo Sport* (2010), coreografia creata da Borriello per gli allievi dell'Accademia Nazionale di Danza. Anche questo pezzo è «metafora del lavoro su di sé e sulla collettività, indirizza il movimento verso un approccio funzionale ed essenziale»³⁰⁹. Sull'aspetto pedagogico, e le tappe intermedie in questo importante arco di tempo, tornerò a breve.

Negli anni Novanta Adriana comincia una nuova collaborazione con il musicista Luigi Cinque³¹⁰, che crea le musiche originali di *Electric Spirit – l'enigma femminile* (1994). Questa produzione del Teatro di Roma dà inizio a un travagliato percorso creativo da cui emergono le linee tematiche che si manifesteranno nel successivo *Progetto catartico*.

La trama sonora di Luigi Cinque, in quegli anni, si va definendo come “transgenica e postcontaminata”. In *Electric Spirit* invita la cantante classica indiana Srimati Mangla Tiwari ad interagire dal vivo con la voce registrata su nastro della soprano Catharina Kroeger. In scena ci sono quattro danzatrici-amazzoni e un solo uomo, Francesco

³⁰⁸ Ivi, p. 2.

³⁰⁹ A. Borriello, programma di sala degli *Studi sull'arte della guerra*, Milano 1992, cit. in A. Calbi, *Saggi civici. Battesimo sulla scena alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, «Spettacoli a Milano», giugno 1992, anno X, n. 95.

³¹⁰ Luigi Cinque (Palermo, 1953) musicista, compositore e regista di opere musicali e film documentari. Specializzatosi con Luciano Berio, poi presso il Performing Art Institut Indu University di Varanasi (India), è autore di una musica in cui sono presenti radici etniche, jazz, elettronica, poesia, rock e musica contemporanea. Collabora tra gli altri con Carlo Quartucci, Pina Bausch, Jannis Kounellis, Renato Mambor, Alexander Bălănescu. Adriana danza nel suo *Urbis machina* (1992) e insieme creano *Rito, paesaggio-installazione* da un laboratorio per Fabbrica Europa del 1994.

Scavetta³¹¹. Il discorso “di genere”, che organizza il linguaggio in forma fluida e mutevole, e il discorso musicale, insieme arcaico e attuale, confluiscono nel discorso danzato. «Discorso astratto: sospeso, vibrato, percosso, poi ancora sospeso, come gesto pittorico... Il corpo si ferma un attimo, riflette su se stesso, la percezione del sé. Poi riparte, ripete, prosegue»³¹².

Electric Spirit è dunque un lavoro di transizione verso un nuovo ciclo di ricerca in un’area dichiaratamente etnico-antropologica (appena anticipata in *Di necessità virtù*), che indaga certamente ancora il dialogo tra corpo e musica, ma anche il rituale³¹³, le origini proprie della danza, che Adriana riscopre anche grazie alla lettura del libro di Gilbert Rouget *Musica e trance*³¹⁴, consigliatole dallo stesso Luigi Cinque.

Nel 1996 lo spettacolo approda all’Elfo di Milano, segnando l’avvio di una feconda collaborazione tra Teatrithalia, a cui fa capo la gestione e la direzione artistica del teatro, e la compagnia della coreografa avellinese. Il loro sodalizio si delinea e si concretizza in una forma inedita per l’Italia: una residenza coreografica triennale mirata alla realizzazione di tre spettacoli riuniti sotto il nome di *Progetto catartico*. Teatrithalia è la realtà artistica diretta da Elio De Capitani e Ferdinando Bruni³¹⁵, che associa il Teatro dell’Elfo e il Portaromana. I due artisti conoscono Adriana dai tempi di *Rosas danst Rosas* e *Nemico di classe* (regia di De Capitani, 1982). Nel 1995, insieme danno vita a uno spettacolo con Mariangela Melato e Toni Servillo: *Tango Barbaro* di Copi, una produzione del Teatro Stabile di Genova. Dopo questa prima collaborazione, Adriana continua ad affiancare Bruni per *I rubini di una sposa fedele* (1995) e *Madame De Sade* (1996), entrambi testi di Mishima.

Qual è il senso della presenza di una coreografa nella messa in scena di un testo che afferma tutta la sua forza e la sua centralità rendendo pressoché impossibile ogni

³¹¹ Francesco Scavetta (Salerno, 1967) danzatore e coreografo, dopo esperienze di lavoro con Anne Teresa de Keersmaeker, Adriana Borriello, Lans Gries/Trisha Brown, Dominique Dupuy e Giorgio Rossi, nel 1997 si trasferisce a Oslo dove in seguito fonda, insieme alla danzatrice Gry Kipperberg, la compagnia Wee, nota non solo nei paesi scandinavi.

³¹² Dal programma della rassegna internazionale “Roma per la Danza”, Teatro di Roma, Teatro Argentina - Teatro Ateneo, 31 maggio-9 ottobre 1994.

³¹³ Cfr. in merito gli studi pubblicati nello stesso periodo: R. Schechner, *The Future of Ritual...* cit.

³¹⁴ G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 1986. Lei, che già era stata definita in Belgio “Adriana la possédée”, può tornare su un terreno familiare.

³¹⁵ Ferdinando Bruni (Gavirate, 1952), nel 1973 fonda il Teatro dell’Elfo, e vi lavora a tutto campo nelle produzioni della compagnia come attore, regista, scenografo e anche traduttore. Artista pluripremiato, fino al 2014 è stato direttore artistico di Teatrithalia e tutt’oggi è delegato artistico dell’Elfo insieme a Elio De Capitani, con il quale ha firmato molti degli spettacoli che hanno segnato lo stile e la storia del gruppo.

sovrapposizione linguistica? Ebbene, proprio l'essenzialità e il rigore della regia di Ferdinando Bruni che affida al testo e al lavoro sugli attori, quindi ai personaggi, il ruolo principale, ha reso necessaria la ricerca minuziosa di una fisicità e di una gestualità che, senza costruire linguaggio a sé, coniugasse il manierismo postumo dell'iconografia settecentesca europea con il rigore rituale della cultura teatrale giapponese in cui persino una minima inclinazione della testa ha valenza di segno linguistico. [...] [la coreografia] affida alla minimale variazione cromatica ritmica architettonica energetica il compito di "dare corpo" alla grandezza e alla complessità dei sei personaggi femminili disegnati da Mishima [...] ³¹⁶.

Tale è la fiducia nel lavoro di Adriana e il sogno di una *Schaubühne* a direzione multipla che, anche quando il Ministero assegna al progetto di Residenza un finanziamento irrilevante, Teatridithalia decide di investire comunque le proprie energie e competenze per dare uno statuto lungimirante alla compagnia Adriana Borriello Teatridithalia/Danza e rendere operativo il progetto pilota di residenza artistica per la danza su modello francese. Con la realizzazione della trilogia composta da *Tammorra* (1997), *Kyrie* (1998) e *Animarrovescio* (1999), la tematica antropologica esplode in tutte le sue potenzialità.

Radici, matrici, rituali arcaici

Già nel 1990, in un'intervista a un quotidiano venezuelano, Adriana dichiarava: «Mi interessa studiare i fenomeni etnici. Mi interessa recuperare quel senso primario della danza. Per questo mi interessa restare in Sudamerica. Il rituale richiama la mia attenzione, voglio ritornare all'origine» ³¹⁷. Partita da mondi e culture lontani, l'indagine della coreografa si sposta via via sulle proprie radici. L'articolato *Progetto catartico* vede la collaborazione con Francesco De Melis ³¹⁸, compositore, etnomusicologo e antropologo visivo. De Melis coinvolge i cantori tammorristi di Somma Vesuviana – Giovanni Coffarelli e Franco Salierno – e fonde remote litanie a musica strumentale con elaborazioni

³¹⁶ A. Borriello, note nel programma di sala di *Madame De Sade*, Teatridithalia, Milano 1996.

³¹⁷ A. Gonzalez, *Adriana Borriello: Busco un diálogo entre cuerpo y música*, in «El Nacional», 9 aprile 1990.

³¹⁸ Francesco De Melis (Roma, 1959) oltre che compositore e antropologo della musica, è fotografo, cineasta, docente di etnomusicologia. Svolge un'intensa attività di ricerca sulla musica tradizionale e l'iconografia dei suoni e sulla teoria e la prassi del film etnomusicologico. Ha composto musiche di scena e firmato la regia di molti film scientifici sulla musica e la danza tradizionale italiana, oltre ad aver promosso il restauro dei film di Diego Carpitella. Un'ampia intervista è contenuta in L. Massimi, *Le invenzioni coreografiche di Adriana Borriello dall'Europa all'Italia*, tesi di Laurea, relatore prof.ssa S. Carandini, Università La Sapienza, a.a. 2012/2013.

digitali per *Tammorra* e *Kyrie*. Sarà poi l'autore delle musiche e del video di *Chi è devoto* (2006), una sorta di appendice del “ciclo antropologico”, che vede «madonne bianche contro madonne nere. Un tuffo nel profondo Sud dell'anima, dove si possono incontrare echi di divinità primordiali. Un Sud infero, sudato, intenso, terribilmente vitale»³¹⁹.

Il *Progetto catartico* muove dalle indagini sulle matrici cinetiche e prossemiche ricorrenti nei riti mediterranei e sulla loro valenza simbolica e antropologica, toccando temi che vanno dalla triade “madre-morte-sesso” teorizzata da Roberto De Simone³²⁰ alle ricerche sul tarantismo di Ernesto De Martino³²¹, fino ai concetti di extra-ordinario e di rovesciamento delle regole quotidiane che si esprimono nella festa³²² e nel Carnevale³²³. La critica interpreta *Kyrie* per certi aspetti come un lavoro «quasi documentaristico»³²⁴, per altri come «un percorso ai limiti del misticismo verso le radici della sua [di Borriello] terra»³²⁵. Ma è Gigi Cristoforetti a sottolineare che «dopo vari anni di ricerca sul rapporto tra musica e danza, [Borriello] aggancia ora nitidamente la propria riflessione estetica alla necessità di ritrovare un forte “contenuto” espressivo ai linguaggi contemporanei»³²⁶, affrontando così «un nervo scoperto della danza contemporanea»³²⁷.

A proposito di *Animarrovescio* Silvia Poletti parla di «una sorta di neorealismo coreografico»³²⁸ che mette in luce l'universo matriarcale e sensuale del Sud. E Vittoria Ottolenghi aggiunge: «Questa volta la sua consueta “operazione” di ponte tra un primordiale passato e un futuro virtuale è specialmente gustosa e leggibile [...]. Questo viaggio nell'anima antica della danza e della donna meridionale è reso ancora più suggestivo e gradevole [...] dalle musiche di Giovanna Marini»³²⁹. Tutta la trilogia sembra essere una riappropriazione corporea di un'identità culturale, contiene «tracce ostinate di

³¹⁹ R. Battisti, servizio per Raisat, intervista ad Adriana Borriello, Venezia 2006.

³²⁰ Cfr. R. De Simone, *Canti e Tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma 1979.

³²¹ E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961; *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958; *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959 (n. ed. 2002 con introduzione di U. Galimberti).

³²² Cfr. P. Apolito, *Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità*, Il Mulino, Bologna 2014. Cfr. anche M. Eliade, «Il tempo “festivo” e la struttura delle feste» in *Il sacro e il profano* (1957), Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 57-60.

³²³ R. De Simone, A. Rossi, *Carnevale si chiamava Vincenzo: rituali di carnevale in Campania*, De Luca, Roma 1977.

³²⁴ M. Guatterini, *Tarantolati senza catarsi*, in «l'Unità», 6 dicembre 1998.

³²⁵ M. Pasi, *Bravi interpreti in un percorso mistico con troppe imitazioni*, in «Corriere della Sera», 3 dicembre 1998.

³²⁶ G. Cristoforetti, *Le radici rituali della danza*, in «Il Manifesto», 4 gennaio 1998.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ S. Poletti, *Archetipi mediterranei per Adriana Borriello*, in «Danza & Danza», dicembre 1999.

³²⁹ V. Ottolenghi, *Con Adriana Borriello la danza cerca le proprie radici tra le donne del Sud*, in «Il Mattino», 3 novembre 2000.

percorsi interiori che si ripetono identici a se stessi oggi come ieri perché sintomo di un'energia viscerale che appartiene in modo indissolubile all'uomo»³³⁰. Attraverso una visione antropologica della *cultura del gesto*, rivelatrice di una memoria arcaica, emerge la contemporaneità della tradizione. Qui vengono a galla quegli schemi che la danza contemporanea ha in comune con i riti pagani e religiosi e con molte danze popolari. Nelle *processioni* e nelle *possessioni*, ad esempio, ritroviamo certe forme prossemiche, e poi parossismi, ripetizioni o accelerazioni che tuttora sono oggetto di ricerca sia nelle proposte pedagogiche e coreografiche di Adriana, sia nell'ambito degli studi teorici sulle arti performative³³¹. Nel corto circuito tra la danza contemporanea e le tradizioni arcaiche mediterranee, si ritrovano gli stati di trance e il minimalismo coreografico, un'arcana carica vitale e la precisione del codice espressivo, soglie suscettibili di indagini ulteriori. E infatti i materiali coreografici di *Tammorra*, ad esempio, sono ancora vivi e nei processi laboratoriali continuano a essere sottoposti a scomposizioni e ricomposizioni ritmiche o a trasfigurazioni timbriche. Riemerge costantemente il «Rito come *limite* necessario alla libertà espressiva dell'essere»³³². Nel divenire coreografico, le matrici si rigenerano e si trasformano migrando da uno spettacolo all'altro. Ciò accade per il pezzo *Nel cuore della musica* (1998), dove quei materiali sono ricalibrati su Béla Bartók. Ancora da *Tammorra* provengono *Processione di un Venerdì Santo* (2000, per l'Accademia Nazionale di Danza) e una serie di processioni gestuali che ritornano nei laboratori per i performer in permanenza artistica al Teatro Valle Occupato (*L'eloquenza delle forme semplici*, 2012), per i danzatori dell'Arsenale di Venezia (2012) e per gli studenti del Dams di Roma Tre (2014 e 2015). Persino il cortometraggio *Rosario - un pianto rituale* (2003)³³³ è una trasposizione dell'omonima matrice presente in *Tammorra*.

L'origine dell'atto performativo, così come la ricerca intorno al rituale, è fonte d'ispirazione tanto nel discorso compositivo quanto a livello ontologico per indagare intorno agli *stati della presenza*. La presenza in senso antropologico, nella definizione di De Martino, è intesa come la capacità di conservare nella coscienza le memorie e le esperienze necessarie per rispondere a una determinata situazione storica, partecipandovi attivamente attraverso l'iniziativa personale e l'azione. È «l'esserci» come persone dotate di

³³⁰ F. Pedroni, *Novità per la Borriello*, in «Danza & Danza», gennaio 1998.

³³¹ Cfr. ad esempio R. Guarino, *Remarques sur les convulsionnaires*, in *La croyance et le corps...*, cit. pp. 245-254.

³³² A. Borriello, presentazione del workshop *Il corpo antropologico* per l'Arsenale della Danza, Biennale di Venezia 2012. Corsivo mio.

³³³ Cfr. <http://www.adrianaborriello.it/IT/multimedia/video/>

senso, in un contesto dotato di senso, in risposta alla “crisi della presenza” che si avverte di fronte alla natura o alla storia nei momenti di massima incertezza. I comportamenti rituali offrono quei modelli che diventano “tradizioni” e, slittando nell’ambito teatrale, sono il denominatore comune delle tecniche extra-quotidiane. Quelle tecniche secolari, ancora prerogativa dell’umano, che agiscono a un livello in cui la presenza è già una forma di trasmissione: «la *presentia* designa [...] ciò che dell’uno passa all’altro, ciò che emana dall’uno verso l’altro, questo transito è l’aura; è l’irradiazione»³³⁴. Lavorando sulla soglia, sul *limen*, Adriana raffina uno «stato di vigilanza che non va mai verso la de-possessione di sé, ma verso la massima aderenza a sé, per cui si diventa parte del tutto»³³⁵, presenti ben al di là dei confini corporei.

Oggi nella danza si percepisce un forte ritorno alle tematiche antropologiche, in relazione ad alcune questioni chiave dell’attualità: l’identità, la tradizione, la trasmissione e la trasformazione di un gesto (o di un mestiere) di generazione in generazione³³⁶. Dopo il filone concettuale e quello della non-danza³³⁷, si è diffuso a livello europeo un ritorno all’ἀρχή (*archè*), come dimostrano anche gli studi di etnoscenologia³³⁸. Dall’archeologia filosofica che lega Foucault³³⁹ ad Agamben³⁴⁰ all’archeologia del pensiero coreografico, il passo è stato breve. La danza, nella sua essenza ultima, ci riporta agli archetipi dell’inconscio collettivo e l’attuale risposta alla dispersione d’identità avvenuta con la globalizzazione ha fatto sì che tornasse in primo piano la *comunità* con le proprie differenze e specificità. I partigiani di *Altissima povertà* (2014) di Virgilio Sieni, le merlettaie nelle *Visitazioni/per la Biennale di Venezia* (2013) di Ambra Senatore (come già gli impagliatori di sedie nel *Kyrie* di Adriana) o il ritorno al codice di una danza tradizionale regionale in *Folk-s* (2012) di Alessandro Sciarroni, sono solo alcuni esempi che vanno in questa direzione.

³³⁴ J. L. Nancy in *On Presence*, a cura di E. Pitozzi, numero monografico della rivista « Culture Teatrali », n° 21, 2012, p. 11.

³³⁵ A. Borriello, conversazione con chi scrive. Roma, 31 marzo 2017.

³³⁶ Cfr. *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca...cit.* e *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, a cura di O. Di Tondo, I. Giannuzzi, S. Torsello, Besa, Lecce 2009.

³³⁷ Cfr. *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di S. Fanti/Xing, Ubulibri, Milano 2003 e D. Frétard, *Danse contemporaine: Danse et non-Danse, vingt-cinq ans d'histoires*, Cercle d'Art, Paris 2004.

³³⁸ Branca degli studi fondata da Jean-Marie Pradier insieme a un gruppo internazionale di studiosi e artisti nel 1995, mette a frutto le istanze dell’antropologia teatrale e si ridefinisce alla luce dei processi e delle pratiche performative. Cfr. J. M. Pradier, *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, in «Internationale de l’Imaginaire», n. 5, 1996, numéro spécial du colloque de fondation de l’Ethnoscénologie, mai 1995, Actes Sud, Paris 1996.

³³⁹ M. Foucault, *L’Archeologia del sapere. Un metodo per la storia della cultura*, Bur, Milano 1980.

³⁴⁰ G. Agamben, *Signatura rerum... cit.*

Alla fine degli anni Novanta, al termine del *Progetto catartico*, Elio De Capitani denuncia «un tracollo psicologico, un amaro arrendersi»³⁴¹ di fronte alle condizioni produttive e distributive della danza in Italia, rimaste sostanzialmente immutate. La residenza coreografica di Adriana Borriello a Milano è destinata, dunque, a concludersi. Ma non prima di aver portato a compimento, nel 1998, il Corso di Formazione per Danzatore Contemporaneo Interdisciplinare finanziato dalla Comunità Europea, con la Regione Lombardia e il Ministero del Lavoro. In questi anni Adriana partecipa alle Piattaforme della danza contemporanea italiana promosse dalla Fondazione Romaeuropa³⁴²; nel 1997 è invitata a condurre un laboratorio teorico-pratico sul gesto e la cinetica all'Università La Sapienza³⁴³ e nel 1998 Margherita Parrilla la invita a comporre una coreografia per l'Accademia Nazionale di Danza. Così, tra “ferite e progetti”³⁴⁴, nel 1999 mette al mondo sua figlia e comincia un'intensa attività artistica e pedagogica all'interno dell'Accademia.

Confluenze

Come coreografa, in Accademia Adriana ha l'occasione di misurarsi con i grandi organici. Tra gli spettacoli più complessi e rappresentativi degli anni Duemila figurano: *Capriccio italiano* (2002 poi ripreso nel 2007), *Allah n'est pas obligé* (2004) e *Amor 2007* (poi ripreso nel 2011), autentiche sfide lanciate all'artista dal direttore Margherita Parrilla. Un'ondata ritmica di matematica precisione, scandita da colori in movimento organizzato per contrappunti, è l'immagine vivida di *Capriccio italiano*. L'innesto nella partitura di Čajkovskij, non espressamente scritta per la danza, delle musiche originali di Fabio Frizzi, genera una nuova struttura narrativa, in cui la musica è funzione della drammaturgia. Anche in questo lavoro confluiscono le ricerche in ambito antropologico, e non è un caso, dal momento che Čajkovskij stesso aveva tratto ispirazione per le sue melodie da canzoni

³⁴¹ Intervista a Elio De Capitani, cit.

³⁴² La Piattaforma, nata nel 1995 con l'intento di promuovere in Italia e soprattutto all'estero la più recente produzione della danza d'autore italiana, è stata una delle attività di maggiore impegno per la Fondazione Romaeuropa - Ente di Promozione Danza dal 1995 al 2000. La prima edizione si svolge a Roma, passa a Firenze nel '97, a Palermo nel '98, a Reggio Emilia nel '99, a Montpellier nel 2000. Cfr. <https://romaeuropa.net/promozione-danza/piattaforme/>. Gli stessi obiettivi e un format analogo caratterizzano la più recente NID Platform, organizzata da una rete di operatori a partire dal 2012. Cfr. <http://www.nidplatform.it/>

³⁴³ Presso la cattedra di Storia del teatro della prof.ssa Silvia Carandini.

³⁴⁴ Cfr. *Ferite e progetti - incontro con Roberto Castello, Enzo Cosimi, Michele Di Stefano, Raffaella Giordano, Lucia Latour, Alessandra Sini*, a cura di A. d'Adamo, in «La porta aperta», bimestrale del Teatro di Roma diretto da Mario Martone, Roma novembre/dicembre 1999.

popolari italiane. Ne scaturisce un balletto quasi narrativo, ma non didascalico né pantomimico, aperto da due ragazze ubriache che, varcata una soglia tra realtà e magia, finiscono col non saper più distinguere l'esperienza reale dal sogno perturbante. Il linguaggio del corpo, perlopiù condotto attraverso velocissime frammentazioni da *supermarionette*, è continuamente trasformato e trasfigurato nei suoi modi di esecuzione. Il "corpo di ballo" è compatto nel suo essere esattamente organizzato nel ritmo, pur non essendo mai all'unisono. Tutti questi elementi, uniti al grande lavoro di Eva Coen sui costumi ispirati all'universo pittorico di Ensor e Bosch, fanno di *Capriccio italiano* una produzione particolarmente riuscita, da portare in tournée anche all'estero.

Allah n'est pas obligé, tratto dall'omonimo romanzo di Ahmadou Kourouma sul fenomeno dei bambini soldato nell'Africa Occidentale, colpisce come esempio di teatrodanza *sui generis*. Ma soprattutto per la disinvoltura e la maturità dimostrata dai centoventuno danzatori, di età compresa tra gli otto e i ventisei anni, che con rigore e professionalità si muovono sull'ampia scena di questo dramma contemporaneo. Coreografato sin nei minimi dettagli con immagini del corpo simboliche e cruento, lo spettacolo usa un linguaggio che coniuga la danza, la musica originale di Daniel Bacalov e la regia teatrale di Francesco Capitano in un'unica partitura, che trascende le separazioni linguistiche affidando ai corpi il ruolo di principali veicoli della comunicazione. Qui «le danze sono recitate e suonate, le azioni danzate, i testi interpretati come melodie e ritmi»³⁴⁵, in un francese molto africano, come indicato dal testo letterario. Le ricerche che nutrono la creazione di questo spettacolo spaziano dall'attualità all'antropologia e includono l'opera dell'antropologo visivo Jean Rouch, con i suoi documentari sui rituali africani³⁴⁶. Il discorso musicale e antropologico diventa spettacolo multidisciplinare: «mudristico» nel processo, lo definisce oggi la coreografa.

Dettagli da un processo di trasformazione

Nel 2007, in occasione del centenario della morte di Romualdo Marengo, in Accademia vengono allestiti e rivisitati due *balli grandi* per i quali il musicista ha composto le

³⁴⁵ A. Borriello, *La Coreografia: Allah n'est pas obligé*, in «Prima Fila», Milano, n° 23, giugno 2004, p. 43.

³⁴⁶ Jean Rouch (Parigi, 1917 – Birni N'Konni, 2004) etnologo, antropologo visivo e regista francese, si è dedicato allo studio e alla realizzazione di documentari etnografici su alcune realtà dell'Africa occidentale decolonizzata. I suoi film hanno dato vita al cosiddetto *cinéma vérité*, espressione coniata da lui stesso, che influenzerà la corrente della Nouvelle vague.

musiche: *Excelsior* per il versante classico e *Amor*³⁴⁷ per quello contemporaneo. Come assistente ho potuto seguire passo per passo l'intero processo di trasfigurazione del gesto antico, di tradizione, in danza contemporanea. In cinque mesi di prove serrate, Adriana ha ri-creato *Amor* a partire dal prezioso materiale offerto ai cinquanta allievi partecipanti da Giannandrea Poesio³⁴⁸. Lo studioso ha insegnato loro il linguaggio della pantomima italiana ottocentesca, di cui era un profondo conoscitore: un vocabolario di pronomi, sostantivi, verbi e aggettivi; ha spiegato il significato, curato la misura, il modo di compiere i gesti poi articolati, come esercizio, in proposizioni semplici. Conclusa la fase di appropriazione del vocabolario, la coreografa ha sottoposto a processi di trasformazione le singole frasi create dagli studenti e quindi ricodificate nel ritmo, nello spazio e nel "modo", dunque nello stile. I materiali così ottenuti sono stati poi composti in partiture complesse scritte a tavolino e consegnate a ciascun interprete. L'allievo, davanti alla partitura che porta anche il suo nome, può leggere la successione dei propri movimenti dentro una scansione delle battute musicali, può acquisire consapevolezza di cosa fanno gli altri danzatori nello stesso tempo e orchestrarsi con il tutto. *Amor* contiene anche delle *variazioni classiche*, ricostruite da Giannandrea Poesio e trasfigurate in chiave contemporanea. In questo processo, ai solisti o ai gruppi di giovani donne e uomini è richiesto di mantenere "il cuore"³⁴⁹ della variazione originale pur immergendosi nella sua riscrittura. Il percorso dalla pantomima, intesa come linguaggio autonomo – e non corollario del balletto classico – arriva alla gestualità organica e a una forma prossima al teatrodanza. Il linguaggio viene esplicitato nello spettacolo stesso, in una scena in cui gli *Amor* – tre semidei – utilizzano la pantomima per alfabetizzare gli uomini riconnettendoli alla propria "*histoire de gestes*"³⁵⁰. *Amor* ha rappresentato dunque l'occasione per mettere in atto un percorso di ricerca all'interno dell'arte coreutica, operando una scelta dei temi e dei quadri, ricontestualizzando drammaturgicamente il balletto in modo da renderlo un

³⁴⁷ Colossale poema coreografico di Luigi Manzotti con le musiche di Romualdo Marengo, che ebbe la sua prima rappresentazione alla Scala di Milano nel 1886. Insieme all'*Excelsior* e a *Ballo Sport* costituisce l'apoteosi del *gran ballo* nell'Italia post-unitaria.

³⁴⁸ Giannandrea Poesio (Firenze, 1959 – Bedford, 2017) studioso e critico di danza fiorentino, direttore presso il Research Institute for Media, Arts and Performance all'Università del Bedfordshire. Dopo la formazione a Firenze, consegue il dottorato di ricerca all'Università del Surrey e si stabilisce in Inghilterra. Critico per le riviste «Dancing Times», «The Spectator», «Dance Europe» e «Danza & Danza». Supervisore e ricostruttore di allestimenti per compagnie di balletto, opera e teatro di prosa, è autore di *To and by Enrico Cecchetti* (2010).

³⁴⁹ Cfr. C. Lo Iacono, *Air du coeur. Il colore del corpo nella variazione*, in «Il Castello di Elsinore», XVI, 47, 2003, pp. 25-31, anche in Id. *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Dino Audino, Roma 2007, pp. 154-157.

³⁵⁰ Cfr. *Histoires de gestes*, a cura di M. Glon, I. Launay, Actes sud, Paris 2012.

repertorio da rileggere in chiave contemporanea attraverso il corpo dei danzatori attuali e l'arrangiamento musicale di Giovanni Bacalov³⁵¹.

Così, ben al di là di tutte le implicazioni politiche e storiche dell'originale (l'amor patrio, il palindromo Roma/Amor, la cultura nazional-popolare dell'epoca), l'*Amor* odierno è "solo" una forza spirituale che ordina e organizza il *caos* attuale attraverso le tappe di quella che nel balletto era una cosmogonia e qui diventa la non facile conquista di una nuova *armonia*. La "trinità" che impersona Amor, infatti, piomba dal passato per armonizzare le squilibrate passioni e il disagio umano, insegnando dal principio "le parole del corpo", la danza, e invitando sovente all'ascolto³⁵².

Gli anni Zero, così difficili da soppesare nella breve distanza che da essi ci separa³⁵³, portano Adriana ad approfondire la ricerca pedagogica, sempre in relazione alla dimensione compositiva della performance, mentre produce con minore assiduità gli spettacoli della propria compagnia. Dai corsi per l'Arsenale della danza alla Biennale di Venezia diretta da Ismael Ivo, al Nomadic College di Frey Faust (2007), al C.R.U.D. dell'Università di Torino (2008), sono numerose le occasioni di riconoscimento di un metodo personale, ed è infatti Composizione e Metodologia della composizione che Adriana insegna come maestro ospite al Biennio specialistico in Coreografia dell'Accademia Nazionale di Danza – ormai Alta Formazione Artistica e Musicale – dal 2005 al 2012. In questi contesti giovani danzatori, ma anche professionisti maturi desiderosi di tornare a studiare, hanno più volte chiesto ad Adriana di produrre un materiale scritto che li aiutasse a mettere a fuoco la mole di informazioni trasmessa nel corso delle sue lezioni. La ricchezza di questa lunga esperienza ha permesso l'elaborazione teorica di tutti gli elementi costitutivi della sua visione del movimento. Per i tanti allievi di oggi e di ieri, la pubblicazione del "trattato" *Chiedi al tuo corpo*³⁵⁴ è l'occasione per riallacciare il filo dei discorsi "tessuti" insieme ai gesti³⁵⁵. Fissare le idee, a volte, può permettere il loro divenire, perché l'atto di messa in memoria può avere il valore prospettico di una ricerca. In ogni caso, gli scritti che seguono sono utili a illuminare la

³⁵¹ Compositore e chitarrista, oltre a creare le musiche per spettacoli teatrali, si dedica da anni alla composizione, orchestrazione e produzione musicale di colonne sonore per il cinema e la televisione.

³⁵² Cfr. F. B. Vista, *Amor: lezione spirituale per giovani danzatori*, «Hi Art» n. 6-7 Anno 4, gennaio-luglio 2011, Gangemi, Roma 2013.

³⁵³ Per uno sguardo sul panorama artistico degli anni Duemila si rimanda ad A. D'Adamo, *La danse contemporaine italienne: les années 2000* in <http://www.numeridanse.tv/fr/thematiques/252-la-danse-contemporaine-italienne-les-annees-2000>.

³⁵⁴ *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia...*cit.

³⁵⁵ Cfr. J. Vellet, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Utet, Torino 2010, pp. 329-343.

complessità che sottende la coreografia contemporanea e contribuiscono a promuovere una cultura coreografica più che raccontare un pezzo di storia della danza recente. Negli ultimi dieci anni è ri-emersa l'urgenza di una pratica della scrittura tra i coreografi, gli artisti della danza e i loro collaboratori, desiderosi di articolare in modo discorsivo i propri processi, le pratiche e i metodi di lavoro attraverso diversi tipi di scrittura e di pubblicazione di idee coreografiche³⁵⁶. Se fino a oggi la *paideia* da maestro ad allievo è avvenuta tradizionalmente attraverso l'oralità, adesso la trasmissione dell'esperienza avviene anche attraverso la scrittura o, per meglio dire, le scritture: nuove fonti per teorizzare, riflettere, argomentare e saper leggere tra le righe o le *pieghe* della danza contemporanea. In fondo «scrivere convoca un importante segmento del corpo: è un'applicazione fisica del pensiero»³⁵⁷. Tutto questo dimostra che, nonostante le difficoltà, i dubbi e le preoccupazioni che «gravano sul presente della danza italiana e della danza in Italia»³⁵⁸, è ancora viva la «riflessione sulla formazione, sulle metodologie della trasmissione, sul rapporto con la memoria e sul confronto con il presente, sulla relazione tra coreografo e interprete, sull'età della danza, sul rapporto tra le arti, sul repertorio, sull'incontro con altre culture, sulla relazione con il territorio e con il pubblico [...]»³⁵⁹. E conferma che

la danza contemporanea in Italia comincia ad avere una sua storia, e non solo perché qualcuno ne ha avviato il racconto, ma soprattutto perché i suoi protagonisti di ieri e di oggi hanno ampiamente iniziato a identificarsi in genealogie, a individuare maestri e parentele, a autodefinirsi nel tempo assai variamente e a mitizzare le origini della propria specie e le sue conseguenti evoluzioni. Senza ancora un disegno preciso, ma spinta dalla molteplicità delle esperienze cui dare collocazione e adeguato riconoscimento [...]»³⁶⁰.

³⁵⁶ Si pensi al volume *A Choreographer's Handbook* (2010) di Jonathan Burrows, ai *Carnets d'une chorégraphe* corredati dai dvd che Anne Teresa De Keersmaeker ha pubblicato insieme a Bojana Cvejić a partire dal 2012, alle riflessioni che il giovane Noé Soulier ha raccolto in *Actions, mouvements et gestes* (2016), all'intera collana "Il gesto" curata da Virgilio Sieni con l'editore Maschietto, all'*Omnia Corpora* (2016) di Roberto Zappalà. Sul finire degli anni Cinquanta Doris Humphrey in *The Art of Making Dances*, Dance Books Ltd, New York 1959 (trad. it. *L'Arte della coreografia*, Gremese, Roma 2001), aveva generosamente offerto qualcosa che aveva a che fare con gli ingredienti e gli strumenti di un'arte-mestiere. In Italia lo ha fatto Sara Acquarone con il suo *Invito alla coreografia*, Promolibri, Torino 1991.

³⁵⁷ A. Nothomb, *Il viaggio d'inverno*, Voland, Roma 2010, p. 47.

³⁵⁸ F. Pedroni, *Oltre il Novecento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ A. Pontremoli, *Storia della danza in Occidente...cit.*, p. 125.

Memoria e presente

All'uomo artista, che oscilla tra la visione del mondo matematica e quella religiosa, in modo tutto particolare viene in soccorso la memoria, sia quella della personalità collettiva sia quella dell'individuo³⁶¹

(A. Warburg)

Sul fronte della creazione, prodotto dalla Biennale di Venezia, nel 2010 nasce *Di me in me*³⁶², un duo che rappresenta una nuova fase di riflessione condotta da Borriello insieme alla danzatrice coetanea Paola Rampone³⁶³. Riportando all'essenziale il discorso antropologico, l'indagine si sposta sulla memoria del corpo, intesa sia in termini personali e individuali, sia in termini storici e collettivi. Nel processo le tematiche si moltiplicano: dalla memoria del corpo alla danza dell'invisibile, dall'impermanente, che lascia traccia e diventa segno scenico, al movimento che diventa gesto e viceversa per risonanza consapevole. Ci si appella a quell'archivio vivente incarnato dal danzatore maturo, che gioca a rappresentare all'esterno la memoria come archiviazione interna³⁶⁴. Si legge nel programma di sala:

Io sono questo sedimento di passato, io sono il lungo, interminabile deposito di tutti questi atti, di tutti questi istanti che furono pieni, e che mi colmarono. Io sono questa sovrapposizione inconoscibile, di tutto ciò che è accaduto, e non solo a me, e non solo qui. Io sono questa massa incalcolabile, spaventosa. E io sono la perdita, ma poi la trasformazione di tutto ciò in me, la solidificazione del tempo in carne ed atti e volizioni. Io sono questo punto che si perde in se stesso, che non ha controllo, cognizione e sentimento di sé, essendo troppo vasto, illimitato e insondabile³⁶⁵.

³⁶¹ A. Warburg cit. in C. Cieri Via - P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, Aragno, Torino 2004, p. 111.

³⁶² Cfr. F. Pedroni, *Adriana Borriello*, documentario della serie *Danza in Scena* prodotto da *Classica tv* (SKY, canale 728), 2010.

³⁶³ Paola Rampone (Torino, 1963) si forma presso la scuola Bella Hutter. Dal 1985 al 1988 si perfeziona a New York dove frequenta il Nikolais/Louis Dance Laboratory e la Merce Cunningham Dance Foundation. Nel 1992 fonda il suo gruppo Entr'Acte. Conduce laboratori di Release Technique, Improvvisazione e Composizione Istantanea. Studia Ideokinesis, Alexander Technique e Klein Technique. Fino al 2011 dirige il Centro Arte Danza Officina a Roma.

³⁶⁴ Cfr. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967 e *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.

³⁶⁵ L. Borriello programma di sala di *Di me in me*, Teatro alle Tese, Venezia, 2010. Cfr. anche L. Borriello, *Mica me*, edizioni Orientexpress (OXF), Napoli 2008.



A. Borriello, foto di scena, *Di me in me* (2010)

La proiezione video di *tracce*, scie nebuloze del movimento proiettate su un velatino, mostra “l’invisibile”. Il fermo immagine della fotografia di scena restituisce il senso dell’antico danzare per *fantasmata*³⁶⁶ (v. foto *Di me in me*). «In uno spazio spoglio, vuoto, chiaro, le immagini, che trasfigurano posture, gesti e movimenti, costituiranno l’altro danzatore: quello invisibile»³⁶⁷. Questa memoria diventa collegamento tra la coscienza spirituale e incorporea e la fisiologia³⁶⁸, riconnette argomenti antichi alla filosofia contemporanea, avvicina la visione olistica a quella neuroscientifica più recente. Infatti, il concetto taoista del *Wu wei*³⁶⁹ o della “non azione”, coincide incredibilmente con Deleuze nel momento in cui afferma che «non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, ma

³⁶⁶ L’espressione del maestro di danza e padre dei trattatisti italiani del Quattrocento Domenico da Piacenza, autore del *De arte saltandi et choreas ducendi*, è intesa come istante di stasi assoluta come per l’apparizione di un fantasma.

³⁶⁷ Comunicato stampa della Biennale Danza di Venezia 2010, <http://www.labiennale.org/it/danza/archivio/festival/programma/almatanz.html?back=true>.

³⁶⁸ Cfr. H. Bergson, *Materia e Memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari, 1996.

³⁶⁹ Il significato letterale è *senza azione* o meglio *senza azione razionale*. Lo scopo del *Wu wei* è il mantenimento di un perfetto equilibrio, o allineamento con il Tao, e quindi con la natura. Cfr. Lao-Tze, *Il libro del principio e della sua azione (Tao-Tê-ching)*, Ed. Mediterranee, Roma 1972, p. 143.

di captare delle forze»³⁷⁰, teoria che ha in coreografia il suo campo privilegiato di applicazione. Il mestiere diventa quello di padroneggiare e fare proprio lo strumento-corpo abbandonando qualsiasi convenzione, l'uso comune e gli stessi codici pre-acquisiti per rendersi, per così dire, “stranieri a se stessi”, inscrivendosi in un sistema di altre regole inesorabili. Stranieri a tal punto che, secondo una tenace tradizione, non sono i corpi a muoversi, ma un principio altro che muove e si muove attraverso di esso³⁷¹. Adriana Borriello arriva a toccare tutte queste tematiche per esperienza diretta, attraverso la pratica, ma senza anteporre fonti oltre quella primaria: la «materia di sé»³⁷², «che vuole che il corpo, e soprattutto il corpo in movimento, sia allo stesso tempo il soggetto, l'oggetto e lo strumento del suo proprio sapere»³⁷³.

Ogni corpo è differente ed è carico di elementi propri che sono in relazione con le sedimentazioni genetiche, socioculturali, estetiche, filosofiche. Nella danza si possono evocare almeno quattro tipi di memoria: culturale, gestuale, filogenetica della costruzione corporea e dell'iscrizione corporea di una storia individuale, per quanto da un punto di vista strettamente tecnico, la danza è tutta memoria di spazio, di ritmo e soprattutto propriocettiva, che si precisa nella memoria degli appoggi, negli spostamenti di peso, degli *allongé* muscolari o energetici, delle direzioni e dei livelli spaziali, degli impulsi, del flusso, della sua forma, del suo *effort*³⁷⁴. Insomma, è memoria dell'invisibile, del lavoro dello “spirito” che l'occhio non vede facilmente. Nella memoria delle cellule sono conservati tutti gli schemi coscienti e incoscienti. La ripetizione di uno schema provoca una risonanza elettromagnetica. Una risonanza è uno schema inconsapevole che manifesta all'esterno la stessa realtà che risuona all'interno. Le tecniche di lavoro corporeo hanno, tra le loro finalità, la consapevolezza di ciò che accade nel corpo per saperne gestire i processi. Nella pratica di Adriana, la chiarezza metodologica che va al di là delle tecniche e degli stili, le ha permesso di rifondare il valore degli *schemata*³⁷⁵ e di crearne ex novo grazie all'esperienza di nuove disposizioni della percezione. Le sue indagini sulla danza classica – sempre rivista e rivisitata – la portano a un lavoro peculiare con gli allievi formati su base accademica, e nel 2012 la spingono a testare un progetto intitolato proprio *il corpo*

³⁷⁰ G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation* (1981), Collection L'ordre philosophique, Seuil, Paris 2002, p. 57.

³⁷¹ Cfr. G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, pp. 121-123.

³⁷² Cfr. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, cit.

³⁷³ Ivi, p. 13.

³⁷⁴ Sulla teoria dell'*effort* cfr. R. Laban, *L'arte del movimento* cit., in particolare pp. 168-187.

³⁷⁵ Cfr. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

classico con gli studenti del Dipartimento di Danza Classica della Beijing Dance Academy, in Cina. Qui danzatori dalle notevoli doti fisiche e dalla preparazione tecnica “forte, ma alquanto meccanica”, a digiuno dei linguaggi contemporanei della danza e della coreografia, hanno lavorato sulla consapevolezza musicale del movimento, sull’articolazione dei diversi *modi* di esecuzione, la continuità energetica, l’organicità e l’organizzazione dinamica ed ergonomica del flusso, nonché sulla pratica di strutture coreografico-musicali diverse da quelle classiche, raggiungendo esiti performativi interessanti e originali³⁷⁶.

Tra i progetti nati in seno all’Accademia Nazionale vi è anche quello di una compagnia di transizione tra la scuola e il mondo professionale, come esisteva ai tempi del “Gruppo Stabile Opera”³⁷⁷, ma di impronta contemporanea. L’ideazione ha visto impegnati per due anni Ismael Ivo, Cristiana Morganti, Adriana Borriello e Margherita Parrilla, con le docenti interne Valeria Diana e Brunella Vidau. Un’audizione diffusa a livello internazionale ha chiamato a raccolta giovani danzatori tra i diciotto e i venticinque anni provenienti da tutto il mondo. In tre sessioni intensive di workshop tenuti da Malou Airaud, colonna storica del Wuppertal Tanztheater, da Francesca Harper della Forsythe Dance Company e da Claudia Castellucci della Societas Raffaello Sanzio, sono stati selezionati undici danzatori, tra interni ed esterni all’Istituzione. Nella sua breve esistenza (dal 2008 al 2010), La Compagnia ha messo in scena un solo spettacolo, *Incipit*³⁷⁸, che ha debuttato alla Biennale di Venezia nel 2009, è stato replicato a Paestum, al museo Madre di Napoli, alla Lavanderia a Vapore di Collegno e al Teatro Palladium di Roma. Il progetto nasceva sotto l’egida di Pina Bausch, che nel 2006 aveva ricevuto la direzione onoraria dell’Accademia. Un impegno più coinvolgente della prevista laurea *honoris causa*, che si è concretizzato con il dono di un “solo” di Cristiana Morganti tratto da *Néfes* (2003), trasmesso a tre danzatrici del gruppo. Il solo apriva la serata, lasciando poi spazio a una coreografia originale di Jacopo Godani e a un pezzo di Robyn Orlin.

Nel 2012 il Teatro Carlo Gesualdo di Avellino affida ad Adriana la direzione del “Progetto Danza”, chiedendole di attivare, accanto alla programmazione degli spettacoli, un percorso formativo di alto livello. Così, nel novembre dello stesso anno, nella sede del teatro, viene

³⁷⁶ Cfr. A. Borriello, Relazione conclusiva del Laboratorio Coreografico Presso la Beijing Dance Academy, Pechino – Cina, giugno 2012.

³⁷⁷ Gruppo attivo dal 1951 al 1967, poi nuovamente dal 1977 ai primi anni Ottanta. Cfr. S. Poletti, // *Novecento in Storia della danza italiana dalle origini...cit.*, p. 286 e «Vita italiana», Vol. 27, Edizioni 6-12, 1977 p. 1363.

³⁷⁸ Cfr. http://www.labiennale.org/it/danza/archivio/grado_zero/programma/andr.html?back=true

inaugurato in via sperimentale il primo Triennio a indirizzo tecnico-compositivo dell'Accademia Nazionale. Fino ad allora l'articolazione dei corsi accademici prevedeva solo due trienni – classico e contemporaneo – e tre bienni specialistici – classico, contemporaneo e coreografico. La possibilità di avere un “Progetto Danza” e una Scuola di Coreografia sostenuti e finanziati dal Teatro Gesualdo mette in moto un tentativo di decentramento verso Sud, decentramento che si era già profilato nel 2006 con l'Istituto Musicale Bellini di Catania³⁷⁹. Ad Avellino Adriana continua a insegnare Improvvisazione e Composizione e l'esito del primo anno di corso è uno spettacolo sulle musiche di Carlo Gesualdo. Per la parte musicale collaborano Antonella Talamonti e Paolo Demitry, compositore e pianista “sensibile” al dialogo con il corpo danzante. *Beltà, poi che t'assenti* (2013) sarà l'ultimo spettacolo composto per e con gli allievi dell'Accademia Nazionale di Danza. Nella stagione successiva, dopo aver programmato – in sinergia con il Circuito Campano della Danza – *Re-Zeitung*, uno spettacolo portato in scena dal P.A.R.T.S. di Bruxelles, diretto da Anne Teresa De Keersmaeker, e *Dolce Vita-Archeologia della Passione* di Virgilio Sieni, Adriana porta un gruppo di giovani coreografi, non solo ex-allievi, in prove di rodaggio per due serate *On Stage*³⁸⁰. Il progetto artistico si conclude in due anni, mentre il progetto sperimentale del Triennio sarà portato a termine dal corpo docente dell'Istituzione, per poi essere attivato nella sede di Roma nel 2015.

Nel 2014 la coreografa partecipa al progetto *Vita Nova* di Virgilio Sieni, un percorso che coinvolge diverse regioni d'Italia ed è volto alla trasmissione dei saperi della danza contemporanea a ragazzi molto giovani, sotto i tredici anni³⁸¹. Prodotto dalla Biennale di Venezia in collaborazione con la Fondazione Romaeuropa - attività di promozione danza, debutta *Tacita Muta*: «una sorta di rito di passaggio, ludica trasmissione di saperi e umori, condivisione di uno spazio-tempo che, con le sue regole del gioco, trasformerà tutti [...]»³⁸².

Tra il 2014 e il 2015 il discorso pedagogico di Borriello ritorna nell'Università: *tra processione e possessione*, il laboratorio curriculare a Roma Tre diventa performance; è invitata a creare una coreografia per il Master in Dance and Choreography della University

³⁷⁹ Cfr. F. Pucci, *A Catania un pezzo dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma* in «Balletto.net», 5 febbraio 2006 <http://www.balletto.net/giornale.php?articolo=969> e http://www.cittametropolitana.ct.it/informazioni/ComunicatiStampa/default.aspx?45*10724*0*1

³⁸⁰ Cfr. <http://giornaledelladanza.com/home/2015/01/gesualdo-danza-on-stage-spazio-alla-giovane-coreografia-contemporanea/>

³⁸¹ Nel 2012, per il programma della Biennale “Jump in”, già si era dedicata agli adolescenti in un progetto sull'antico e umile lavoro del battipalo.

³⁸² Dal programma di sala della Biennale Danza di Venezia, 20 giugno 2014.

of Bedfordshire, che andrà in scena nel marzo 2015 al teatro grande dell'università inglese con il titolo *In the mist of non-knowledge*. Un'espressione simile è presente nella *Katha Upanishad*³⁸³, ma la fonte del titolo è il trattato mistico cristiano di un anonimo inglese del XIV secolo³⁸⁴ e assomiglia anche agli *appunti di dogmatica patristica* di padre Romanidis³⁸⁵. Si pone in una linea filosofica che da Socrate va alla *Conclusione della filosofia del conoscere*³⁸⁶, e può infine diventare una «filosofia pratica» o una «metafisica sperimentale». Ma, per rimanere sul nostro terreno, *La conoscenza della non conoscenza* è il titolo dell'atelier che la coreografa ha tenuto per la Biennale College Danza del 2016, il cui esito performativo ha avuto un riscontro pubblico nella sede di Palazzo Grassi a Venezia. Una composizione asciutta che interseca ritmo e gesto nello spazio-tempo di un rituale contemporaneo. La conoscenza – diceva il maestro Shadow – crea dei blocchi. Sapendo si esclude ciò che non si sa, non sapendo si include tutto³⁸⁷, compresa la possibilità di creare un movimento mai immaginato, attingendo a una “fonte” ignota. Il cervello è molto limitato, mentre un corpo può leggere un altro corpo. Le pratiche di movimento più attuali hanno ricontattato la matrice sapienziale genericamente più “orientale” cercando non nella forma o nella dinamica, ma nella sostanza del corpo una “conoscenza” vera, sintetica, trascendente, al contempo iper-logica, intuitiva, immediata, metafisica³⁸⁸. Del resto, da *Un bilancio del Novecento teatrale* sappiamo che

un massimo di materialismo (ovvero una indagine tecnica molto approfondita sui principi del *bios* scenico) può produrre, e in effetti ha prodotto spesso, un massimo di spiritualismo, ovvero un surplus di valorizzazione metafisica, etico-spirituale del teatro; in altri termini un massimo di immanenza tecnica sembra poter produrre, e in effetti ha prodotto spesso un massimo di trascendenza³⁸⁹.

La *danza* ha sempre avuto e ancora ha bisogno di cercare legittimazione altrove, presso altre discipline artistiche, difesa da poderosi riferimenti bibliografici. Pur incarnando in anticipo i fenomeni, necessita poi di tutto un apparato e una sovrastruttura culturale per

³⁸³ *The Brahnavadin*, Vol. 12 (II.5), Office of the Registrar of Newspapers, India 1977.

³⁸⁴ *La nube della non conoscenza*, a cura di P. Boitani, Adelphi, Milano 1998. Una guida spirituale pratica, considerata tra i testi mistici più intensi, compatti e puri dell'Occidente.

³⁸⁵ Cfr. G. Romanidis, *Conoscere nel non conoscere. Appunti di dogmatica patristica*, Asterios, Trieste 2015.

³⁸⁶ Cfr. G. Calogero, *La conclusione della filosofia del conoscere*, Sansoni, Firenze 1960. Guido Calogero (1904-1986), storico della filosofia e filosofo è stato ordinario di filosofia teoretica alla Sapienza, succedendo ad Ugo Spirito.

³⁸⁷ Cfr. J. W. Shadow, *Perfezione...cit.*, pp. 214-219.

³⁸⁸ Cfr. A. Righini, Introduzione a R. Guénon, *Considerazioni sulla via iniziatica*, Basaia, Roma 1988, pg. 5.

³⁸⁹ M. De Marinis, *In cerca dell' Attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 125.

essere “letta”, assunta, compresa, apprezzata, tenuta in considerazione. Eppure, per chi pratica la discipline del corpo, le arti gestuali, vi è una lettura-visione-comprensione a un livello altro, non tutto concettuale, un pensiero strutturato ancorato al corpo che richiede una sintesi presente negli studi più recenti, tra la cultura orientale del corpo e la filosofia occidentale del concetto, in modo da «trovare una *nuova via*, questa parola che integra i significati differenti del greco *metodhos*, del giapponese *dô* e del cinese *tao*. [...] Si tratta di concepire il pensiero non solamente come conversione, ma anche come respirazione»³⁹⁰.

Così si delinea *Col Corpo Capisco* (2015 e 2016), per incarnare la dialettica del corpo pensante, che sviluppa spesso in maniera intima e tra le pareti di uno studio il suo dialogo con la gravità e il peso, le sue comunioni respiratorie o ancora le sue rivelazioni percettive e gestuali. Lo spazio reale del confronto e della collaborazione tra maestro e allievo entra nello spazio pubblico e simbolico del teatro, per comunicare e trasmettere le proprie modalità a una comunità che, se si riconosce, entra nel “gioco”. Qui la *trasmissione* è sì intesa in senso storico-teorico, nella linearità del tempo, che in fondo ci riporta tutta una lezione del Novecento, ma più propriamente in senso pratico, nel dettaglio del corpo danzante e nel concreto del discorso coreografico in atto nel presente. Si tratta della trasmissione di strumenti, delle chiavi d’accesso alle memorie, poiché guidare un danzatore, portarlo a sondare la propria corporeità per partecipare in qualche modo alla scrittura coreografica, riguarda una logica di “iniziazione” che rinvia a un *corpus* di pratiche riservate «che consiste nell’ammettere qualcuno alla conoscenza e alla pratica di un mistero»³⁹¹. Qui confluisce tutto il passato e la conoscenza dei sistemi codificati della danza, ma il presente è in atto e contiene il futuro con le sue incognite poiché la danza, *arte impermanente*³⁹², è «più di tutte le altre, un’arte del presente perché coinvolge tutto l’essere. Oltre al rigore con cui si studia o si mette a punto una partitura, il momento in cui si danza è un presente continuo»³⁹³. Riconnettendo la sfera intellettuale a quella fisica ed emotiva, si chiede al danzatore e allo spettatore di entrare in un “sistema di *credenze*” che comporta una *adesione totale dell’individuo a una coscienza energetica del movimento*, che ha effetti immediati e tangibili sul proprio corpo e sulla sua relazione con tutto il resto.

³⁹⁰A. Badiou, prefazione a B. Doganis, *Pensées du corps...cit.*, p. 11. Corsivi dell’autore.

³⁹¹B. Lesage, *Le corps en présence, une approche plurielle du corps dansant*, Tesi di dottorato in Estetica, Université Reims-Champagne-Ardenne, 1992. Cfr. il *mysterium tremendum et fascinans* in R. Otto, *Il Sacro. L’irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale* (1917), SE, Milano 2009, p. 41.

³⁹²Cfr. M. Cunningham, *The Impermanent Art, in Merce Cunningham: Fifty Years*, a cura di M. Harris,

³⁹³ A. Borriello, in <https://ladanzanellacitta2016.wordpress.com/2016/06/19/unartedelpresenteintervistaadrianaborriello>

Una “credenza” in qualcosa che continua a essere scientificamente provato dalla fisica più recente come dalle neuroscienze³⁹⁴. Con il suo modo peculiare, Adriana Borriello prosegue quel lavoro catartico, molto al di là dello spettacolo, che porta alla scoperta di *dove* si è *ora*, e *come* nel corpo, fondendo aspetti tecnici razionali e irrazionali, intuitivi e matematici per generare la propria *coreosofia*.

Tutte le interviste fatte nel tempo, gli elementi metodologici e pratici, il lessico specifico che avrei potuto riportare qui, sono oggi in modo più ragionato ed esaustivo in *Chiedi al tuo corpo*. Un volume tripartito in cui questa mia ricerca è confluita, insieme ad una conversazione che la studiosa Ada d’Adamo ha avuto con Adriana tra la primavera 2016 e la primavera 2017 e gli scritti della coreografa stessa che, per la prima volta, e davanti ai nostri occhi, ha sistematizzato il proprio lavoro con modalità «proprie di un trattato scientifico»³⁹⁵.



Prove di *Col Corpo Capisco* #2 foto di P. Modugno

³⁹⁴ Cfr. *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a cura di C. Falletti e G. Sofia, Bulzoni, Roma 2012.

³⁹⁵ A. Pontremoli, Postfazione a *Chiedi al tuo corpo* ...cit., p. 312. Il titolo del libro viene da una domanda che l’artista ci poneva spesso a lezione, pronunciandola in francese: «*questionne ton corps*», un oracolo colto “per caso” da un mazzo di carte.

Virgilio Sieni

[Il] a une sacrée carrure. Taillé à la serpe avec des mains de paysan et des yeux transparents plantés comme des billes de loto, c'est un artiste qui ne triche jamais. Il mise sur la danse, sa force et son élan, pour réconcilier l'homme, la terre et le ciel³⁹⁶.

Avevo da pochi mesi iniziato questa ricerca quando, per la prima volta in Italia, è stata pubblicata una corposa monografia su un coreografo-autore italiano vivente. Rossella Mazzaglia ha infatti dato alle stampe nel 2015 l'esito di anni (forse quindici) di ricerche in un volume di trecentocinquanta pagine dal titolo *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*³⁹⁷. Per quanto sorprendente, era sicuramente un evento auspicabile e necessario, vista l'assai prolifica, quasi febbrile attività del coreografo fiorentino. Primo direttore italiano della Biennale Danza di Venezia -dal 2013 al 2016- e titolare di uno degli unici tre Centri di Produzione della Danza del Paese, chiamato quindi anche ad ospitare una nuova generazione di coreografi. La monografia ha portato in luce molte memorie, materiali inediti, quaderni e manoscritti d'archivio. Ciò ha immediatamente comportato la reimpostazione dell'approccio al caso di studio, unico ad avere comunque già un consistente apparato bibliografico di riferimento. Sempre al principio della ricerca chiesi a Sieni cosa potessi portare di diverso nella mia peculiare posizione di giovane ricercatrice con le mani molto "sporche della pratica" e fu lui stesso a dirmi di non dimenticarmi del *corpo*. Pertanto buona parte di quello che segue è la ricerca a partire dall'esperienza diretta sul campo, dalla frequentazione di luoghi e persone, da Cango alle Biennali veneziane, dall'ascolto diretto dei discorsi, alla focalizzazione sulle trasformazioni dell'ultimo decennio. Sarà un attraversamento secondo un senso personale, poiché le rassegne stampa sono all'ordine del giorno e il resto è già storia.

Costellazioni

Si può identificare nel 2007 un anno di riferimento in cui il lavoro di Sieni, non certo improvvisamente, ha preso una nuova via. La trasformazione coincide con il processo che

³⁹⁶ A. Bavelier, *Biennale de Venise: l'extraordinaire Évangile de Virgilio Sieni* in «Le Figaro», 15 luglio 2014.

³⁹⁷ R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni...*cit.

ha portato alla fondazione dell'Accademia sull'arte del gesto e alla nascita della collana "Il gesto" per l'editore Maschietto di Firenze. Coincide quindi con la comunicazione e la condivisione più ampia possibile dei propri percorsi creativi e con il desiderio di rendere pubblici appunti, disegni e note, "visioni e intersezioni inedite", anche attraverso una verbalizzazione sempre più puntuale e reiterata, che diventa linguaggio poetico e filosofico, materico e figurato insieme, condiviso e condivisibile con antropologi e storici dell'arte, filosofi e musicisti. Sieni è artista poliedrico, nel suo percorso ha realizzato lavori di diversa natura, dalla performance all'installazione, dal video alla fotografia è giunto poi all'editoria moltiplicando l'interesse degli studiosi e degli intellettuali, anche quelli più difficilmente vicini alla danza, che ne hanno riconosciuto il linguaggio, l'orizzonte culturale e l'immaginario. Nel corso degli anni Zero ha sempre più spesso coinvolto dei non professionisti, dei cittadini, nelle sue azioni artistiche, attuando una rivisitazione anche urbanistica dei territori in cui ha operato. Passione certamente derivante dagli studi di architettura, ma anche dall'aver captato istanze presenti e pullulanti in città. Dall'esperienza di questi progetti -dalla natura sostanzialmente antropologica- è nata l'idea dell'Accademia, che ha il suo centro propulsivo a Firenze, all'interno dei Cantieri Goldonetta - Congo³⁹⁸, -dove Sieni è residente dal 2003-, ma si articola in un'ampia geografia di luoghi e territori in tutta Italia, grazie a équipe di artisti e formatori dirette da Sieni stesso. Non è una scuola tradizionale, ma si sviluppa per progetti permanenti, è un contesto innovativo finalizzato alla trasmissione delle pratiche artistiche, alla ricerca continua e alla creazione. «Palestra e ateneo umile ma ambizioso, quasi una risposta a Holstebro nel terzo millennio, Istituzione anti istituzionale che raduna tecnici, docenti, artisti, formando anche scuole di piccoli danzatori da immettere nelle produzioni per cammei preziosi»³⁹⁹. L'Accademia nasce per affrontare una riflessione profonda sul corpo e sulla danza, ma in particolare cura la *trasmissione* del movimento ad un ampio ventaglio di destinatari. Le tematiche fondanti dell'indagine riguardano naturalmente *il gesto*, ma in rapporto all' "entità" *spazio*, ossia alla natura del proprio territorio, che implica la vivibilità e un possibile senso di appartenenza, fino a poter generare un rinnovamento del

³⁹⁸L'ex sala da ballo dell'adiacente Teatro Goldoni è un luogo abitato da una storia importante, come segnala una targa marmorea sulla parete esterna di via S. Maria, 25. Preso in affitto da Edward Gordon Craig come laboratorio e sede per la Scuola di Arte del Teatro dal 1908 fino al 1917, diviene poi deposito e centro di ricovero per gli sfollati. Ri-abitato da Tadeusz Kantor dal 1979 al 1980 e da Vittorio Gassman con la sua scuola fino al 1988. Seguono lunghe ristrutturazioni e restauri a più riprese per raggiungere la funzione attuale.

³⁹⁹P. Puppa, *Una danza per salvare il mondo*, prefazione a R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni...cit.*, p. 16.

rapporto tra il corpo e la *polis*⁴⁰⁰, attraverso la riscoperta dei luoghi che determina una visione nuova dell'arte e della città, un'apertura al confronto con altre esperienze artistiche contemporanee. L'indagine, tra il 2010 e il 2013, ha avuto una denominazione specifica: *Arte del gesto nel Mediterraneo*, poiché commissionata alla Compagnia dal Théâtre Le Merlan e da Marseille Provence- Capitale Europea della Cultura 2013 con l'obiettivo di individuare la radice culturale comune e far incontrare sul terreno del gesto poetico, ma non solo, persone, comunità, mestieri e popoli del bacino mediterraneo. Un processo maturato con la ricerca e con una molteplicità di percorsi e gruppi di lavoro. Questi nel tempo prendono dei nomi propri o i nomi dei pittori rinascimentali con cui si misurano: Gruppo Masaccio, Gruppo Masolino, Gruppo Pontormo; poi il Gruppo Eden o dei Cerbiatti. Damasco Corner, con i non vedenti, diviene compagna a se stante a partire da *Prima danza su ciò che ignoro* (2009), che sarà la base di *Atlante del bianco* (2010). Nasce anche l'Officina Caproni - dal nome del poeta livornese spesso citato da Sieni- e l'Officina Pisano, che vede partecipare i lavoratori, gli artigiani; poi i partigiani, le casalinghe, le nonne, sempre e comunque i bambini⁴⁰¹.

L'indagine ha portato ad un livello molto profondo e raffinato la ri-scoperta della *memoria* e della *misura del gesto*⁴⁰² che mette in relazione con l'altro e con la danza dell'altro, dell'essere danzante al di là dell'età e della professione. La vita della Compagnia di danzatori che abita Cango nutre e si nutre di questo scambio con l'umanità nel suo aspetto più intimo e delicato. Modifica la tecnica, approfondisce sul piano reale i diversi gradi di *tattilità* e "cade" in un nuovo corpo etico e politico, mentre la coreografia si carica di una tensione civile. «Venuto a cadere l'alone mitico dei tipi tragici e fiabeschi»⁴⁰³ del decennio precedente, anche il pensiero coreografico e coreosofico diviene sempre più nitido e va

⁴⁰⁰Cfr. Il materiale di presentazione dell'Accademia sull'arte del gesto. Archivio Cango, Firenze.

⁴⁰¹W. Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di F. Cappa - M. Negri, Cortina, Milano 2012, p. 23 : «I bambini sono fondamentalmente portati a frequentare i luoghi dove si lavora, dove in modo evidente si opera sulle cose. Sono attratti irresistibilmente dai materiali di scarto che si producono in officina, nelle attività domestiche o lavorando in giardino, nelle sartorie e nelle falegnamerie. Negli scarti di lavorazione riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge a loro, a loro soli. Con gli scarti di lavorazione i bambini non riproducono le opere degli adulti, tendono piuttosto a porre i vari materiali in un rapporto reciproco nuovo e discontinuo, che viene loro giocando. I bambini, in questo modo, si costruiscono il proprio mondo oggettuale da sé, un piccolo mondo dentro a quello grande. E bisognerebbe avere negli occhi le regole di questo piccolo mondo oggettuale quando si voglia creare qualcosa di appositamente pensato per i bambini e non si preferisca lasciare che sia la propria attività, con tutto quanto vi è in essa di funzionale e di accessorio, a trovarsi da sola la strada verso di loro».

⁴⁰²Cfr. S. Tomassini, *La misura del gesto*, in *Virgilio Sieni. Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, a cura di A. Leogrande, Maschietto, Firenze 2013, pp. 47-49.

⁴⁰³R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni...* cit., p. 231, si riferisce ai cicli coreografici che l'autore ha dedicato alla tragedia greca (1994-1996) e alle fiabe (1997-2002).

incontro all'umanità nella sua debolezza, fragilità, nel suo dolore. Il 2007 è l'anno di creazione di *Sonate Bach*⁴⁰⁴, «sublimazione della tragedia nella trasfigurazione artistica senza commento, che coinvolge insieme l'umano e il sacro, il singolare e l'universale» e di *Tregua*. Entrambe le creazioni, in modo differente, affrontano il tema della guerra a partire da fonti fotografiche. *Tregua* si basa su *Veglia funebre in Kosovo* di Georges Méillon del 1990, immagine che ritrae la disperazione intorno al cadavere del giovane Nashimi Elshani, militante caduto per l'indipendenza kosovara. La fotografia, premio World Press Photo nel 1991, è letta da Sieni attraverso l'analisi di Georges Didi-Huberman in *Costruire la durata*⁴⁰⁵: una riflessione sulla relazione tra immagine e tempo, tra memorie e figurazioni presenti per incanalare il *pathos* nella sua forma, evitando la ridondanza didascalica dell'espressione. Sieni segue dunque la lezione di Aby Warburg, la sua «scienza senza nome» delle immagini⁴⁰⁶, costruendo «una fisica delle passioni» e cercando le espressioni collettive che attraversano la storia e si manifestano nel gesto e nella postura. L'immagine di riferimento per *Tregua* ha una notevole qualità plastica e colori senza tempo che la estetizzano. Sembra appartenere da sempre alla storia dell'arte occidentale piuttosto che fornire un'informazione geopolitica contemporanea.



Veglia funebre in Kosovo di G. Méillon (1990)

⁴⁰⁴ Il lavoro, che ha ricevuto premi e riconoscimenti quali “migliore novità italiana dell’anno” per «Danza&Danza», compare tra le sedici coreografie più significative degli ultimi cento anni nel libro di M. Guatterini, *L’ABC della danza, La storia, le tecniche, i capolavori, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*, Mondadori Electa, Milano 2008 e viene ancora portato sulle scene nazionali a distanza di dieci anni.

⁴⁰⁵ G. Didi-Huberman, *Costruire la durata*, in J. L. Nancy – G. Didi-Huberman, N. Heinrich- J. C. Bailly a cura di F. Ferrari, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Mondadori, Milano 2007, pp. 21-52.

⁴⁰⁶ Cfr. G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «aut aut», n.199-200, 1984.

Quest'immagine può essere il *trait d'union* che lega, al di là di ogni apparenza, la ricerca che poi sfocia nella forma più spettacolare della danza e quella che, al grado zero, unisce tutti i progetti con i non professionisti, tutte le *Deposizioni* e tutte le *Pietà* che ritorneranno. Del resto nel discorso coreografico si tratta sempre di una gradazione d'intensità, di sforzo e diciamo pure di abilità, rispetto al medesimo nucleo di ricerca.

La fotografia è una mappa di studio, ma non è possibile individuare nella coreografia alcuna traccia di citazione, solo connessioni figurative e mnestiche. Solo una *traslazione* della forma, un'osservazione delle pieghe e del contenuto gestuale che rivelano. Di fronte alla messa in scena, Giuseppe di Stefano scrive:

la coreografia *Tregua* di Virgilio Sieni è di una bellezza struggente. Le interpreti sono tre, ma sembrano moltiplicarsi. Tre donne intorno ad un uomo la cui presenza invisibile è suggerita dai loro sguardi verso un punto a terra della scena. Sono volti e corpi che si muovono e si intrecciano in composizioni scultoree e posture pittoriche che rimandano anche alla iconografia rinascimentale di cui Sieni è intriso: dalla nodosità trasfigurante di Cosmè Tura, ai vestimenti sui corpi sdraiati del Bernini. Sulla musica dal vivo del contrabbassista Stefano Scodanibbio le tre danzatrici avvinghiate l'una all'altra, tra cadute e svenimenti e ricomposizioni, si sostengono a vicenda nell'equilibrio della sofferenza. Tremanti, scivolano, ruzzolano verso il fondo della scena o con movimenti rasoterra a scomparire nella penombra. Ma subito ritornano al centro, rotolando come se fossero calamitate dal cerchio di luce definito da una tenda di filamenti che funge da camera della passione. E' uno spettacolo intenso, che nasce dal pensiero della guerra e dalla coscienza del dolore che essa provoca. E lo ribadisce nella seconda parte l'assolo dello stesso Sieni con una danza velocissima, a intermittenza elettrica, delle braccia e delle gambe. Dalla semioscurità della scena laterale avanza anch'egli al centro e rifugge ai bordi. Senza sosta. Lui è il corpo ucciso che freme ancora nella coscienza dei vivi⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷G. Di Stefano, *Al Festival Equilibrio i mondi della nuova danza* in «Il Sole 24 Ore», 22 febbraio 2008.



Sieni e Scodanibbio in *Tregua* (2007)

Il dato rilevante di questo periodo è l'incontro con uomini "stra-ordinari": Giorgio Agamben e Stefano Scodanibbio senza dubbio. Il dialogo iniziato nella seconda parte di *Tregua - intorno ai corpi* (2007), in cui Sieni si ritaglia un solo con il musicista, viene scarnificato e migra nel lavoro successivo. Il filosofo ed il contrabbassista, legati da amicizia ventennale, avevano già collaborato a partire dal saggio *La fine del pensiero*⁴⁰⁸ dello stesso Agamben, punto di partenza di un lavoro coreografico creato in collaborazione con il danzatore e coreografo Hervé Diasnas⁴⁰⁹, poi ancora per un'ideazione del 2006 dal titolo *Il Cielo sulla terra*. Scodanibbio, come Virgilio, è un artista - intellettuale che ha trovato spesso ispirazione nella letteratura e nella speculazione filosofica.

L'intesa e la "risonanza" tra i due artisti risiede nel tratto comune che ha a che vedere con una sorta di utopia della percezione e con l'abilità a far convivere una scrittura molto meticolosa combinata con la grande libertà dell'improvvisazione.

⁴⁰⁸G. Agamben, *La fine del pensiero*, Le Nouveau commerce, Paris 1992.

⁴⁰⁹*La fine del pensiero*, progetto coreografico e interpretazione Hervé Diasnas, musica e interpretazione dal vivo Stefano Scodanibbio, testo di Giorgio Agamben al Romaeuropa Festival nel 1998.

La tecnica di Stefano Scodanibbio è definita “danzante”, poiché sul contrabbasso egli utilizza suoni “stirati”, corde bloccate, effettua modifiche audaci ai registri consueti, finanche percussioni lievi. Nella ricerca di suoni distanti, sottili e penetranti, primitivi, ancestrali e primordiali arriva a sonorità dall'effetto sinistro se non lugubre.

Anche per la musica di Scodanibbio vale la metafora del canto “difonico” descritto da Agamben⁴¹⁰: un doppio registro in un'unica emissione che sicuramente è la causa dello stupore di John Cage⁴¹¹ di fronte al musicista o dell'analisi di Enzo Restagno: «I suoni reali sono più consistenti e hanno una presenza più “stretta”. Gli armonici invece sono gentili, distanti e, con la loro fragilità, vibranti come se esistessero solamente nella memoria. Opporre, sovrapporre o giustapporre questi due tipi di suono significa dare vita a presenze e assenze in modo da costruire racconti reali e veritieri»⁴¹².

Come nella danza di Sieni, un interscambio fecondo tra i toni “ordinari” e i loro armonici, rende il movimento di più “sfere” dell'essere contemporaneamente. Già nel 1998, a proposito de *La fine del pensiero*, Scodanibbio scriveva di « un'interrogazione radicale tra il corpo e lo strumento» e si chiedeva quale fosse il linguaggio del contrabbasso per dare voce alle molteplici voci dello strumento e al pensiero⁴¹³, mentre ne esplorava di più il suo “divenire animale”. Il contrabbasso offre una gamma di possibilità che solo difficilmente potrebbe essere trovata in altri strumenti ad arco. Tutto questo sarà messo a servizio dell'arte corporea del coreografo e danzatore come «un' altra sfida, una moltiplicazione di corpi, un' estensione dell'uno e dell'altro, un gioco comune»⁴¹⁴.

⁴¹⁰Cfr. G. Agamben in V. Sieni, *Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto editore, Firenze 2008, senza numeri di pagina: «Anni fa, Talia Berio mi parlò di alcuni popoli dell'Asia Centrale che praticano un canto che si dice “difonico”, perché la voce emette nello stesso tempo due suoni, il basso e gli armonici. Il cantante riesce, cioè, a separare ciò che di solito percepiamo in un unico suono come il timbro (della voce o dello strumento).[...] mi è sembrato che tu [Virgilio], danzassi per così dire “difonicamente”. Come la voce del cantante (che è spesso uno sciamano) emette contemporaneamente due suoni, è come se tu compissi nello stesso istante due gesti o, meglio, un gesto più qualcosa che, dentro di esso e attraverso di esso, lo disfa, lo sposta, lo accelera e rallenta, lo storce e disarticola, lo perde e lo ritrova».

⁴¹¹«Stefano Scodanibbio is amazing. I haven't heard better double bass playing than Scodanibbio's. I was just amazed. And I think everyone who heard him was amazed». J. Cage in conversazione con J. Retallack, *Musicage: Cage Muses on Word Art Music*, Wesleyan University Press, 1996.

⁴¹²E. Restagno, note di copertina a Stefano Scodanibbio, *Six Duos*, CD New Albion Records, 2001.

⁴¹³«Tra le molteplici voci del contrabbasso, tra le migliaia di voci («una sola e stessa voce per tutti i multipli delle mille voci», Giles Deleuze), come trovare la Voce? Può essere che il linguaggio nasconda la voce? Ed infine se «... la fuga, la sofferenza della voce nel linguaggio deve avere una fine», se «il pensiero compiuto non ha più pensiero», esiste un pensiero nel baratro del silenzio?». S. Scodanibbio, *Catalogo Romaeuropa Festival 1998*.

⁴¹⁴*Ibid.*

Questa lunga digressione ha una motivazione storica, poiché l'ultima creazione di Scodanibbio prima della sua prematura scomparsa, è per l'ensemble Ludus Gravis creato con Daniele Roccato, proprio il contrabbassista che poi collaborerà con Sieni a partire dal 2012 e per diverse e importanti creazioni. *Ottetto*, questo è il titolo per l'ensemble di contrabbassi, è «un 'mistero' laico. Angoscia, tribalismo, sogno di altri mondi. Una pulsazione sotterranea che solo a tratti diventa esplicita, ma che sorregge tutto il lavoro, un po' come accade nel *Sacre* di Stravinskij»⁴¹⁵.

E sul *Sacre* (2015) torneranno tutti gli elementi di questa storia.

Ma andiamo per gradi. *Interrogazioni alle vertebre* (2008) è l'esito di questa ricerca comune. Come nota Mazzaglia, in questo periodo «i suoi spettacoli mutano, pur nella continuità che li unisce nello stesso percorso»⁴¹⁶. Sieni porta in sala prove un gran numero di idee e di immagini, anche audacemente correlate tra loro, le tratta attraverso esercizi molto concreti che conduce per intere sessioni e attende che le immagini ri-emergano dai corpi dei danzatori per poi lasciare che «l'eco della loro presenza entri nell'opera compiuta [...]. Si muove similmente verso l'essenziale, ma anche verso se stesso, verso l'origine della sua visione estetica»⁴¹⁷. Con *Osso* (2005) la questione delle origini è fisica tanto quanto filosofica. Lo scheletro sposta memorie antiche, individuali e collettive; è la struttura portante del corpo, la parte più vecchia e la più durevole, è tra le cose più essenziali, determinanti e concrete della realtà umana. L'esperienza in prima persona, sulla *natura* della propria struttura, nel tempo della maturità, fa emergere anche i segni delle generazioni precedenti, i modi frequentati visivamente e affettivamente –e ciò vale tanto per il padre in carne e ossa, quanto per “i padri” della pittura rinascimentale, così di casa a Firenze.

Da *Interrogazioni alle vertebre*⁴¹⁸ Sieni arriva all'interrogazione *tout court*, tanto antica quanto attuale su *La Natura delle cose* (2008), che accomuna Lucrezio al Paracelso di *Signatura rerum*⁴¹⁹, tema su cui lavora Agamben nello stesso tempo. Lo spettacolo si basa sul poema filosofico-enciclopedico di Lucrezio, il *De rerum natura* e manifesta l'urgenza

⁴¹⁵M. Gamba, *Omaggio a Scodanibbio* in «Alfabeta2», 23 aprile 2013.

⁴¹⁶R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni...cit.*, p. 254.

⁴¹⁷Ivi, p. 255.

⁴¹⁸Cfr. V. Sieni, *Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto editore, Firenze 2008 e V. Di Bernardi, *Cosa può la danza...cit.* pp. 143-150.

⁴¹⁹Il nono libro del trattato di Paracelso sulla natura delle cose s'intitola *De signatura rerum naturalium* (1588) e racchiude l'idea che tutte le cose portino un segno che manifesta e rivela le loro qualità invisibili; contempla l'alchimia dei processi e le forze cosmiche nella creazione delle forme viventi. Il titolo e le tematiche sono riprese da G. Agamben in *Signatura rerum. Sul metodo* cit.

di rivolgersi all'*origine*, ponendo la danza come strumento di indagine per una riflessione sull'oggi. Anche qui il confronto con «la natura» è filtrato da una lettura critica, quella di Agamben, che ne cura la drammaturgia e condivide “il metodo” di nascita, aggregazione, creazione e trasformazione delle cose. Non solo da un punto di vista concettuale, ma indagando «sulla struttura grammaticale, sulla logica e sulla retorica del testo [tradotto dallo stesso Agamben] nel tentativo di trasferire nei danzatori, sottoforma di ritmo e di figura la metrica e la tensione lucreziane»⁴²⁰. In questo lavoro Sieni intende la scena come «messa a nudo del corpo»⁴²¹. Il gruppo dei danzatori è inteso come «un corpo unico, che procura gesti allo spazio, gesti non rituali, ma una continua liberazione del gesto in un altro»⁴²² in uno spazio vuoto.

Vuoto (inane), corpora, primordia, materia, sono tutti elementi della lingua di Lucrezio correlati al pensiero filosofico epicureo, così vicino a quello più antico orientale, ma anche a un'*archè* di pensiero scientifico relativo all'universo atomico. Profondamente umanista e scientifica era la visione del filosofo e paradossalmente più affine alla quantistica e alla visione olistica contemporanea. I quattro uomini che lasciano galleggiare in un flusso continuo di micromovimenti una Venere, sembrano una materia grigia in continua trasmissione, un cervello trasversale in funzione dell'esistenza e apparizione della bellezza attraverso quel “movimento molecolare” che genera immagini e che si affermerà nel linguaggio scenico del coreografo e dei giovani danzatori, tra loro Daniele Ninarello⁴²³, che ha interpretato la pièce e ne porta nel tempo le tracce tanto nel proprio corpo quanto nel discorso compositivo.

Attraverso una partitura di elementi sottili, dove la luce sembra sostituirsi al corpo e il senso del vuoto all'apparizione di corpi trasfigurati e galleggianti, si apre uno squarcio su un corpo unico che abita la scena: un corpo che comprende altri corpi, altre forme; che lancia messaggi di pace e che si rivolge all'ascolto, alla democrazia e alla libertà della tecnica, al senso laico del mistero. E' in questa dimensione che i corpi appaiono

⁴²⁰V. Di Bernardi, *Cosa può...cit.*, p. 158.

⁴²¹V. Sieni, dal programma di sala de *La Natura delle cose*.

⁴²²*Ibid.*

⁴²³Daniele Ninarello (Torino, 1983) dopo aver frequentato la Rotterdam Dance Academy, danza con diversi coreografi tra cui Virgilio Sieni e Sidi Larbi Cherkaoui. Dal 2007 porta avanti la propria ricerca coreografica e di movimento e presenta le sue creazioni nei festival italiani ed internazionali. E' stato sostenuto dal

Network Anticorpi XL, Torino Danza, Fondazione Piemonte dal Vivo e da Mosaico Danza grazie al quale è selezionato per il festival Les Reperages (2011) e per il progetto internazionale Dance Roads (2012). Finalista al Premio Equilibrio Roma (2011 e 2013). Vince diversi premi a sostegno dei giovani coreografi e nel 2016 debutta alla Biennale Danza di Venezia diretta da Sieni. Per la creazione di *Still* (2017), si avvale della collaborazione di Enrico Pitozzi in qualità di dramaturg.

ricoperti di simulacri e allo stesso tempo denudati e svelati; si mostrano nel loro atto di genesi e di costruzione, nel loro formarsi e trasformarsi; così la pelle si espone al vuoto, fondando un tempo che si apre alla sospensione e affermando decisamente, con Lucrezio, che "nulla nasce dal nulla"⁴²⁴.

Infatti nel giro di breve tempo e come nell'antichissima tecnica della *granulazione*⁴²⁵ nell'arte orafa, che passa al setaccio detriti e materiali preziosi, il *De rerum natura* diventa *Oro* (2009), e successivamente *L'ultimo giorno per noi* (2010), mentre il nucleo del lavoro precedente cresce come *Commedia del corpo e della luce-interrogazioni alle vertebre* (2009), coreografia che nasce sempre dalla collaborazione tra Sieni, Scodanibbio e Agamben, e con Giuseppe Comuniello, un giovane non vedente - oggi noto protagonista di pièce e di studi anche scientifici⁴²⁶ - alla sua prima esperienza teatrale al fianco del coreografo in scena. Importante è il ruolo di Caterina Poggesi⁴²⁷, assistente alla regia dal background di studi in psicologia dinamica e antropologia, e preziosa collaboratrice di Sieni dal 2006 al 2011.

Lo spettacolo si presenta come una successione di quadri che emergono dall'oscurità dello spazio scenico, dove Sieni è in azione coreografica con il giovane. «Il rapporto tra i due è segnato da un reciproco farsi strada attraverso il buio, cercando la via di un ascolto rivolto all'interno e all'esterno, alla solitudine e al contatto con l'altro, nella dimensione dell'attesa, nella ricerca di un'eco, uno specchio. Una nuova relazione del corpo, disbasica e vibratile, che il coreografo identifica con qualcosa che è altro dalla danza»⁴²⁸. Giuseppe indica a Virgilio il suo modo di ascoltare e di stare nello spazio e la sua presenza diviene

⁴²⁴ Cfr. V. Sieni, dal programma di sala de *La Natura delle cose*.

⁴²⁵ La trasmissione della tecnologia di granulazione dell'oro simboleggia la trasmissione del sapere orientale verso l'occidente mediterraneo e riassume, simbolicamente, l'unificazione delle diverse forme attraverso cui si manifestano gli archetipi. La teoria permette anche di retrodatare di quattro secoli la nascita del pensiero scientifico, la cui culla non sarebbe l'antica Grecia, ma lo spazio culturale delle filosofie orientali. La combinazione dei granuli richiama simbolicamente le forme di conoscenza universale a cui dà accesso la teoria degli archetipi, focalizzando gli aspetti irriducibili della conoscenza e dell'esperienza umana: essa costituisce pertanto la forma più antica di teoria atomica dell'universo e permette di retrodatare l'iniziazione dell'atomismo alla filosofia orientale, dalla quale solo in un secondo tempo l'idea sarebbe transitata al pensiero occidentale. Cfr. M. Pincherle, *L'oro granulato*, Macro, Cesena 2000.

⁴²⁶ Cfr. G. Germanà, *In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo* in «Danza & Ricerca», n.1/2, 2011; M. De Giorgi, *Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni*, in «Antropologia e Teatro» n. 7, 2016.

⁴²⁷ C. Poggesi (Firenze, 1974-2016) regista, autrice, formatrice, psicologa impegnata nel teatro contemporaneo e nella pedagogia artistica ha sviluppato numerose creazioni e diverse metodologie innovative. Ha collaborato per questo con realtà importanti a cavallo tra formazione e arte partecipata: Tempo Reale, Fabbrica Europa, LaboratorioNove e Armunia, tra gli altri. Il festival Inequilibrio di Castiglioncello 2017 le è stato dedicato.

⁴²⁸ Dal programma dello spettacolo consultabile in <http://www.sienidanza.it>. Produzione 2009, prima assoluta: 21 febbraio, Roma, Teatro Palladium.

quasi uno sdoppiamento del corpo, un decentramento, mentre «egli quasi chiude gli occhi, per sapere meglio dove andare a cercare; fa “vagare” lo sguardo, e persino sospende la sua facoltà di vedere per immaginare che cosa dover guardare»⁴²⁹. Scongiurando così il rischio di fare solo dell'arte visuale. Nel susseguirsi delle scene si delinea un percorso per tappe, scandite dall'apparizione di oggetti con cui il corpo interagisce e che diventano appendici fisiche e sonore; queste compongono, insieme alle note di Scodanibbio, una partitura musicale organica. Nella coreografia restano portanti i temi fisici già attraversati da Sieni negli studi sul primo *Interrogazioni* e portati al riconoscimento internazionale al Festival di Avignone:

ascoltare attraverso il movimento del volto, trasfigurare il volto e il corpo, renderlo disumano, creare cesure, attese e sospensioni di tempo tra le vertebre, privilegiare l'equilibrio attraverso le costole. In questo sempre ritrovare l'andatura, il filosofo Giorgio Agamben vede che "il corpo, amnesico e tuttavia immemorabile, dinoccolato e incessantemente rivertebrato, che risulta da questo esercizio implacabile, evoca l'atletismo della Commedia dell'Arte o della Supermarionetta di Craig, che, nel gesto stesso in cui mostra che l'uomo è inutilizzabile per il teatro, disegna il *novum organum* di un corpo a venire"⁴³⁰.

Nel 2010, dalla *Natura delle cose* e per un processo anche curioso nasce *Tristi Tropicci*. Sembra indicare dal titolo la precisa volontà di restare sulle tematiche antropologiche, citando Lévi Strauss, percorrendo l'idea di un “corpo delle origini” Sieni afferma:

se appartengo a un corpo delle origini, e qui mi viene in mente Claude Lévi-Strauss, forse c'è speranza perché finché esiste il mio corpo, o esisteranno altri corpi, c'è la speranza di captare queste origini. [...] Certamente è l'inconsapevolezza delle origini che ci ha portato, e ci sta portando, a questa disgregazione totale⁴³¹.

La prima riga del libro di Lévi Strauss cita Lucrezio, mentre Agamben nell'*Infanzia e la storia* è in dialogo con Lévi Strauss del *Pensiero Selvaggio* e, attraverso una citazione di Benveniste, parla di un processo di *bricolage* nella differenza tra rito e gioco. Il gioco «prende origine nel sacro di cui offre una immagine capovolta e spezzata. Se il sacro si può definire attraverso l'unità del mito e del rito, si può dire che si ha gioco quando solo la

⁴²⁹ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto* (2002), Abscondita, Milano 2013, p. 116.

⁴³⁰ Cfr. il programma di sala cit. n. 428

⁴³¹ V. Sieni in V. Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011, pg. 36.

metà dell'operazione sacra viene compiuta, traducendo solo il mito in parole e solo il rito in azioni»⁴³². Nell'opposizione tra rito e gioco Lévi-Strauss rileva la *struttura* e si pronuncia in questo modo: «Tandis que le rite transforme des événements en structures, le jeu transforme les structures en événements»⁴³³. Inoltre l'antropologo ci dà più informazioni a proposito del *bricolage*: «Or, le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés [...], mais en utilisant des résidus et des débris d'événements»⁴³⁴. Da qui Agamben fa l'analogia tra il bricolage e il gioco affermando che anche questo si serve dei resti e dei frammenti che appartengono ad altri insiemi strutturali e modifica gli antichi significati in significanti e viceversa⁴³⁵. A ben vedere questo è proprio il discorso coreografico. Il gioco compositivo è un'operazione di sottrazione, di “*découpage*” del sacro, di rottura del legame significante/significato, che permette di liberarsi del mito e del rito che diventano immagine e partitura gestuale, mentre la ricerca dei materiali di movimento è un puro efficace “trovarobato”⁴³⁶.

Il discorso sulle origini è una risposta alle problematiche del presente: disgregazione, nihilismo, vuoto di senso, che corrispondono nell'ambito della coreografia contemporanea ad una pura modalità estetica, che si esprime con «una koiné internazionale della danza, con un suo linguaggio immediatamente decodificabile, da distribuire globalmente come i mobili Ikea», sostiene Ponte di Pino, mentre «l'antropologia della danza che sta praticando in questi anni Virgilio Sieni, [...] a questa deriva offre un antidoto»⁴³⁷.

Con questa chiarezza, nel 2013 porta in scena sei danzatori in *Esercizi di primavera*, il cui titolo sembra essere propedeutico al *Sacre* (2015). Si ispira a una conferenza del 6 ottobre 1951 di Heidegger su una poesia di Hölderlin, *Poeticamente abita l'uomo*, piena di speranza verso la nuova stagione, e verso una ricongiunzione con la natura e il divino. *Esercizi di primavera* è

un trattato di antropologia, un canto alle piccole comunità, una riflessione poetica sulle minacce che le insidiano. Dopo alcuni anni alla ricerca del gesto delle persone comuni – artigiani, anziani, bambini, partigiani... – e di come esso possa diventare la radice di nuovi

⁴³²G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1978, p.

68. Cfr. E. Benveniste, *Le jeu et le sacré* in «Decalogue» n° 2, 1947, p. 165.

⁴³³C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962, p. 32.

⁴³⁴*Ibid.*

⁴³⁵Cfr. Agamben, *Infanzia e storia...cit.*, p.71.

⁴³⁶L'espressione è di Sieni, appunti personali della Biennale College 2013.

⁴³⁷O. Ponte di Pino, in <http://www.ateatro.it/webzine/2014/05/26/molto-nero-un-po-di-bianco-e-alcune-sfumature-di-grigio/>

movimenti, tra il radicamento della memoria e il progetto, l'utopia, il coreografo fiorentino sembra tornare alla danza pura. E invece i piccoli segni che dissemina, gli intenti e la resa, riportano a un progetto di antropologia proiettiva, che parte dall'analisi di comportamenti umani, specie quelli più antichi, più travolti da una società senza anima, per inventare nuove possibilità⁴³⁸.

Esercizi di Primavera è, anche cronologicamente, un ponte tra *Agorà* e *Sacre*, tra le comunità e i rituali necessari, tra i corsi e i ricorsi storici. La riflessione chiave di questo periodo la scrive il coreografo stesso: «Questa piccola comunità si rivolge alla storia, trattenendosi con le unghie al presente per non essere spazzata via»⁴³⁹.

Trasmissioni

I progetti coreografici si moltiplicano. Alcune tematiche dei processi pedagogici e performativi slittano nelle prove della Compagnia e viceversa. Le trasmissioni avvengono nel corpo proprio e “corpo a corpo”, nella macrostoria e nella microstoria della successione delle coreografie, nel modo in cui una si trasforma nell'altra e ci parla dell'arte della composizione.

Tra produzioni, commissioni e progetti per l'Accademia sull'arte del gesto, non è possibile seguire un solo filo del discorso, poiché ogni seme gettato germoglia con diverse ramificazioni (l'ossatura, la natura, le età della vita, l'ascolto, le visitazioni, le deposizioni etc.), ma la trama del dialogo con le discipline umanistiche e l'articolazione organica delle attività nel loro insieme, mostra in primo piano la volontà di interloquire ancora con i poeti della natura e i *filosofi delle origini* in una doppia accezione temporale e concettuale. Dopo Lucrezio anche Anassimandro per l'*Apeiron* (2011) al Teatro dell'Opera di Roma e Aristotele per il *De Anima* (2012) prodotto dalla Biennale di Venezia, ma resta Agamben l'interlocutore privilegiato e la frequentazione dei suoi testi diviene assai fruttuosa nel tempo. L'ispirazione alla filosofia contemporanea, la “partecipazione” e condivisione di un linguaggio è dichiaratamente presente a partire dai titoli della produzione di questi anni, dove meno ce l'aspettiamo, anche per curiosa coincidenza. Non dimentichiamo che Agamben ha interpretato il ruolo di Filippo nel *Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini. E *Vangelo* è diventato nel 2014 un capolavoro per la Biennale di Venezia. Dopo *Stanze. Accenni e sguardi sul corpo come luogo* (2011)⁴⁴⁰, debutta *La ragazza*

⁴³⁸M. Marino, *L'infinita primavera di Virgilio Sieni* in «Il Corriere di Bologna», 18 novembre 2013.

⁴³⁹V. Sieni, dal programma di sala di *Esercizi di Primavera*.

⁴⁴⁰Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977

indicabile (2011) che viene ripresa con Ramona Caia nel 2012 e diviene *Kore*, coreografia liberamente ispirata all'opera omonima del filosofo⁴⁴¹.

Tra i misteri eleusini, il mistero della "ragazza indicabile" non appare più come una dottrina segreta da tenere nascosta ai non iniziati, ma come una iniziazione alla vita stessa e alla sua assenza di mistero, poiché l'iniziazione stessa è il mistero, una forma di conoscenza non discorsiva. Quelle che abitano il corpo di Kore sono figure ancestrali, aloni, ombre che fanno apparire una narrazione che attraversa epoche e territori. Figure silenziose, ammutolite e a occhi chiusi, così come venivano descritti gli iniziati ai riti sacri. Nello spazio del corpo dunque abitano questi due mondi apparentemente opposti. Terre lontane, figure stratificate, passato e presente. La ragazza indicabile è la soglia che si manifesta con le sue pratiche di attraversamento fra i vari territori, luoghi e ere, come avviene per *Altissima povertà* (2014)⁴⁴² e *Pulcinella*⁴⁴³ (2016), in cui il divino e l'umano si incontrano sotto una maschera. Le riflessioni di Agamben sulla letteratura, la filosofia, la mitologia, la storia dell'arte e l'antropologia incontrano le visioni di Sieni e ne nutrono i discorsi. L'uno ama la danza dell'altro nel suo farsi così concreto, ma comunque *gesto inoperoso*⁴⁴⁴, sottratto a ogni finalità, l'altro incarna il pensiero e lo mette in scena in un contesto sociale e civile inedito per la storia della danza in Italia. Con questo sodalizio è come se fosse giunto il momento di mettere in atto quel compito politico che è soprattutto «un compito poetico, rispetto al quale è necessario che artisti e filosofi uniscano le loro forze»⁴⁴⁵.

«Che vuoi da me?», domanda Pulcinella, «vuoi che ti faccia ricordare il passato o dimenticarlo?». «Entrambe le cose», risponde il pittore. «Il passato, il passato... A che ti serve il passato? Io non l'ho mai avuto». «Che cosa voglio dal mio passato? La memoria è

⁴⁴¹ Cfr. G. Agamben, *La ragazza indicabile. Mito e mistero di Kore*, Electa Mondadori, Milano 2010.

⁴⁴² Cfr. G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer IV, 1*, Neri Pozza, Vicenza 2011.

⁴⁴³ Cfr. G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma 2015.

⁴⁴⁴ «L'inoperosità è poesia della poesia, pittura della pittura, prassi della prassi. Rendendo inoperose le opere della lingua, delle arti, della politica e dell'economia, essa mostra che cosa può il corpo umano, lo apre a un nuovo possibile uso». G. Agamben, *L'uso dei corpi*, cit. p. 130.

⁴⁴⁵ G. Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 145-146:

«Poiché l'eclisse della politica fa tutt'uno con la perdita dell'esperienza del mosaico, il compito politico è oggi costitutivamente un compito poetico, rispetto al quale è necessario che artisti e filosofi uniscano le loro forze. Gli uomini politici attuali non sono in grado di pensare perché tanto il loro linguaggio che la loro musica girano amusaicamente a vuoto. Se chiamiamo pensiero lo spazio che si apre ogni volta che accediamo all'esperienza del principio mosaico della parola, allora è con l'incapacità di pensare del nostro tempo che dobbiamo misurarci. E se, secondo il suggerimento di Hannah Arendt, il pensiero coincide con la capacità d'interrompere il flusso insensato delle frasi e dei suoni, arrestare questo flusso per restituirlo al suo luogo mosaico è oggi per eccellenza il compito filosofico».

l'arte di non far finire il passato e la memoria è la madre delle Muse... Sai, io non volevo la vita, volevo più che la vita, volevo l'indistruttibile e per questo dipingevo» afferma il *Pulcinella* di Agamben.

Nel dialogo ravvicinato tra diversi linguaggi che Sieni attua da sempre, si possono identificare i principi compositivi che fondono le sue competenze di danzatore, coreografo, performer, aikidoka alla cerimonia del tè, studioso di storia dell'arte e di architettura, filosofo del corpo. La coreografia è un dispositivo concettuale da attraversare sensorialmente e fisicamente. Nel mestiere si attua una dialettica, attraverso la quale la espressione spontanea viene condotta a un ordine diverso, controllato e composto con consapevolezza.

Sin dai tempi di *Inno al rapace* (1988) Sieni maturava la propria riflessione sulla composizione e, come nota Mazzaglia, al crescere dello spettacolo, sembra aumentare la consapevolezza «sul processo creativo e sulla propria concezione della danza; [Sieni] usa infatti la scrittura come strumento di riflessione sul “fare coreografia” e la studiosa cita dal quaderno manoscritto dello spettacolo un estratto significativo:

64. Composizione: Comporre e “combinare”

[...] danza di poesia - stili diversi in quanto nati dalle caratteristiche della persona, -dunque comporre o “combinare” è trovare il giusto supporto ritmico, di attesa, di arrivo di un gesto nel confronto dell'altro e del fuori, costruire infine la partitura

65. 1) il modo del gesto (preludio, sviluppo, fine)

2) “ “ della danza

3) “ “ combinato

4) “ “ che fa del gesto la sostanza

5) “ “ che fa della danza la sostanza [...] ⁴⁴⁶

Su questo punto 65. in particolare, è necessario sottolineare (e aggiungere al testo di Mazzaglia) che si tratta di una trascrizione letterale che Sieni fa da Zeami⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni...* cit., p.106.

⁴⁴⁷Cfr. M. Zeami, *Il segreto del teatro Nō* cit., p. 160.

A distanza di trent'anni e alla luce delle esperienze maturate, si legge:

Nella danza, intesa come quintessenza di ogni forma di postura scenica, a venire “composto” è il corpo. [...] Come se la composizione del corpo, la *coreografia* -fosse una pratica divinatoria al modo in cui, ogni volta che qualcuno ci fa cenno con un gesto, ci chiediamo che cosa egli intenda. Sulla scena il corpo interroga i propri limiti, ridefinisce le proprie funzioni, è costretto a inventare se stesso- così sottraendosi alla schiavitù delle abitudini, delle mansioni, dei ruoli⁴⁴⁸.

Quanto al concetto di *regia*, di recente Sieni afferma:

mi fa venire in mente il funzionamento della colonna vertebrale nel corpo umano, e di come si moduli, per certi aspetti, secondo il rilassamento e la mobilità delle articolazioni del ginocchio e della caviglia. Uno stare attraverso l'attenzione portata alla risonanza, alla capacità di ascolto dei dettagli posturali, al fine di instaurare un continuo dialogo rigenerante, sempre nuovo per il corpo [...] principalmente è una ricerca di vuoto, nella fondatezza che la sottrazione ci riconduce nei pressi dell'origine⁴⁴⁹.

Lavorare sull' origine della tensione⁴⁵⁰ trasforma i singoli in un corpo collettivo e solidale, e diventa un' intelligenza trasversale, qualcosa che somiglia all'alchimia o all'amore.

Nel 1997 Scriveva -a proposito delle *Coefore*- qualcosa che può valere vent'anni dopo: «non una drammaturgia prestabilita, ma tracce tratte da un itinerario [...] non un luogo, ma quei luoghi capitati non per caso e pregni della tensione di una tela vergine. Tracce che si spandono come macchie d'inchiostro. Una drammaturgia che nasce sbagliando: decapitata, decontestualizzata, ridotta a cenere»⁴⁵¹. «Coreografare per Sieni significa “pressare da vicino” il danzatore con il contatto, la parola, l'esempio, l'incitamento, per arrivare ad ottenere quest'osmosi tra interno ed esterno, tra ascolto e proiezione, tra sensibilità soggettiva e immagine prodotta per lo spettatore»⁴⁵². Il concetto di coreografia coincide comunque con il concetto di *momentaneità*, per cui la coreografia è irripetibile tale e quale. Ogni sua ripetizione non sarà mai uguale alla prima volta. «E' un discorso di *tracce* che

⁴⁴⁸ Dal programma del Museo MAXXI, Roma, *Le storie dell'arte. Sui principi della composizione*, febbraio-maggio 2016.

⁴⁴⁹ V. Sieni in «Culture Teatrali» n.25/2016, pp. 212-213.

⁴⁵⁰ È ancora aperta la questione sulla possibile radice sanscrita *tan* (allungare, tendere) quale matrice del termine *danza* nelle lingue europee. La suggestione, diffusa da tempo, è riportata in alcuni dizionari etimologici e in A. Buccafusca, A. Testa, *Parole di danza*, Gremese, Roma 2003, p. 6.

⁴⁵¹ V. Sieni, in A. Pontremoli, *Drammaturgia della danza* ... cit. p. 126.

⁴⁵² V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 133.

nascono da una precisa dinamica storica che bisogna ripercorrere ogni volta»⁴⁵³. Questo livello del mestiere artigiano è identico tanto nel lavoro con la compagnia quanto con i cittadini al primo movimento.

Sul Campo

Nella preparazione di *Agorà Tutti* (2013) e di *Madri e figli* (2013) per la Biennale veneziana, scoprii con Virgilio quanto la coreografia potesse essere un'arte "manuale", una pratica di manipolazione prima di tutto, non invasiva, rispettosa, ma decisa. Dal contatto e dalla *contact* si modella questo materiale architettonico mobile, questa scultura semovente le cui pieghe innescano le logiche dello scheletro (movimento articolare) e determinano enormi mutamenti. Il peso specifico di un arto, nella sua "caduta", crea una risonanza per cui il resto della materia si compone nel micro e nel macro della struttura corporeo-coreografica. «Ogni punto del corpo andrà scolpito per prestarsi più alla stasi che alla dinamicità. Per questo motivo il gesto pittorico inizia, crea pause, e conclude la frase danzata»⁴⁵⁴, scriveva Sieni già nel 1988. L'assoluta concretezza del suo essere artigiano di bottega fiorentina, pittore del tempo, scultore dello spazio, con la passione per la geometria, ma attento alle vertigini dell'invisibile, lo portano a seguire le fluttuazioni dei piani orizzontali che attraversano il corpo e lo connettono allo spazio esterno dettando le dinamiche del singolo come dell'insieme, del corpo collettivo. *Agorà Tutti* è stato composto in velocità. Qualche cittadino non ha retto le corse iniziali e ha abbandonato il campo. Un nucleo di dieci danzatori del College lavorano sulla partitura coreografata, un gruppo di sette giovani coreografi-interpreti⁴⁵⁵ *trait d'union*, cuscinetto vertebrale, ammortizzatore tra i danzatori e i cittadini, lavorano con un margine di improvvisazione maggiore intorno alle logiche del contatto e del peso, per relazionarsi, per condurre, per essere la "memoria presente" dei cittadini over 65 e under 14. Virgilio procede "a mano", mentre cura il micromovimento in basso a sinistra, come un radar capta e modifica il movimento più ampio in alto a destra. Il sistema reagisce a catena per le infinite connessioni interne. Un polso che ruota in proscenio è un vortice sul fondale. La coreografia si ripete tante volte quante ne servono ad abitare, organizzare, rendere essenziale e logico (tra il Cunningham e il *release*) il movimento che appare tra le corse e le spirali. Inversioni del flusso d'azione o cambi di direzione trasformano le curve

⁴⁵³ V. Sieni, incontro pubblico al MAXXI, Roma 12 marzo 2016.

⁴⁵⁴ V. Sieni, *La brillantezza dello sciamano. Annotazioni sulla nuova danza*, in «Patalogo», Ubulibri, Milano 1988, p. 220.

⁴⁵⁵ Helen Cerina, Ariadne Mikou, Simone Basani, Lara Russo, Gaia Germanà, Elisa Mucchi e chi scrive.

centrifughe in linee e le spirali si sciolgono in modo da diventare “folate”: attraversamenti paralleli o perpendicolari alla scena a seconda del fronte dal quale si osserva il campo. L’azione lascia riapparire i corpi come sedimenti, *fossili* li chiama Virgilio: sono coloro che restano dopo il passaggio e creano la scena successiva. Apparizioni, scoperte, svelamenti. Da una velocità medio alta, il coreografo crea dilatazioni della durata, una punteggiatura, dei rallentamenti o delle accelerazioni. Per poi testare tanti inizi e tagliare un “contro finale” perché ridondante. Mentre i danzatori studiano la partitura data in moduli composti nella lingua coreografica, Virgilio tratta il flusso e testa le possibilità, chiede subito che tutto venga messo in memoria nonostante premetta che cambierà sempre qualcosa della coreografia fino alla fine, fino all’istante prima di andare in scena e tra una performance e l’altra, naturalmente. Crea dunque una base di materiali differenti, un nucleo coreografato e un contesto di umanità varia. Procedo con *inserti*, fa nascere interventi codificati dalla matassa informe. Ristruttura l’ordine delle scene senza motivarne la scelta, acquisisce l’errore in maniera stocastica.

Folla, folate, parabole, solitudini, svuotamenti della scena, elastiche andate e ritorni “yo-yo”, camminate “a vuoto”, individualità e costellazioni, riccioli, avanzamenti, attraversamenti, raggi del cerchio come “spazzole” i *bounces* della tecnica Cunningham che sciolgono le pose e scrollano il peso sono denominatori e *leit motiv* in molte coreografie del periodo. Le “cadute del gesto”, dice Sieni, sono piene di conseguenze se coordinate con il respiro e con lo sguardo, non sono mai crolli energetici, ma cedimenti, scivolamenti nella continuità di un movimento perpetuo (della folla) che lavora sempre sul contatto, la relazione, l’ascolto, il dettaglio. La *trasmissione* stessa è un cedimento che sfrutta la “caduta” dell’articolazione nel corpo. “Un niente molto ricco”, poiché un minimo movimento crea uno scarto enorme. Nel praticare una cosa semplice in un attimo questa può diventare complessa. Dal punto di vista del danzatore è uno scavo molto tattile, per cui si ricomincia ogni volta da zero, ri-affidandosi «alla memoria neuronale che coglie dettagli infinitesimali»⁴⁵⁶. Dal punto di vista dello spettatore attuale, un grande movimento del corpo non sarà mai abbastanza rispetto ai grandi movimenti cui la percezione è abituata, ma l’*empatia* e la *tattilità* del corpo danzante possono spostare la marea emotiva. Per Virgilio il bravo danzatore è colui che “nella misura, folleggia” e nel gruppo con i non danzatori non è lui a danzare, ma “è l’altro che danza”. Negli esercizi si lavora a creare spirali sul corpo dell’altro, a manipolare più corpi fantasma, poiché la trasmissione, ad un

⁴⁵⁶V. Sieni, incontro al MaXXI, cit.

altro livello, è aiutare l'altro a capire dove andare, è uno "stremarsi nell'aiutare l'altro". Non si tratta di rafforzare la presenza, ma di incontrare/divenire presenze fragili. Il danzatore deve guardare sempre fuori e con la sua azione o non azione dare sostanza all'altro. Peso, sguardo e tattilità sono gli elementi di cui è costituita la trasmissione sul campo. Dirigere gli sguardi chiarisce la coreografia, ma il tatto è il senso che governa e conduce il tutto, agganciando gli altri sensi per sinestesia. È riconoscimento, memoria e anticipazione della successione coreografica e contiene in sé, quindi, il passato, il presente e il futuro poiché indica il passaggio successivo anche quando non comporta una reale pressione o un reale spostamento, ma è comunque una vibrazione, ovvero una misura che rende un corpo relativo e connesso ad altri corpi in un *campo morfogenetico* che valorizza la fragilità e dà attenzione alle imperfezioni. Per i "trasmettitori" non è opportuno fissare quell'improvvisazione, ma è necessario mantenersi nei margini a volte molto stretti della coreografia, mentre i corpi vicini cambiano anche i materiali di movimento.

Ci si chiedeva: «trasmettere cosa? Come? Dobbiamo restituire il movimento come l'ha fatto il cittadino o come dovrebbe essere?» La risposta è sempre a metà strada tra le cose, come assistenti che marcano stretto - con lo sguardo, la tattilità, la vicinanza e la memoria - per lasciare che l'altro sia comunque libero, che il "virtuosismo" sia nei dettagli e lo sguardo abbia la dignità di un "atto di resistenza". Date delle dinamiche, appaiono delle figure ed è necessario mantenere la leggerezza della partitura. Attraverso le indicazioni di sguardo si scoraggia l'idea di passare da figura a figura. Un'apertura delle braccia, delle mani giunte, solo il nome di Tintoretto, o di Sebastiano del Piombo servono ad evocare un immaginario. Senza altre spiegazioni Virgilio ci ripeteva di osservare la *Vecchia* di Giorgione (1506 circa) conservata alle Gallerie dell'Accademia veneziana. Un ritratto dallo sguardo inquietante che reca in mano la scritta *Col tempo*. Titolo che Virgilio darà ad una sua coreografia del 2014.

Il tatto, dunque la tattilità intesa come qualità della relazione con lo spazio e i corpi esterni è inclusivo e – a differenza di tutti gli altri sensi che si localizzano nella testa, nei pressi del cervello, il tatto si estende su tutta la superficie corporea e trasmette da ogni fronte le sensazioni, che diventano indicazioni/emozioni o percezioni/intuizioni. È una forma diretta di conoscenza e comprensione di un'unità.

Lo spazio sembra essere abitato da altre essenze e questo invisibile va lavorato matericamente, anche quando la trasmissione e la guida avviene a distanza. Non si tratta mai di imporre il proprio movimento, il proprio senso drammaturgico, ma di avere un

ascolto tale da captare in un attimo la modalità efficace. Esattamente come avviene per la creazione delle figure del tango, che si compongono a partire da una lieve pressione alle scapole. Toccare o sfiorare per indicare il movimento significa entrare in contatto con il “sistema sacro delle articolazioni”, esattamente come fa un medico olistico che canalizza e ristabilisce la fluidità dei movimenti. Il danzatore non deve aver paura di muoversi poco, deve comunque re-imparare che non è scontato alzare un braccio e mantenere le peculiarità dei corpi, prestare sempre la massima attenzione ai percorsi nello spazio e grande cura nel micromovimento.

Al cospetto di questi lavori si assiste a diversi livelli di reazione. A tratti può somigliare anche molto alle *costellazioni* familiari o sistemico-fenomenologiche⁴⁵⁷ che -azzerate nel connotato psicodrammatico- hanno comunque a che fare con le origini-. Per questo motivo la reazione di molti spettatori è una profonda commozione se non un pianto liberatorio di fronte ad un gesto *senza interpretazione* e senza esplicita significazione. Un contatto inusuale tra una madre e un figlio o tra un anziano e un bambino o dei pre-adolescenti seriamente impegnati nella memoria coreografica, divengono rappresentazione esemplare della comunità e delle sue relazioni interne, “stelle” legate tra loro a generare un sistema. In un legame non razionale con l’immaginario dell’altro secondo una ormai acquisita *estetica relazionale*⁴⁵⁸. Non si tratta di *community dance en plein air*, non è danza urbana, ma un’azione per relazionarsi alla “qualità dei luoghi” e sacralità dei corpi.

Sieni riconosce le micro disposizioni del corpo, anche quello non addestrato, e avvia le sue *canalizzazioni*⁴⁵⁹ assecondando o contraddicendo le naturali inclinazioni, lasciando avvenire le associazioni di allineamento o invertendo i flussi e le direzioni, “leggendo” la struttura archeologica dei corpi restituisce una storia (non narrativa) facendo sempre in modo che l’ascolto resti altissimo, concentrato e puro, senza orpelli o smorfie. In questo è pienamente traslato “il gesto sciamanico” di trent’anni fa. Ciò che Virgilio vede e su cui compone è l’ “anatomia di un istante”. Del resto chi è il compositore? L’uomo in grado di captare delle frequenze, una stazione radio ben programmata (Deleuze, Stockhausen).

Il primo scoglio in questi processi con i non danzatori è proprio la memoria, (ma questo può succedere anche a quei danzatori meno abituati ad acquisire materiali altrui) e bisogna

⁴⁵⁷ Cfr. B. Hellinger, G. Ten Hövel, *Riconoscere ciò che è. La forza rivelatrice delle costellazioni familiari* (2004), Feltrinelli, Milano 2011.

⁴⁵⁸ Cfr. N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010.

⁴⁵⁹ Il termine canalizzazioni, che non ha nulla a che fare con l’odontoiatria, è regolarmente utilizzato dal coreografo anche in pubblico, cfr. incontro-conferenza al MAXXI, marzo 2016.

tranquillizzare sulla possibilità di riuscirvi non certo contando sul solo intelletto, ma con i riferimenti interni ai corpi, dettagli semplici che rammentano per frammenti e fanno riscoprire il percorso in questo *bosco* che è la coreografia. La prima fase a livello metodologico è “ubriacante”, Sieni dà il senso generale del lavoro e poi procede per scarti dati dal mutamento continuo o dalle reazioni umorali allo stesso movimento. È necessario dare tempo al percorso, un tempo che esuli dall’ansia della creazione e della “messa alla prova”. È necessario un tempo ed anche una sospensione ed un distacco per potersi “perdere nell’immagine dell’altro”. In quella che Virgilio stesso chiama l’*iniziazione* c’è un eccesso di simbolico e di significativo che va lavorato per sottrazione, curando la diversità e l’individualità, scovando le qualità particolari di *quel* corpo. “Un braccio non è un braccio, è un segmento di energia”. La visione dei percorsi energetici interni al corpo viene proiettata nello spazio della coreografia. Ciò che nel corpo ha un tempo, nello spazio ha un disegno.

Nella relazione con l’umanità c’è un sostrato di iconografia occidentale e di racconti biblici che parlano alla memoria collettiva. «Non gli sto insegnando una mia coreografia, come potrebbe sembrare», dice il coreografo, «è una qualità insita quella che porto all’elaborazione coreografica»⁴⁶⁰, ma ci vuole fiducia e padronanza della situazione, perché nel tempo l’entusiasmo dell’esperienza può venir meno e compromettere l’autostima delle persone coinvolte di fronte alla difficoltà oggettiva rappresentata dalla “scoperta del corpo”. La ripetizione permette alla coreografia di stratificare un vissuto ed è «come tornare a vedere la casa dove hai abitato da piccolo»⁴⁶¹.

Il gruppo denominato “trasmissioni” doveva inizialmente restare fuori scena, suddividersi il lavoro nelle prove, ma non prendere parte alla performance ed invece tutta la pratica si è manifestata sul campo di fronte agli occhi degli spettatori ignari. Pochi giorni prima della *mise en espace*, che chiudeva l’edizione 2013 della Biennale Danza, è arrivato anche Daniele Roccato, con il suo repertorio per contrabbasso solo amplificato a far risuonare Campo san Maurizio in una partitura a maglie larghe. Nel 2017, dopo una serie di spettacoli per la Compagnia, Roccato è nuovamente coinvolto da Virgilio in un percorso di trasmissione per danzatori dal titolo *Cominciamenti*⁴⁶².

⁴⁶⁰V. Sieni, incontro al MAXXI cit.

⁴⁶¹*Ibid.*

⁴⁶²Cfr. il programma “

La democrazia del corpo 2017. <http://www.virgiliosieni.it/bando-danzatori-la-democrazia-2017-2/>

Madri e Figli ha una dimensione più intima, poche note e un canto della violoncellista Naomi Berill su un prato, vicino all'acqua delle Gaggiandre, all'Arsenale. Lei deve seguire il lavoro, assecondare un movimento legato e dare respiro ai dondolii, cullamenti, rannicchiamenti, alle salite e discese, agli sbilanciamenti. Mani sulle spalle, sulla fronte, sul ventre, sulla grande piega del collo per girare su se stessi o percorrere piccoli tragitti nello spazio. Se il corpo è troppo compatto, «la forma non si forma» dice il coreografo. Questo vocabolario genera la fiducia e consente la trasmissione, qui intesa anche come verifica del passaggio di tempo e del mutamento intercorso tra una sessione e l'altra di prove a distanza di settimane. I ragazzini, a volte in un rapporto conflittuale, di non ascolto delle direttive materne nella vita quotidiana, sono costretti a rispettarle e a seguire l'indicazione dolce ma ferrea data in stato di performance. Piccole pressioni in luoghi strategici: da un dettaglio nasce una conseguenza così organica da far dimenticare la logica.

L'uso sapiente del tatto è quindi una scienza esoterica. Tocca emotivamente l'immaginario dello spettatore. Mentre il risultato visivo è quasi una *Time lapse*. Allora si può essere d'accordo con Pitozzi quando afferma che comporre

equivale a trovare, mediante una complessità di ricerche non lineari, fatta da accelerazioni e stasi, rischi e pericoli e acquietamenti. Investire su *energie scelte* intese come materia fluida ed instabile che si conosce solo alla fine della composizione o al raggiungimento di una sua propria forma, che comincia proprio col non riconoscersi come *stabile o finita*, permettendo alla composizione di protrarsi, di non finire e di rovesciarsi. La composizione è dunque una scrittura attenta, fundamentalmente antianalogica; questo perché [...] il gesto compositivo ci deve condurre, come in una vertigine, in un *tempo che dimostra* e non rappresenta. Così la composizione è scrivere il tempo contro tempi mentalmente semplificati-anestetizzati⁴⁶³.

È necessario completare il quadro e sfuggire alla definizione di composizione come solo "pensiero visivo o filosofia visiva", integrando e riabilitando tutti gli altri sensi che sono il vero motore dell'azione scenica. Il piano *visual* non basta e appartiene allo spettatore viziato da altri media. Nell'implicazione del cittadino – o nel sempre più frequente coinvolgimento e nella condivisione di una pratica che si sta diffondendo nuovamente - vi

⁴⁶³ U. Pitozzi in E. Pitozzi, *Il Corpo, la scena, le tecnologie: per un'estetica dei processi d'integrazione*, [Dissertation thesis], Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, 19 Ciclo. DOI 10.6092/unibo/amsdottorato/575. p. 297.

è una forma di trasmissione, ma anche di formazione di un pubblico partecipe che legge la quadridimensionalità dell'azione danzata e, a teatro, non guarderà più con gli stessi occhi.

Vi è dunque una *filosofia della composizione* che è opera di scavo, riemersione di segni maturati nel tempo. Una modalità niente affatto casuale, ma effetto di rigorose regole e principi che convivono con una forma di sapienza e di mestiere che si rivela osservando il *modus operandi* nel tempo, entrando dettagliatamente nei processi attraverso i quali le opere giungono a compimento. Edgar Allan Poe affermava che i poeti solitamente

preferiscono far credere che il loro lavoro si svolga in una sorta di raffinata frenesia- una intuizione estatica- e tremerebbero al pensiero che il pubblico potesse dare un'occhiata dietro le quinte, alle elaborate e brancolanti rozzezze intellettuali- alle vie giuste imboccate solo all'ultimo istante – alle innumerevoli illuminazioni che non arrivano mai alla maturazione della piena coscienza e alle fantasie giunte a maturazione e poi scartate perché inservibili –alle cernite prudenti e ai rifiuti- alle cancellature dolorose e alle interpolazioni –in una parola agli ingranaggi⁴⁶⁴.

Questi ingranaggi, queste cernite, queste cancellature sono tutte visibili a chi partecipa alla composizione, ma anche in quei Cantieri sempre aperti ai più curiosi osservatori. Solo qualche particolare della composizione, a volte, è attribuibile al caso o all'intuizione, ma il lavoro di Sieni con la Compagnia arriva a un compimento «con la precisione e la rigida coerenza di un problema di matematica»⁴⁶⁵. E come per Poe la “verità” non ha nulla a che fare con la poesia. Per far trionfare una “verità”, c'è un apparato di grande rigore per cui «dobbiamo essere semplici, precisi, nitidi. Conservarci freddi, calmi, impassibili.[...] È ebbro di teoria oltre ogni speranza di riscatto chi [...] persevera nel tentativo di riconciliare l'inconciliabile, l'olio della Poesia e l'acqua della Verità»⁴⁶⁶. I discorsi possono essere molto raffinati e i termini possono rappresentare un ideale illuminato, ma l'arte, si sa, non vive né di libertà né di democrazia, soprattutto l'arte della coreografia come della regia⁴⁶⁷, e questo vale anche in epoca di *arte espansa*⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ E. Allan Poe, *La filosofia della composizione*, a cura di E. Bonessio di Terzet, Guerini, Milano 1995, p. 27.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 28.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 57.

⁴⁶⁷ «L'arte nasce dalla costrizione, vive di lotta, muore di libertà» A. Gide in « L'Ermitage », maggio 1904.

⁴⁶⁸ La Biennale del 2013, intitolata *Il Palazzo Enciclopedico* e curata da Massimiliano Gioni, è un'edizione che

ha prodotto un certo sconvolgimento in un mondo dell'arte affetto da molte contraddizioni e in profonda crisi, determinando una svolta paragonabile addirittura a quella provocata dalla biennale del 1964, «che segnò la solennizzazione della Pop Art e la fine delle avanguardie storiche». All'indomani di quella edizione Mario Perniola ha scritto *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.

In quella edizione della Biennale d'arte un video-documentario intitolato *Trasmissione* (2007) dell'artista polacco Harun Farocki incanta perché mostra «i gesti con i quali si entra in rapporto fisico con *luoghi sacri* in tutto il mondo, un impulso universale ad allacciare un contatto con l'invisibile, con un mondo spirituale nel tentativo di trovare la grazia, qualche risposta o semplicemente un po' di pace»⁴⁶⁹ cita la didascalia al documentario. «Qarantatré minuti di meditazione sulla trasmissione del sapere come iscrizione funeraria e memoria mitica del mondo. All'apparenza, un testo semplice, asciutto, dove in realtà ogni parola è una specie di memento. Una lingua che sembrava un bassorilievo»⁴⁷⁰. La coincidenza tra il nome del gruppo cui appartenevo e quella visione non mi sembrò frutto del caso. I percorsi sulla trasmissione rivolti ai danzatori e ai cittadini sono tutt'oggi al centro del Festival “La democrazia del corpo” diretto da Sieni a Firenze.

Una questione tra le arti

In quella prima Biennale College intitolata *Abitare il mondo, Trasmissioni e pratiche*, a tenere lezioni vi erano giardinieri, architetti, geografi, letterati e poeti (santi e navigatori appena fuori dalle sale). Fummo invitati a scegliere “da cosa farci abitare”.

Nel *Girotondo delle muse* prefigurato da Lotman, le manifestazioni artistiche, a prescindere dalle loro diverse forme di espressione, vanno intese come un insieme di attività reciprocamente indispensabili. Linguaggio verbale e linguaggio iconico, architettura e vita quotidiana altro non sono che le voci di uno stesso e continuo dialogo. Per Lotman le varie arti vivono in uno stato di poliglottismo poiché possono tradurre in maniera diversa lo stesso oggetto rimanendo fra loro in costante rapporto dialogico. Il discorso procede per associazioni e illuminazioni abbandonando la pesantezza della teoria e focalizzandosi sull'architettura, la natura morta, il ritratto, il teatro, il cinema e, infine, sulla bellezza. La metafora utilizzata da Lotman è quella della sala di un museo, un mondo percepito sincronicamente, ma nel quale convivono (e collidono) oggetti creati in epoche differenti. Si va così a creare un'estetica che poggia sulle fondamenta della scienza del linguaggio. Una lezione che la coreografia di Sieni ha colto in pieno. La pittura ha influenzato il suo gesto e il suo teatro in maniera determinante e ora le sue azioni

⁴⁶⁹Trascrizione della didascalia, appunti personali dalla Biennale 2013.

⁴⁷⁰M. Fortunato, *Harun Farocki* in «L'Espresso», 31 luglio 2014.

coreografiche tornano alla pittura per analogia, ma anche attraverso la videoarte. Penso in particolare al “girotondo” tra Pontorno, Sieni e Bill Viola visto in *Mistica_Ballo 1951* (2017) e su cui avrò modo di tornare. Nell’iconografia del sacro e nella sapienza dei pittori rinascimentali Sieni ha trovato una “dimensione altra”, nella metrica della poesia e nell’*arte dei giardini* ancora un’ altra. Questo modo di governare la natura, assecondando e lasciando fiorire la spontaneità, nasce dallo scambio fra un linguaggio estetico e l’altro e costruisce il sostrato di valori di un *sistema culturale*.

Nel teatrino del Rondò di Bacco, un luogo storico dove Sieni ha visto il primo Bob Wilson e Romeo Castellucci ai tempi in cui era attore con Memé Perlini, ho assistito ad una conferenza pubblica dal titolo *In ascolto del corpo. Attese, dettagli, distanze, cadute*⁴⁷¹. Qui Sieni ha descritto esattamente la successione coreografica ispirata a Piero della Francesca, indicandolo ancora una volta come maestro in cui ha trovato gli elementi fondanti della composizione: la luce, il corpo nello spazio, la dislocazione che accresce le informazioni sul resto, la misura, i margini, le forme inconsuete, le soglie, le pieghe. Ecco perché lo cita tra i Maestri di danza al pari di Traut Streiff Faggioni, Steve Paxton, Merce Cunningham. Ecco la dimensione onnivora che determina una tecnica estremamente sofisticata rispetto all’altro da sé. Tecnica che non si congela in uno stile, ma diventa più raffinata coscienza figurale del corpo. Questo sistema in cui il rapporto reciproco tra gli elementi «non è una metafora ma una realtà»⁴⁷², connette la cinesfera dell’artista a una *semiosfera*. Quello spazio semiotico che secondo Lotman è necessario all’esistenza e al funzionamento dei linguaggi, presupposto dei singoli fatti comunicativi e dei singoli materiali che interagiscono costantemente con esso. Motivo per cui il gesto diviene il punto di contatto tra l’autore e lo spettatore, tra una tradizione e un contesto. La semiosfera non è mappabile attraverso la somma dei singoli mattoni del sistema, ma piuttosto è conoscibile attraverso di essi, in quanto partecipi di una complessa rete di relazioni intrinsecamente dialogica in cui le arti s’intersecano. E il modo in cui si intersecano nella memoria corporea, in un archivio personale, è il patrimonio gestuale del coreografo: «Ho imparato a memoria tutte queste figure per frequentarle, perché mi rammentano, mi associano ad un

⁴⁷¹ V. Sieni *In ascolto del corpo. Attese, dettagli, distanze, cadute*. Nel ciclo di conferenze del Polo Museale Fiorentino *Il Corpo Illustrato. Il Corpo Misurato*, Teatrino del Rondò di Bacco, Firenze, 18 febbraio 2015. Visibile su <https://www.youtube.com/watch?v=UzqNojNxmKA> (consultato il 3 agosto 2017).

⁴⁷² J. M. Lotman, *La semiosfera-l’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 56.

momento cosmico, è un'archeologia di memorie»⁴⁷³. Memorie ancestrali, memorie storiche, di vita che sbriciolano nel corpo il suo amore per la storia dell'arte vissuto fisicamente.

«Le Muse sono figlie di Mnemosyne – frutto non di un unico concepimento ma di nove notti passate con Zeus – e portano la memoria dei tempi precedenti l'ordine divino»⁴⁷⁴, è questa la visione di Jean Luc Nancy, spesso tra le fonti del discorso coreosofico di Sieni, soprattutto nel momento in cui nomina l'idea di "soglia", le vestigia dell'arte e l'opera d'arte come *dono*. In ogni configurazione artistica determinata, sopravvive una dimensione primigenia e multipla e Nancy non nutre alcun dubbio al riguardo: l'opera d'arte, nel darsi in una singolarità, fa emergere dal suo stesso interno una molteplicità di possibili, che le impediscono di chiudersi in una definizione assoluta. Non rinuncia affatto alla forma, ma semmai arriva ad una rappresentazione capace di confrontarsi con il caos primigenio che la sottende. Nel definire il senso di essere “sulla soglia”, Nancy indaga la connessione tra arte ed esistenza, tra opera e vita, tra eternità e finitudine, tra rivelazione e opacità. Il soggetto della tela, come noto, è la morte, in quanto oggetto di rappresentazione che ci ri-guarda. Osservando il dipinto, ci collochiamo in un non-luogo che è al contempo dentro e fuori la scena dipinta, ovvero al confine tra l'al di qua e l'al di là. Ma tale soglia non è osservabile e indicabile, quanto piuttosto partecipata: siamo noi, i vivi, che «nella morte non ci siamo mai, ci siamo sempre»⁴⁷⁵. Nel mezzo vi è la pittura stessa, che ci rende accessibile l'inaccessibile: «La grande tela come la nostra palpebra, non un velo che svela, non una rivelazione, ma il potere e l'intenzione di vedere [...] Questa pittura dipinge la soglia dell'esistenza»⁴⁷⁶. Nessuna rivelazione, dunque, ma semmai una ri-velazione, ossia la presentazione di un sottrarsi. «Le arti si fanno le une contro le altre» dice Nancy nel titolo di un capitolo de *Le Muse*. Le arti si stimolano l'un l'altra, e in questa pulsione erotica anche al contempo delimitano i loro confini: si danno l'una all'altra senza per questo annullarsi. Ma questa apparente incompletezza del loro reciproco donarsi è anche l'unica compiutezza possibile. Di qui Nancy ribadisce la connessione tra arte ed *eros*. Lo straordinario amore ed il “rapporto quasi carnale” che Sieni ha con la pittura del Rinascimento è confermato da una frequentazione trentennale dei gesti presenti nelle tele e non ne fa mistero. Le tracce del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca, per cui a memoria, ma trasfigurati nel tempo e adattati alla propria natura, appaiono nelle posizioni

⁴⁷³V. Sieni, *In ascolto del corpo...*cit.

⁴⁷⁴J. L. Nancy, *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, p. 58.

⁴⁷⁵Ivi, p. 88.

⁴⁷⁶Ivi, p. 89.

delle mani di san Giovanni Battista, e dell'angelo dietro il pero. Un movimento delle braccia è catturato dalla *Pietà* di Cosmè Tura, il gesto di s. Pietro nel *Tributo* di Masaccio è presente in *Fratello Maggiore* (1987) come in *Solo Goldberg Improvisation* (2001). Gli attraversamenti delle pitture sono incarnazione di geometrie fluide, cariche di tempo, sottratte alla rappresentazione, riprese nel dettaglio per essere *atlante* di warburghiana memoria.

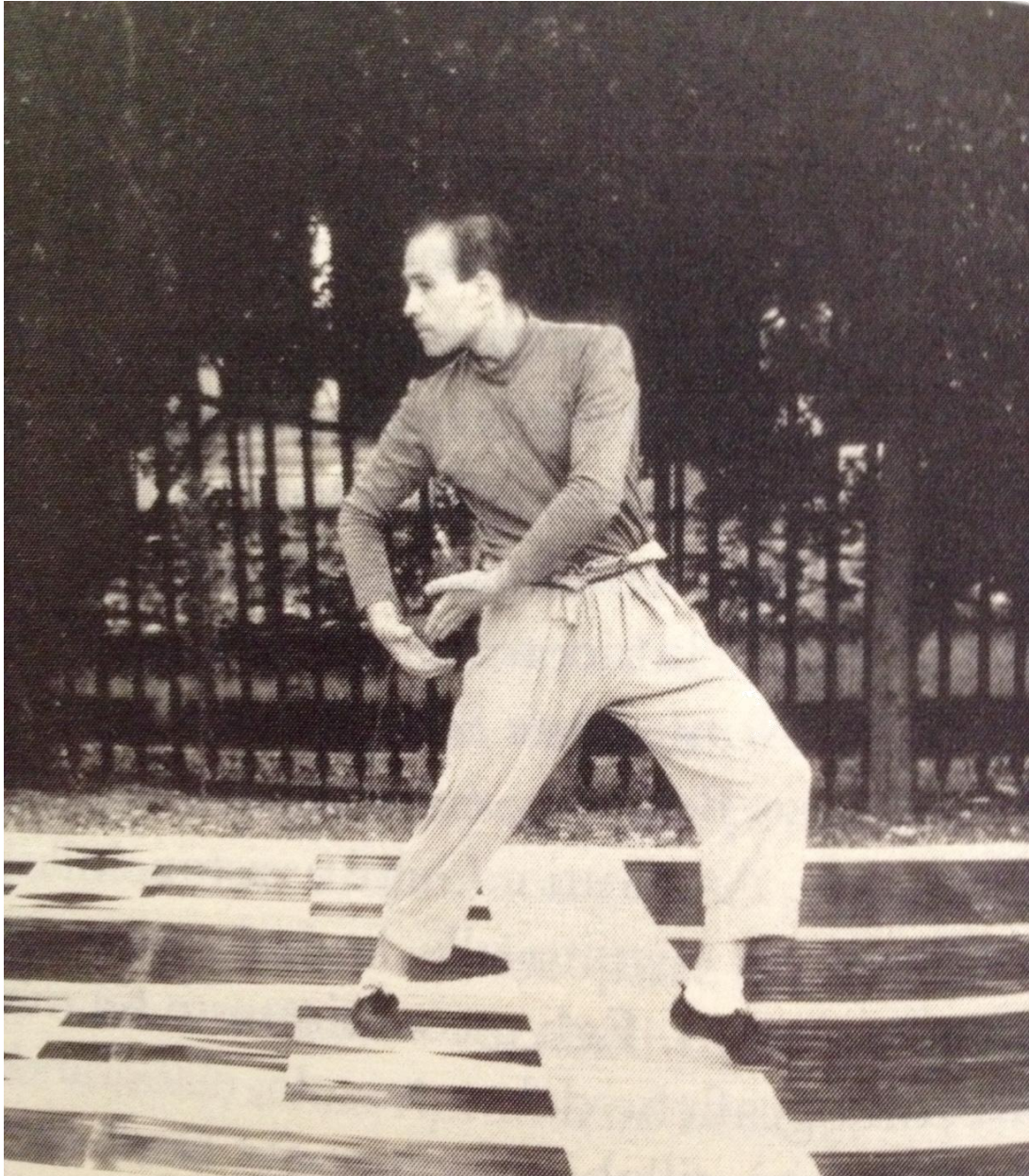


Masaccio, *Il pagamento del tributo* (1425) e dettaglio. Cappella Brancacci, Firenze

Anche Le *Deposizioni* (ciclo di azioni coreografiche dislocate nella città) non nascono in una forma stravagante per cui ci si “ispira” alla pittura del Pontormo, ma se ne studia la forma, il movimento delle spirali per comprendere il sistema di adagiamento dei corpi nelle pietà del Rosso Fiorentino. Questo è il patrimonio a volte evidente a volte celato sotto strati di trasformazioni e adattamenti alla propria idea.

La chiave, ancora una volta, deve venire da Warburg e dalla sua osservazione sulla funzione antropologica delle immagini del Quattrocento o Cinquecento - per cui «lo storico dell'arte decise di scandagliare le *ricordanze* fiorentine (le testimonianze dei quadri votivi), per spiegare qualcosa che nessuno prima di lui aveva potuto svelare nei ritratti dipinti in quel periodo»⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna...*cit., p. 116.



Sieni in *Fratello maggiore* (1987)

Quando l'oggetto si sottrae all'osservazione storica, quando le sue vestigia si sottraggono persino all'osservazione archeologica, non resta che porre domande, lanciare ipotesi, muoversi in un pensiero capace, almeno, di dare un nome a questa inaccessibilità, a questa densità del tempo, a questa contaminazione di genealogie. Se l'oggetto di queste domande –storiche, archeologiche o antropologiche- è un mondo di *immagini*, allora dobbiamo accettare che la costruzione di un'ipotesi, in questo campo più che in qualsiasi altro, dipenda da un'*immaginazione* all'opera⁴⁷⁸.

Allora Didi-Huberman, maestro ideale a cui Virgilio si è rivolto più volte, per chiarire il discorso cita Beaudelaire: «L'immaginazione è una facoltà quasi divina che coglie immediatamente, al di fuori dei metodi filosofici, i rapporti intimi e segreti delle cose, le corrispondenze e le analogie»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Ivi*, p.117. Baudelaire di *Notes nouvelles sur Edgar Poe* citato parzialmente anche da Benjamin nei *Passaggi di Parigi*.



Cango, prove del *Sacre* (febbraio 2015) foto di F.B.Vista



Cango, prove del *Sacre* (febbraio 2015) foto di F.B.Vista



Foto di scena *Le Sacre*, di V. Sieni (marzo 2015)



«In ognuno di noi c'è, capovolta, un'epoca» scrive Alda Merini in *Delirio amoroso*⁴⁸⁰. Sotto il gesto c'è una struttura portante, per cui certi passaggi sono ancora più antichi se non arcaici. Scavando in questa archeologia di associazioni, ma rimanendo dentro la storia dell'arte, ritroviamo *lo scheletro*. Elemento basilare su cui si fondano le tecniche più attuali e raffinate che, frequentate sin dalla classe del mattino, diventano l' "arte segreta" del danzatore contemporaneo, il quale, certamente, per affrontare le patologie professionali, frequenta l'osteopatia, e prende il proprio scheletro come doppio di sé. I disegni con cui Sieni illustra le scene e si ritrae in *Interrogazioni alle vertebre*, sono alla base del linguaggio "articolare" del coreografo, che mette in moto le posture dal grado zero del corpo, per cui: «Il volto è rappresentato dalla sola calotta cranica, gli occhi emergono, come in una maschera, dal nero delle cavità orbitali [...] la bocca è aperta e mostra il ghigno dei denti [...]. La sutura sagittale posta in cima al cranio, le vertebre principali della zona cervicale, toracica, lombare, sacrale, gli snodi articolari di gambe e braccia, sono tutti al centro di piani orizzontali di movimento [...]»⁴⁸¹. Quei piani orizzontali all'altezza delle giunture, ma anche dei centri energetici *chakra*, come nota Di Bernardi, sono piani di attraversamento, utili all'immaginario per far scivolare e condurre il movimento dall'alto al

⁴⁸⁰A. Merini, *Delirio amoroso* [1989], Frassinelli, Milano 2011, p. 98.

⁴⁸¹V. Di Bernardi, *Cosa può la danza...*cit. pp. 144-145.

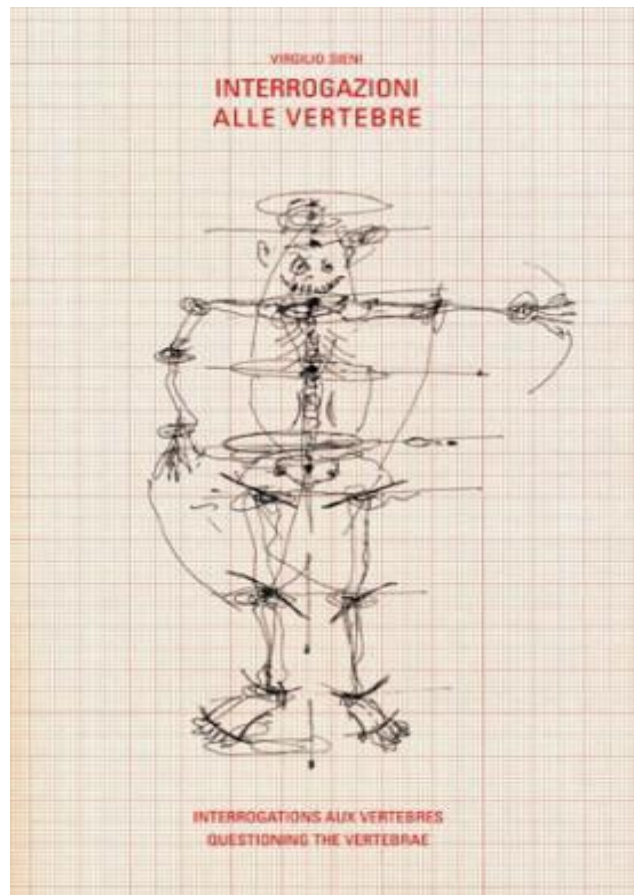
basso e viceversa, ve n'è uno ampio anche sotto i piedi, motivo per cui Virgilio lavora enormemente sulla mobilità delle caviglie. Il flusso del movimento discende e risale per oscillazioni, con moto ondulatorio, perché «c'è qualcosa che rotea intorno alle articolazioni, c'è dell'*aria*, fessurazioni di energia necessarie per trasmettere e associare i movimenti»⁴⁸². Intercapedini, interstizi, che riaprono i confini. Da qui il senso del percorso di trasmissione nel proprio corpo, verso l'altro, alla molteplicità.



O. Schlemmer, *Das Triadische Ballet*



G. De Dominicis, *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio*



Disegno di Virgilio Sieni

⁴⁸² Appunti personali dalle lezioni di Virgilio Sieni a Venezia, maggio 2013.

Osservando l'illustrazione di *Interrogazioni alle vertebre*, c'è qualcosa che può richiamare alla memoria i disegni di Oscar Schlemmer o il concetto di Gino De Dominicis del *Tempo, lo sbaglio, lo spazio* (1969). Nella linea storica della danza è necessario rimandare immediatamente a Steve Paxton, alla sua ricerca su *Material for the Spine* (1986)⁴⁸³, uno studio meditativo di “iniziazioni di movimento” spinali e pelviche che combinano un approccio tecnico con un processo di improvvisazione. Il coreografo è connesso al maestro new-yorkese, con cui ha studiato ad Amsterdam, anche per la pratica dell'aikido⁴⁸⁴, la via armonica o armoniosa, le *Variazioni Goldberg* e il lavoro con i non vedenti. L'ideatore della *contact improvisation*, sistema di movimento (non una tecnica, uno stile o un codice), che attraverso lo scambio di peso tra due corpi è capace di *motion* ed *emotion* al tempo stesso, intende l'improvvisazione come capacità di vivere la danza sempre “qui e ora”. Nel 2014 è Sieni stesso ad attribuirgli il Leone d'oro alla carriera con una motivazione importante:

per aver aperto il luogo della danza allo studio capillare del movimento come fonte continua di origini, proiettando la ricerca sulla gravità al sistema delle articolazioni e intuendo prima di tutti, una danza tra ascolto e trasfigurazione delle tecniche. Emerge una percezione dell'essere umano che eleva la danza a valore fondante della cultura e dei sistemi di relazione. La continua frequentazione del gesto, ci ha indicato come l'uomo possa ampliare la sua visione sul mondo congiungendo la memoria alla consapevolezza di appartenere ad un corpo e aprendo “silenziosamente” strade innovative ad una ricerca sconfinata in tutte le arti⁴⁸⁵.

Lo scavo in sé, può corrispondere dunque allo scavo nella storia dell'arte:

⁴⁸³Cfr. S. Paxton, *Material for the Spine: A Movement Study*, dvd-rom, Contredanse, Bruxelles 2008.

⁴⁸⁴Cfr. R. Mazzaglia, *Words as a living source of documentation. An introduction to Steve Paxton's account On contact improvisation* in «Danza & Ricerca», n. 4 dicembre 2013. <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4204/3656>

⁴⁸⁵V. Sieni, La Biennale Danza di Venezia, archivio del Festival 2014.



Giacomo Borlone De Buschis, *La danza macabra* (1485), Clusone (BG)



Danza macabra, illustrazione dalla Cronaca di Norimberga di Hartmann Schedel, 1493.

Ancora più indietro nel tempo e più lontano dalla pittura italiana o dall'illustrazione europea, troviamo l'archetipo: quella «Supermarionetta dall'aspetto scheletrico»⁴⁸⁶ che danza, e che grazie all'essenzialità delle linee tra le giunture crea i *pliés*, le *attitudes* e le posizioni delle braccia non difficili da ritrovare nella dinamica odierna. L'antichissima iconografia himalayana, tibetana, del *Citipati* segna l'orizzonte ultimo a ritroso della danza estatica dello scheletro: un ballo rituale e simbolico del ciclo della vita. Anche il plié è una forma di trasmissione o trasferimento del peso, in cui la forza di gravità del corpo fisico viene scaricata, attraverso le giunture, alla terra, mentre la levità del corpo sottile si irradia verso l'alto.



Statua bronzea Tibet XX sec.

⁴⁸⁶V. Di Bernardi, *Cosa può la danza...*cit. p. 145.



Citipati nella scultura cinese XIX sec.

Dall'anatomia alla poetica⁴⁸⁷

L'archeologia del corpo, dentro il quale è sedimentato uno scheletro, «che porta dentro di sé il primo uomo, e tutte le esperienze dei primi giorni di vita nel ventre, dalla postura alle paure, alle ansie, non porta a riscoprire l'origine, ma a risvegliare qualcosa di primordiale: [...] si rimettono in funzione elementi percettivi, inascoltati, legati all'inconscio che vanno a disequilibrare le certezze del movimento; si va a risvegliare tutta un'altra percezione»⁴⁸⁸. Praticando un lavoro articolare, il corpo diventa estremamente più sensibile ai dettagli, per cui tornando a movimenti più ampi, lineari, questi hanno un altro spessore e un altro modo di accadere. Il corpo si sensibilizza rispetto a qualcosa che spesso non viene considerato. I piccoli dettagli servono a sorreggere le grandi cose. Molto si gioca a livello di dettaglio, nel continuo "aggiustamento con la gravità". Sollevare una persona lavorando sulla propria postura, implica una qualità dello sguardo, per cui lo sguardo diventa un movimento fisico che va a sciogliere le anche, le ginocchia e infine scioglie il movimento delle cervicali. È un lavoro molto lento che poi deve ritornare ad un'altra dimensione, quella istintuale. Che lavora tra memoria, sottrazione e ignoto. Estendendo il concetto possiamo comprendere la visione della regìa come colonna vertebrale e della città come corpo⁴⁸⁹.

Il lavoro che Virgilio ha iniziato con le comunità *site specific*, mostra una dimensione civile, politica, per cui il termine danza potrebbe essere limitativo. Egli si occupa inizialmente di una "disautomatizzazione" del corpo, non da un potere esterno, ma dal potere che ognuno ha su se stesso e in relazione ad un corpo sociale e politico che nell'insieme si va a costituire. Una sorta di Leviatano, cui a volte, anche in sede di prove con la Compagnia, Virgilio fa riferimento: un mostro dalle connessioni intercorporali profonde, una sorta di invenzione di noi stessi attraverso un corpo sottratto alla schiavitù dell'abitudine, un *corpo come luogo* da scoprire quotidianamente.

E' su questo tema che ricorre la poesia di Caproni sempre citata: «Non c'ero mai stato. Mi accorgo di esserci nato». Si parte da un *disagio*, primo stato di presenza in cui si pone chi affronta l'approccio alla scena. Un disagio dato essenzialmente dall'equilibrio instabile -II principio dell'antropologia teatrale o adesione alla legge fisica dell'equilibrio dinamico-

⁴⁸⁷ Cfr. G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2011, cap. II.

⁴⁸⁸ V. Sieni, incontro pubblico al MAXXI, cit., come tutte le citazioni senza nota che seguiranno.

⁴⁸⁹ Cfr. anche F. Paloscia, *L'Isolotto di Virgilio* in «La Repubblica», Firenze, 15 settembre 2017.

che esclude la possibilità, se non a fronte di un enorme lavoro tecnico interno, di una postura unica e stabile. La tecnica, data dalla qualità della frequentazione e della ripetizione di un'azione corporea e coreografica, muta la percezione della stabilità, valorizzando la *vulnerabilità* come condizione imprescindibile, delicata ed estremamente sofisticata, in grado di accogliere l'imprevisto e il mutamento. Il contrario della tecnica che tende a prendere radici, a fortificare solo la grossa muscolatura e a frenare il sistema percettivo innato, riducendo le possibilità di risonanza del corpo sottile.

Premesso che si tratta di una parola chiave dell'estetica indiana, *dhvani*, la risonanza è l'anima della coreografia contemporanea. Ma come nasce nel corpo? Come bipedi, o *comuni pedestri*⁴⁹⁰ totalmente condizionati dalla gravità e dalla verticalità, siamo soggetti a un'infinità di micro-aggiustamenti per permetterci di stare in piedi, in equilibrio, ma anche per parlare e permettere al pensiero di fluire e organizzare la parola in tempo reale. Prendere consapevolezza è la prima lezione (lo dimostra ampiamente il Body Mind Centering - BMC®). Nell'approccio con i cittadini (il termine ha quasi completamente sostituito in tempi recenti quello di "amatori" o dilettanti non-professionisti), non esistono metodi sull'arte performativa *a priori*, non si tratta di apprendere un nuovo codice, ma si cambia totalmente approccio al corpo proprio, a quello dell'altro, allo spazio e a tutto ciò che include, introducendo una piccola informazione alla volta, in maniera *olistica*. Lavorando sul peso di un arto, sulla direzione di una spalla, il corpo si sentirà "dislessico e dismorfico" inizialmente. La consapevolezza dello stadio posturale sarà la capacità di lavorare dall'interno senza intervenire troppo volontariamente o formalmente con un aggiustamento indotto. «Il corpo neutro» ha una sua assoluta giustezza, dice Sieni, una linea interna, una esterna e una connessione cranio-sacrale⁴⁹¹. Vi sono delle corrispondenze nello scheletro studiate e consolidate nel metodo Feldenkrais e nella Klein technique⁴⁹², per esempio, utilizzate nel training dei danzatori. Ma il ragionamento può essere riassorbito

⁴⁹⁰I. Ginot, *Sul comune pedestre* in «Antropologia e Teatro» n. 7, 2016.

⁴⁹¹Elisa Mucchi, per esempio, assistente di Sieni nei progetti a Mantova e Ferrara- è specializzata in terapia craniosacrale. Una pratica facente parte della tradizione osteopatica. Fondata all'inizio del XX secolo è una medicina alternativa che, ritrovando le connessioni interne al corpo attraverso leggerissime manipolazioni sulle ossa del cranio e del sacro, sfrutta la fluttuazione ritmica del liquido encefalorachidiano, lavorando sull'intero sistema nervoso.

⁴⁹²Il Metodo Feldenkrais, diffuso in Europa dalla fine degli anni Ottanta, oggi insegnato anche da Roberta Gelpi, co-fondatrice di Parco Butterfly- come anche la Klein Technique™, propone un approccio teorico e pratico al movimento lavorando a livello delle ossa, per allinearle con la muscolatura profonda di sostegno posturale: psoas, laterali posteriori, rotatori esterni e pavimento pelvico. Il lavoro sveglia le connessioni profonde dello scheletro con questi muscoli, e porta alla consapevolezza del loro ruolo nel supporto e nel movimento del corpo. Anche se è stato sviluppato da una danzatrice per danzatori, è una tecnica che funziona per tutti. Cfr. <http://www.feldenkrais.it> ; <http://www.kleintechnique.com/>

in una sola esperienza comune: la testa che cade in avanti nel rilassamento (nel sonno) fa percepire il rapporto costante con la gravità, e tutta la “strategia” messa in atto per permettere l’equilibrio, perché siamo animali ancora molto giovani e scontiamo tutti i nostri problemi con la gravità. Lavorando su una archeologia delle giunture e della nervatura Sieni dimostra quanto il sistema fisiologico non sia così arrogante come può esserlo quello che lavora su un quadricipite o un bicipite. Questo «cosmo che è l’articolazione»⁴⁹³ si basa su un sistema di “galleggiamenti” e rivela il modo in cui lavora l’energia. Le qualità posturali sono il frutto di un sistema estremamente complesso di associazione-relazione dell’intero apparato articolare: «mi fa male la lombare e l’osteopata e mi scrocchia la caviglia, il medico tocca un punto e scatena il pianto. Sono elementi che fanno pensare...elementi molto distanti dal problema, ma che agiscono come se ci fossero delle risonanze»⁴⁹⁴. La conoscenza di altre tecniche e l’esperienza delle cure paramediche di origine orientale ha portato Sieni anche a delle associazioni inedite e impensabili, per esempio tra i coni utilizzati come elemento scenografico nella *Dolce Vita-archeologia della Passione* (2014), che più facilmente richiamerebbero il cappello di Pinocchio, a quelli utilizzati nella *moxa*⁴⁹⁵, l’antica tecnica cinese che utilizza la combustione dell’artemisia in coni per curare patologie articolari⁴⁹⁶. Non è un caso che Elena Giannotti⁴⁹⁷, danzatrice, giovane coreografa di casa a Congo, assistente e spesso *trainer* della Compagnia, sia diplomata in Medicina Tradizionale Cinese.

In quest’idea di sistema “democratico” del corpo, «l’elemento infinitesimale del nostro apparato ci informa che probabilmente è proprio il più piccolo, marginale elemento quasi scomparso alla nostra percezione ad essere ciò che sostiene tutta la grande muscolatura e quindi l’equilibrio». I “bambocci” tanto presenti nell’immaginario di Sieni, seduti a terra si posizionano perfettamente rispetto all’equilibrio del corpo e dimostrano quanto le curve della schiena siano una conseguenza del rapporto che l’essere umano ha con la gravità. Un discorso di tracce ancestrali riguarda anche il modo di assimilare ed espellere il

⁴⁹³ V. Sieni, incontro pubblico al Teatrino Rondò di Bacco, Firenze, febbraio 2015.

⁴⁹⁴ V. Sieni, incontro pubblico al MAXXI, cit.

⁴⁹⁵ La moxa, come l’agopuntura, è tra i patrimoni orali e immateriali dell’umanità (UNESCO) dal 2010. È

letteralmente la cura attraverso il calore praticata con l’applicazione di coni di artemisia direttamente sulle zone da trattare. Si tratta, in effetti, di una antica disciplina le cui origini risalgono al II e I secolo a.C., ma che in occidente è praticata solo da pochi anni come terapia utile nelle fasi croniche e transitorie dei disturbi articolari o nelle contratture.

⁴⁹⁶ Cfr. V. Sieni, incontro pubblico al Teatro Argentina, Roma, 4 ottobre 2014.

⁴⁹⁷ assistente alla coreografia e *company teacher* per *Atlante del Gesto* (2015) e poi alla Biennale di Venezia 2016.

nutrimento: solo due “aperture” portano avanti la vita, con una ciclicità inesorabile⁴⁹⁸. Si tratta di «far colare tutto un sistema di *canalizzazione di energie*, in un corpo mobile», una canalizzazione del movimento seguendo una forma nel dettaglio. Quando non si pensano certe azioni si compiono tranquillamente. Portando l’attenzione, un semplice automatismo diventa un abisso, un labirinto. Qui inizia lo studio che fa affiorare l’idea di *origine*: come ricominciare a percepire il primo passo *per quello che è* e non risuona in nessuna postura espressiva. In certe modalità di movimento il danzatore ricorderà un tipo di atteggiamento postmoderno, come a sottolineare o a far notare quanto si è rilassati, invece non facciamo altro che introdurre ulteriore materiale culturale, esperienziale per una sorta di affinità. Quello sul corpo è un lavoro infinito, poiché nel momento in cui si pensa di aver compreso come funziona, improvvisamente si aprono dei territori inaspettati. Del resto prendiamo coscienza del mutamento continuo ogni istante. Quando smette di crescere invecchia, e in questo bellissimo processo è necessario escogitare tutte le strategie possibili per mantenere la sua ricchezza, in nome dell’esperienza, della cultura che si è stratificata lasciando tracce.

Nel procedere artistico si può solo prendere la posizione di equilibrista, di funambolo rispetto a tutte le problematiche che si pongono, rispolverando quella “filialità” che ricongiunge, aprendosi all’inedito, ciò che è primordiale ad un «universo cosmico molto ampio». Nel lavoro concreto sul gesto è importante sempre che questo avvenga in riferimento a qualcosa o sia giocato in maniera dialogica almeno con un’altra persona. L’esperienza chiave che Sieni ha avuto in *Osso* (2005) con suo padre Fosco è stata illuminante perché non si trattava né di un danzatore né di un altro cittadino, per cui il coreografo ha incontrato ciò «che non avevo mai frequentato prima e non pensavo che esistesse, un automatismo al di là del pensiero...un’attrazione, una sorta di *aura* che mi trascinava verso territori da me inesplorati, una qualità di vibrazione, di sentire. Non parlo di emozione, anche se entrava in gioco sicuramente anche quella»⁴⁹⁹.

Dunque Sieni ha seguito la cosiddetta saggezza delle cose e una ragione “sensibile”. Ha nutrito riferimenti pre-moderni rispondendo ad una crisi della razionalità e cercando le

⁴⁹⁸La tecnica *Fly Low* di David Zambrano, stimato coreografo di base in Olanda, ma attivo in tutto il mondo, si basa efficacemente su questo sistema binario, che a livello energetico e di movimento funziona con termini semplici come “*me and you*”, per avere sempre un’opposizione tra un dentro e fuori o un attraversamento bidirezionale e sul passaggio «prendi la mela, mangia la mela ed espelli la mela», in modo da scaricare il peso a terra e recuperare ciclicamente verticalità, energia e mobilità estrema dell’asse. Nel febbraio 2015, un giovane danzatore- allievo di Zambrano, conduceva la classe del mattino alla Compagnia di Sieni, prima delle prove del *Sacre*.

⁴⁹⁹V. Sieni, incontro al MAXXI cit.

forme di socialità legate alle dimensioni realmente collettive della vita quotidiana. Si è ricollegato a una memoria e a un immaginario della *propria* origine, un passato che agisce sul presente. Tutto proiettato verso un insieme individuo-comunità. Il lavoro, anche se introspettivo e individuale, è sempre da fare *insieme agli altri*, altrimenti l'artista perde la sua funzione. Il percorso è chiaro: Sieni porta in scena un'idea da solo o con un partner musicista a cadenza periodica⁵⁰⁰, passa attraverso fasi di espansione del progetto alla Compagnia e moltiplica il tutto nei progetti aperti alla cittadinanza. Proceda dal micro al macro, da sé al mondo, dal solo alla collettività⁵⁰¹, dall'anatomia alla poetica.

Tanto è vero che *Isolotto* (2015), partito come un assolo (comunque con il musicista Eivind Aarset), è oggi un enorme progetto del Comune di Firenze, che valorizza il quartiere in cui Sieni è nato e cresciuto e in cui vive per stare accanto ai genitori e al loro negozio di alimentari, lì dal 1955.

Il rito dello spettacolo

Nel gennaio 2015 iniziano le prove del *Sacre* ed è il primo incontro con questa pietra miliare della storia della danza, ma non con Nižinskij, né con Stravinskij, già frequentati in luoghi e tempi diversi⁵⁰². Inizialmente Sieni dichiara di essersi preparato a questo evento rileggendo le Georgiche di Virgilio: «immersione profonda nel ciclo della natura, nei tempi lunghi. Virgilio ci insegna la lettura degli astri, i ritmi dell'agricoltura. Lo sguardo sulla natura e l'educazione del corpo, temi che mi paiono fondamentali nella *Sagra*, oltre al sacrificio, al rito che propizia la fertilità del terreno»⁵⁰³. L'evento apre *Nelle pieghe del corpo*⁵⁰⁴, un enorme progetto che coinvolge l'intera città di Bologna, dagli avamposti all'Università, dai piccoli centri di ricerca al grande Teatro Comunale. Anche se fuori da centenari o da altre ricorrenze, Sieni confessa: «io che odiavo il balletto, ho avuto una

⁵⁰⁰Ogni sette anni guardando ad esempio *Solo Goldberg Improvisation* (2001), *Interrogazioni alle vertebre* (2008) e *Isolotto* (2015).

⁵⁰¹Cfr. «Il castello di Elsinore», XVI, n. 47, 2003, che contiene gli atti di due convegni: *Solo. Sul monologo di danza*, curato da E. Casini Ropa (12-15 marzo 2002); *Il "danzautore" dall'assolo al coro. Esperienze di coreografia d'autore fra Novecento e inizio millennio in Italia*, a cura di A. Pontremoli (11 marzo, 13-16 maggio 2002).

⁵⁰²Da *Studio su Nijinskij* (1989) a *Jeux* (1990), da *Apollon* (1989) a *Pulcinella* (1990), al prossimo *Petruška* annunciato per febbraio 2018 al Teatro Comunale di Bologna.

⁵⁰³Cfr. V. Crippa, *Sieni: Per la mia Sagra cosmica ho riletto le Georgiche di Virgilio*, in «Corriere della sera», 11 gennaio 2015.

⁵⁰⁴Per l'ampiezza del progetto e la ricchezza di materiali che ha prodotto rimando al blog : <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com>

reazione infantile di fronte alla richiesta del teatro, affermando di voler coreografare *La Sagra* con l'orchestra»⁵⁰⁵.



ritaglio dal quotidiano «El Diario de Caracas», 14 aprile 1990

È d'obbligo per i coreografi affermati misurarsi con questa tradizione trasversale e danzare il rito sul "primo pezzo rock della storia"⁵⁰⁶. Anche *Sacre* nasce con i principi di un'*agorà*, ma in altissima definizione. Lavora sul corpo collettivo interconnesso, in cui neanche l'eletta esce dal gruppo se non appena differenziata da un colore diverso nella calzamaglia e nel volto giallo. Piuttosto punto di fuga che emblema del sacrificio. La

⁵⁰⁵V. Sieni nell'incontro pubblico al Teatro Comunale, Bologna 8 marzo 2015.

⁵⁰⁶La battuta è di Daniele Roccato in sala prove. Appunti personali. Nessuna opera coreografica ha conosciuto tanto successo. Sulle versioni del *Sacre du Printemps*, rimando allo storico studio di A. D'Adamo, *Danzare il rito «Le sacre du printemps» attraverso il Novecento*, Bulzoni, Roma 1999. La vertiginosa proposta, a oggi, supera le duecentocinquanta versioni. Cfr. Il catalogo della mostra *Corps Rebelles*, Musée des Confluences, Lyon settembre 2016-marzo 2017, Ed. Courts et longues, Paris 2016. Nell'esposizione un'installazione video immersiva e circolare ne proponeva otto simultaneamente.

partitura di Stravinskij, della durata di trentasei minuti, è il nucleo, ma sia per ragioni produttive, che per ragioni recondite, il coreografo decide di creare un *preludio*, come per avere le chiavi di accesso alla partitura, una lettera di intenti rispetto a ciò che nel *Sacre* diventa o torna ad essere quasi un balletto. *Preludio* ha una trama sottile di piccole trasmissioni, anch'esso poggia su un'iconografia e archeologia della memoria. Sieni lo definisce inizialmente una "gipsoteca dei gesti abbandonati", ma non pensa al Canova, bensì a figurazioni affini alla pittura vascolare greca, ai bassorilievi, a Fidia fino a richiamare *La danse* di Matisse (1910).

Come sempre i danzatori hanno il compito di mantenere le connessioni aperte, hanno un punto di partenza e punto di arrivo e una *fessurazione* per modificare il proprio e l'altrui movimento. Pesi, appoggi e misure sono calibrati nel ritmo dello spazio. *Preludio* è un piccolo capolavoro a sé stante di venticinque minuti che rende l'idea di atlante del gesto molto più del successivo abnorme *Atlante del gesto* (2015). Il movimento è molecolare, le connessioni degli arti sono accennate e vibranti. È una proliferazione incessante di micro variazioni su una traccia data⁵⁰⁷, in cui gli elementi figurali sembrano arrivare dopo innumerevoli tentativi. L'aggancio sonoro è al contrabbasso, la cui gravità accentua i cedimenti⁵⁰⁸ di sei donne "primarie", assolutamente contemporanee. Qui *la brillantezza dello sciamano* torna attuale, infatti Sieni si è trovato «a ricreare sulla linea già composta ma spoglia d'energia, un rito basato sul frazionamento, l'arricchimento dei gesti e il suono profondo che unisce questa nuova composizione [...]»⁵⁰⁹. Anche Roccato compone la musica per richiami a qualcosa di familiare, ma indefinito, ci rammenta un motivo senza tempo poi lo trasforma rendendolo irriconoscibile.

Questa fila di sei donne, legate tra loro come bamboline di un'arcaica danza tradizionale anticipa appena, nell'atmosfera rarefatta oltre il velatino che le separa dalla platea, quelli che sono i motivi portanti della *Sagra*: la linea, il cerchio, una verticalità non scontata, un tappeto rosso fuoco che riverbera alle prime luci. Da una base bidimensionale si distacca e avanza la prima figura tridimensionale e androgina. Vi è un margine di scrittura aperto, ma le figure a cui arrivano le danzatrici sono stabilite al millimetro. Le braccia sono come sensibili antenne verso il cielo alla fine del "pre-rito" e arriveranno ad essere anche il

⁵⁰⁷ Un sistema di trasmissione che, nato con *Preludio*, si propaga a *La Mer* (2016) e permane nei lavori successivi.

⁵⁰⁸ Cfr. F. B. Vista e D. Roccato, *Esprit et éléments en jeu*, in «Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société», nr. 21, dicembre 2016, *Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique, XXe-XXIe siècles, Jeux et frottements*, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=793>.

⁵⁰⁹ V. Sieni, *La brillantezza dello sciamano*....cit. p.220

momento finale della *Sagra* vera e propria. Ciò che in *Preludio* è anticipato da corpi tenui e sottili viene in *Sagra* esplicitato nel corpo tecnico e virtuosistico dei sei uomini che subentrano a creare il gruppo di dodici.

Per *Sagra*, Virgilio non ha preso in considerazione i passaggi del libretto storico. Lo spettatore cosciente cercherà i segni, ma troverà solo qualche elemento. Le indagini restano coerenti, pur arrivando al gesto spettacolare: «amo troppo questo lavoro per affermare di aver realizzato un rito» sottolinea Sieni stesso pubblicamente all'indomani della prima. Sulla musica ha lavorato in modo *verticale*, creando dodici partiture differenti contemporaneamente e rare corrispondenze orizzontali. La stratificazione ritmica corrisponde alla ricchezza visiva: i dodici danzatori sono, tra l'altro, tutti molto diversi per tipologia e formazione. Appare un solo unisono, tutto il resto è *bosco*, movimento nascosto, celato alla vista dall'insieme organico che dà tridimensionalità. Il gesto di un danzatore, invisibile per lo spettatore, è memoria per l'altro e solo cambiando prospettiva questo diventa visibile. I volontari oblii sono prese di posizione autoriale rispetto alla contemporaneità. Il pubblico colto che segue Sieni troverà le tracce fra le righe della nuova partitura, «tra esposizione del corpo e ritualità, tra motivi archetipici e dissezioni iconografiche, tra fissazione della forma e sua continua apertura, tra archeologia e trasparenza, tra rigore tecnico e ricerca dell'ombra, tra musica del corpo e utopia di ricostruzione di una comunità»⁵¹⁰. L'assenza dei riferimenti al libretto originale indica ciò che nasconde.

“Sono tutti detriti del lavoro di anni”⁵¹¹

Esercizi segreti costituiscono la trama invisibile, la tessitura della coreografia. In un giorno qualsiasi, dopo un mese di prove Sieni dice: «Tutto è partito dall'idea di portare in scena un energumeno. Una grande massa. [...] Mi serve un corpo d'eccezione, un corpo unico, abnorme, enorme, un mostro». L'obiettivo è recuperare la sensibilità, lo stato di attenzione e quindi la qualità di presenza dell'inizio delle prove. Il corpo sottile è meno vibrante, il bravo danzatore comincia ad eseguire la partitura, mentre il coreografo cerca sempre quel sensibilissimo “andare a tentoni”, qualità scenica che induce un senso di responsabilità del corpo collettivo, di quella comunità che sta creando. Lo attua mettendo Ramona (l'eletta) in cima a una piramide umana. Raggiunta l'idea di un corpo unico con ventiquattro gambe

⁵¹⁰ M. Marino, *Archeologia di Virgilio Sieni* in «Doppiozero», 7 gennaio 2016, <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/archeologia-di-virgilio-sieni> (10 gennaio 2016)

⁵¹¹V. Sieni, appunti personali durante le prove del *Sacre*, Cango, Firenze, febbraio 2015.

e altrettante braccia, allora comincia a eliminare intere parti, dilata le durate, sospende i movimenti, fissa i quadri. Altri esercizi fatti nel buio hanno lo stesso obiettivo: raffinare lo stato di presenza e la tattilità come in una dimensione notturna. Prova per diverso tempo un prologo, nel silenzio, senza Stravinskij, ma il lavoro si brucia presto in una performance, in una prestazione estetica, un' esibizione tecnica, e lo cassa. Il problema ancora una volta è in quella soglia sottile tra il fare e il "lasciar fare", non subire, ma agire quanto basta a mantenere energeticamente la dimensione di interconnessione. Ancora un esercizio, nel silenzio, vede il gruppo procedere per allontanamenti nello spazio. Si percepisce come un filamento che congiunge gli ombelichi, mentre il gruppo si distanzia dal centro comune, ma non si disperde. Tutto ciò è propedeutico al passaggio da uno spazio contenuto qual è Cango ai quattrocentosessanta metri quadrati del Teatro Comunale, perché la dimensione spaziale non comprometta il livello micro della danza. Sieni riprende con il suo telefono cellulare le prove "filate" e lavora davanti al video nei giorni successivi. A lavorare sul *Sacre* ci sono danzatori storici come Ramona Caia e Giulia Mureddu, che fungono anche da assistenti internamente al gruppo, ma anche altri danzatori di diversa provenienza (un polacco, un'americana, una thailandese formatasi ad Amsterdam), che di tutti i discorsi in lingua italiana coglievano giusto qualche parola, ma piuttosto si nutrivano del modo e del contesto, del *cenacolo fiorentino*. La lezione della storia dell'arte rinascimentale è anche qui:



Cango, la Compagnia dopo la classe del mattino

Nelle strade adiacenti a Congo, si trova il riferimento culturale più prossimo: i corniciai e i lumai d'Oltrarno sono coloro che artigianalmente creano le strutture, gli scheletri portanti dei quadri e dei lampadari dei salotti buoni, le basi "eterne". Come i tappezzieri del *capitoné*, la tecnica secolare che trapunta strati diversi di tessuti e imbottiture in un punto unico o gli esperti della foglia d'oro. Tutti dimostrano una sapienza e un bagaglio di conoscenza che solo una continua esperienza può dare. Nel danzatore quel tipo di osservazione connette stratificazioni ancestrali non legate solo al corpo fisico-biologico attuale.

Un giorno Virgilio è entrato in sala con un ritratto di Lucien Freud, non perché l'amasse particolarmente, ma perché in quel momento dava un'origine alla ricerca cui era dedicata la giornata: il proprio ritratto scheletrico. La figura di coloro che danzano, pur stando fermi. In cerchio i danzatori sono intenti a osservare i ritratti, cercando di capire la questione delle *fessurazioni* per muoversi. «Prendiamo natura dall'altro» dice il maestro durante le prove. «Già Vaclav Nižinskij anticipa la trasmigrazione per cellule di un movimento da un danzatore all'altro»⁵¹² o dalla cinesfera del coreografo al danzatore. E se

“l'anima della natura” si esprime attraverso il movimento⁵¹³, è necessario come un secolo fa che vi sia un “tecnico del sacro”:

Lo sciamano è un tecnico del sacro, è il maestro cerimoniale, è colui che è in grado di localizzare, sorvegliare e utilizzare in modo efficace le energie creative ma pericolose del sacro a scopi terapeutici o con altri intenti benefici per la società. Comprendere le componenti spirituali della pratica sciamanica richiede una comprensione della natura del sacro e della sua importanza nello stile di vita e nella funzione sociale attuale. Non dimentichiamo che Sieni era partito proprio dalla *trasmigrazione degli ultimi sciamani*, sottotitolo di *Duetto* (1989).

Sieni, per il programma di sala scrive:

Ho scelto di frequentare la musica di Igor Stravinskij e l'universo del rito con l'intento di iniziare un cammino nella frammentazione e nella composizione del corpo coreografico, per intravedere il luogo che si presenta al rito nell'oggi del corpo. Mi piacerebbe che la coreografia guardasse al primitivo come forma leale di scavo verso la

⁵¹²V. Sieni, *Le Sacre*, cit., p. 33

⁵¹³Cfr. E. Randi, *L'anima della natura espressa dal movimento: il "Sacre" di Vaclav Nižinskij* in «Il Castello Di Elsinore», vol. XXIX, n. 74, 2016, pp. 81-91.

propria archeologia, un'archeologia di ossa, allineamenti sottili, corrispondenze neurali, muscolari, tendinee, molecolari, fatti che ci danno al mondo: in questo senso Il tema della danza diventa urgente in quanto si pone come avamposto sul territorio delle abitudini; il gesto che nasce dall'ascolto dell'ambiente interno e esterno accenna dunque a quell'ignoto che scorre ai bordi della nostra vita. Danzare la *Sagra* rappresenta infine un'opportunità per rovesciare alcuni modelli

colonialisti della coreografia occidentale, dove il rito appare esclusivamente come forma barbara. Nel processo sofisticato che porta l'uomo ad uno spostamento nella radura del margine e della soglia, verso il primo passo nel nuovo mondo, o comunque in un mondo che risorge nuovo alla messa in opera del corpo, proprio in questo spostamento, viene chiesto ai dodici interpreti di originare i movimenti da un continuum di risonanze e di stratificazioni ritmiche. L'arcipelago che appare nell'estrema articolazione e scansione di più livelli ritmici che coesistono alla musica, apre ad una fessurazione continua affinché lo sguardo di chi osserva si abbandoni alla foresta di gesti.

In questo luogo costruito da centinaia di traiettorie, il sacrificio riunisce intorno a sé una comunità di danzatori che cerca di superarsi nel cogliere, tra intuito e struttura, rito e gioco, l'elemento della durata. La proposta di una danza che ricerca le risonanze ritmiche dislocandole in infiniti punti del corpo e dello spazio sarà il vero luogo che ogni danzatore si troverà a frequentare, reinterpretando il sacrificio come forma epifanica e morale del bene comune, la consapevolezza di un corpo altro, di un corpo che si dà per margini e soglie, per gesti di liberazione.

[...] Proprio la comunità, qui è chiamata a creare il luogo del rito depositando le fitte trame di danze soprammesse tra donne e uomini, affacciandosi nella sfera dei sensi e nella naturalezza di un corpo indicibile, di una coreografia che non vuole lasciarsi afferrare ma solo toccare con mano⁵¹⁴.

Nel vedere la coreografia al Teatro Argentina di Roma, già un anno dopo mancavano alcuni connotati fondamentali: il velatino-soglia del *Preludio*, il numero di danzatori passato da dodici a undici. La danza, entrata in partitura, ormai aveva chiuso alcune fessurazioni. Nel calendario 2016 della Compagnia la coreografia non è più programmata, ma in compenso due danzatrici del "rito della fertilità" (Ramona Caia e Sharon Estacio) hanno messo al mondo dei figli.

Della immensa rassegna stampa sul *Sacre* riporto solo la riflessione di Rodolfo Di Giammarco perché sintetizza tutti gli argomenti nel linguaggio ormai condiviso:

⁵¹⁴V. Sieni, Programma di sala *Le Sacre*, Teatro Comunale di Bologna, marzo 2015.

Il linguaggio e il pensiero della danza secondo Virgilio Sieni poggiano su una filosofia del corpo che a sua volta discende da leggi della comunità, da armonia della pittura classica, da storie anatomiche e da una palestra geografica che è magma, partitura, corrispondenza muscolare e molecolare, somma di movimenti accumulati, ripetuti, ampliati lentamente, soggetti a trasmettere un piacere neo-rituale e una fascinazione che dà smarrimenti non catalogati. Questa lettura gestuale e performativa della creatività fisica dei suoi spettacoli, dei suoi approcci danzati alle tesi non lineari della cultura, spiega il suo fatale e necessario approccio al lavoro (qui, "capolavoro") di uno sperimentatore di luoghi del sentire come Igor Stravinskij, *La Sagra della Primavera*, che costituisce un po' il cuore di un'opera odierna di Sieni complessivamente intitolata *Le Sacre* (comprendente un *Preludio*), impresa, questa *Sacre*, che s'annuncia come spettacolo di profonda importanza [...]. Guarda ai bordi della vita, studia l'ignoto come dimensione razionale e irrazionale, profila uno scavo quasi concettuale di più movimenti e di più trame, il capitolo-clou de *La Sagra della Primavera* secondo Sieni, cui danno moto continuo undici danzatori in quadri mutevoli, scorrimenti di sospensione e affreschi di individualità che si fondono, si articolano, si torcono, si traducono in sonorità di immagini. Aspettatevi una foresta di segni, un insieme di frammentazioni, di staffette, di pienezze di slanci, di fughe "neurali", "tendinee". [...] Su musica originale per contrabbasso composta ed eseguita dal vivo da Daniele Roccato, ad aprire la serata sarà il *Preludio*, una sorta di preparazione alla drammaturgia coreutica applicata ai riverberi stravinskijani, un lavoro sempre diretto e coreografato da Sieni, basato su un sestetto femminile che fruga e cerca nelle anatomie l'essenza della natura. Qui si concreterà una strada autonoma, nervosa, minimale, un pentagramma tracciato da gambe, braccia, teste e colonne vertebrali di sei figure che annuseranno l'aria, quasi intuendo lo squilibrio imminente, quasi plasmando e comunicando un'inquietudine dell'attesa. Si farà largo una disarticolazione del singolo all'interno di un quadro che vedrà le sei donne in fila perpendicolare al proscenio, suggerendo l'idea di un orizzonte di macerie primigenie, che partorirà indefinibili malie, preannunciando qualcosa di imperscrutabile. Dalla platea e dai palchi si percepirà ancora una volta una trasmissione, un diario di saperi, una natura delle cose, un patrimonio di micro-azioni, un'arte del corpo da condividere fino in fondo con i sensori della mente. Sensori che Virgilio Sieni dispone sull'epidermide di chi agisce e nello sguardo ascoltante di chi assiste⁵¹⁵.

⁵¹⁵R. Di Giammarco, *L'essenza della Natura nei corpi danzanti, la primavera di Stravinskij secondo Sieni* in «La Repubblica» Roma, 7 gennaio 2016.

Atlante della memoria

C'è una linea che collega Domenico da Piacenza, Warburg e Agamben e sostanzia il discorso coreografico attuale di Sieni nel progetto denominato *Atlante del gesto*, a partire dalla traccia di *Serial Classic*, mostra di scultura greco-romana curata da Salvatore Settis nei nuovissimi spazi della Fondazione Prada a Milano (18 settembre-3 ottobre 2015). In assenza delle statue (foto a seguire), nello stesso spazio lasciato vuoto da quell'atlante che esse rappresentavano, i corpi danzanti in carne ed ossa e lo stesso coreografo si mostrano nelle fasi di ricerca aperte al pubblico. Sieni è intento nel proprio training proprio sul *podium*, a cercare come ogni giorno le connessioni ancestrali nel proprio corpo. Una risonanza effettiva dello scheletro in condizione di *release* muscolare- che rivela tutta la *τέχνη* acquisita e stratificata nel tempo. Osservando il suo corpo si leggono i segni della tecnica Cunningham, gli elementi dell'arte marziale che ha reso l'azione più efficace seguendo traiettorie e percorsi del movimento inediti rispetto alla danza tradizionale occidentale e la "sistemazione" di campi di forze e forme moventi, che si fondono agli studi architettonici. Grazie alla ricerca sul campo, alla frequentazione delle prove ed alla visione del processo⁵¹⁶ - e non solo del prodotto finale - posso constatare ed affermare che questo *Atlante del gesto* che richiama Warburg attraverso Settis ha permesso a Sieni di mettere dentro una stessa cornice- pur sempre elastica- il materiale della sua recente versione della *Sagra della Primavera*, la danza molto tattile di un *Pinocchio leggermente diverso*⁵¹⁷ e un'*Agorà madri e figli* per generare una risposta fortemente emotiva in buona parte del pubblico, per cui potremmo rimandare al concetto di *Pathosformeln*, di "archeologia" e "sopravvivenze"⁵¹⁸.

Sieni ha lavorato su un "sistema di memorie" a partire dall'assenza delle sculture, da un vuoto, dalla sottrazione di alcuni basamenti e sulla permanenza, come unica, labile traccia, delle didascalie, coordinate spazio-temporali di un'assenza. Lasciando i materiali coreografici «costantemente permeabili al cambiamento» rivela «il progressivo depositarsi di tracce coreografiche e di verifiche istantanee»⁵¹⁹. In realtà si tratta di far confluire,

⁵¹⁶tutti quegli esercizi "segreti" solo perché non sono riportati nello spettacolo, ma ne costituiscono la trama invisibile, per esempio il lungo lavoro di creazione che va solo a costruire il tipo di presenza individuale o collettiva.

⁵¹⁷Cfr. J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003.

⁵¹⁸Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, cit.

⁵¹⁹Cfr. V. Sieni, programma di sala di *Atlante del gesto*, Fondazione Prada, Milano, settembre 2015.

tenere vive, continuare ad indagare, e a volte “iconizzare” le tracce dei propri lavori più recenti, tutto l’immaginario di una ricerca precedente, selezionato, dislocato e moltiplicato nei corpi che - in assenza di processo - riducono il tutto ad una sequenza portata a memoria. Il presupposto teorico è un eccellente pretesto-contesto, ma la verità è che i danzatori non hanno neanche visto le statue e lavorano in pura-efficace ignoranza⁵²⁰.

L’esito è uno spettacolo di grande impatto ed eleganza in cui si vede trasfigurato e un po’ raggelato (compiaciuto) un repertorio articolato in cinque movimenti: *Origine, Annuncio, Gravità, Rituale, Nudità*. Una lettura di tutt’altro taglio è presente nel programma della Fondazione Prada a firma dello storico del cristianesimo antico Giancarlo Gaeta, il quale sottolinea piuttosto il “processo spirituale” in cui è coinvolto lo spettatore che riscopre la corporeità come «luogo unico e indiviso dell’essere umano, resa tangibile nella sua concretezza psicofisiologica, nella complessità delle sue stratificazioni culturali e degli impulsi interiori». Colui che danza è colui che afferma «Questo è il mio corpo» in un «processo doloroso, che necessita di una iniziazione rituale vissuta in un contesto comunitario, non per apprendere qualcosa, ma perché qualcosa accada in se stessi che apra alla conoscenza»⁵²¹.

⁵²⁰Quell’ignoranza descritta dallo stesso coreografo in V. Di Bernardi, *Cosa può la danza...cit.*, p. 170.

⁵²¹G. Gaeta, *Eros e Caritas*, nel programma di sala di *Atlante del gesto* cit.



Fondazione Prada, mostra *Serial Classic*





Fondazione Prada, *Atlante del gesto* (2015)

Ciò su cui si lavora e che muove così tante memorie è un archetipo? Secondo la definizione di Jung questo sta

alla base non solo della psiche ma anche della Materia e dello Spirito, e ne rappresenta la misteriosa congiunzione. Questi Archetipi sono fattori istintuali, indistinti, nebulosi. Si individuano nel campo psichico ma anche in circostanze non psichiche, cioè sono ricchi di affascinante mistero e sacralità. Possiamo dire che la distanza non ha nessun effetto sul fenomeno degli Archetipi, quindi non sono materia, non sono nemmeno forza, nemmeno energia, perché in tal caso si dovrebbe riscontrare una diminuzione dell'effetto proporzionale al quadrato della distanza. La distanza stessa può essere ridotta a zero da particolari condizioni psichiche emotive. Ancora più strano il fatto che il tempo non eserciti alcun effetto ostacolante. Tempo e distanza sono influenzati dal pensiero, ma il pensiero non è influenzato né dal tempo né dalla distanza. Tempo e distanza di per sé non esistono affatto, sono posti solo dalla coscienza e si relativizzano quando la psiche osserva se stessa e non i corpi esterni. Allora sorgono idee spontanee sulle quali si manifesta la struttura dell'inconscio che le produce; la struttura dell'inconscio collettivo è formata da Archetipi. Si è costretti a supporre che esista nell'inconscio qualcosa di simile a una coscienza a

priori, svincolata da ogni base causale. Si può parlare di una *creatio ex nihilo*, un atto creativo non più spiegabile in termini causali. Il fatto oggettivo coincide con l'apparire dell'Archetipo, non consegue ad esso. Questa conoscenza a priori, questa pre-scienza inconscia, questo rappresentare *per simulacra*, per immagini prive di soggetto cioè per Archetipi dà il "*ligamentum animae et corporis, la quinta essentia*": lo Spirito che penetra ogni cosa e mette tutto in relazione per fare della macchina di tutto il mondo un'unità. Le cose dello Spirito hanno una tendenza a generare qualcosa di simile a se stesse, a portare alla luce corrispondenze o coincidenze significative. Questa *sincronicità* dà origine a una immagine del mondo quasi sconvolgente ma involge nello studio della natura il pensiero. La sincronicità consiste in omogeneità che sembrano casuali. Il suo *tertium comparationis* si basa sugli Archetipi. Lo confesso: l'Archetipo mi appare in maniera nebulosa. È materia priva di forma, è forma priva di materia. L'Archetipo non trasmette nulla ma È. Potremmo chiamare gli Archetipi forme spirituali o meglio categorie di forme, categorie non della ragione ma dell'immaginazione. Il sorprendente parallelismo di tali forme e delle idee che esse esprimono mi fa pensare a una somiglianza dei pensieri umani in tutti i tempi e in tutti i luoghi. Le componenti strutturali primigenie della psiche hanno la stessa sorprendente uniformità di quelle della materia e dei corpi. Gli Archetipi sono organi della psiche pre-razionale, strutture basilari eternamente ereditate ed ereditabili, prive dapprima di contenuto specifico che si manifesta solo nella vita personale dove l'esperienza attraverso i sensi si basa proprio su questi Archetipi; organi del pensiero, dunque, che come organi del corpo sono *funzionanti*, organi che sono numerosissimi ma che possono essere ridotti a pochi, per eliminazione dei dopplioni. Dice Socrate: «Prima di nascere su questa terra, abbiamo contemplato gli eterni Archetipi del pensiero coltivandone un ricordo latente ed è ciò che ci permette di ritrovarli. Questi Archetipi sono il nutrimento del *pensiero creativo* cioè dello Spirito che risiede nel mondo eterno, senza tempo⁵²².

La teoria junghiana sui "resti arcaici" della mente umana induce ad approfondire le conoscenze in campo mitologico e mitografico, con riguardo ad una pluralità di culture; da qui a breve Jung sostituì all'espressione "resti arcaici" (di derivazione freudiana) quella di "immagini primordiali", fino a fonderle in "archetipo". L' Archetipo è dunque in Jung "resto arcaico", ovvero "immagine primordiale". Nei prodotti di fantasia, queste immagini primordiali diventano visibili e il concetto di archetipo trova la sua specifica applicazione.

⁵²²C.G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo, Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino 1980 pp. 40-41.

Gli archetipi non possono in alcun modo diffondersi universalmente solo attraverso la tradizione, la lingua e la migrazione, ma risorgono spontaneamente in ogni tempo e ovunque, e precisamente in un modo che non è influenzato da alcuna trasmissione esterna. Tale constatazione significa nientemeno che in ogni psiche sono presenti forme, disposizioni, idee, in senso platonico, che sono inconse ma non per questo meno attive, cioè vive, le quali performano e influenzano, alla maniera di un istinto, pensiero, sentimento e azione della psiche.

L'archetipo è uno « schema capace di organizzare i contenuti delle rappresentazioni che nascono dall'esperienza del soggetto e della società». A ritroso nel tempo, persino Socrate indica negli archetipi un nutrimento del pensiero creativo, cioè dello spirito che risiede nell'eterno, senza tempo – in accordo con la natura⁵²³. Per Jung, l'inconscio collettivo non è un puro serbatoio di materiale rimosso (Freud), ma comprende in sé tutti i contenuti dell'esperienza umana, negativi e positivi, e costituisce una struttura connettiva universale. L'inconscio collettivo non è un semplice bacino di raccolta di ricordi, emozioni, memorie personali ma è costituito da associazioni mentali ed emotive e soprattutto da immagini. Il riferimento alle immagini archetipiche primordiali richiama un patrimonio universale che organizza l'esperienza, che si palesa sotto forma di immagini che il linguaggio può esprimere solo in parte. L'immagine diventa quindi lo strumento per accedere all'inconscio e partecipare alla realtà dell'universo. Per la prima volta Jung, in *Trasformazioni e simboli della libido* (1912) parla di “immagini primordiali”, che sono in grado di generarsi autonomamente, percepibili dalla coscienza, ma che derivano da una matrice inconscia comune a tutti i popoli, senza distinzioni di tempo, né di luogo; mentre il termine archetipo, coniato da Jacob Burkhardt, parlando del Fausto, viene usato da Jung in un intervento dal titolo *Istinto e inconscio*, in un simposio londinese, nel 1919. I contenuti dell'inconscio personale sono costituiti dai cosiddetti “complessi a tonalità affettiva” ma solo i contenuti dell'inconscio collettivo sono considerati archetipi. La «ripresa di elementi arcaici (archetipi, miti immemorabili), l'accettazione di ciò che è (apparenza, fenomeno, relativismo), la distorsione di questi elementi arcaici che rientrano in un movimento a spirale che li dinamizza, dà loro un senso attuale»⁵²⁴.

Anche se difficile da accettare scientificamente, forse il riferimento che lega Sieni al vocabolario e all'opera di Cristina Campo, che ha molto “frequentato” nel tempo, è lo

⁵²³Cfr. Socrate, *Fedone*, V, 217.

⁵²⁴M. Maffesoli, *La contemplazione del mondo*, Costa & Nolan, Genova 1993, p. 90.

stesso che lega la poetessa al pensiero di Elémire Zolla, anche alla luce della più recente raccolta *Archetipi. Aure. Verità segrete. Dioniso errante. Tutto ciò che conosciamo ignorandolo*⁵²⁵.

Chiusura del cerchio: *Mistica_Ballo 1951*

Nella complessa ricognizione effettuata da Giorgio Agamben nel suo breve quanto intenso saggio *Ninfe*⁵²⁶ del 2007, il punto focale dell'indagine riguarda non il mito, ma "l'immagine dell'immagine" e le modalità in cui l'immagine può raccontare una storia. Agamben analizza il video di Bill Viola *Passion* in cui i personaggi apparentemente immobili, compiono invece impercettibili movimenti e, muovendosi, si caricano di tempo. I video di Viola «non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini»⁵²⁷ e questo determina la possibilità della loro trasformazione. Esse vivono in noi e assumono nuovi significati. Ma vi è un particolare modo in cui le immagini si caricano di senso trascorrendo in un stato *interstiziale*, in un passaggio fra due istanti precisi. E' Agamben che qui richiama il testo di Domenico da Piacenza (sempre citato da Virgilio per la percezione dello spazio e l'immaginario che si muove intorno al corpo), in particolare per la definizione di *phantasma* (cfr. *supra* p. 33 sgg.). Memoria ed energia dinamica insieme, è attraverso questo elemento che Agamben si riallaccia alle riflessioni compiute da Aby Warburg sul tema delle ninfe che viaggia e si trasforma nei secoli: «dalla portatrice d'acqua di Raffaello fino alla contadina toscana fotografata da Warburg a Settignano»⁵²⁸, ribadendo che sarebbe un errore andare in cerca dell'originale o dell'archetipo rispetto al quale si debbano cercare invarianze: «La ninfa è un indiscernibile di originarietà e di ripetizione, di forma e materia». Ove il tempo ha una funzione essenziale poiché la sua forma è «indiscernibile dal suo divenire»⁵²⁹. Le ricerche di Warburg, che sono contemporanee alla nascita del cinema, e hanno in comune con esso il problema della rappresentazione del movimento inerente alla persistenza nella retina che coinvolge la memoria delle immagini, individuano anche il tema della "sopravvivenza" relativa a quella

⁵²⁵ E. Zolla, *Archetipi. Aure. Verità segrete. Dioniso errante. Tutto ciò che conosciamo ignorandolo*, a cura di G. Marchianò, Marsilio, Venezia 2016.

⁵²⁶ G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁵²⁷ *Ivi*, p.10.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 18.

⁵²⁹ *Ibid.*

“vita delle immagini”, della quale si rintraccia la persistenza nel corso dei secoli e nei luoghi più impensati. La loro sopravvivenza non è, pertanto, un dato oggettivo, ma richiede un’operazione di tipo interpretativo, la cui effettuazione è compito del soggetto storico. Come già sottolineava Didi-Huberman *Ninfa* è

la “sopravvivenza” di quelle paradossali cose del tempo, appena esistenti, ma indistruttibili, che vengono a noi da lontano e sono incapaci di morire del tutto. Non c’è da sapere dove, o quando, *Ninfa* finirà, ma fin dove è capace di annidarsi, di nascondersi, di trasformarsi.

[...] Un ampio ventaglio di casi, dal quale si delinea un movimento lentissimo - come un film girato per decine di secoli e che vorremmo accelerare per capirne la logica -, un movimento che non smette d’inquietare: è l’inarrestabile *caduta* della *Ninfa*, il suo movimento verso il suolo, il suo rovinare a rallentatore. Si vuol sapere, allora, fin dove la *Ninfa* è capace di cadere⁵³⁰.

Oggi potremmo leggere *Ninfa* come danza? Nella *cesura* tra realtà e immaginazione penetra il flusso della danza. L’immaginazione, scoperta della filosofia medioevale, si situa al limite fra corporeo e incorporeo, individuale e comune, sensazione e pensiero, andando così a sottolineare l’esistenza di una zona di passaggio. Le immagini sono il luogo dell’incessante mancare a se stesso dell’uomo, ma si fanno carne nel danzatore. Per Warburg lavorare sulle immagini, infatti, voleva dire lavorare proprio sulle zone di confine, dove le immagini sono afferrate nella loro vita puramente storica, la quale coincide sempre con la storia dell’umanità.

In *Passions*, Viola aveva lavorato sul tema dell’espressione delle passioni, sulla base degli studi di Charles Le Brun e Duchenne de Boulogne, ma non aveva mai incontrato Delsarte sul fronte del gesto. Risultato di questo periodo di studio erano i video esposti nella mostra al Getty Museum di Los Angeles nel 2003. Agamben descrive nei dettagli la visita. La ripercorriamo perché è alla base dell’esperienza fatta a Firenze nel 2017:

A prima vista, le immagini sullo schermo sembravano immobili, ma, dopo qualche secondo, esse cominciavano quasi impercettibilmente ad animarsi. Lo spettatore si rendeva allora conto che, in realtà, esse erano sempre state in movimento e che soltanto l’estremo rallentamento, dilatando il momento temporale, le faceva sembrare immobili. Questo spiega l’impressione insieme di familiarità e di straniamento che le immagini suscitavano: era come se, entrando nelle sale di un museo dove erano esposte le tele di antichi maestri,

⁵³⁰G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto* (2002), Abscondita, Milano 2013, p. 16-

queste cominciassero per miracolo a muoversi. A questo punto, se aveva qualche familiarità con la storia dell'arte, lo spettatore riconosceva nelle tre figure estenuate di *Emergence* la *Pietà* di Masolino, nel quintetto attonito degli *Astonished* il *Cristo deriso* di Bosch, nella coppia piangente della *Dolorosa* il dittico attribuito a Dieric Bouts nella *National Gallery* di Londra. Decisiva ogni volta non era, però, tanto la trasposizione in abiti moderni, quanto la messa in movimento del tema iconografico. Sotto gli occhi increduli dello spettatore, il *musée imaginaire* diventava *musée cinématographique*. In quanto l'evento che essi presentano può durare fino a una ventina di minuti, questi video esigono un'attenzione a cui non siamo più abituati. Se, come Benjamin ha mostrato, la riproduzione dell'opera d'arte si accontenta di uno spettatore distratto, i video di Viola costringono invece lo spettatore a un'attesa - e a un'attenzione - insolitamente lunghe.[...] In questo modo l'immobile tema iconografico si trasforma in storia. Ciò appare in modo esemplare in *Greetings*, un video esposto alla Biennale di Venezia nel 1995. Qui lo spettatore poteva vedere le figure femminili, che la *Visitazione* di Pontormo ci presenta intrecciate, mentre si avvicinano lentamente l'una all'altra, fino a comporre alla fine il tema iconografico della tela di Carmignano. Lo spettatore si rende conto con sorpresa che a catturare la sua attenzione non è soltanto l'animazione di immagini che era abituato a considerare immobili. Si tratta, piuttosto, di una trasformazione che concerne la loro stessa natura. Quando, alla fine, il tema iconografico è stato ricomposto e le immagini sembrano arrestarsi, esse si sono in realtà caricate di tempo fin quasi a scoppiare e proprio questa saturazione *cairologica* imprime loro una sorta di tremito, che costituisce la loro *aura* particolare. Ogni istante, ogni immagine anticipa virtualmente il suo svolgimento futuro e ricorda i suoi gesti precedenti. [...]E poiché, nel moderno, non il movimento, ma il tempo è il vero paradigma della vita, ciò significa che vi è una vita delle immagini, che si tratta di comprendere. Come l'autore stesso afferma in un'intervista pubblicata nel catalogo: «l'essenza del medio visivo è il tempo... le immagini vivono dentro di noi... noi siamo *databases* viventi di immagini - collezionisti di immagini - e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere⁵³¹.

Il dialogo tra tempi differenti che attraversa un ristretto corpus di opere d'arte ci fa interrogare su come un'opera contemporanea riattivi e contribuisca a reinterpretare la relazione con l'opera del Rinascimento. L'apoteosi di questo discorso è andata in scena nel marzo e poi nel giugno 2017 a Palazzo Strozzi con il titolo *Mistica_Ballo 1951*.

Danzatori e cittadini dell'Accademia sull'arte del gesto hanno eseguito azioni coreografiche in dialogo con le opere della mostra *Rinascimento Elettronico* del

⁵³¹Cfr. G. Agamben, *Nymphae* in «aut aut», n. 321-322, 2004 pp. 53-67 e poi in Id. *Ninfe*, cit., pp.7-10. Due corsivi miei (cairologica e aura).

videoartista newyorchese Bill Viola, in un progetto che lo omaggia attraverso l'incontro tra il gesto degli interpreti e le opere esposte che evocano il legame tra l'artista e i capolavori dei grandi maestri del passato. Le partiture coreografiche *site specific* si svolgono in simultanea tra le sale del museo, creando un percorso inedito per il pubblico attraverso otto sale. Sieni, che ha frequentato da sempre tanto l'opera di Viola quanto la pittura italiana dell'epoca, si trova nel bel mezzo e cerca : "l'ascesa, la sospensione, la fuoriuscita dal corpo"⁵³².

The Crossing, poi *The Greeting* (1995), ispirata alla *Visitazione di Carmignano* del Pontormo⁵³³, mostra l'incontro di tre donne, dilatato nel tempo grazie a un uso estremo dello *slow motion* che rende visibili i dettagli dei loro movimenti e dell'espressività mimica dei loro volti. Un incontro tradotto in gesti da otto interpreti al centro della sala con movimenti lenti, sospesi, tattili, con duetti, terzetti e quartetti. Il gruppo con estrema lentezza e fluidità, dà vita a un'azione basata sull'ascolto dell'altro. La sola danzatrice professionista in questo gruppo è Claudia Caldarano. Le donne di diversa età sono esteticamente connesse, esattamente in equilibrio tra le due fonti artistiche e senza sovrastare alcuna immagine nei toni. *Visitazione*, sappiamo essere un tema pittorico caro a Sieni, che vi è tornato ripetute volte dopo la lettura di Nancy. (Nel 2005 la *Visitazione* per la Compagnia aveva il sottotitolo *Mother Rythm*, poi *Visitazioni* 2011 e 2013 a Marsiglia)⁵³⁴. In un circolo di sguardi, entrando e uscendo dall'immagine pittorica, si armonizzano le stratificazioni temporali. La tela del Quattrocento, il video del 1995, il corpo ancora così rinascimentale delle donne fiorentine contemporanee. Il percorso prosegue con l'imponente *The Path, Going Forth By Day*, un'installazione audiovisiva in cui è protagonista la camminata dentro e fuori dallo schermo enorme. Una pineta è attraversata da un flusso ininterrotto di persone che procedono a ritmi differenti, un riferimento visivo alla *Storia di Nastagio degli Onesti* di Botticelli. Davanti a questa parete undici interpreti disposti su una linea parallela al video, dialogano attraverso una corrispondenza di gesti e camminate; indagano movimenti semplici come l'allungamento delle braccia, piccoli impulsi, contrazioni e molleggiamenti. L'energia collettiva porta il gruppo a un lento avanzamento a braccia aperte in segno di accoglienza verso gli spettatori. Cambiando prospettiva, sul lato corto della sala, la proliferazione dei gesti e il movimento molecolare nella disarticolazione del corpo collettivo è paradossalmente più

⁵³²Da un colloquio con V. Sieni a Palazzo Strozzi, Firenze, il 16 giugno 2017.

⁵³³ Nel 2013-2014 Sieni ha potuto seguire alcune tappe del restauro della tela ad opera di Daniele Rossi. <https://www.youtube.com/watch?v=gWRUeXh2vak>

⁵³⁴Cfr. R. Mazzaglia, *Virgilio Sieni...cit.*, p. 234-236.

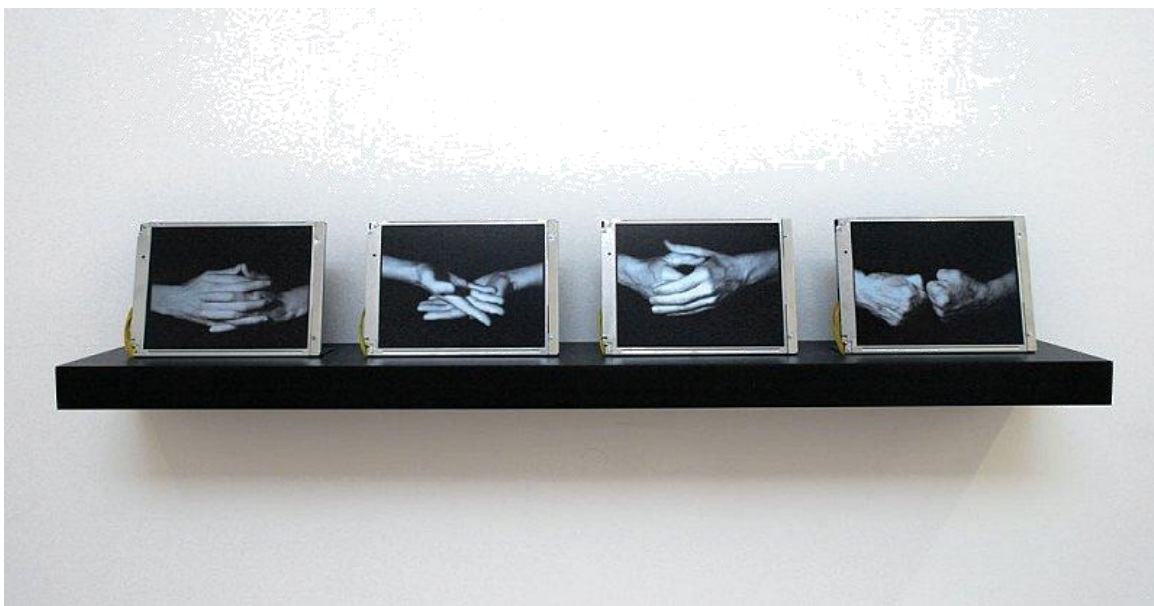
evidente. Il concetto spesso ripetuto del “*lasciarsi al bosco*” qui sembra letterale. Qui è Giulia Mureddu il riferimento interno, ma anche Shirin Bieri già danzatrice in *Iniziazioni* (2014).

Dai giardini giapponesi a Parco Butterfly, da *Nel bosco* (2003), ancora ciclo della fiaba, fino a *Boschetto* (2014) attraversando i vari progetti nella natura possiamo risalire ancora una volta a Hölderlin e Heidegger, al *Wandeln* tedesco, quel camminare che è metamorfosi, migrazione, meditazione e trasformazione. Quel bosco che è dimensione morale, estetica e metafisica, prima ancora che semplice territorio geografico, da Thoreau di *Vita nel bosco* (1854) a Maria Zambrano, di *Chiari del bosco* (1978). Da qui Sieni riprende l’immagine haideggeriana della *radura/Lichtung*, lo spazio chiaro che si apre improvvisamente nel folto del bosco e simboleggia quello stato di abbandono in cui, venuto meno l’affaccendarsi, le cose e le dinamiche essenziali si rivelano e la luce può filtrare tra i pieni e i vuoti.

A Venezia, Sieni ha invitato Marco Martella, un “giardinere” - filosofo dei giardini. Da esperto, ci ha sottolineato come le cose della natura che egli dispone possono essere «solo qui, solo ora, solo quelle, solo così». « Il giardino, che sia antico o moderno, principesco o familiare, volto alla produzione di frutti o alla contemplazione della natura, nascosto o pubblico è un laboratorio. Da sempre gli uomini vi sperimentano nuovi modi di abitare la terra tra artificio e natura. [...] È sempre stato un modo in cui *abitare poeticamente* la terra. È allora tempo di tornare al giardino. Piantare boschi sacri. *Lasciarsi al bosco*»⁵³⁵ accettarne il mistero, per rispondere creativamente alla metamorfosi della vita. Luce che non esclude l’ombra, vita che include morte, spazio di rinascita e di resistenza. Motivo per cui oggi all’Isolotto crea *Hortus* (2017) e fa ripiantare alberi in sessioni danzate.

La sala adiacente accoglie *Catherine’s Room*, cinque schermi che mostrano ognuno l’interno della stanza di una donna di cui seguiamo i rituali quotidiani, e il video *Surrender*, due figure riflesse su uno specchio d’acqua che cercano un contatto tra loro impossibile, un giovane ed un anziano. Qui l’interprete dal vivo è l’ottantenne Otello Cecchi, che attraverso spirali e allungamenti degli arti superiori crea movimenti continui e sospesi nello spazio, ad occhi chiusi, mentre scorrono alla sua destra le immagini in bianco e nero e in loop di *Four hands*.

⁵³⁵ M. Martella, *Lasciarsi al bosco*, nel Catalogo della Biennale 2013, a cura di S. Tomassini e D. Giuliano, p.



Bill Viola, *Four Hands* (2001)

Chironomia? Sono *mudra* nostrane e quotidiane in un flusso il cui valore è soprattutto nella ripetizione e nella differenza del gesto nella simultaneità dei video. Una coreografia per sole mani. L'opera icona della mostra è *Emergence*, in relazione con il *Cristo in pietà* di Masolino da Panicale. Due donne colte mentre vegliano un pozzo di marmo dal quale emerge progressivamente un pallidissimo giovane, personificazione del Cristo dipinto di bianco come un marmo o come un danzatore *butoh*, sostenuto dalle due figure che lo depongono. Occupano questa sala tre angeli con indosso un'unica ala. Sopra un letto di cartone, attraverso la lentezza dei gesti, gli angeli mostrano la propria fragilità, l'incapacità di sollevarsi. Cercano un modo per rialzarsi dalla posizione fetale, attraverso segmenti articolari e "debolezze molecolari" allo stremo delle energie. Prende avvio quel "risveglio" in cui l'estensione verso una verticalità, anche solo di un arto diventa il mezzo per esplorare la dimensione orizzontale e terrena. Una vibrazione dell'ala bianca ricorda l'angelo caduto di *Dolce Vita- Archeologia della Passione* (2014) e qualche tentativo primordiale da *Preludio* (2015). Ancora seguendo il percorso, ma con la libertà di procedere o tornare indietro, siamo di fronte al *Diluvio universale e la recessione delle acque* di Paolo Uccello, rapportato a *The Deluge* di Viola che mostra dei passanti che, davanti a un edificio urbano, iniziano ad accelerare i movimenti anticipando la sensazione di catastrofe imminente, che si manifesta come cascata torrenziale. All'interno di questo contesto, otto interpreti eseguono una lenta azione coreografica in contrappunto. Ed ecco

sotto il potente flusso di *Inverted Birth* di Bill Viola l'interprete poliomielitico Uliano Veskovini a ritrovare il suo movimento, a risorgere. Sembra «il soldato che deve reinventare l'uso degli arti», quell'immagine sotterranea dell'ultimo studio di *Interrogazioni alle vertebre* che tanto aveva colpito Agamben⁵³⁶. Si trova nella penultima stanza di *Rinascimento elettronico*, a chiusura perfetta del cerchio. Già interprete di *Cena Pasolini* (Bologna, 2015), Uliano appare seduto a terra di spalle allo schermo gigantesco, segue lenti e misurati movimenti delle braccia illuminato da una torcia. Pulsazioni corporee coinvolgono petto e mani, fino a trasformarsi in movimento fluido in relazione con la sonorità dello scorrere dei liquidi richiamata dal video. Torsioni e gesti in continuo dinamismo con l'ambiente terminano con la distensione del corpo al suolo. La perdita dell'equilibrio del busto diventa elemento di rottura della sequenza lineare, come l'urlo ripetuto che esplode nello spazio liberando l'energia e la tensione raccolta per tutta la lenta e precisa azione. Infine un duetto di giovani danzatrici, Noemi Biancotti e Linda Pierucci, già note rappresentanti del progetto "Cerbiatti del nostro futuro", "dialogano" con il dittico *Adamo ed Eva* di Lukas Cranach, in relazione con l'opera *Man Searching for Immortality/Woman Searching for Eternity* di Viola. Ultimo quadro, liberatorio, sereno, piccolo eden di apollinea fattura.

Un viaggio sensoriale per lo spettatore attraverso arti che si contemplano, si completano e si compenetrano, creando una nuova esperienza di visione immersiva. Anche Giuseppe Comuniello si aggirava tra le stanze, come spettatore a cui veniva descritto l'evento da una giovane compagna.

Generazioni

Sieni, insignito del titolo di *Chevalier de l'ordres des arts et de lettres* dal Ministro della cultura francese nel 2013, vince il premio Cave di Michelangelo per la Scultura nel 2016⁵³⁷ continua a esplorare in un corpo a corpo col proprio tempo, la natura dell'immagine, la sua verità possibile e la sua menzogna, lo spazio di una manipolazione che rende ciò che vediamo fragile e al tempo stesso fortissimo. L'immagine che replica il

⁵³⁶G. Agamben in *Interrogazioni...*cit.

⁵³⁷ Cfr. <http://musefirenze.it/eventi/michelangiolesca2016/>

nostro mondo, e insieme lo costruisce e che non può mai per statuto essere neutra, semplice registrazione, «innocente». Al contrario, l'immagine irregimentata, è in continua connessione col "potere", asseconda la sua versione della Storia, della cultura, l'iconografia dell'altro. È oggi con Congo un imprescindibile punto di riferimento per giovani danzatori e coreografi.

Ramona Caia, identificata ormai come l'*alter ego* scenico di Virgilio, presente in quasi tutte le produzioni dal 2004 a oggi, in una lunga conversazione afferma che in questo tempo

sono cambiate tante cose e insieme poche. Più che la poetica quello che si trasforma continuamente nel lavoro di Sieni è il linguaggio del corpo. [...] Sieni considera il corpo un elemento in grado di fare ogni cosa e capace di mettersi in gioco continuamente. Chi ha seguito il suo lavoro fin dagli inizi si rende conto che stilisticamente è cambiato molto, potrebbe quasi sembrare un altro coreografo: credo che questo avvenga perché si tratta di un percorso che si trasforma con le sue esperienze quotidiane, di vita, gli incontri con le persone, il suo stato mentale e intellettuale, una mostra che vede o un artista per cui in un certo momento ha una predilezione, tutti elementi che lo portano a ricercare nel corpo un nuovo modo di esporsi. Si tratta quindi di una ricerca viva, in continuo mutamento.

[...] Anche lo stare in scena è cambiato, ma ovviamente cambia a seconda dei lavori, da quello che viene richiesto e da cosa si affronta. Ogni spettacolo si costruisce attraverso un tempo lunghissimo, attraverso un lavoro quotidiano e costante, così ognuno di noi ha il tempo di assorbire qualcosa, anche solo guardando Virgilio che dà un sacco di esempi a livello di movimento. Le coreografie sono sempre frutto di grande collaborazione tra danzatori e coreografo e questo comporta che sia lo stare in scena che il modo di danzare cambino sempre, in undici anni sono mutati tantissimo e spero che cambino ancora perché altrimenti vorrebbe dire essersi fermati, e invece non si arriva mai a un punto, ma si continua sempre a cercare. [...] Virgilio ci guida tantissimo, ma il lavoro che continuiamo a fare è un lavoro personale. Per questo amo il mio percorso con Sieni: non solo per un'adiacenza dal punto di vista poetico ma soprattutto perché non si tratta mai mera esecuzione. Con Virgilio Sieni il lavoro personale del danzatore è fondamentale: il danzatore rimane se stesso, ha una forte personalità anche se da fuori quello che emerge è un linguaggio comune, una vicinanza tra tutte le presenze. Questo senso di insieme è dato dal lungo processo di costruzione di cui ti raccontavo prima e dal fatto che si sposa una idea, si condivide così tanto una tematica, un progetto, che si arriva a essere così simili, così vicini. Ma la propria personalità non viene mai smarrita perché il lavoro personale è la

cosa fondamentale che viene portata avanti con Virgilio. Come danzatrice, se così non fosse, probabilmente mi fermerei [...]»⁵³⁸.

Sono innumerevoli i nomi dei danzatori che hanno lavorato a Cango e che ritroviamo nella giovane coreografia italiana. Spesso hanno un “timbro” di riconoscimento indelebile. Sieni ha parlato di “patologia diffusa” e, a volte, l’effetto di clone stilistico arriva chiaramente. Ci si chiede se sia una sana e fisiologica conseguenza o un rischio enorme per la nuova coreografia, che porta in scena anche le adolescenti bionde e flessuose incredibilmente identiche in spettacoli molto diversi.

Tra i più noti danzatori che hanno intrapreso l’attività coreografica indipendente, dopo una permanenza nella Compagnia, ci sono Fabrizio Favale, Daniele Albanese, Marina Giovannini, i già citati Elena Giannotti e Daniele Ninarello. Simona Bertozzi esordisce come coreografa nel 2004 e rapidamente si afferma anche a livello internazionale. È stata danzatrice nella compagnia di Sieni dal 2005 al 2010, da *Mi difenderò*, e ha interpretato *Tregua*, *Oro*, *Tristi tropici* tra gli altri lavori. Il linguaggio che porta in scena a livello tecnico- articolare è evidentemente molto vicino a quello praticato con la compagnia di Sieni. Conserva e sviluppa temi, processi e filosofi di riferimento (Jean Luc Nancy), grazie alla sua formazione umanistica a tutto campo. Intende sempre il corpo come «architettura complessa» e «immagine privilegiata tra le immagini, filtro nevralgico della stratificazione cosciente e del patrimonio percettivo»⁵³⁹. Nel 2009 scrive:

Mi interesso da tempo al gesto non narrativo, non didascalico e non descrittivo. Un gesto che sappia *evocare* ed *invocare*, articolando una materia fatta più di fantasmi che di oggettive presenze, di significanti, di memorie depositate su un pneuma che ingloba e comprime dialetticamente passato e presente, riattualizzando l’immagine nel momento esatto in cui non si preoccupa di *significare*. Si tratta qui di identificare la traiettoria di una materia del gesto che scivola da un punto all’altro dello spazio, vivendo per inattese apparizioni delle immagini, deformi, incomplete, scomposte ma percettibili e in grado di comunicare [...] è un gesto che si apre a una relazione inattesa con lo spazio; apre canali altri di lettura e di tempo percettivo tramite una dislocazione spaziale che sposta e intreccia più punti di vista [...]. Il rapporto con le immagini costituisce un tratto liminale di pulsazione e congiunzione tra la sezione corporea, fisica e dinamica, e la necessità di intravedere una sua possibilità di autonomia comunicativa: il suo divenire luogo

⁵³⁸

L. Oliva, *Dentro la natura del movimento Conversazione. con Ramona Caia* <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/04/23/dentro---la---natura---del---movimento---conversazione---con---ramona---caia/> (23 aprile 2015)

⁵³⁹ S. Bertozzi, *Emotus: in seguito all’azione, al muoversi*, in «Art’o» n. 28, estate 2009, p. 71.

privilegiato di una produzione di senso in quanto enunciato composito di materiale visibile e in-visibile⁵⁴⁰.

O ancora:

È ricorrente nell'immaginario iconografico che supporta quest'aspetto della mia ricerca, il forte senso di *sottrazione dinamica* che mi comunicano alcuni quadri di Giotto, in cui certi arti protesi e fortemente "delineati" attualizzano la possibilità di rendere il gesto evocativo per *essenzialità formale*. Oppure, per contrappunto, mi suggestiona il pieno possesso della forma dei corpi di Raffello, in cui il congelamento dell'esaltazione dinamica suggerisce oltre al *presente* di un determinato gesto o postura, anche il loro *prima* e *dopo*, come ci si è giunti e come li si potrebbe abbandonare, magari protraendoli⁵⁴¹.

Oggi Simona Bertozzi con la sua Compagnia Nexus collabora con artisti e studiosi quali Francesco Gioni (storico collaboratore di Cango) ed Enrico Pitozzi (*Anatomia*, 2016), sostiene a sua volta giovani coreografi, alcuni dei quali lavorano nelle sue recenti produzioni (Alice Bariselli, Aristide Rontini, Lucia Guarino). È da tempo impegnata sul versante della formazione già iniziato nel contesto del Dams di Bologna nel 2004, proseguito con la Rete Anticorpi (Innesti) e attualmente in un importante progetto triennale (2015-2017) di trasmissione denominato *Volcano – Coreografia e complessità*⁵⁴², ideato sempre con Enrico Pitozzi, in cui sono ospiti diversi docenti da Raffaella Giordano a Myriam Gourfink a Stefano Tomassini, nel contesto de L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino.

Trio con Bandiera (2014) è la creazione del collettivo Cani (Ramona Caia, Giulia Mureddu e Jacopo Jenna) che apre il ciclo di residenze del triennio 2015-2017 del Centro di Produzione, ma dopo qualche data il lavoro di gruppo si ferma. Ramona Caia e Giulia Mureddu restano fortemente connesse a Cango, mentre Jacopo Jenna prosegue il suo lavoro prodotto e supportato da spazio K/kinkaleri. Singolarmente vengono invitati da Sieni a seguire o presentare dei progetti. Claudia Caldarano è l'unica attrice-danzatrice della Compagnia che ha una coreografia a doppia firma con Virgilio *Eden* (2016). I più giovani, recentemente usciti dal gruppo, sono Sara Sguotti e Nicola Cisternino al loro debutto coreografico con il nome Sa. Ni., accolti a settembre 2017, giustamente, nel bacino

⁵⁴⁰Ivi, pp. 67---70.

⁵⁴¹Ivi, p.70.

⁵⁴²Cfr. <http://www.arboreto.org/progetti/progetti---pluriennali/volcano---coreografia---e---complessita/>

di Anticorpi. Davide Valrosso (Trani 1985), solista nel *Vangelo secondo Matteo*, danzatore delle creazioni di Sieni dal 2012, interprete di *Sacre*, *Pulcinella*, *Cantico dei Cantici*, dopo diversi momenti di crisi sceglie di licenziarsi dalla Compagnia per poter intraprendere un discorso autoriale più autonomo. I primi studi coreografici verso l'indipendenza e presentati in terra pugliese -*Naufragio in Re minore* e *Il Vuoto e la bellezza* (2014) -sono esercizi di stile più vicini al maestro nell'estetica formale, ma privi di necessità sostanziale. Con il tempo, il supporto del network Anticorpi, gli studi successivi cominciano ad avere un'identità differente. *Cosmopolitan Beauty*, prodotto da Congo, circuita nel Paese, superando diverse prove che lo conducono alla "Prova d'autore XL", condotta con i danzatori del Balletto di Roma diretto da Roberto Casarotto. Dopo un susseguirsi di prove aperte anche fuori programma a Bassano del Grappa Operaestate - B.Motion, il lavoro debutta a Ravenna nel settembre 2017. Le tematiche che ritornano sono quelle del rito contemporaneo, del corpo come organismo collettivo in un "sistema di sospensioni" (gesti, origini, attese, anatomia, pressione, disagio) in cui l'obiettivo è :

Non far nascere altro che quello che c'è: questo è stato il suggerimento essenziale di Davide, che ha prodotto a volte un senso di frustrazione, ma poi si è dimostrato traccia imprescindibile per accettare di potenziare soltanto quello che accade, sospensione e fragilità. Quando tutti accolgono la possibilità di trasformarsi, di non inventare nulla, ma di trovare commozione in questo corpo unico ad alto gradiente di concentrazione – che tuttavia conserva intatte le varie specificità – il processo non è più individuale ma relazionale. Sottrarsi e donarsi all'altro, attraverso continue apparizioni e nascite possibili, un equilibrio in cui l'energia non muore mai, ma si trasforma sempre⁵⁴³.

Il giovane pugliese viene selezionato anche per la NID 2017 con *We_Pop*, commissionato dal Festival Oriente Occidente di Rovereto, presentato a Congo nel 2016 e realizzato con il collega di Compagnia Maurizio Giunti. Vincitore di un altro bando di residenza e sostegno alla creazione, lavorerà anche per l'Accademia Nazionale di danza di Roma. Un caso a parte è quello di Lara Russo (Milano 1982), giovane autrice parte del gruppo Trasmissioni a Venezia nel 2013, ha partecipato a *Cena Pasolini* (Bologna 2015) e, dopo aver vinto il bando DNA_appunti coreografici 2015⁵⁴⁴ con il primo studio dal titolo significativo *Cercare coraggio/Proteggere innocenza*, ha avuto la possibilità di provare a Congo e nelle

⁵⁴³

F. Magnini, *Davide Valrosso e il corpo che schiude meraviglia* in <http://www.ballettodioroma.com/it/compagnia---produzioni/triennio/>

⁵⁴⁴ Che vede in rete la Fondazione RomaEuropa / CSC Centro per la scena contemporanea Bassano del Grappa / L'arboreto---Teatro Dimora di Mondaino / Gender Bender Bologna / Teatro Grande Brescia / Uovo Festival di Milano/Compagnia Virgilio Sieni---Centro di produzione sui linguaggi del corpo e della danza.

sedi di tutti i partner del progetto, per debuttare con *Ra-Me* alla Biennale di Venezia nel 2016.

Al termine del suo incarico quadriennale in Biennale, Sieni ha pubblicato una lettera di bilancio e di proposta che va ben oltre la Laguna e che evidenzia una carenza strutturale nel Paese, cercando ancora una volta i perché di una “nuova scuola”.

Cari spettatori della Biennale Danza,

[...] Ho disegnato, nella mia direzione, un festival internazionale incentrato sui concetti di frammentazione e di trasmissione. Per me è finita l'idea di festival come sequela di spettacoli serali. Il festival deve essere un tutt'uno di rappresentazione e di trasmissione, di formazione, intendendo quest'ultima come veicolo per rifondare la città secondo un processo di studio sui linguaggi del corpo e della danza in relazione con i luoghi. La trasmissione, appunto, non è soltanto quella del gesto dal maestro all'allievo, ma è anche un tentativo di rifondare la città aprendo la strada a una diversa frequentazione e coscienza dei suoi luoghi. Ma attenzione: quelle realizzate in questi anni a Venezia non sono mai state semplicemente proposte di esperienze di danza in luoghi pubblici, ma vere e proprie pratiche dell'aperto, come diverso orizzonte umano di relazioni, e dell'invenzione utopica di *polis* e *agorà* come dispositivo democratico, scaturente dall'incontro tra le arti del gesto, del corpo, della danza e i cittadini, dalla risonanza tra spazi all'aperto e al chiuso a costruire una geografia inedita partendo dalla frequentazione dei luoghi. Per realizzare tali propositi ho cercato, incontrato, portato a Venezia alcuni importanti maestri della coreografia internazionale, unitamente a numerosi coreografi e artisti internazionali e italiani, e ho cercato, sempre, di associarli a luoghi specifici perché potessero creare nel College opere originali in relazione anche con gruppi di giovani danzatori. Tutto ciò è stato progettato e realizzato per tornare a parlare di corpo in modo profondo, per sviluppare ricerche legate ai luoghi della città e non semplici eventi. Quest'anno abbiamo disegnato due *poleis*: una *polis* all'Arsenale e un'altra distesa in vari spazi della città di Venezia. Abbiamo inserito la formazione come momento essenziale che si chiudeva con una breve creazione e con l'esibizione in spazi al chiuso o nei campi. In questi ultimi la danza appariva quasi all'improvviso, con strutture “leggere”, e dopo venti minuti scompariva senza lasciare tracce. Mi piacerebbe sviluppare questa idea in venti diverse città italiane che accettino di misurarsi con l'aperto del corpo, allo scopo di creare una geografia di aperture e osservatori nei centri storici e nelle periferie. Abbiamo introdotto percorsi per giovanissimi danzatori, tra i dieci e i sedici anni, provenienti dalle scuole di ballo. Li abbiamo messi in contatto con protagonisti della danza contemporanea, abbiamo fatto creare con loro spettacoli di notevole intensità. Molti di loro, dal 2012, sono cresciuti e manifestano il desiderio di

continuare a cimentarsi con questi paesaggi. Dove potranno farlo in un Paese che non ha scuole per l'arte coreutica di oggi?

In quest'ultima edizione siamo riusciti a realizzare un progetto che avevamo in mente dagli inizi dell'avventura veneziana. Ha preso la forma di *Archeology*, con un gruppo di lavoro composto di danzatori, sociologi e architetti, che ha percorso vari luoghi della città. È stato un lavoro che ha coinvolto molti cittadini, in una differente visione e esperienza degli spazi urbani.

[...] Abbiamo creato in questi quattro anni una comunità di ricerca che comprende ormai più di una quindicina di coreografi italiani e stranieri che condividono alcuni principi. Ed è inutile sottolineare come sia importante sviluppare relazioni a livello internazionale di scambio e di studio tra coreografi. Come dovrebbe essere una questione urgente quella di far nascere da tutto questo lavoro un archivio della danza, un luogo di conservazione della memoria e di propulsione per nuove idee.

Alcune proposte per il sistema - danza

E ora, dopo il bilancio, voglio avanzare alcune idee per migliorare la situazione del sistema- danza in Italia, intervenendo nel dibattito stimolato dal blog "La danza nella città", scritto dal laboratorio sui social media che ha seguito il festival. Una discussione che ha visto finora vari interventi. È necessario, secondo me, andare a proporre in Italia un percorso pubblico di formazione ai linguaggi del corpo e della danza in relazione al paesaggio e i beni culturali ossia con la ricchezza culturale del nostro Paese: pratiche nel territorio rivolte alla ricerca, alla creatività, allo sviluppo e al lavoro.

Il College della Biennale di Venezia è stato una specie di master: quello che manca, per la danza contemporanea, è una formazione di base condivisa e pubblica. Dopo il primo determinante slancio rappresentato dal riconoscimento dei primi centri di produzione per la danza, dobbiamo puntare adesso sulla formazione e la trasmissione per continuare a costruire, pubblico, artisti, compagnie in sinergia colle risorse sociali e culturali. Solo in questa maniera potrà veramente iniziare un cambiamento generale. Deve essere istituita per decreto una scuola (almeno una, per iniziare), in contatto con i Centri di produzione; l'attuale decreto ministeriale deve essere allargato con una parte dedicata alla formazione nei centri stessi ai quali deve essere inoltre indicato di costruire geografie di relazioni col territorio individuando e collaborando con luoghi e istituzioni. La danza necessita di tale prospettiva ricercando un pubblico il più ampio possibile.

Che cosa significa fare formazione in un Centro di produzione? Vuol dire trasmettere un sapere coreografico. Da questo punto di vista ci vuole una rivoluzione vera e propria, legata alla partecipazione dei cittadini e a un'estensione dei compiti dei Centri.

Il futuro Centro nazionale di formazione deve indicare iniziative anche rivolte ai cittadini, per rispondere al bisogno di danza, per incrementarlo.

E qui bisogna essere chiari. Non tutti i soggetti possono fare tutto e ci vogliono controlli che impediscano usi non corretti dei fondi destinati alla formazione. Bisogna tornare a parlare di qualità e di bellezza: questi devono essere i criteri che guidano l'attività. Chi si avvicina alla danza, inoltre, deve studiare in modo globale, anche a livello umanistico, sociologico, frequentando la letteratura, la filosofia, l'architettura, la storia dell'arte. Bisogna creare una consapevolezza del pubblico e della necessità di un nuovo pubblico. Il Centro di produzione non può essere una monade: deve legarsi a un territorio, alla sua storia, alla sua arte, alle sue relazioni sociali... La formazione deve creare anche una geografia dei luoghi, in relazione con i musei, i beni e i centri artistici, i luoghi di ricerca e di studio. Tutta questa attività attualmente non è prevista dal decreto ministeriale. Noi abbiamo sperimentato varie forme di intervento, come nei *Cenacoli fiorentini*, così come in tanti altri progetti internazionali e in Italia, costruendo con le massime istituzioni locali dei progetti sulla città. Luoghi, artisti, cittadini impegnati nell'edificazione di una nuova città e di "comunità del gesto", come in questi giorni si può vedere dai risultati della Biennale Danza e dai progetti a Torino per la regia della Venaria e Palazzo Te a Mantova. Molti cittadini grazie a questo modo di fare danza hanno riconosciuto o addirittura conosciuto per la prima volta la loro città.

Un Centro di produzione deve essere un propulsore di energie, capace di creare vettori di azione nella città. Bisogna introdurre nel decreto una norma per cui tutti i teatri, di prosa, lirici, centri di danza, circuiti eccetera, possano produrre e ospitare spettacoli di danza, senza le attuali barriere e limitazioni. Bisogna costituire almeno una scuola di riferimento nazionale sui linguaggi del corpo e della danza in relazione ai beni culturali: in Italia ci sono una sessantina di Conservatori di musica e non c'è un luogo di formazione per l'arte coreutica di oggi. Bisogna accostare ai professionisti i cittadini e rafforzare l'idea dell'arte del corpo e della danza come dispositivo democratico in relazione ai luoghi. In un festival come nell'attività di programmazione di uno spazio non bastano gli spettacoli, di produzione e di ospitalità, gli eventi: essi devono esserci, ma hanno senso se trovano risonanza in un contesto più largo. Un ultimo punto: è importante destinare fondi anche alla costituzione di archivi. Non per accumulare scaffali pieni di materiali morti o dormienti, ma perché la documentazione storica e archeologica della danza è un bene culturale fondamentale per il confronto e per la formazione, per trasmettere memoria alle nuove generazioni, per comparare quello che sarà con quello che è stato.

L'archivio è traccia, raccoglie i gesti, mappa i luoghi, le esperienze attuate attraverso il corpo. Serve ad annotare, preservare, diffondere; per scoprire forme ricorrenti, quasi in senso warburghiano. Ha bisogno di propri fondi e di un proprio personale dedito ad

approfondire questi aspetti della danza e a interrogarsi con quali materiali e tecniche diffonderli, ragionando su come la danza non sia disciplina distaccata, ma qualcosa di facente parte dei gesti dell'uomo e delle sue relazioni sociali in determinati luoghi⁵⁴⁵.

545

V. Sieni, *Un bilancio. Una proposta. Lettera del direttore artistico* in [https://ladanzanellacitta2016.wordpress.com/2016/06/28/un---bilancio---una---proposta---lettera---del--- direttore---artistico---virgilio---sieni/](https://ladanzanellacitta2016.wordpress.com/2016/06/28/un---bilancio---una---proposta---lettera---del---direttore---artistico---virgilio---sieni/)

Raffaella Giordano

Cosa è natura che ama creare, dove la morte. Simile al confine del mondo nel centro di un paesaggio inesistente, il desiderio di creare forme. Il silenzio è denso, leggere le note di un pianoforte, in lontananza. Come i fiori nel prato, fanno capolino i temi di sempre. Il vestito come un cielo o come una terra, la campitura di colore dai contorni imprecisi, il segno di una porosità dell'anima. Caro spettatore ti dono questo mio sentiero, specchio riflesso di un canto celeste⁵⁴⁶.

Avevo quindici anni quando ho visto per la prima volta uno spettacolo di Raffaella Giordano al Teatro Kismet Opera di Bari, era *...et anima mea* (1996). Credo che il primo interrogativo sulla sua figura e la sua opera sia sorto in quel preciso istante. Tanto più che il programma di sala, firmato da Danio Manfredini (e intriso de *La rabbia* di Pasolini), recitava:

Guardo l'azione dell'uomo nella creazione della sua opera, lo vedo così spaccato, vedo la sua opera così spaccata. Sulla scena cominciano a prendere forma azioni come particelle esplose qua e là, segni che rimandano a significati disparati. L'autore dell'opera ne ritrova i legami, comprime i sensi in un organismo unitario sulle tavole del palcoscenico. Tesse quelle azioni nate ancora prima di essere capite. Compare la vecchia storia di Gesù nei suoi eventi principali: nascita, predicazione, sacrificio, crocifissione, ma nella sintesi teatrale tutto è trasfigurato. La storia-mito di Gesù si imbeve dei miti contemporanei e in questa sovrapposizione si compongono quadri che rimandano alla pittura espressionista. La danza di agonia del cigno nero annuncia presagi oscuri sulla vita di Gesù e sul suo popolo, come fece l'angelo Gabriele. Gli innocenti uccisi [hanno] Il compito di evocare la tragedia [...] candidi testimoni dell'orrore generato dalle lotte di classe, dalla ricchezza, dalla povertà, dal possesso⁵⁴⁷.

La figura di Raffaella si staglia nella casa madre del teatro danza che in lei vede confluire l'eredità del Tanztheater tedesco secondo il lignaggio Jooss, Cêbron, Bausch e quella assai "tradita" di Nikolais che, insieme ad alcuni preziosi strumenti onirici, le è stata trasmessa

⁵⁴⁶R. Giordano, presentazione di *Celeste - appunti per natura* (2017)

⁵⁴⁷D. Manfredini, Programma di sala di *...et anima mea*. Archivio Sosta Palmizi.

da Carolyn Carlson per proiettarla nella prima generazione della danza d'autore italiana⁵⁴⁸. E' bastata questa genealogia per far scaturire un enigma di danzatrice aristocratica, dolce e altera, "santa" e grotowskiana più di tutti. Negli anni Ottanta una permanenza e poi un sostegno produttivo della Compagnia parigina L'Esquisse di Régis Obadia⁵⁴⁹ e Joëlle Bouvier⁵⁵⁰ è altrettanto rilevante. Dice oggi l'artista: «due stelle e due guerrieri mi hanno accolta, insegnato e indicato la strada. Tre forme diverse e sapienti [...] hanno "ferito" la mia anima e creato lo spazio per sempre»⁵⁵¹.

Raffaella Giordano annovera fra i suoi maestri indiretti i «poeti del tempo, maestri di essenza, profondità dolorose e profetiche: Andrej Tarkovskij, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski»⁵⁵² per l'appunto. Una scuola che incarna forse già una tradizione che continua a "fare scuola", pur avendo trasformato il proprio teatro fino quasi a sospendere lo spettacolo.

Raffaella Giordano, nel tempo, ha trasformato la propria cifra coreografica, ha assunto come "sistema" la propria etica personale, rinunciando a progetti con le istituzioni, declinando inviti. L'artista preserva tempi di pace, soffre le richieste e le scadenze, si è vista poco sulle scene della danza negli ultimi dieci anni, ma lei stessa dichiara di non avere il mito di andare in scena per forza, anche perché «le scene sono tante...»⁵⁵³. Come tanti e diversi sono gli studi dedicati alla sua opera, ma per lo più tesi inedite⁵⁵⁴.

⁵⁴⁸ Cfr. A. Senatore, *La danza d'autore...cit.*, pp. 188-198.

⁵⁴⁹ Obadia ha studiato danza all'Institut des arts et du mouvement diretto da François e Dominique Dupuy e teatro con Jacques Lecoq. Ha fondato la compagnia L'Esquisse, è stato direttore del Centre Chorégraphique National du Havre e del Centre National de danse contemporaine d'Angers. Vincitore di numerosi premi internazionali come coreografo, ha associato a questa attività quella di regista di video clips, reportage e cortometraggi, come quello dedicato a Dominique Mercy: *Dominique Mercy danse Pina Bausch*. A proposito della sua interrelazione con il cinema ha pubblicato *L'Esquisse: danse et cinéma*, éditions Angle d'Ailes, Paris 1991.

⁵⁵⁰ Danzatrice e coreografa di origine svizzera, è riferimento importante della *Nouvelle danse* francese, per oltre quindici anni ha lavorato in duo artistico con Obadia, con il quale ha diretto i centri coreografici di Havre e Angers. Dal 1998 ad oggi prosegue la propria attività artistica con la compagnia che porta il suo nome e ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti, anche come *officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*.

⁵⁵¹ R. Giordano in G. Di Stefano, *Intervista a Raffaella Giordano*, «Danza & Danza» n. 261, marzo-aprile 2015.

⁵⁵² R. Giordano in *La regia in Italia, oggi*, cit., p. 196.

⁵⁵³ Appunti personali, dall'incontro-laboratorio a Cortona, 2 luglio 2015.

⁵⁵⁴ Presa come singolo caso di studio in ordine cronologico: A. Doria, *Il percorso poetico e coreografico di Raffaella Giordano*, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia Corso di Laurea in DAMS, Relatore: Prof.ssa E. Casini Ropa, a.a. 2002/2003;

A. Billi, *Cuocere il mondo: uno studio sullo spettacolo di Raffaella Giordano*, Università degli Studi di Siena. Facoltà di lettere e Filosofia, Relatore: Prof. V. Di Bernardi a.a. 2006/2007; V. Mercurio, *La danza d'autore. L'opera di Raffaella Giordano* Università degli studi di Bologna / Facoltà di Lettere e Filosofia/ Corso di laurea specialistica in Discipline Teatrali, Relatore: E. Casini Ropa, a.a. 2007/2008; L. Imperato, *Corpus*

Scritture e Azioni

Come autrice-danzatrice, dopo *Cuocere il mondo* (2007)⁵⁵⁵, Raffaella ha danzato in Italia *A Te*, un assolo, pensiero danzato in omaggio a Pina Bausch a pochi mesi dalla sua scomparsa nel 2009, *L'Incontro* con Maria Muñoz, anche alla Biennale Danza di Venezia nel 2014 e *appunti per Natura*, un'anteprima delicatissima per una quarantina di persone in una chiesa sconsacrata in Puglia nell'aprile 2017, in attesa del lavoro compiuto dal titolo *Celeste- appunti per natura* (prima assoluta a Cagliari, 25 novembre 2017).

Come coreografa ha curato invece i movimenti di scena in teatri d'opera per la regia di Mario Martone sia a Parigi, al Théâtre des Champs-Élysées (*Macbeth*, 2015) e all'Opera Bastille (*Sancta Susanna*, 2016), sia al Teatro dell'Opera di Roma (*Bassaridi*, 2015). Ha collaborato anche con Federico Tiezzi e la squadra del *Calderòn* di Pasolini, premio Ubu come miglior spettacolo e miglior regia nel 2016. La vera novità è rappresentata dal grande schermo. Già una piccola esperienza con Bernardo Bertolucci in *Io ballo da sola* (1995) l'aveva portata al cinema nel ruolo di se stessa con frammenti de *Il Cortile* (1985), noto pezzo collettivo che segnò l'esordio di Sosta Palmizi. Nel film *Il Giovane Favoloso* (2014) di Mario Martone ha un ruolo su misura: quello di Adelaide Antici - madre di Giacomo Leopardi (Elio Germano) - nonché di Madre Natura nel dialogo famoso e terribile tratto dalle Operette Morali:

Natura: Chi sei?

Islandese: Sono un povero Islandese, che vo fuggendo la Natura;

Natura: Io sono quella che tu fuggi.

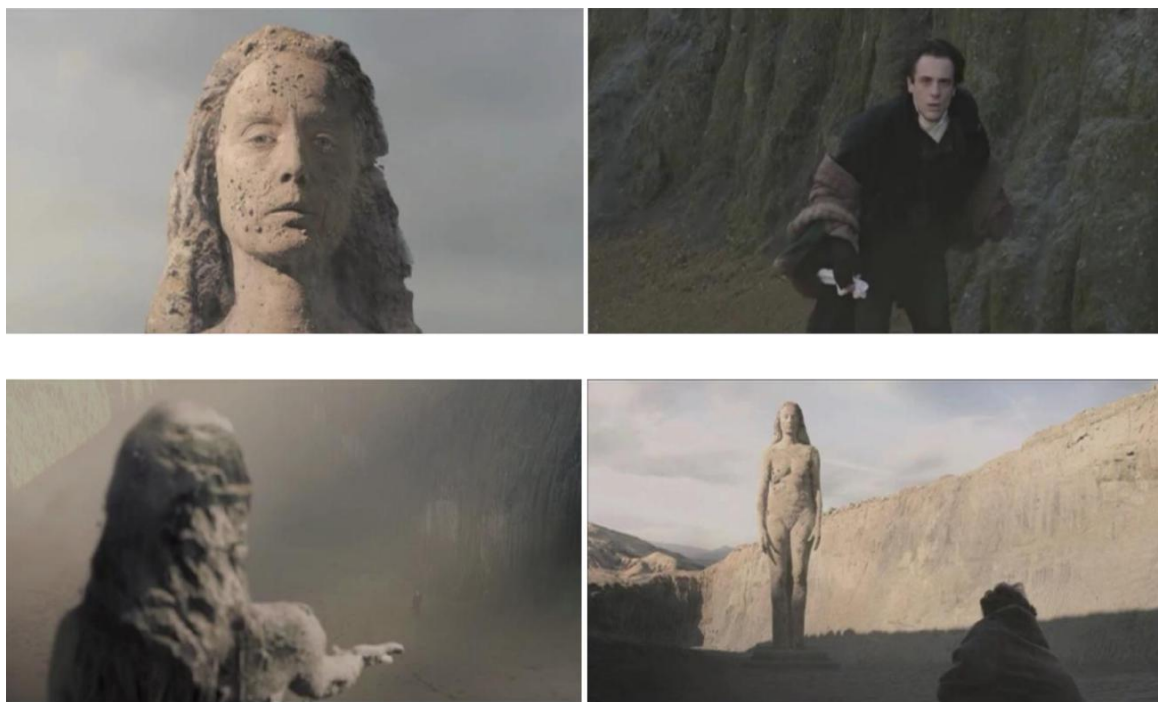
Islandese: La Natura? Me ne dispiace fino all'anima; Tu sei la nemica scoperta degli uomini e degli altri animali e di tutte le opere tue. Sei tu che ci insidi, ci minacci, ci assalti, ci percuoti, ci laceri e sempre o ci offendi o ci perseguiti.

Natura: Immaginavi forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Io ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità o all'infelicità degli uomini. Quando vi offendo, quale sia il

meus...et anima mea...: il teatrodanza di Raffaella Giordano, Università degli studi di Napoli "Federico II" / Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatore: Prof. E. Massarese, a.a. 2006/2007; M. Vedruccio, *Questo corpo è al mondo...*, Università del Salento / Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Filosofia, Relatore: Prof. A. Quarta, a.a. 2009/2010; D. Tarricone, *La voce del corpo parlante nel teatrodanza da Pina Bausch a Raffaella Giordano*. Università di Roma "La Sapienza" / Facoltà di Lettere e Filosofia / Corso di Laurea Magistrale in Spettacolo Teatrale, Cinematografico e Digitale: Teorie e Tecniche. Relatore: Prof.ssa A. Jovicevic, a.a. 2013/2014.

⁵⁵⁵ Debutta il 13 marzo 2007 al Théâtre Garonne di Tolosa e in prima nazionale il 3 aprile al Teatro Comunale di Modena. Coproduzione con il Théâtre Garonne di Tolosa, il Théâtre des Bernardines di Marsiglia, il Teatro Comunale di Modena Fondazione e il Festival delle Colline Torinesi.

mezzo, io non me n'avveggo, come se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei⁵⁵⁶.



Fotogrammi dal film *Il giovane favoloso* di M. Martone (2014)

Come sottolineava Michel Bernard, sulla scorta della psicanalisi, il vero dialogo del corpo «è quello arcaico con la madre che, attraverso il corpo desiderante e investito della risposta che essa gli ha dato, la insegue indefinitamente, dando nello stesso tempo la chiave dei più sottili meccanismi sempre più affinati del nostro linguaggio radicato in questa relazione libidinale primaria»⁵⁵⁷. Quell'incarnazione per il cinema, Martone l'ha ripresa sul finale di *Bassaridi*, un'opera di Henze su libretto di Auden e Kallman, tratta dalle *Baccanti* di Euripide. Qui, in un cammèo finale, sul proscenio, nuda, appare la Giordano come madre di Dioniso, il dio che sempre ritorna. Un'immagine potente nella memoria degli spettatori, pura crocefissione.

A trenta minuti dall'antegenerale è proprio Raffaella che sul palcoscenico del Costanzi, sotto lo sguardo amichevole del regista, prova la scena. Capelli sciolti, abiti dimessi, sembra di vederla "a casa", come nella sua campagna toscana, con un abito a quadretti e un cardigan di lana chiara. Il sottofondo è il solito, ma sempre inedito, accordare strumenti, quel "caos calmo" che crea la tensione prima della prova. L'atmosfera è nuova. Nuova è la

⁵⁵⁶ Cfr. G. Leopardi, *Dialogo della Natura e di un islandese* (1824) nelle *Operette morali* (1827) nell'adattamento per il film di M. Martone: <https://www.youtube.com/watch?v=onnPG6Psvrk> (18 agosto 2017).

⁵⁵⁷ M. Bernard, *I riti del corpo...*cit, p. 175.

programmazione del Teatro nella stagione (2015/2016), con nomi mai letti nel cartellone romano. Durante l'antegenerale, la fiamma perenne che lo scenografo ha posto al centro del palcoscenico divampa oltre il bracere. Allarme generale, solo degli estintori possono placare il fuoco fermando la prova.

Il tema della Natura - insieme terrestre e celeste, umana e divina - è la chiave di lettura dell'ultimo periodo e dell'ultimo lavoro della Giordano, che sta per vedere la luce in forma compiuta.



Elementi da *Celeste - appunti per natura* (2017) Foto di G. Mosconi

Sul fronte della formazione Raffaella è impegnata da sempre sul territorio nazionale, e non solo, con una vera e propria “passione per la trasmissione”. Presso la sede dell'associazione Sosta Palmizi, nella campagna aretina, vicino Cortona, si sono formate decine e decine di danzatori e attori nei laboratori residenziali proposti periodicamente. Due volte l'anno, almeno fino al 2016 (una sola occasione nel 2017). La progettazione della formazione assume un profilo più articolato e sistematico con il biennio “Scritture per la danza contemporanea. Corso per la sensibilizzazione e lo sviluppo delle arti corporee”, di cui Raffaella è responsabile artistica. Nel 2009-2010 il progetto è sostenuto dal Teatro Stabile di Torino e dall'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, in collaborazione con Sosta Palmizi e React! (Residenze artistiche creative transdisciplinari), condiviso da Santarcangelo dei Teatri e dal Teatro Petrella di Longiano. Qui si incontrano -

nelle lezioni curate anche da Francesca Della Monica, Chiara Guidi, Cinzia De Lorenzi, Ang Gey Pin e Maria Muñoz - i danzatori dell'ultima generazione, i cui nomi ritorneranno sempre più spesso nella compagine dei giovani autori "di ricerca", sostenuti come artisti associati o programmati in "Invito di Sosta", il festival organizzato da Sosta Palmizi giunto nel 2017 alla sua decima edizione. Martina Bosi, Leonardo Delogu, Olimpia Fortuni, Francesco Michele Laterza, Silvia Mai, Chiara Orefice, Floor Robert, Sveva Scognamiglio, Cinzia Sità, Danilo Valsecchi sono parte di un gruppo che cercherà di rimanere unito all'indomani del primo biennio di Scritture per la danza contemporanea, creando il collettivo Famigliafuché⁵⁵⁸, finalista al Premio Equilibrio 2012. Ben presto sovrastato dalla complessità dell'organizzazione orizzontale e della "pluriautorialità", il gruppo si riduce in unità di microazioni sparse nel Paese. Nel 2011/2012 la Giordano ha modo di sviluppare anche un secondo biennio, sostenuto però solo da Sosta Palmizi e dall'Arboreto. Il percorso, che continua a ospitare le docenze di Francesca Della Monica, Ernani Maletta, Michele Di Stefano, Cinzia De Lorenzi e Maria Muñoz, è seguito da "personaggi" talentuosi come l'albanese Gleni Çaçi (Premio Equilibrio 2013), Francesca Antonino, Daria Menichetti, Valerio Sirna (DOM).

Attualmente Raffaella Giordano è ideatrice e docente di "Azione", progetto pilota per una rete stabile di insegnamento sul territorio toscano sotto la direzione e collaborazione creativa delle più forti realtà che vi lavorano (fatta eccezione per Cango di Virgilio Sieni): Aldes, Cab 008, Compagnia Simona Bucci, Company Blu, Kinkaleri, Le Supplici, MK e Sosta Palmizi. Il progetto agisce nel campo della sperimentazione e dell'alta formazione per danzatori, il percorso è rivolto ad un massimo di quindici allievi di un'età compresa fra i diciotto e i trent'anni, che abbiano una formazione di base nell'arte del movimento e che ritengano di voler perseguire la carriera di interpreti e danzatori. Gli artisti e coreografi coinvolti nel progetto «intendono incarnare in questa Azione, un primo gesto verso un ideale necessario, la costruzione di poli di alta formazione professionale nell'ambito della contemporaneità: strutture che offrano alternative di studio differenziate a basso costo anche fuori da logiche di mercato» cita il bando. Il piano di studi ospita le docenze di Simona Bucci, Roberto Castello, Alessandro Certini, Michele Di Stefano, Fabrizio Favale, Raffaella Giordano, Marina Giovannini, Marco Mazzoni, Cristina Rizzo, Giorgio Rossi, Charlotte Zerbey. L'eterogeneità dell'esperienza poetica di ogni autore sviluppa un pensiero consapevole e responsabile nel dare un senso organico al percorso, sia pratico che

teorico. All'interno delle modalità di lavoro proprie di ciascuno, gli autori affrontano conoscenze e forme, principi e relazioni costitutivi del linguaggio corporeo nell'ambito della danza e del teatro contemporanei.

Sul piano pedagogico, Raffaella Giordano afferma:

La mia funzione, nel tempo di un seminario, non può essere dimostrativa di un modo di danzare, ma credo invece che debba creare stimoli utili al processo di formazione del danzatore, che lo possano sensibilizzare verso una consapevolezza di base, per poi poter affrontare con sensibilità le infinite forme danzanti. Lavoro sulla qualità dell'attenzione, sul riscoprire la realtà di un atto. Come comprendere la vita intrinseca al "movimento", ciò che lo sostiene e lo permette. La semplicità di poter agire senza scartare la propria sensibilità, allontanandosi così da ciò che si sta attuando. Educarsi ad "assumere" un'azione nella sua totalità, ritrovando il senso di unione, di piena attenzione. Il danzatore è chiamato ad una responsabilità, è esposto al rischio di perdere di vista l'idea di sé, concedendosi al tempo e all'errore, riattivando il dialogo costruttivo tra abilità e limite assunti come valore. Nel tempo di improvvisazione, su un piano più personale si pone il danzatore di fronte alla sua possibilità di ascoltare, intraprendere, reagire, di "aprire" e rendersi disponibile a fare esperienza, mettendo in gioco i propri desideri, le proprie difficoltà. Non sempre le parole si trovano esaurienti per indicare la strada e allora l'esempio concreto e l'esperienza di ognuno diventano i propri maestri⁵⁵⁹.

Ricezioni e trasmissioni

Per la Giordano coreografare significa «illuminare il potenziale interiore dell'individuo»⁵⁶⁰, danzare ha sempre a che fare con una grandissima umiltà, con la *cura* delle «misure minime e sottili [lavorate] per sottrazione fino a confondersi nel vuoto»⁵⁶¹, con la fragilità, l'urgenza, il desiderio. Nella catena della trasmissione, solo chi ha ricevuto può "donare", ma inevitabilmente immette qualcosa di nuovo e di diverso che appartiene esclusivamente alla propria identità. E' appurato che vi sia un margine di "patrimonio genetico" assolutamente indipendente anche dai genitori. Raffaella Giordano ha respirato quelle rivoluzioni che hanno modificato le coordinate filosofiche fondamentali della scena

⁵⁵⁹ R. Giordano, *Tracce di orientamento* in <http://www.sostapalmizi.it/raffaellagiordano/formazione-seminari-raffa/>

⁵⁶⁰ R. Giordano in G. Di Stefano, *Intervista a Raffaella Giordano* in «Danza & Danza» n. 261, marzo-aprile 2015.

⁵⁶¹ R. Giordano in *La regia in Italia*, oggi cit. p. 197.

contemporanea, traducendole nella prassi teatrale in modo personale, quindi avendo “debiti teoretici” con tutti e, a un certo punto, con nessuno, ma se Pina Bausch non l’avesse invitata, affidondole ben due creazioni come autrice per la compagnia della Folkwang Hochschule di Essen (nel 1989, *Inuit* e nuovamente nel 1995, *Il volto di Aria*) chissà come sarebbe andata a finire, dice consapevolmente Raffaella stessa⁵⁶².

Illuminante ed emblematica è la sua definizione del *corpo* tra memoria e trasmissione, in quanto

crocevia di forze, miracolo di connessioni, punta di un iceberg, figlio di spirito e materia. Rivelatore di poteri forti che coinvolgono l’essenza del nostro esserci e poi non esserci più. Il corpo aiuta a ricordare. Mi è caro non tralasciare questa realtà, fare in modo che i rapporti fra le parti giochino in maniera diversa in ogni lavoro. La danza è una realtà poetica e concreta che ha il potere di convocare più dimensioni nello spazio-tempo alchemico del presente. Trasmette valori e valenze forti di umanità, per questo è potente ed è voce spirituale, filosofica, sociale e politica. È una rivoluzione possibile⁵⁶³.

Vi è una tecnica che dimostra l’urgenza del movimento e il suo senso segreto e questa è sempre nell’improvvisazione che aggancia e permette lo sviluppo di un’emozione e la articolazione di una poesia onirica, come per Carolyn Carlson, che ha sempre cercato una “fulminea composizione-concetto”⁵⁶⁴.

Alla Giordano interessa il senso del tempo, forse più che dello spazio. Nella musica che utilizza sembra essere già inscritto un disegno, così come nei corpi è già inscritto un “testo”, che va tracciato solo *quando* è necessario. «Pour l’artiste qui crée une image en le tirant du fond de son âme, le temps n’est plus un accessoire» (Henri Bergson), il tempo è parte del contenuto e lo spazio attraversato è un tracciato interiore ben preciso; memoria e sensi nutrono l’impulso creatore che arriva alla concretezza poetica (ποίησις) come azione espressiva, trasposizione di interiorità in effettualità, segno reale.

Il punto di partenza, il compito dato per un’improvvisazione secondo questi modi è sempre generale, universale ed elementare e proprio per questo la danza che ne scaturisce è così personale e si delinea in un contesto puntuale. L’improvvisazione è l’arte per cui si studia tutta la vita, è sempre considerata il cuore del lavoro creativo, l’operazione che

⁵⁶²Cfr. R. Giordano in G. Di Stefano, *Intervista...*cit.

⁵⁶³R. Giordano in I. Mancia, *Intervista*, « Il Mucchio selvaggio », anno XXX n. 643, dicembre 2007.

⁵⁶⁴Appunti personali dalle lezioni di composizione coreografica di Carolyn Carlson, Roma, marzo 2003.

consente di costruirsi «materiali espressivi e presenza»⁵⁶⁵. Si usa per rifondare il senso della danza, cercando al di fuori dell'ordine della danza stessa i materiali, gli elementi e le tecniche per costruire un ordine "altro". Per avere comunque delle costrizioni e affrontare l'ignoto, un modo di crearsi una propria, a volte personale, tradizione. Nei dizionari comuni l'improvvisazione è ancora legata alla mancanza di tecnica o di preparazione, oppure a una facilità di esecuzione, per i coreografi contemporanei essa è legata all'addestramento alla creatività, al lavoro e al processo creativo. Arriva a mutare la direzione della composizione, spostando l'accento dal danzatore anonimo parte di uno spettacolo allo spettacolo costruito con i materiali creativi del danzatore, quale frutto di un difficile equilibrio tra un dato e la sua continua messa in discussione, quale "scienza della libertà" che nutre di senso la forma in cui si appare. È il modo di organizzare insieme il reale ed il linguaggio della propria arte ritagliando l'uno sul verso dell'altro, dando così luogo ad una nuova *partitura*, che rende possibile «la dialettica del processo creativo fra organizzazione e casualità»⁵⁶⁶, tra consapevolezza ed istinto. In fondo ciò che Grotowski identificava come «la padronanza dei dettagli fino al punto in cui si manifesta la reazione personale»⁵⁶⁷, perché è in quel punto d'intersezione tra le due componenti che si manifesta il momento creativo, il punto in cui la natura umana appare completa. L'improvvisazione si può strutturare a livello macro o microscopico, in ogni dettaglio fino a intendere la coreografia come struttura di improvvisazione chiusa. Si può credere alla paradossale affermazione: «Sono quindici anni che provo questa improvvisazione»⁵⁶⁸.

Raffaella Giordano, come nella tradizione del Tanztheater, chiede ai danzatori di mostrare se stessi nei lati peggiori, senza difesa alcuna, superando le tecniche per cogliere infine le essenze delle *persone* nel vivo della confusione contemporanea⁵⁶⁹, come fonti di libere associazioni condotte alla purezza da estenuanti prove e "ripetizioni", per poi fare la regia degli incubi, delle nevrosi, delle passioni, dei ricordi d'infanzia, dei giudizi e dei dilemmi di chi deve andare in scena, raffinando via via la scrittura o scegliendo di non "chiuderla", lasciando quindi che lo stato di ricerca, con l'atmosfera che comporta, sia la cifra stilistica del lavoro.

⁵⁶⁵ Cfr. F. Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato* in *Civiltà teatrale nel XX secolo* a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Il Mulino, Bologna 1986, p. 84.

⁵⁶⁶ E. Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 183.

J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1980, p.

190.

⁵⁶⁸ L'affermazione è di Nigel Charnock, appunti personali dalle lezioni del Biennio coreografico, A.N.D., Roma febbraio 2007.

⁵⁶⁹ Cfr. R. Giordano, *L'alterità* in «Il Castello di Elsinore», XVI, n.47, 2003 p. 76.

La questione della *scrittura coreografica*, in percorsi o partiture, è un tema fondamentale e delicato per la coreografa, sia quando lo mette in atto sia quando non lo mette in atto volontariamente per lasciare che l'esperienza della vita sia la domanda, «mentre la *creazione* in verità è la risposta semplicemente»⁵⁷⁰. La tecnica del sé, come indagine sulla «materia di sé» (cfr. *supra* p. 12), è valida in quanto apice della «tecnica di *creare* la propria tecnica»⁵⁷¹. Raffaella ripete spesso agli interpreti e agli allievi di «arrendersi e stare con sé»⁵⁷². Anche perché è questo il presupposto per essere centrati e *muovere* oltre che muoversi, di conseguenza afferma: «quando guardo un danzatore non guardo come si muove, ma se si muove lo spazio intorno a lui»⁵⁷³, un passaggio che richiama chiaramente Bausch motivata a valorizzare «ciò che muove gli esseri umani, non tanto il modo in cui si muovono»⁵⁷⁴. La danza deve arrivare a definirsi nello *spazio* come altro da sé o si deve rendere evidente nel *tempo* come profonda innervatura oppositiva di ognuna delle battute del ritmo cardiaco, del polso e del respiro. A questo punto il lavoro comincia ad essere segnato dalla ricerca libera e interdisciplinare e sembra condensare il meglio della riflessione contemporanea sull'uomo, l'animale sociale, i suoi modi e le sue nevrosi indagati, a volte, con l'ironia e il distacco insegnato dai grandi maestri. E' un universo ricco di sfaccettature reali e oniriche che non portano traccia di moralismo, perché non è lo spettacolo ad essere critico nel modo di porsi, ma è il corpo in scena uno strumento intelligente e critico che svela il non detto e il non dicibile degli atteggiamenti e delle relazioni umane, che smonta le sovrastrutture culturali, fino a esser valido potenzialmente ovunque nel mondo, non perché ormai globalizzato, ma perché sotteso da alcuni connotati comuni. Attraverso questo «diagramma di flusso», la molteplicità delle verità e il loro essere assai relative, l'osservazione acuta dell'uomo e dei contesti in cui vive si traduce in movimento, colore, distruzione, passione, gioia di vivere e il tutto arriva, intatto, ad ogni spettatore che, nell'accogliere un dono sincero, viene mosso a rivoluzione pur seduto in osservazione. Lo spettatore compie il proprio montaggio in modo da leggervi il senso che risuona (se risuona) nella propria esperienza, percezione e immaginazione. Vi è una grande attenzione alla persona, al singolo interprete, ma una grande lezione del teatro sembra passare nella danza di Giordano: «in nessun caso mostrate solo voi stessi, ma il mondo

⁵⁷⁰J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij* ...cit., p.183.

⁵⁷¹Ivi, p. 195.

⁵⁷²Appunti personali, 2 luglio 2015. L'espressione esortativa è stata spesso registrata anche in A. Borriello e rivolta ai più giovani interpreti-allievi.

⁵⁷³*Ibid.*

⁵⁷⁴P. Bausch in S. Schlicher, *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, Costa&Nolan, Genova 1989, p. 96.

[...], poiché non ha importanza come tu appari, ma quello che hai visto e che mostri. Merita di essere conosciuto quello che sai»⁵⁷⁵.

Dunque, ancora una volta, non si tratta di una memoria del passato unitario e coerente, ora, questa memoria, non può che essere di un passato personale in frammenti. *Mythos* e *pàthos* si trovano al fondo della quotidianità e dell'attualità, dei modi odierni di vivere i rapporti umani. La tragedia è il conflitto interiore che il singolo vive costantemente, è la percezione della compresenza di istanze altissime con la miseria della realtà contingente; è l'attrito tra la spontaneità e i "modi culturali" di porsi, è l'estremo limitato che implode continuamente. Nel percorso dell'artista vero, la tragedia è il quotidiano «dramma dell'iniziazione e del martirio» perché, come dice Miller riferendosi al clown Augusto, «egli è la storia che interpreta. E si tratta sempre della stessa, eterna storia: [...] crocefissione»⁵⁷⁶.

Nel corso di trent'anni di carriera autoriale abbiamo visto la Giordano tragicomica e grottesca, puramente lirica, o come voleva Brecht, con l'atteggiamento della persona che posa la sigaretta per un attimo (anzi a volte neanche la posa, se la porta in scena), e si gioca il suo momento. In una danza quasi classica, in "comode mutande bianche". L'effetto di straniamento è intrinseco al suo linguaggio e l'autopoiesi anche. Ma sempre lo stupore dello spettatore consapevole o meno è sulla peculiare sua *grazia*. In uno studio anche performativo sul concetto, Lucia Amara e Cristina Rizzo ci danno preziose indicazioni:

La grazia è legata intimamente al movimento. Essa si mostra e si eclissa in ordine contrario allo sforzo. Ogni economia non è aggraziata ma c'è un'economia della grazia. C'è nella grazia qualche prestigio che sempre ne cambia la qualità: un'ostentazione del potere. Ogni grazia del movimento impone ai nostri occhi un'estetica dell'insperato. La grazia è una categoria di confine, lontana dalla perfezione sicura e statica del bello. L'incontro paradossale di un risparmio, di un abbandono e di una rivelazione di potenza, secondo i principi di un'estetica della sovrabbondanza, del successo miracoloso, del rischio e dello slancio. Rarefazione del potere. Torsione. Generazione del possibile. La grazia è politica di dissimulazione. Indica una disparizione dei sistemi⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ B. Brecht, *Scritti teatrali...*cit., pp. 223-224.

⁵⁷⁶ H. Miller, *Il sorriso ai piedi della scala*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 74.

⁵⁷⁷ Dalla presentazione di *Loveeee* di e con L. Amara e C. Rizzo. Produzione 2011 di CAB008, in collaborazione con Xing (Bologna), con il sostegno di Regione Toscana e Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

In Raffaella Giordano la grazia, intesa come «attitudine, come politica del corpo, come economia della bellezza in presa diretta con la realtà del mondo»⁵⁷⁸, convive con la rivoluzione della danza, che efficacemente l'artista sintetizza come « il giorno in cui il danzatore ha potuto fermarsi e dire “ciao”... e si sono spaventati tutti»⁵⁷⁹.

Nelle produzioni di fine anni Novanta tutti i temi trovano una forma compositiva e i capolavori di approdo sono certamente

La notte trasfigurata e *Il canto della colomba*, opere esemplari della Giordano su musiche di Arnold Schönberg, presentate in serata unica bipartita, che precedono *Quore* solo di un anno. Una dialettica si dispone temporalmente sull'asse di passaggio dalla prima alla seconda parte dello spettacolo, le quali si contrappongono non solo per il contrasto coro/solo ma anche per altre opposizioni significanti: luce/ombra; formalismo/romanticismo; minimalismo/lirismo e via discorrendo. Costruzione coreografica e confessione intima si alternano in una composizione di grande tenuta drammaturgica e di notevole rigore artistico⁵⁸⁰.

Mentre sulla soglia del nuovo millennio arriva *Quore. Per un lavoro in divenire* (1999), frutto maturo di *...et anima mea* (1996), uno «spettacolo-rito, che con una donazione totale da parte dei danzatori [diventa] azione di disvelamento del proprio essere e delle proprie paure»⁵⁸¹, manifesta il lato anti-eroico, gioca in apertura, generosamente, con l'essere “umano, troppo umano” e proprio per questo lascia emergere uno “spazio della trascendenza”, dimostrando quanto questo ci appartenga. Come sottolinea Pontremoli, questo spazio si apre nello

smantellamento sistematico della scatola teatrale attraverso una presentazione visiva della sua decadenza (palcoscenico nudo, elementi scenici e materiali abbandonati nello spazio ecc.). La danza come movimento puro non è più l'elemento di partenza compositivo e un suo labile eventuale richiamo è offerto dalla dialettica e dalla tensione fra presenza e assenza, fra luce e ombra, e si materializza nello spazio fra carne nuda esposta e carne nascosta. Quella che con notevole resistenza i tradizionalisti sarebbero disposti a chiamare coreografia consiste nella precisione estrema del timing dei gesti, nella cronometrica alternanza di quiete e movimento, nell'incanto di un racconto privato che viene osteso al

⁵⁷⁸*Ibid.*

⁵⁷⁹ appunti dall'incontro-laboratorio, Cortona 3 luglio 2015. Cfr. anche D. Tarricone, *La voce del corpo parlante nel teatrodanza da Pina Bausch a Raffaella Giordano*, cit...

⁵⁸⁰ A. Pontremoli, *Quore. Per un lavoro in divenire in La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea* a cura di F. Fiaschini, Titivillus, Pisa 2013, p. 14.

⁵⁸¹ R. Fabris, *Corpo e dono nel Quore di Raffaella Giordano in Passi, tracce, percorsi*, cit...p. 267.

pubblico [...] e si dispiega come metafora della liberazione di questi corpi stessi, sempre oscillanti fra disperazione e irrisione. Tali corpi nella loro realtà greve, antitesi del glamour estetizzante del danzatore tradizionale, nel loro agire, nel loro relazionarsi non sono azione pura: divengono iscrizioni di atti e pertanto documenti attraversati dal passato e in grado di portarlo a presenza per un pubblico non più posto a distanza, ma collocato concettualmente allo stesso livello del performer⁵⁸².

Se in passato la combinazione degli elementi visivi all'interno dell'ordine cronologico della coreografia, evocava montaggi e dissolvenze da medium cinematografico, come nella migliore tradizione del Tanztheater, che li ha utilizzati come essenziale principio contenutistico e drammaturgico, in *Quore* il piano sequenza unico non lascia scampo alla condivisione dello spazio-tempo.

Fiori, i cari «temi di sempre»

Nei lavori coreografici di Raffaella Giordano ha fatto capolino l'ironia, un'ironia amara, elemento straordinario che la danza recente sembra aver completamente dimenticato. L'ironia è una benedizione che dà la possibilità di burlarsi di se stessi soprattutto. Bisogna prendere le cose molto seriamente per concedersi la possibilità di prendere distanza e rimettere tutto al proprio posto. Pina Bausch diceva: «E' una questione d'atteggiamento [...] l'humour si fonda sulla critica, ma anche sull'amore. E' qualcosa di molto sottile che ci permette di sorridere e di sapere allo stesso tempo quanto questo sia difficile»⁵⁸³; è una dichiarazione di dignità, un'affermazione della superiorità dell'uomo su ciò che gli accade (Roman Gary). Raffaella, maestra di armonia e bellezza, non ha un corpo grottesco, sregolato, disarticolato, ma esprime la disarmonia del mondo attraverso il suo contrario, con un atto di autoumiliazione ironica fa la scelta parodistica di esaltare, pur degradandola in apparenza, la propria eccezionalità.

«Il gioco ironico possiede di per sé il valore di un'interpretazione: è una derisoria epifania dell'arte e dell'artista»⁵⁸⁴ e, ad ogni modo, «il gioco non è gratuito: è rito, è svelamento di una saggezza segreta»⁵⁸⁵. L'ironia indica il rapporto di inadeguatezza tra l'infinità dell'artista creatore, concepito come soggetto assoluto, e la finitezza dell'opera d'arte e del

⁵⁸²A. Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, cit., p. 76.

⁵⁸³P. Bausch, Intervista del 16 febbraio 1990 in N. Servos, *L'art de dresser un poisson rouge*, cit., p. 294.

⁵⁸⁴J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984, p.39.

⁵⁸⁵Ivi, p. 139.

mondo fenomenico in cui essa si pone: in Schlegel il concetto viene a indicare, più in generale, l'atteggiamento di chi, comprendendo il carattere relativo degli aspetti finiti dell'esistenza, coglie l'incomparabile superiorità dell'infinito che è in sé. Anche Kierkegaard ha dedicato all'ironia la sua tesi magistrale sotto la guida di Hegel, pertanto si consideri ogni riflessione sul tema fatta in questa sede assolutamente approssimativa⁵⁸⁶. L'ironia, a sua volta, porta con sé il doppio: la malinconia. Essa «è forse quanto di più specifico caratterizza le culture dell'Occidente»⁵⁸⁷, l'illustre compagna della bellezza. Nelle creazioni c'è la festa, ma il sottotesto è una nostalgia senza tempo e una malinconia che supera i confini dello spazio scenico. «Il senso del comico e del grottesco annega nella malinconia del flusso di azioni»⁵⁸⁸, una «malinconia pacata, quasi in stato di grazia»⁵⁸⁹ permea l'atmosfera e «ci si muove sempre in un limbo di delicata amarezza»⁵⁹⁰. Paradossalmente vi è felicità creativa nella malinconia che può condurre a un'ironia terribile. Se malinconico è il percorso di «ricomposizione dell'infranto»⁵⁹¹, si immagini quale estrema malinconia accompagna l'impossibilità di ricomporre la frammentarietà del mondo contemporaneo che, pertanto, si riflette esattamente in *Quore*. Il lavoro, per gli appassionati del genere è l'apoteosi del teatro danza di matrice Bausch. È utile riflettere su un dato storico: nel 1982, Franco Quadri scriveva relativamente ad *Arien* di Pina Bausch: «le combinazioni rette sulla gratuità delle associazioni plastiche concludono la *soirée* a una livida volgarità buffonesca e all'accumulo dei travestimenti»⁵⁹². Nel 2000 sarà proprio Quadri ad attribuire il premio speciale Ubu, da lui stesso ideato nel 1977, a *Quore* per aver gettato «uno sguardo critico sulla realtà e più in generale per il coraggio e l'intensità delle scelte coreografiche da lei operate nel suo teatrodanza al di là della danza». Il noto critico curerà poi il volume *Sulle tracce di Pina Bausch*⁵⁹³ nel 2002.

Nel 2014, a distanza di quasi vent'anni Raffaella torna a interpretare *Fiordalisi* (1995): una lezione di umanità, grazia e potenza tenuta viva nel tempo. Questa è l'occasione di trasmettere sé a se stessi, con la difficoltà di «rimanere fedeli alla partitura e alla densità

⁵⁸⁶Cfr. rielaborazione della tesi pubblicata nel 1841 con il titolo *Il concetto di ironia in costante riferimento a Socrate* ed. it., a cura di D. Borso, Guerini, Milano 1989.

⁵⁸⁷Y. Bonnefoy, prefazione all'opera di J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, Garzanti, Milano 1990, p.

3.

⁵⁸⁸L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1985, p. 119.

⁵⁸⁹Ivi, p.153.

⁵⁹⁰Ivi, p.173.

⁵⁹¹C. Bologna, introduzione a J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* cit., p. 20.

⁵⁹²F. Quadri, *Pina Bausch: il grande gioco del fare teatro*, in E. Vaccarino, *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa & Nolan, Genova 1993, p. 150.

⁵⁹³*Sulle tracce di Pina Bausch. L'opera di un'artista raccontata da lei stessa al VII Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte* a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 2002.

tematica [...] senza più essere nel tempo di quella urgenza [ma] lasciando respirare ogni volta il tempo presente»⁵⁹⁴. La platea del Teatro Eliseo a Roma, si divide nettamente. Ancora o già? Sulla poesia, sull'intimità, sulle citazioni della danza o sulla non-danza, non è chiaro. Ma un giovanissimo critico molto spontaneo vede: «nuove manifestazioni di vita e di irrinunciabile e insopprimibile continuità. Emozionati, com-mossi e finalmente senza parole»⁵⁹⁵ in tempi evidentemente un po' aridi. Ciò che si vede sulla scena non si può chiamare interpretazione, né recitazione, la storia inscritta nel corpo, segno visibile e pulsante del divenire umano, è essa stessa la danza. Un'emozione propriamente vestita di altrettanta precisione, che non permette di dividere il chi dal che cosa, dal come. La Giordano seduta su una sedia, immobile⁵⁹⁶, è come se dicesse: «nel più piccolo muscolo della mia faccia, posso crearle dei mondi di immagini, istantanei, abbandonandomi semplicemente a tutte le modulazioni del mio desiderio interno, del mio appetito di vivere, modellando sensazioni»⁵⁹⁷ prima con un fondo di drammatica solennità quasi tragica, poi con abilità e leggerezza. In questa composizione ormai storica, un mondo arcaico e infantile, sovranaturale e misero, si fonde ai movimenti sempre misurati e Raffaella incarna il destino dell'artista e dell'uomo sintetizzato nelle figure del “volo” e della “caduta”, sostando nel mezzo. Tra terra e cielo, questi *Fiordalisi* risbocciati per caso, e recuperati alla memoria propria e collettiva, hanno sicuramente determinato la creazione successiva, che infatti viene presentata con il verso: «Come i fiori nel prato, fanno capolino i temi di sempre»⁵⁹⁸.

Eppure l'effetto percettivo è di una danza sull'orlo del baratro. Il gesto viene portato all'estremo, aumenta d'intensità non nello spazio e nell'estensione muscolare, ma nella profondità della carne e dello sguardo. La scena della durata maggiore è tutto un *piano d'ascolto* di voci e suoni fuori campo, in cui lo sguardo è rivolto alla platea e gli occhi sono come due laghi trasparenti in cui sembra di veder scorrere le immagini di un film. L'immobilità si sa, è un estremo della danza, una danza estrema. Per stare immobili ed essere “significanti” si compie il doppio del lavoro rispetto ad una danza in dinamica. Nella fisica generale il lavoro è il prodotto della forza per lo spostamento, se lo spostamento spaziale è nullo, resta la forza nel tempo. Raffaella all'occorrenza assorbe

⁵⁹⁴R. Giordano in G. Di Stefano, *Intervista* cit.

⁵⁹⁵G. Sonno, *Appunti critici: una settimana di ricerca DNA*, in «Paperstreet», 11 novembre 2014 <http://www.paperstreet.it/appunti-critici-una-settimana-di-ricerca-dna/>

⁵⁹⁶Sull'arte di saper danzare seduti, apparentemente immobili, danzando nel corpo prima che con il corpo, cfr. sempre E. Barba, *La canoa di carta* cit., p. 85.

⁵⁹⁷A. Artaud, cit. in F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1999, p.45.

⁵⁹⁸Cfr. nota 546.

tutto e sta, concentra nello stesso spazio tutta l'energia di una danza. Il processo di assorbimento dell'azione ha come conseguenza un intensificarsi delle tensioni che la animano e viene percepito dallo spettatore indipendentemente dall'ampiezza dell'azione. Resta una danzatrice proprio perché nega gli atteggiamenti da danzatrice. Diviene espressiva all'ennesima potenza, perché vive intensamente il limite. Alcuni attori che popolano le scene, anche prestigiose, del teatro contemporaneo, spariscono nello spazio scenico senza lasciare traccia, si appoggiano alla scenografia invece di riempire lo spazio di energia propria o si dimenano. Immobile sulla sedia, sola in scena, Giordano è in uno stato di sospensione del movimento e il movimento sospeso è un movimento assoluto. Questa contraddizione di energie lascia sfuggire da sé una goccia di vita densa e dolorosa che distrugge l'impianto scenico e s'impone con forza. Tutta la tecnica non esplicitata, non sviluppata, ma concentrata in un punto viene alla luce nella sua essenzialità, nella sua nitidezza concreta che è fatta di tensioni e resistenze e non soccombe al fascino dell'oscuro magma di estetismi possibili. «L'attore fa sempre troppi gesti e troppi ne fa d'involontari, dietro il pretesto della naturalezza. E sempre troppi giochi di fisionomia. Non sa che l'immobilità, come il silenzio, è espressiva»⁵⁹⁹, diceva già Jacques Copeau. Essa è la fotografia dell'energia, è l'alfa e l'omega del teatro che danza.

L'azione è tutta nella ricezione, mentre nello sguardo la sua teatralità, intesa come scoperta costante di poter parlare, ridere, piangere, *essere* in scena. In questa continua scoperta si annida la qualità che distingue la danzatrice dagli attori consumati. E qui torna sempre una nota riflessione di Bausch: «Io credo che solo un danzatore molto bravo possa realizzare le cose più semplici. E' molto complesso. Io non domando mai qualcosa di privato, ma qualcosa di preciso. Quando un danzatore dà la sua risposta, quella riguarda tutti. Questo si sente, non è una questione intellettuale»⁶⁰⁰.

599

J. Copeau in *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di M. I. Aliverti, La casa Usher, Firenze 1988, p. 54.

⁶⁰⁰P. Bausch, 16 febbraio 1990 in N. Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche Editeur, Paris 2001, p. 292. Traduzione mia.

Ultima cena. Problemi intorno al rituale

Il 2007 è l'anno di *Cuocere il mondo*. Il titolo, e apparentemente solo il titolo, viene da un libro di Charles Malamoud: *Cuocere il mondo. Rito e pensiero nell'India antica*⁶⁰¹. L'autore, che ha scritto anche *La danza delle pietre. Studi sulla scena sacrificale nell'India antica*⁶⁰², è l'erede e massimo rappresentante della grande tradizione indologica francese. Attinge dall'immenso corpus delle speculazioni filosofiche sul sacrificio, sul rito, sul cerimoniale teatrale e le sue "azioni minutamente codificate", per dimostrare quanto queste, al di là dell'anatomia e della fisiologia, siano reiterazione di ciò che un tempo fu compiuto dagli dèi, e paradigma nel quale ogni elemento dell'universo umano trova la sua giustificazione. Lo spettacolo parte però dall' *Ultima Cena* di Leonardo da Vinci e la processione di gesti che contiene e di Malamoud non tornano tracce, se non in alcuni dettagli che danno le vertigini. Perché

[...] una volta messo in crisi l'immaginario tradizionale, una volta che i suoi confini vengono dilatati verso la performance, dove il *movimento dei corpi* può anche essere totalmente dismesso, dopo che gli spazi consueti dell'agire teatrale vengono abbandonati, ciò che rimane è unicamente la *presenza di corpi* su un terreno comune a performer e spettatori, un paesaggio quanto mai reale in cui non c'è più spazio per la rappresentazione, ma solo una coesistenza di presenze che condividono un luogo in cui è possibile prendersi cura gli uni degli altri⁶⁰³.

Questo avviene, di fatto, in *Cuocere il mondo*. Si arriva all'impossibilità di continuare a fare uno spettacolo danzante. Ma *ciò che rimane* dei lunghi processi di lavoro e di ricerca è ormai oltre la scena, nelle trame delle vite e nel modo di guardare degli artisti coinvolti. Olivier Maltinti, uno dei sette interpreti di *Cuocere il mondo* ha girato un film in quell'anno di prove in cui viaggiava tra Marsiglia, l'Umbria e la Toscana, *What Remains*⁶⁰⁴ non è un backstage, ma un documento dell'intensità della vita artistica, l'unico documento pubblico che prova quanto Ambra Senatore fosse presente e coinvolta in questo progetto, motivo per cui nel documentario per *Danza in Scena* è così commossa nell'affermare che i

⁶⁰¹ C. Malamoud, *Cuire le monde, Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, La Découverte, Paris 1989 Trad. id. *Cuocere il mondo. Rito e pensiero nell'India antica*, a cura di A. Comba Adelphi, Milano 1994. Il volume raccoglie saggi apparsi fra il 1968 e il 1987.

⁶⁰² C. Malamoud, *La danse des pierres: Etudes sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Éditions du Seuil, Paris 2005. Trad. it.: *La danza delle pietre. Studi sulla scena sacrificale nell'India antica*, Adelphi Milano, 2005.

⁶⁰³ A. Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, cit. p. 74.

⁶⁰⁴ Cfr. O. Maltinti, *What Remains* in <https://www.youtube.com/watch?v=OK9M3bMbl4Q>

colleghi hanno trovato ciò che cercavano e, come aveva appena scritto: «tramite il percorso artistico, inscindibile da quello di vita»⁶⁰⁵.

Frequentare un laboratorio, figuriamoci mesi di prove “a casa” di Raffaella Giordano, alla Fratta S. Caterina tra Camucia e Cortona è come fare un ritiro spirituale, ma creativo, significa entrare in una “convivenza comunitaria” sensibilissima e rispettosissima, condizione imprescindibile perché il corpo possa aprirsi al contesto ed esporre l’elaborazione del proprio vissuto.

In tempi recenti (il 30 giugno 2015) Raffaella ha iniziato un seminario con la frase semplice e spiazzante: «L’aria è una cosa gentile, l’aria intorno a voi è gentile». Pausa.

L’aria, come l’acqua e il fuoco è stata considerata l’arkè primordiale delle cose, sia nella tradizione mitica sia nella storia del pensiero tanto occidentale quanto orientale. Anassimene le attribuisce l’infinità e il movimento perenne: essa è il respiro del mondo. Nella danza è opportuno ripartire dal respiro. Un giorno Lucia Latour mi rispose inorridita: “Il respiro non esiste, è roba vecchia, degli anni Settanta!”. Pensai che stava sfidando la vita come non mai. Per il filosofo greco l’aria non era solo un elemento materiale, ma un vero e proprio principio “superiore”, tant’è vero che per Anassimene anche la nostra anima è fatta d’aria, o come sostenevano le più antiche filosofie ariane dell’India, del quinto elemento, cioè di etere, ovvero di quel soffio vitale di cui parlano gli antichi Veda e le tarde Upanishad, il pneuma, termine che sarà poi impiegato per indicare lo “spirito”. Nell’aria Anassimene deve pertanto aver ravvisato anche il principio del pensiero ed in particolare del pensiero del mondo. Per rarefazione l’aria diventa fuoco, per condensazione si fa vento, nuvola, acqua, terra, pietra. Tutte le cose si dissolvono in essa e da essa riemergono rigenerate. Forza intelligente che ordina e sorregge il tutto. Spazio per vivere e per vedere. Nel materialismo epicureo l’*aer* è l’aria esterna al corpo, calma e tiepida, che produce il riposo; il pneuma o ventus è l’aria che sta nell’interno dei corpi, mossa e fredda, e porta il movimento.

L’aria e la vibrazione sono d’altra parte il mezzo attraverso il quale i viventi comunicano, costruiscono cultura, strutturano le proprie esistenze proiettandole al di là dei ristretti margini delle loro vite individuali: elementi trascendentali, dunque.

⁶⁰⁵A. Senatore, *La danza d’autore....cit.*, p. 198.

L'aria, piena di energia, è energia, vibra e produce il soffio vitale, il suono, la parola, il movimento. Nelle arti figurative come sulla scena crea le dimensioni e i rapporti tra i corpi, ha il potere di generare il senso, la prossemica e stabilisce in quanto respiro per l'uomo e il suo occhio i pieni e i vuoti. Nell'immagine cinematografica se c'è "troppa o poca aria" si ridefinisce la relazione tra un soggetto e lo spazio inquadrato. Nella coreografia l'aria muta i rapporti interni ed esterni ai corpi; connota un carattere, genera un timbro. Il suo dosaggio può permettere infinite variazioni dei parametri di movimento. Determina il principio, la fine, la dimensione e il valore di quest'ultimo. Presiede l'equilibrio. E si visualizza anche come sforzo contro la gravità, anelito alla spiritualità.

La "spontaneità" necessaria alla ricerca ha molto a che fare con la "vocazione", cioè con l'erompere improvviso della vita spirituale, ma anche, incredibilmente, con la quotidianità, con la conoscenza del proprio vero corpo e con la disciplina che lo rende strumento «spontaneità e disciplina ben lungi dall'indebolirsi, si rinforzano vicendevolmente e ciò che è elementare nutre il costruito e viceversa, fino a diventare la reale sorgente di una recitazione irradiante»⁶⁰⁶. A volte si cercano le medesime cose, ma i modi di giungerci sono diversi, come i percorsi e le biografie, ma all'artista «non è necessario il sapere come fare, ma come non esitare al cospetto della sfida, quando bisogna attuare l'ignoto e farlo, lasciando il "modo" (per quanto è possibile) alla nostra natura»⁶⁰⁷.

La lezione di Grotowski è assolutamente ancora attuale in Raffaella Giordano, come la lezione di Bausch per cui in scena si devono riconoscere degli uomini e delle donne, non dei danzatori o delle danzatrici, ma esseri umani che danzano, pieni di grazia e dignità.

Il verbo usato nel titolo della composizione scenica del 2007, indica per la Giordano una *trasformazione* al «fuoco di uno spazio interiore»⁶⁰⁸. Il respiro di quei pochi elementi: i legni, le coperte, i contatti, l'umanità deambulante, tutto questo sospendere tempo e movimento, fatte le dovute proporzioni, non è poi così lontano dal *Purgatorio* (2015) di Sieni per centocinquanta cittadini⁶⁰⁹. La necessità di scendere da un palcoscenico e mettersi a diretto contatto con l'umanità sofferente è un passaggio immediatamente successivo.

⁶⁰⁶J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni editore, 1970, p. 140.

⁶⁰⁷J. Grotowski in *L'attore creativo...* cit., p. 322.

⁶⁰⁸Cfr. *Cuocere il mondo per Danza in scena*, cit.

⁶⁰⁹ *Divina Commedia-Ballo 1265. Inferno- Purgatorio e Paradiso* a Palazzo Vecchio, Firenze, dicembre 2015
Cfr. <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-d641eafd-9efd-41aa-8cdf-9a18d1ffdb28.html> (10 giugno 2016)

Dunque sul teatro-rituale, sull' effettiva partecipazione dello spettatore, sulla «riattivazione» degli archetipi nell'inconscio collettivo, sull'approdo a un linguaggio scenico codificato o coreograficamente misurato che investe una molteplicità di aspetti relazionali sul versante Oriente/Occidente, sul corpo-memoria e sul modo in cui la cultura è assorbita mediante il corpo, siamo costretti a tornare. Questo perché nel teatro e nella danza di ricerca (italiana) contemporanea, va rivisto e reinquadrato proprio il concetto di *rappresentazione*. La voce, nel vocabolario della lingua italiana Zingarelli 2016, è corredata da una riflessione firmata proprio da Mario Martone, il regista che sempre più spesso ha cercato la collaborazione di Raffaella Giordano negli ultimi anni. Il ritorno a certe questioni radicali dell'arte performativa non è scisso dalla realtà contingente, esso stesso rappresenta una posizione, o meglio una postura, assunta e trasformata nel tempo al fine di salvaguardare quel nucleo eterno che è il valore del teatro nella sua funzione originale. Scrive Martone:

La nascita dei mezzi di comunicazione di massa ha cambiato radicalmente il terreno e i connotati stessi della rappresentazione. La necessità catartica di assistere a una rappresentazione che elabori e dia un significato alla realtà, rimasta intatta dai greci fino a noi, è oggi profondamente mutata. Non c'è un poeta che tesse la tela di questa trasfigurazione davanti a dei cittadini raccolti in una cavea, la realtà si riversa direttamente su scene frantumate in mille pezzi, e di cui, col tempo, la parte cartacea diventa sempre meno importante. Ciascuno, davanti a uno schermo, è solo col suo frammento tra le mani, e bisogna sapere che ciò a cui si assiste non è la realtà, ma una rappresentazione⁶¹⁰.

Così, per reazione, la scena contemporanea delle arti corporee dal vivo, si assume alcune responsabilità aumentando sempre più il livello d'intensità della "realtà" contro l'artificio di cui è saturo il mondo circostante, così come nel cinema è sempre più crescente il valore del film documentario, in una direzione nella quale la presa diretta del fatto reale si mescola, ma senza tradirla, all'arte della ripresa e alla scelta poetica delle immagini.

⁶¹⁰ M. Martone, voce *Rappresentazione* nel Vocabolario della lingua italiana Zingarelli 2016, Zanichelli, Bologna 2016.

Una questione di teatrodanza e cinema

Con la danza della Giordano si aprono gli abissi della drammaturgia e i rapporti con la regia teatrale e cinematografica. Le questioni che la sua figura muove vanno dalla tesi di lungo corso sul danzatore-attore⁶¹¹, alla trasformazione del segno e del senso della danza negli ultimi dieci anni, dal discorso sull'immagine-permanente alla battaglia del presente che avviene in un contesto amaro e dolente. Una situazione inedita mi coglie sul finire della ricerca, sfumando la danza e aprendo direzioni inaspettate, ma sperate. La danzatrice è l'apprezzatissima protagonista del film *L'Intrusa* di Leonardo Di Costanzo. Dopo la presentazione alla Quinzaine des Réalizateurs a Cannes, il film arriva nelle sale cinematografiche di tutta Italia il 28 settembre 2017 e, mentre riceve premi e riconoscimenti, la Giordano prepara il suo nuovo assolo che debutta in prima nazionale a Cagliari il 25 novembre 2017, a trent'anni esatti dalla sua prima coreografia individuale *Ssst...*(1987).

Se dunque nel proprio lavoro di ricerca i livelli di scrittura scenica e narrazione (o non-narrazione) possono essere svincolati da ogni logica formale, nel teatro e nel cinema le istanze della coreografa devono comunque fare i conti con altre idee, altri ruoli, altri mezzi. Più che un confronto fra linguaggi è proprio un dialogo tra le arti quello che è avvenuto nella carriera di Raffaella, per la quale certi passaggi sono estremamente familiari.

Nel 1981 la Giordano danzava negli spettacoli di repertorio del Wuppertal Tanztheater *Kontakthof*, *Blaubart* e *Le sacre du printemps*, per poi tornare come coreografa alla Folkwang Hochschule di Essen nel 1989, anno in cui Bausch si misurava con il suo primo film da regista *Il lamento dell'Imperatrice*. In quegli anni e per le nuove creazioni della compagnia, la coreografa tedesca si avvaleva della collaborazione di Raimund Hoghe nella veste di dramaturg. Nel 1990 Raffaella prende parte come interprete allo spettacolo *Il muro* di Pippo del Bono e nello stesso anno riceve il premio della critica "danza&danza" quale migliore interprete della nuova danza italiana. Dopo questa esperienza inizia la collaborazione con Danio Manfredini quale attento testimone dei processi compostivi. Nei tempi lunghi della ricerca, egli ha la funzione delicata di essere occhio esterno e pensiero interno in grado di curare e trasformare le atmosfere in sintonia con l'idea coreografica *in statu nascendi*.

⁶¹¹Cfr. F. B. Vista, *Dominique Mercy: il divenire del danzatore nel Wuppertal Tanztheater* in C. Lo Iacono, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Dino Audino, Roma 2007, pp. 168-179.

L'esperienza con i registi teatrali è all'ordine del giorno. Condividendo principi estetici e compositivi, nel 2011 è attrice-danzatrice nel *Caino* del Teatro Valdoca per la regia di Cesare Ronconi e con i testi di Mariangela Gualtieri. In scena, Danio Manfredini (Caino), Leonardo Delogu (Caino giovane), e «un *Alato* del tutto soave è affidato a Raffaella Giordano, al suo sigillo, al suo magistero che sa coniugare leggerezza e inquietudine, volo e baratro, demenza ed acume. Sarà Mariangela Gualtieri a dare voce all'*Alato*, anche lei in scena come mendicante ebete e savia. Grande e multiforme interprete è il Coro, spesso guidato dall'aiuto regista Serenella Martufi e composto da sei giovani attrici-danzatrici: Susanna Dimitri, Sara Leghissa, Isabella Macchi, Silvia Mai, Daria Menichetti, Mila Vanzini»⁶¹². «Santa», credibile, straniata, pura, essenziale, sembra essere l'attrice che i Padri Fondatori⁶¹³ del teatro novecentesco hanno cercato e idealizzato. Come in un composto chimico si ha la precipitazione dei sali, ecco sul fondo di una danza viva, la verifica che garantisce la sua efficacia. I semi del più audace pensiero contemporaneo assimilati e sapientemente mescolati con la tradizione sempre rinnovata e dissacrata, sfruttata, adeguata ai nuovi contenuti ed infine confermata, la «tradizione tradita» della danza inscritta nel corpo intelligente dell'attore. L'azione scenica che ne deriva risolve gli inestinguibili problemi della danza: la stucchevole estetica priva di contenuto, l'assenza di una drammaturgia che permetta la drammaturgia dell'attore; e non di meno risolve le annose questioni di un dato teatro: il vuoto delle parole, l'essenza mentale ed intellettualistica che mina l'efficacia e la verità. L'esito è un'opera che sconfina e, per tradizione, trascende i generi e mescola i linguaggi.

Nel 2016 la coreografa è coinvolta per la cura dei movimenti del *Calderòn* di Federico Tiezzi ispirato all'opera di Pier Paolo Pasolini, trattato nella drammaturgia dallo stesso Tiezzi con Lombardi e Fabrizio Sinisi. Quest'ultimo, giovanissimo artista-intellettuale, il cui nome circola già da tempo nel mondo del teatro italiano, è quello che si dice un «drammaturgo», un autore dalla cifra inquieta e interessante. Ma Sinisi è anche un «dramaturg», alla tedesca, dal momento che lavora fianco a fianco con registi di livello prestando la sua scrittura alla rielaborazione di testi classici o contemporanei nella prospettiva dell'allestimento. Ho chiesto proprio a lui di illustrarmi alcune dinamiche della relazione tra drammaturgia e coreografia, avendo avuto un'impressione di firma del movimento inequivocabile, avendo riconosciuto pienamente «il timbro del gesto», non certo monocromo né monotono, di Raffaella. Mi ha risposto che nel caso di *Calderòn*, le

⁶¹²Dalla scheda dello spettacolo *Caino*, cfr. http://www.teatrovaldoca.org/pdf/caino_sito.pdf

⁶¹³Cfr. F. Cruciani, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel '900*, Firenze, Sansoni, 1985.

indicazioni per creare un rapporto fra drammaturgia e movimenti erano fundamentalmente di due tipi: uno legato al desiderio che ci fossero remote, anche solo lontane o implicite movenze di tango, essendo tutto il testo legato a una certa idea della Spagna, l'altro, più importante, essendo il testo tutto sospeso nell'incertezza fra sogno e realtà, i movimenti dovevano essere assolutamente antinaturali, così da dare l'impressione del sogno o dell'incubo. Movimenti a scatti, come da marionette, oppure molto flessuosi e convulsi (in un passaggio un'attrice conversava praticando una sorta di contorsionismo). Sarebbe interessante che nel teatro italiano si lavorasse più spesso in questa direzione, in un teatro che non si vergogna di essere tale, come sembra vergognarsi di essere teatro quello che ricorre a tutti i media possibili con il risultato di diventare qualcos'altro. Le competenze e le potenzialità della coreografia stanno proprio là dove l'autocontrollo degli esseri umani esce dall'ambito linguisticamente comprensibile, dove l'assoggettamento fisico procede insieme a quello spirituale, dove il corpo stesso subisce una manipolazione, una limitazione. In luogo della riproduzione quasi involontaria subentra l'esibizione intenzionale, si evidenziano le costrizioni e le autocostrizioni del corpo.

Nella direzione del "*riassorbimento della danza*", con una forma di pudore, si va verso il cinema. Raffaella, che nel tempo è approdata alla "non-danza" fino ad azzerare lo spazio di movimento esteriore per divenire tutta percezione e micro percezione, diventa attrice in primo piano sul grande schermo. Ha il coraggio di non danzare, per cercare una verità molto più ardua. Un puro segno, uno sguardo, un corpo, una proiezione, in cui la misura di tutto resta ancora l'uomo. All'attore spetta l'onere della comunicazione e l'onore di mostrare cosa succede in fondo agli occhi, sempre come possibilità per mettere a fuoco l'invisibile.

Cinemaèdanza, è il titolo efficace della rassegna curata da Silvia Taborelli e Raffaella Giordano e promossa da Sosta Palmizi con i Comuni e le Associazioni del territorio aretino.

I mezzi tecnici del cinema agiscono sulla logica e sul tempo, poiché liberano l'uomo dai vincoli spaziali dell'esperienza, del resto come tutti quei mezzi che all'inizio del secolo scorso hanno mutato radicalmente i principi della percezione, facendo impallidire gli umanisti. La danza ed il cinema hanno un punto fondamentale in comune: entrambi lavorano alla creazione di immagini in movimento, ma l'una è l'arte dell'uomo in carne, ossa, sangue e sudore, l'altra è l'arte della macchina da presa. Di fronte al vecchio snodo dello "specifico" teatrale, cinematografico, dei media caldi o freddi che siano, un attore ha

la possibilità di scegliere se cedere alle lusinghe della tecnologia, adagiandosi e subendo il fascino della rifrazione narcisistica, oppure rimanere fedele a se stesso, con la dignità e l'autonomia che la propria arte gli permette. Sia chiaro che la questione non è relativa al concedersi o meno a riprese cine-televisive, sarebbe stupido e anacronistico parlare in questi termini, ma è interessante indagare come e se cambia il lavoro dell'attore quando sono presenti più forze in campo. Alla luce delle conoscenze odierne si può riconoscere il valore di documento e l'importanza didattica di una ripresa video come inestimabile ed indiscutibile. Il discorso si articola, però, a diversi livelli: il video è diventato subito uno strumento utile nel lavoro coreografico, a cominciare dall'uso che se ne fa durante le prove. La visione cambia totalmente. Per usare il linguaggio prettamente cinematografico è come passare da una perenne *soggettiva*, che è poi la condizione dell'uomo che vive, all'*oggettiva*, all'essere visto e soprattutto al vedersi incluso come oggetto in un quadro bidimensionale. L'eccezionale possibilità offerta dalla tecnologia permette di ripetere l'esperienza, anche a ritroso, a diverse velocità, con fermo immagine a scelta, perché tanto il tutto è stato tradotto e condensato in uno spazio-tempo arbitrario ed estetico⁶¹⁴. Il suo uso funzionale al lavoro è indubbio e ormai diffuso. La ripresa video di interi spettacoli, invece, è una questione più controversa. Ciò che spesso spaventa i coreografi è la presentazione dello spettacolo come prodotto finito e soprattutto definitivo.

Appunti per natura

Nel 1992 Raffaella coreografa il suo primo assolo: *L'Azzurro Necessario*. Bruno de' Franceschi, che conosce molto da vicino i processi dell'artista, qualche anno dopo scrive:

Ci sono uomini che trovano nell'arte la riscoperta dell'idea di natura intesa, al di là di ogni cosmogonia, come enorme e caotico meccanismo di eventi. La danza di Raffaella Giordano sembra far nuovamente propri i codici e le forme pulite e pure dei modelli naturali, filtrandole, rivisitandole, rivivendole attraverso il moderno e il quotidiano. Questa strana tendenza ad un nuovo "classicismo" è comunque celata e nascosta dalle linee e dai segni di una estetica che ci appartiene più da vicino, e l'essenzialità che ne deriva è figlia di un territorio puro, spoglio o infinitamente complesso, che proprio nelle manifestazioni naturali ha il suo referente primo⁶¹⁵.

⁶¹⁴L'argomento è stato ampiamente trattato da A.Menicacci e E. Quinz (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001; Elisa Vaccarino, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer, robot*, Genova, Costa & Nolan, 1996

⁶¹⁵B. de' Franceschi nel programma "Danses d'Avril", La Ferme du Buisson, Parigi, Marzo - Aprile 1995.

Sottolinea quanto la sua danza vada a rifondare un'estetica del linguaggio negando il linguaggio stesso, proprio per la capacità di valorizzare e comunicare anche il pre-movimento, il movimento prima di essere tale e molto prima di significare. È questa da allora la peculiarità poetica della danzatrice, che sembra ritrovare una quintessenza della danza «dopo milioni di anni, dopo memorie e buchi di buio»⁶¹⁶.

L'Azzurro Necessario (1992) racconta dunque il percorso di ricerca che presiede alla creazione stessa, sembra costruito con grande solidità formale, oppure aderendo pienamente al caso e all'imprevisto «che hanno poi ordinato la caoticità loro propria, riscoprendo un'idea di struttura in un processo esattamente opposto a quello a cui siamo abituati, almeno nelle teorie estetiche occidentali»⁶¹⁷.

Anche qui un cerchio si chiude nel momento in cui Raffaella decide di intitolare *Celeste* il suo assolo del 2017, che in fase di studio era invece intitolato *Appunti per natura – solo voce solare*, un'indicazione che rimandava invece allo studio del 1991: *Vedere voci*, realizzato in collaborazione con Bruno de' Franceschi, Antonio Carallo e Tobia Ercolino. Ad aprile 2017, in pieno processo creativo, Raffaella Giordano decide di accogliere lo sguardo dello spettatore all'interno di una piccola chiesa sconsacrata, adiacente al Teatro Garibaldi di Bisceglie diretto dal regista Carlo Bruni, che negli ultimi trent'anni ha spesso sostenuto e ospitato le sue creazioni. La scrittura compositiva di oggi declina per analogia frammenti del mondo naturale, il cammino si iscrive nel linguaggio del corpo, in traducibile altrimenti e l'io diventa solo il punto di origine della visione. Le prime radici di questo lavoro scivolano nel libro *L'Estate della collina*, di J.A. Baker, bizzarro e misterioso scrittore inglese che racconta e descrive unicamente la natura. Una scrittura che registra con precisione la vita e la morte di uccelli, insetti, animali selvatici. Senza traccia di voce narrante, si pone come trascrizione di una visione e di un ascolto totalmente aperti che piegano il linguaggio in articolazioni microscopiche. È una qualità interna del testo che mira alla scomparsa apparente di ogni artificio di scrittura: un'esperienza piuttosto che una descrizione. Il suo sguardo è posato sulla più piccola manifestazione, fino alla vertiginosa grandezza che la comprende e quasi come voleva John Cage, facendo “sparire l'autore” che diventa puro canale di ricezione, rinuncia a ogni gesto compositivo troppo volontario, crea il contenitore “vuoto”, e lascia che sia “il caso” a riempire il tutto. L'artista ha la rara capacità di rinunciare alle proprie intenzioni, di accettare la vita e le

⁶¹⁶*Ibid.*

⁶¹⁷*Ibid.*

manifestazioni dell'ambiente intorno e a farle irrompere direttamente nell'arte. Questa è una concezione orientale dell'arte che "imita la natura nel suo modo di operare", perché sosteneva Cage: «in ogni punto della natura c'è qualcosa da vedere [...] La mia opera contiene simili possibilità di mutare il punto focale dell'occhio»⁶¹⁸. Alla critica della nozione di "autore" dedica alcune pagine emblematiche anche Michel Foucault. Valga il seguente esempio: «Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai. Tutti i discorsi, qualunque fosse il loro statuto, la loro forma, il loro valore o il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell'anonimato di un mormorio»⁶¹⁹.

Questa è un po' l'utopia e il paradosso della danza d'autore, la cui "firma" è evidente, ma include questo aspetto, come abbiamo già visto negli altri casi.

Nella coreografia del 2017 vengono declinate e sviluppate dodici *matrici*, definite "gesti semplici" dall'autrice stessa: tirare dei fili all'altezza del ventre, seminare, districare, passare la mano intorno al volto come nell'antica pantomima italiana quando si indicava l'aggettivo "bella" al femminile, assai diverso come gesto rispetto al "bello", in cui la mano scivola sul mento e lungo il pizzo di una barba immaginaria. Nelle fasi di studio su *Natura*, Raffaella ha trascorso un lungo tempo in meditazione silenziosa, lontano dai suoni e dalla musica che ha poi affidato a Lorenzo Brusci e ad Arturo Annechino, il compositore e pianista storico della Compagnia, colui che ha accompagnato l'esordio e anche il trentennale di Sosta Palmizi nell'evento 6 QUI (2015)⁶²⁰.

Al primo studio di *Appunti per Natura*, Raffaella Giordano ha dichiarato di avere paura, sempre molta paura. Se solitamente è ipersensibile nel lavoro sulla scena, questa volta lo è enormemente. Ciò dimostra ancora una volta che il mestiere non è l'affermazione di una qualsiasi certezza, ma proprio l'apertura alla totale incertezza del divenire. Bisogna

⁶¹⁸Cfr. F. Masotti, *Quando il silenzio crepita* in *John Cage*, Mudima, Milano 2009, p. 342.

⁶¹⁹M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 21.

⁶²⁰ Il 18 dicembre 2015 al Teatro Mecenate di Arezzo. L'evento, ripreso da Rai5 per un servizio del programma "Memo – agenda culturale", è in parte visibile su <https://www.youtube.com/watch?v=BFBTW-hlp7I> (verificato il 30 settembre 2017). Ha visto riuniti i sei storici componenti in una serata unica di poesia e ironia; in cui sono stati riproposti a «il paradosso, il gioco, l'energia e la folle genialità di quello che è stato il primo collettivo in Italia di danzatori/attori. Oggi autori indipendenti, [che] si incontrano in scena mettendo in gioco il proprio linguaggio artistico in una scrittura aperta che trasformi nel presente il confronto con la memoria... Ritrovare e immaginare... un vortice di emozioni, di ricordi, di vite vissute, realizzate e danzate alla scoperta di un terreno meticcio». Cfr. "Invito di Sosta" 2015/2016 http://www.sostapalmizi.it/invitodisosta2015_16_spettacoli.html#sostapalmizi

«sfatare il mito di avere sempre le idee chiare»⁶²¹, insegnando così all'essere contemporaneo il valore dalla presenza, soprattutto nel momento in cui al ruolo attivo dello spettatore-osservatore corrisponde un passo indietro dell'artista in fase di ricerca, che rinuncia al pieno controllo dell'esito del suo operato. Afferma Raffaella: «Io non racconto, ma racconto, è un presente semplice. Paradossalmente compaio di più e non ho la minima idea di cosa vediate. La tensione che non è necessaria crea solo distanza»⁶²².

Fatta eccezione per il duo *L'incontro*, portato in scena con Maria Muñoz nel 2014, erano sette anni che la Giordano non creava una coreografia per se stessa. Come se defilata potesse difendere la propria arte. Si pone inizialmente come l'autore dell'*Estate sulla collina*, che attiva i suoi piani di ascolto e ne fa una composizione a distanza.

Vento, temporali, scrosciare della pioggia, tuoni si mescolano al pianoforte lieve nella drammaturgia sonora. Il linoleum nella chiesa sconsacrata è così lucido e pulito, quasi marmo consumato, che sembra riflettere come specchio d'acqua l'immagine della danzatrice e dei pochi elementi sulla scena: un legno, un panchetto, dei fogli bianchi. Non si possono escludere dallo sguardo gli altari di marmo, le nicchie, le croci. In questa preghiera post-cristiana, Raffaella è a suo modo una madonna o una *blue lady*⁶²³, una santa crocefissa o un po' animista con il suo frammento di legno al seguito. È un tronco morto e un po' sfilacciato, una radice lavorata dall'uomo, dismessa nel cortile della Fratta S. Caterina. Trovato lì proprio fuori dalla sala prove di Sosta Palmizi.

Un problema si pone sul concetto di volto, così cancellato da un foglio di carta bianco sovrapposto ripetutamente nell'assolo, tanto che una giovane spettatrice nell'incontro pubblico che ha seguito il primo studio, l'ha definita la "Signora nessuno". Forse per averlo sovraesposto nei primi piani del film appena girato, l'artista confessa: «Il volto, questo coacervo di narrazioni ed espressioni mi impone di "essere sempre la solita"»⁶²⁴, mentre nel nuovo lavoro cerca una freschezza anche fuori da sé. «Il volto, in questa epoca di riproduzione virtuale, è diventato problematico: non è più ciò che ci affaccia all'altro ma

⁶²¹ Appunti personali, Bisceglie 27 aprile 2017.

⁶²² Appunti personali, Cortona 2 luglio 2015.

⁶²³ *Blue lady* (1983) è uno storico assolo di Carolyn Carlson. In realtà c'è qualche traccia recondita di *Still waters* (1986) e involontaria di *L'Esprit du bleu* (2004) della stessa maestra.

⁶²⁴ R. Giordano nell'incontro a Bisceglie, cit.

ciò che ci allontana dall'altro»⁶²⁵ afferma Romeo Castellucci parlando del suo *concetto di volto nel figlio di Dio* (2011).

Eppure in questa ricerca di “annullamento” dell'autore e dell'identità, la personalità si manifesta in tutta la sua femminilità pacata. Dalla piccola platea la percezione è quella di essere guardati e non di guardare. Mentre dal disegno del costume, che è ancora un prototipo di ciò che sarà, appare una figura di donna dipinta davanti e sul retro all'altezza della pancia. Al primo studio la coreografa aveva *scritto* molto circa il percorso e l'attraversamento di aree spaziali, mentre aveva lasciato aperto tutto il resto al caso, per così dire. Al debutto, a distanza di sette mesi da questa condivisione, l'artista dichiara: «Contiene tante cose questo spettacolo. È un po' come un ruscello, viaggia, s'incaglia a volte però continua a viaggiare».

La relazione con la natura, anche con quello che non si vede è fondamentale... quando guardi un albero non vedi le radici: eppure l'albero esiste anche in quella parte che non si vede. [...] Spesso ci si interroga sul significato della danza, su cosa voglia raccontare, eppure è l'espressione più vicina a noi e al nostro corpo. La danza in effetti non descrive, è un linguaggio autonomo, col corpo che si muove fuori dalla logica dell'azione come la concepiamo abitualmente; in questo senso la danza è uno spazio di astrazione e ci racconta tutto quello che non è raccontabile altrimenti pur essendo molto vicino a noi: le emozioni, le sensazioni, le percezioni, ma anche un'infinità di associazioni che possono rimbalzare e legarsi al vissuto di ognuno di noi in modo molto personale. – Forse il problema è che c'è sempre, nella nostra cultura, un disperato bisogno di capire utilizzando la ragione: per questo a volte si fa fatica a capire la danza e ciò che vi scorre attraverso. Quando non capite, siate contenti di non capire. È molto bello non capire, a volte⁶²⁶.

Ciò che anima essenzialmente la sua danza è la forza elementare della poesia. La difficoltà che si incontra nel descrivere o analizzare una poesia dipende dal fatto che un *quid* sfugge a se stesso proprio nella creazione ed è impossibile «di ciò che eccede il senso fare del senso»⁶²⁷. Ma in entrambi i casi, nell'assolo danzato e in quello strettamente poetico (sempre di assolo si tratta), il linguaggio è estremamente preciso, l'artista opera una scelta esatta degli spazi e delle sfumature, delle virgole e dei dettagli, anche senza stabilirli a priori.

⁶²⁵ R. Castellucci cit. in I. Mancia, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, «Minima & Moralia», 20 gennaio 2012.

⁶²⁶ Da un'intervista di R. Giordano a Radio X, Cagliari 24 novembre 2017 in <http://www.radioxlive.com/cagliarisocialradio/2018/raffaellagiordano.mp3>

⁶²⁷ Y. Bonnefoy, prefazione all'opera di J. Starobinski, *La Malinconia allo specchio...* cit., p. 3.



R. Giordano nel Complesso di Santa Croce, Bisceglie, aprile 2017.

La composizione della “piccola scrittura” parte da quel nulla che è tutto sul quale bisogna operare scelte coraggiose, tra coscienza e intuizione affidandosi *al mistero*. Nei seminari Raffaella ripete spesso che «il mistero è più importante». Il famoso *mysterium tremendum et fascinans* già incontrato nel nostro percorso ci rimette in relazione con le riflessioni sul

sacro⁶²⁸ di cento anni fa. Se è un mistero...bisogna togliersi le scarpe e camminarci dentro. Il cosmico fluire dell'esistente costituisce il carattere energetico e sapienziale del principio femminile, che incarna la potenza generativa e l'ordine coerente di madre natura.



Raffaella Giordano e Mila Vanzini e in *Caino* del Teatro Valdoca (2011) . Foto di R. P. Guerzoni

Anche se sono i poeti italiani da Leopardi a Pasolini a segnare importanti tappe del suo percorso recente, vale la pena di leggere un fiore di Beaudelaire⁶²⁹ :

Une idée, une Forme, un Etre

Parti de l'azur et tombé

Dans un Styx bourbeux et plombé

Où nul oeil du Ciel ne pénètre;

un Ange, imprudent voyageur

⁶²⁸ Cfr. R. Otto, *Il Sacro*...cit.

⁶²⁹ C. Baudelaire, *L'irremédiable*, in *Les Fleurs du mal* LXXXIV.

*qu'a tenté l'amour du difforme,
au fond d'un cauchemar énorme
se débattant comme un nageur,*

*et luttant, angoisses funèbres!
Contre un gigantesque remous
qui va chantant comme les fous
et pirouettant dans les ténèbres;*

*un malheureux ensorcelé
dans ses tâtonnements futilles
pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
cherchant la lumière et la clé;*

*un damné descendant sans lampe,
au bord d'un gouffre dont l'odeur
trahit l'humide profondeur,
d'éternels escaliers sans rampe*

[...]

Nel processo di creazione si ritrovano gli artisti e amici di sempre: il pianista Arturo Anecchino, Danio Manfredini, Federico Tiezzi, e Fabio Biondi del Teatro Dimora di Mondaino, mentre sull'ultimo programma di sala compare il nome di Joëlle Bouvier.

Sul piano filosofico e concettuale possiamo interamente rimandare a Merleau-Ponty, che pure aveva lasciato incompiuto il discorso sul tema, comunque raccolto sotto forma di appunti dalle lezioni del filosofo ne *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*⁶³⁰.

Con tutte le contraddizioni di un termine che racchiude in sé la bellezza dell'artefatto, la "seconda natura" del teatro e della danza contraddice una "natura in sé", incarnando una natura intimamente condizionata dalla storia umana e artistica. Diceva Merleau-Ponty: «Ci sono dunque due errori: La Natura è unicamente tramite noi: Fichte. La Natura è unicamente fuori di noi: dogmatismo»⁶³¹, ma anche: «È Natura il primordiale, cioè il non-costruito, il non-istituito»⁶³², il tema è sempre attuale, poiché è *carne* aperta al mistero di un "lontano-vicino", di un passato simultaneo al presente; né soggettiva né oggettiva è una dimensione che si diffonde tra gli esseri, "terreno" sempre nuovo e al tempo stesso antico. Impregnata di storia e cultura, la natura è quell'istituzione,

*che fa sì, semplicemente e in un colpo solo, che ci sia quella certa struttura coerente dell'essere che in seguito noi esperiamo faticosamente parlando di un "continuum spazio-tempo" [...]. La natura è ciò che instaura le condizioni privilegiate, i "caratteri dominanti" [...] che noi tentiamo di comprendere combinando dei concetti*⁶³³.

Da un saggio ormai storico, riporto le osservazioni conclusive di Guarino:

Quando si chiama la natura, o una seconda natura, a designare la paziente verità dell'artificio si evoca un insieme di prerogative e di significati che nello stesso tempo individuano e associano: un'antiorità logica e cronologica, quella del teatro che nasce fuori e prima delle città ma che ha senso solo per gli occhi della città; [...] l'idea che, grazie a quella antiorità e a quella legalità, la specificità rivendicata e cercata, non sia una trascendenza inerte ma che essa stessa, come la natura che è puro oggetto del sapere e dell'esperienza, agisca anche oltre il solco della differenza, nell'emisfero di chi guarda agire. Riproducendo e dissimulando la forma storica della trascendenza, il richiamo alla natura evoca una universalità che preesiste alla singolarità delle differenze contingenti.

⁶³⁰M. Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, a cura di D. Séglaud, Seuil, Paris 1995. Tradotto in *La Natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, a cura di M. Carbone, tr. it. di M. Mazzocut-

⁶³¹M. Merleau-Ponty, *La natura ...*, cit., p. 62.

⁶³²Ivi, p. 4.

⁶³³M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, tr. it. di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1995, p. 100.

Essa possiede in assoluto e in astratto, la stessa preliminare necessità che sceglieva i luoghi naturali e disegnava i confini per i banchetti campestri e gli antichi incontri⁶³⁴.

*L'intrusa*⁶³⁵

Ce qui fait la vraie différence entre le cinéma et le théâtre c'est que le théâtre est fait pour être abattu par la marée montante alors que le cinéma est fait pour être conservé et multiplié⁶³⁶.

Un film è un film, ma se è realizzato da un documentarista che sceglie quale protagonista una danzatrice e coreografa capace di rappresentare sul set la sintesi delle proprie competenze artistico-pedagogiche, c'è un "cortocircuito" tra realtà e finzione, qualcosa di insolito e raro, cui prestare attenzione.

Di Costanzo, di formazione documentarista, acquisisce la fisicità controllata ed empatica della danzatrice Raffaella Giordano e le affida il ruolo di Giovanna, una donna che quotidianamente deve sottoporre le sue scelte al banco di prova della realtà e del pregiudizio. Aprirsi e quasi mettersi al servizio dei più deboli è un'impresa ardua che richiede delle scelte etiche non sempre comprensibili e condivisibili. È quello che accade alle «Giovanne e ai Giovanni che operano ogni giorno nel sociale con strutture cooperative, sostituendo con umanità, professionalità e passione uno stato latitante»⁶³⁷.

Giovanna gestisce "la masseria", un luogo protetto, ma aperto a tutti, in cui i bambini possono giocare e crescere dopo la scuola. Sono creature a rischio, che potrebbero diventare ben presto manovalanza per il mondo della criminalità organizzata.

L'intrusa si svolge principalmente nel cortile che divide i locali scolastici e ricreativi assegnati a un gruppo di volontari, e la casupola di cui prende possesso la moglie di un malvivente approfittando dell'accoglienza dei cooperatori. Si è parlato, a ragione, di un

⁶³⁴R. Guarino, *La natura delle scimmie* in «Teatro e Storia» a. VIII, n. 1, aprile 1993, p. 140.

⁶³⁵Regia: Leonardo Di Costanzo

Interpreti: Raffaella Giordano, Valentina Vannino, Martina Abbate, Anna Patierno, Marcello Fonte

Distribuzione: Cinema di Valerio De Paolis. Durata: 95'. Origine: Italia 2017.

⁶³⁶A. Vitez, *Le signifiant et l'histoire* in «Ça cinéma» n. 17, 1980, p. 65.

⁶³⁷G. Zappoli, *Di Costanzo entra ancora una volta nel vivo dei temi affrontati e si conferma regista dalla spiccata sensibilità autoriale*, presentazione in <http://www.mymovies.it/film/2017/lintrusa/>, 22 maggio 2017.

film in unità di luogo, concentrico, capace di narrare una situazione di assedio permanente. Il cortile richiama alla memoria quello astratto e metaforico degli esordi coreografici della protagonista. La figura della direttrice del centro, magistralmente resa dalla Giordano, non può non rimanere impressa nello spettatore per sensibilità e determinazione, fluidità ed efficacia dell'interpretazione.

A distanza di mesi dalla prima visione [...] ancora non se ne va il ricordo degli occhi, e del camminare sola e della compunta fermezza di Raffaella Giordano, la protagonista. E che forse non ha smesso di guardarci, di camminare, di accogliere senza buonismo né pietismo: non recita, Giordano, ma vive nei vestiti comodi di Giovanna, la fondatrice de "la Masseria", un'oasi di creatività e gioco per i più piccoli sorta nel deserto mafioso del napoletano⁶³⁸.

In effetti, afferma la protagonista: «Ho sentito forte la responsabilità di affrontare questo tema, in genere sono abituata a usare l'energia corporea e invece qui ero come immobilizzata, il regista chiedeva un'essenza spoglia di qualunque aggiunta, dovevo stare come in piedi in mezzo a un deserto»⁶³⁹. Semplicità, rigore, assenza di retorica sono gli ingredienti essenziali della sua interpretazione. Tuttavia, è proprio dietro l'apparente semplicità che si coglie una precisa conquista di linguaggio e di stile. La semplicità è la cosa più difficile da ottenere, affermava Pina Bausch (condividendo l'idea di Bertolt Brecht), perché

E' il rapporto con il corpo che è diverso. I danzatori hanno un rapporto particolare con il loro corpo. Sanno cosa significa essere fisicamente stanchi, esausti. Quando sei stanco capisci cosa significa essere semplice, naturale [...]. Gli attori invece, quasi tutti, anche quelli che pensano di essere naturali, non lo sono. L'attore è sempre portato a produrre qualcosa fuori da se stesso, fa sempre delle proiezioni. Invece, dovrebbe essere chiara la differenza tra l'essere se stessi e fare delle proiezioni⁶⁴⁰.

L'intrusa, nel film, è forse proprio Raffaella-Giovanna, la pedagoga, filantropa illuminata, coraggiosa donna di principio? Domanda lecita perché si potrebbe essere indotti a credere che l'intrusa sia invece la donna del camorrista, che appare in primo piano sulla locandina del film. Giovanna gestisce il centro con amore e passione, con una logica non buonista e

⁶³⁸F. Pontiggia, *Di Costanzo e la camorra vista con gli occhi di un'Intrusa*, in «Il Fatto Quotidiano», 28 settembre 2017.

⁶³⁹R. Giordano cit. in F. Caprara, *Il dramma insolubile de "L'intrusa" di Leonardo Di Costanzo*, in «La Stampa», 21 settembre 2017.

⁶⁴⁰P. Bausch in L. Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, cit., p.15.

non convenzionale. È una donna dedita e determinata a preservare i valori in cui crede e su cui ha fondato la propria comunità: l'accoglienza e la solidarietà. Come una moderna Antigone, arriva in fondo alla sua battaglia etica e per una via non scontata permette al cortile destinato ai giochi e alle feste della comunità di tornare a essere il teatro dove rappresentare l'innocenza, la speranza, l'onestà, la bontà d'animo di una popolazione costretta, quasi senza saperlo, a dipanare il filo dell'esistenza sul bilico che separa bene e male, vita e morte, legalità e illegalità. Procedendo nel percorso di essenzializzazione della propria "danza", asciugando ulteriormente il rapporto tra lo spazio interiore e l'emozione, un autentico dramma morale è visibile sul volto dolce e austero di Raffaella, cui corrisponde un vero e proprio conflitto etico nella soluzione sociale del problema.

Il film interroga proprio ciò che «resta della possibilità di riprendere a condividere lo spazio del sociale. Il senso, in fondo, è quello di una "ricostruzione" che inizi dal basso. Una riappropriazione del territorio. Definirne non tanto i confini quanto la possibilità di questi di continuare ad accogliere coloro che li varcano e, al tempo stesso, non chiuderli ma ampliarli»⁶⁴¹. Così «Le Monde» ne riassume gli elementi portanti:

C'est à un cas d'école sur les limites de l'utopie, à un vrai dilemme moral incarné que nous confronte ce film sensible et intelligent. Cette belle gravité, cette ouverture à la complexité des choses, cette manière de prendre à cœur des questions qui concernent urgemment nos sociétés agissent, dans un contexte cannois furieusement perché, comme *l'éllixir du retour à la réalité*⁶⁴².

Non a caso, il cinema del reale, in questo secondo decennio del terzo millennio, sembra volersi dedicare più spesso ai piccoli spazi antropologici dove mette in atto un'acuta, ma al contempo cauta osservazione dei più deboli, senza semplificare o alterare il dato reale.

Durante le riprese, i bambini hanno acquistato uno spazio sempre maggiore rispetto alla sceneggiatura iniziale. L'improvvisazione strutturata, guidata e provata è stata utilizzata in maniera privilegiata nella lavorazione, per canalizzare espressività ed energie e fare emergere caratteri funzionali alla storia.

Il regista Di Costanzo ha il tocco lieve di chi mette il racconto davanti a ogni cosa, ha uno sguardo d'autore autentico, che non sta mai al di sopra dei suoi personaggi. La sua macchina a mano sta invece in mezzo a loro, alla loro altezza (anche e soprattutto quando

⁶⁴¹G. A. Nazzaro, *Sfida al femminile nello spazio di un incontro mancato* in «Il Manifesto», 28 settembre 2017.

⁶⁴²J. Mandelbaum, *Cannes 2017 : «L'Intrusa», un cas d'école et de conscience à Naples* in «Le Monde», 23 maggio 2017. Corsivo mio.

si tratta di bambini), ne condivide i destini, ne asseconda i gesti, eppure non è mai conciliante, non si risparmia rispetto alle pieghe, talvolta dolorose e impreviste, che possono prendere gli eventi. E, d'altra parte, la lezione del documentario sta proprio in questo tipo di approccio, prim'ancora che nello stile, affidato a una cura che non sfugge all'occhio attento. La fotografia è affidata alla veterana francese Hélène Louvart⁶⁴³. Piccolo grande cinema italiano, dunque, capace forse di «scuotere la torpida indifferenza in cui l'Italia lascia languire [anche] il suo cinema più bello e vero, espressione lucida e autentica del suo enorme campionario di storie e di sentimenti»⁶⁴⁴.

Con lo “sguardo obliquo” che la materia richiede riporto l'accurata lettura di un esperto di politiche educative e sociali:

Questo film è una buona notizia. Per tre ragioni.

La prima è che mostra quanto sia laborioso il trovare soluzioni possibili, che siano in equilibrio, non in astratto ma nelle rudi condizioni delle vite segnate da potenti vincoli e condizionamenti. In questo, non è un film solo su Napoli o sui compiti educativi ma sul nostro tempo, che ci chiede sempre più di esercitare quest'opera, per come siamo, per come sappiamo, insieme agli altri.

La seconda è che finalmente abbiamo un film sulla durezza, la bellezza, la maestria e la poesia del lavoro dell'educare — tra scuola e fuori scuola — nelle periferie della grande crisi sociale italiana. Finalmente ci sono i nostri bambini e ragazzi che non hanno soldi né libri in casa, quelli veri e gli insegnanti e gli educatori e le loro straordinarie invenzioni, la loro riflessione che nessuno rappresenta in politica e assai poco altrove. Perché è il grande esercito civile che non compare quasi mai nel racconto sul nostro oggi se non per improvvisi sensi di colpa o tragiche evenienze. E che i media riescono poco a dire perché sono attratti più dal grido che dalla fatica di ricercare ogni giorno qualche buona soluzione — che è esattamente il senso dell'artigianato educativo. E, oltre la scena di periferia, c'è, nel film, la "tenuta adulta" che è di tutte le persone che educano. Una cosa che si vede poco in tv e al cinema e che è così normalmente imperfetta: incerta eppure sapiente e ferma, ironica e serissima, piena dei tanti errori di tutti noi che ci proviamo.

La terza ragione è che il film rompe il monopolio della rappresentazione del malaffare. [...] La criminalità è lì. Ma la storia non è più tutta dentro la criminalità, sta nel paesaggio più largo e complicatissimo, senza, per questo, rimuovere la terribile presenza. Così, evitati gli

⁶⁴³ Cfr. E. Di Pace, *Festival di Cannes 2017: "L'intrusa"*, 24 maggio 2017 in <http://www.fabriqueducinema.com/festival/dal-mondo-festival/festival-cannes-2017-lintrusa/>
⁶⁴⁴ A. G. Onofri, *L'intrusa*, in <http://www.close-up.it/cannes-2017-lintrusa>

stereotipi e il lessico - cliché, adottata la misura della sobrietà, esteso lo sguardo a tutto un quartiere anziché a una sua parte, restano i criminali per i quali non c'è appello né compiacimento ma, poi, ci sono le persone e non gli eroi o i cattivi.

Proprio per questo motivo conveniamo con Rossi-Doria:

Le conclusioni facili non servono più. È finalmente possibile stare nella terra di mezzo, nel grigio faticoso e guardare lì dove le molte, contraddittorie ragioni di ognuno vengono avanti e si confrontano con la criminalità, con l'esclusione sociale, con le scelte che ognuno è chiamato a fare. I compiti civili ed educativi possono mostrare le loro drammatiche difficoltà e trovano nuove frasi in un parlato quotidiano senza convulsioni. Sì, era ora che venisse un film sull'educare e vivere e impegnarsi nella battaglia contro le crescenti disuguaglianze e le mafie persistenti, un film che provi a farci fermare a pensare alle azioni di ogni giorno che in tanti svolgiamo nel mezzo del dolore, della speranza e delle complessità⁶⁴⁵.

Questo film è una buona metafora di tutto quello che si vive anche nel mondo della danza presente, contemporanea. La sfida educativa, non scontata, è il centro del film, insieme alle scelte di vita e di comportamento delle persone, difficili come lo è il contesto. Un'ampia fetta d'Italia conoscerà la Giordano proprio da questa interpretazione, dall'immagine cinematografica. A quel punto, e per le generazioni danzanti a venire, diventerà molto importante fare il viaggio a ritroso. Quale storia fatta di memorie e oblii, ricezioni e trasmissioni nonché trasformazioni ha creato quella ruga in primo piano sul grande schermo? L'immagine resta anche a chi non sa. Quello che vogliamo cogliere «è un cambiamento. Ma nel film [...] preso in esame, soltanto l'ultimo fotogramma è intatto. Per ricomporre i frammenti degli altri, è stato necessario svolgere dapprima la bobina in senso opposto a quello seguito nella "ripresa". [...] Ciò equivale a porre il problema dell'osservazione storica»⁶⁴⁶.

Quel Centro, quel cortile, quel giardino, luogo gestito in modo illuminato e non convenzionale, non ipocrita, non banale è una buona metafora anche di ciò che rappresenta un Centro Coreografico, unico strumento in grado di essere archivio e incubatore, che può conservare e trasformare, render conto della continuità o discontinuità, delle identità artistiche nella società civile. La danza contemporanea di ricerca non è uno snobistico ed elitario diletto per pochi, ma educazione permanente e necessita sempre di un

⁶⁴⁵M. Rossi-Doria, *Educare nella terra di mezzo* in «La Repubblica», 6 ottobre 2017.

⁶⁴⁶M. Bloch, *Apologia della storia o il mestiere di storico* cit., pp. 56-57.

luogo ideale. Forse un'utopia, un luogo ancorato al passato e proiettato verso il futuro, in cui valorizzare pienamente il presente. A volte teatro, a volte laboratorio, a volte “ritiro” in cui siano ancora possibili quelle alchimie che hanno formato intere generazioni e in cui si riconoscono sempre i maestri.

Problematiche aperte

Il lavoro sul territorio italiano deve dunque passare dall'elaborazione di alcune problematiche ancora aperte, che riguardano sostanzialmente:

- i centri coreografici come luoghi in cui siano possibili creazioni e ricerche;
- la figura dell'artista-ricercatore;
- la nascita di una disciplina che si chiami semplicemente coreosofia contemporanea.

L'ipotesi della "Scuola italiana" è fondata?

Quella che viene qui inquadrata è certamente solo una parte di quella "Scuola italiana di coreografia" itinerante e intermittente, occasionale e a volte persino "clandestina", ma è quella che i giovani artisti italiani dediti alla ricerca coreografica, sia noti che meno noti, professionisti o ex professionisti, hanno frequentato e continuano a frequentare sul territorio nazionale. Pagandosi il prezzo della propria libertà, andando alla ricerca dei maestri perduti o mai avuti. Microcosmo e fucina di pensiero, questa scuola vive della diversità, le sue disomogeneità interne ne accrescono lo spessore antropologico, agganciano l'attenzione e stimolano l'esperienza. Secondo quanto emerge, tutto ciò richiede solo di essere valorizzato con Centri Coreografici riconosciuti istituzionalmente e disseminati sul territorio nazionale, in modo da assimilare – con uno scarto trentennale rispetto ad altri Paesi⁶⁴⁷ - la nostra storia a quella europea, in memoria di ciò che fu l'Italia nella Storia della danza: la culla di un nuovo modo di abitare il territorio, secondo lo spirito dei luoghi. In nome di una *molteplicità* intesa «non solo come concorso di arti o di linguaggi, ma soprattutto come terreno di scambio tra culture professionali, profili biografici, tecniche e abilità operative, cui i tempi e la cui natura vanno oltre l'assimilazione degli spettacoli dal vivo»⁶⁴⁸.

I tempi della ricerca coreografica sono maturi?

E' certamente giunto anche il tempo che in Italia la ricerca teorico-pratica in ambito coreologico sia accolta, sviluppata e sostenuta e che sia contemplata anche in questo ambito così delicato la figura dell'artista-ricercatore, come avviene da cento anni negli

⁶⁴⁷Cfr. *infra* pp. 58-60.

⁶⁴⁸R. Guarino, *Il teatro nella storia...* cit. p. IX.

Stati Uniti, poi in Québec, solo da qualche decennio in Europa, come ci rammenta una recente ricognizione sul ruolo della pratica nella ricerca in danza che è utile qui riassumere in una panoramica. Negli Stati Uniti

Cette dynamique de l'immersion et de la distanciation était présente dans la pédagogie au sein du premier département de danse aux États-Unis. Nous sommes en 1917: Margaret H'Doubler forme des étudiantes de l'université de Wisconsin dans son studio de danse. Des rideaux en velours enveloppent le studio et un squelette suspendu en roulette déambule parmi les danseuses. Margaret H'Doubler, professeure de sport, biologiste de formation a mis en place le premier diplôme de danse en 1926 à l'université de Wisconsin, aux États-Unis avec Blanche Trilling. Inspirée par les méthodes de la philosophie de l'expérience de John Dewey, auxquelles elle a été formée à l'université de Columbia, Margaret, surnommée «Marge», a développé des approches réflexives et des *situations* corporelles mettant en relation et en *interaction* les expériences du corps vécu et du corps commun biologique, d'où le squelette⁶⁴⁹.

In Québec

la recherche-crédation est assez développée depuis les années 1990. Les doctorants inscrit en doctorat « création » à l'université de Québec à Montréal doivent suivre des cours de méthodologie et des séminaires thématiques avec d'autres doctorants suivant un parcours théorique. Différentes méthodes comme la recherche ancrée (*grounded theory*), les récits de pratique, la phénoménologie, l'heuristique, l'ethnographie, l'herméneutique, la systémique, les études de cas sont explorées. D'après Marie-Christine Lesage, professeure qui encadre des étudiants en théâtre et en danse à l'université du Québec à Montréal, les approches de la recherche-crédation influencent et bouleversent également les postures et les méthodes purement théoriques [...] ⁶⁵⁰.

In Francia, e con le dovute differenze in Italia, «la séparation des écoles d'arts (Ministère de la Culture) et de l'université (Ministère l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation) crée un fossé entre la pratique et la pensée artistique», ma

Malgré cette situation, le doctorat intégrant la pratique existe en France par le biais de SACRe (Science, Art, Création, Recherche), avec un ensemble des laboratoires et d'écoles parisiennes mis en place en 2012. [...] À Lille, au Centre d'étude des arts contemporain (EA 3587), un programme intitulé « Dialogues entre art et recherche » se déploie depuis

⁶⁴⁹P. Guisgand et G. Schiller, «Éditorial», *Recherches en danse* nr. 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, in <http://journals.openedition.org/danse/1755>.

⁶⁵⁰*Ibid.*

2013. Il permet à des chercheurs (en musique, danse, théâtre, arts plastiques et architecture) d'interroger les rapports dialogiques entre production discursives et artistiques et d'étudier les influences réciproques et les modalités d'entretoisement des pratiques – tant réflexives et/ou épistémologiques que relatives aux multiples faire des arts. Cette équipe examine aussi les implications théoriques et poïétiques d'une telle posture, tant dans le cadre des démarches scientifiques que dans celui d'une formation des étudiants à la recherche. [...] Le département danse de Paris 8 ouvre ses soutenances de master à la dimension performative et accompagne les étudiants qui souhaitent emprunter cette voie grâce à un cours de méthodologie spécifique encadré par un artiste. Le fait que cet artiste soit présent sur une durée longue et contractuelle, qu'il envisage lui-même une thèse, concourt à faire de cette articulation un lieu véritable d'expérimentations et de propositions méthodologiques concrètes. Enfin, le département propose d'encadrer des thèses-crédation. À l'université de Nice, le département de la danse articule la pratique et la théorie depuis les années 1980. [...]. À l'université de Grenoble Alpes, la place de la recherche en danse est plus récente. Il n'y a pas de département de danse, mais un département en arts du spectacle. À ce jour deux doctorants en danse intègrent la *practice-led research* dans leur thèse. En 2019, le mMémoire de master 2 en «Recherche Création» va être mise en place avec l'arrivée d'un nouveau bâtiment, la *Maison de la création et de l'innovation*, sur le campus de l'université de Grenoble Alpes. Une structure fédérative de recherche-crédation incluant onze laboratoires est en lien avec ce projet⁶⁵¹.

Dato ormai per acquisito il fatto che che la ricerca si compia attraverso il movimento, il quale produce effettivamente delle conoscenze, ed è un processo di composizione⁶⁵², devo concludere che questa ricerca non sarebbe stata possibile senza una immersione nella pratica che precede di gran lunga il progetto stesso di tesi. Valorizzare questo aspetto è necessario per favorire nuovi scambi epistemologici in rapporto al contesto reale. L'Italia è un enorme bacino di intelligenze creative, che da sempre vanno a nutrire la vita culturale di altri Paesi. Se la crisi economica e politica di così lunga durata del Paese non permette interventi strutturali, né investimenti culturali lungimiranti, rimane solo la filosofia, che la pratica della danza contiene di per sé. Bene immateriale, eredità spirituale che, come coreosofia, può arrivare alle generazioni successive.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² Cfr. S. Leigh Foster, *Making a Dance/Researching through Movement in Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*, a cura di S. Rose Riley, L. Hunter, Palgrave Macmillan, London 2009, pp. 91-98.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *De l'une à l'autre: composer, apprendre et partager en mouvements*, Contredanse, Bruxelles 2010
- AA.VV., *Estetica ed esistenza: Deleuze, Derrida, Foucault, Weil*, Franco Angeli, Milano 2001
- Acquarone S., *Invito alla coreografia*, Promolibri, Torino 1991
- Adinolfi I. - Gaeta G. - Lavagetto A. (a cura di), *L'anti-Babele. Sulla mistica degli antichi e dei moderni*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2017
- Adshead-Lansdale J. - Briginshaw V. - Hodgins P. - Huxley M., *Dance Analysis: Theory and Practice*, Dance Books, London 1988
- Adshead-Lansdale J., *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*, Dance Books, London 1999
- Agamben G., *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer IV, 1*, Neri Pozza, Vicenza 2011
- Agamben G., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2011
- Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma 2009
- Agamben G., *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016
- Agamben G., *Image et mémoire*, Hoëbeke, Paris 1998
- Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino (1978) 2001.
- Agamben G., *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014
- Agamben G., *La fine del pensiero*, Le Nouveau commerce, Paris 1982
- Agamben G., *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa Mondadori, Milano 2010
- Agamben G., *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- Agamben G., *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma 2015
- Agamben G., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

- Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977
- Allan Poe E., *La filosofia della composizione*, a cura di E. Bonessio di Terzet, Guerini, Milano 1995
- Allegri L. (a cura di) *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Carocci, Roma 2017
- Alonge R. - Davico Bonino G. , *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi 2000
- Amalfitano P. - Innocenti L. (a cura di), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, "I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta", Bulzoni, Roma 2007
- Amoroso L. (a cura di), *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988
- Apolito P., *Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità*, Il Mulino, Bologna 2014
- Assmann A., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002 (ed. or. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnissen*, Beck, München 1999)
- Augé M., *Saper toccare*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2017
- Augé M. - Boffito S. - Cimatti F. - Civitarese G. - Favole A. - Mendini A. - Miller D. - Remotti F. - Sesana R., *Le case dell'uomo. Abitare il mondo*, Utet, Torino 2012
- Balcazar Moreno M. - Crevier Goulet S. A., *Pensées du corps. La matérialité et l'organique vus par les sciences humaines* (2011), Presse Sorbonne Nouvelle, Paris 2015
- Banes S., *Tersicore in Scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria, Macerata 1993
- Ed. or. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston 1980
- Banu G., *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles 1987
- Barba E. - Savarese, N., *L'Arte Segreta dell'Attore*, Argo, Lecce 1998
- Barba E., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 1993
- Barba E., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 1996
- Barthes R., *Il grado zero della scrittura* (1953), Milano, Einaudi 2003

- Bartocci C. (a cura di), *Geometria e caso. Scritti di matematica e fisica*, Bollati
Boringhieri, Torino 1995
- Baudelaire C., *Les Fleurs du mal*, Feltrinelli, Milano 2003
- Belo J., *Trance in Bali*, Columbia University Press, New York 1960
- Bentivoglio L., *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1985
- Berger J., *Sul guardare*, Il Saggiatore, Milano 2017
- Bergson H., *Materia e Memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* (1959),
Laterza, Roma-Bari 1996
- Bernard M., *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris 2001
- Bernard M., *I riti del corpo: il presente di un'illusione*, Tattilo Editrice, Roma 1974
- Bernard M., *Le Corps* (1975), Seuil, Paris 1995 Bernard M., *Le Corps* (1976),
Delarge, Paris 1996
- Bloch M., *Apologia della storia o Mestiere di storico* (1949) Einaudi, Torino 1969
- Boitani P. (a cura di), *La nube della non conoscenza*, Adelphi, Milano 1998
- Bolzoni L., Erlindo V., Morelli M., (a cura di), *Memoria e memorie: convegno
internazionale di studi*, Olschki, Firenze 1998
- Borie M., *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa
Editoriale, Bologna 1994
- Borriello L., *Mica me*, edizioni Orientexpress (OXF), Napoli 2008
- Botta S. - Canella T. (a cura di), *Le Religioni e le Arti. Percorsi interdisciplinari in
età contemporanea*, Morcelliana, Brescia 2015
- Bourriaud N., *Estetica relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010 Bourriaud
N., *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia Books,
Milano 2014
- Brandstetter G. - Völckers H. (a cura di), *Remembering the Body*, Hatje Cantz Publishers,
Ostfildern-Ruit 2000
- Brecht B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962
- Brook P., *I fili del tempo*, Feltrinelli, Milano 2001
- Brook P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998

- Burrows J., *A Choreographer's Handbook*, Routledge, London 2010
- Cage J., *Lettera ad uno sconosciuto* (1987), a cura di R. Kostelannetz, Edizioni Socrates, Roma 1996
- Crémézi S., *La signature de la danse contemporaine*, Ed. Chiron, Paris 2002
- Croce A., *Afterimages*, Alfred A. Knopf, New York 1977
- Cruciani F. e Falletti C. (a cura di), *L'attore creativo*, La Casa Usher, Firenze 1980
- Cruciani F., *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel '900*, Sansoni, Firenze 1985
- Cruciani F., *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986
- D'Adamo A. (a cura di), *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*, Ephemeria, Macerata 2017
- D'Adamo A. (a cura di), *Spazi per la danza contemporanea*, ETI - Editoria & Spettacolo, Roma 2009
- D'Adamo A., *Emio Greco*, L'Epos, Palermo 2004
- D'Angelo P. - Velotti S., *Il "non so che". Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 1997
- D'Angelo P., *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2007
- D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari, 2005
- Daumal R., *Spinoza o la dinamite filosofica*, Castelvechi, Roma 2014
- Delaney K., Di Bernardi V., Dusi N., A. Pontremoli, Righi C., Rubidge S. (a cura di), *Il senso della danza. Dance research e pratiche transmediali*, collana «DDL e pre-pubblicazioni», Università di Urbino - Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Urbino 2009
- Delcourt T., *Carolyn Carlson, de l'intime à l'universel*, Actes Sud, Arles 2014
- Deledda G., *L'edera - Amori moderni*, Zedda Editore, Cagliari 2007
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971
- Deleuze G., *Francis Bacon, logique de la sensation* (1981), Collection L'ordre philosophique, Seuil, Paris 2002

- De Marinis, M., *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze 2011
- De Marinis, M., *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013
- De Marinis, M., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000
- De Marinis M., *A Est di Bali: Artaud, i Tarahumara e il vero Oriente in L' Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di P. Amalfitano e L. Innocenti, "I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta", Bulzoni, Roma 2007
- De Martino E., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961
- De Martino E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958
- De Martino E., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959 (n. ed. 2002 con introduzione di U. Galimberti)
- De Simone R. - Rossi A., *Carnevale si chiamava Vincenzo: rituali di carnevale in Campania*, De Luca, Roma 1977
- De Simone R., *Canti e Tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma 1979
- Derrida J., *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967
- Derrida J., *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris 2000 (Trad. it. di Calzolari A., *Toccare Jean-Luc Nancy*, Casa editrice Marietti 1820, Genova 2007)
- Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996
- Derrida J., *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano 2003
- Di Bernardi V. *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012
- Di Bernardi V., *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze 1995
- Di Bernardi V., *Ruth St. Denis*, L'Epos, Palermo 2006
- Di Bernardi V., *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011
- Di Bernardi, *Il paradigma rituale. Una ricerca di antropologia teatrale in Il libro di teatro*, a cura di R. Ciancarelli, Bulzoni, Roma 1991

- Di Tondo O. - Giannuzzi I. - Torsello S. (a cura di), *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, Atti delle giornate di studio in memoria di G. di Lecce, Besa Editrice, Lecce 2009
- Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris 2000
- Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006
- Didi-Huberman G., *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto* (2002), Abscondita, Milano 2013
- Dihel I. – Lampert F. (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Henschel Verlag, Leipzig 2011
- Doganis B., *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Les Belles Lettres, Paris 2012
- Dorfles G., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Skira, Milano 2004
- Dubois M., *Archéo-danse. La danse contemporaine en fédération Wallonie-Bruxelles*, Contredanse, Bruxelles 2012
- Duerden R. – Fisher N. (a cura di), *Dancing off the page: integrating performance, choreography, analysis and notation/documentation*, Dance Books, London, 2007
- Dupuy D., *Danzare oltre. Scritti per la danza*, Ephemeria, Macerata 2011
- Dupuy D., *La saggezza del danzatore*, Mimesis, Milano-Udine 2014
- Eliade M., *Il sacro e il profano* (1957), Bollati Boringhieri, Torino 2009
- Ermini F. - Gasparotti R. - Nancy J. L. - Sala Grau N. - Zanardi M., *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017
- Everett T. - Trew M. (a cura di), *Human Movement. An Introductory Text*, Churchill Livingstone, Edimburgh-New York 2001
- Falletti C. - Sofia G., *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a cura di, Bulzoni, Roma 2012
- Fanti S./Xing (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003

- Faure S., *Apprendre par corps. Socio-anthropologie de la danse*, La Dispute, Paris 2000
- Fedi M., *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Titivillus Edizioni, Corazzano (Pisa), 2014
- Feral J. (a cura di), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes 2012
- Ferrari F. (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo* – testi di Nancy J. L. - Didi-Huberman G. - Heinich N. - Bailly J. C., Mondadori, Milano 2007
- Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza 2009
- Fimiani M., *L'arcaico e l'attuale. Lévi-Bruhl Mauss Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino 2000
- Fimiani M., *L'etica oltre l'evento*, Quodlibet, Macerata 2015
- Fontaine G., *Les danses du Temps*, Editions du CND, Pantin 2004
- Foster S. L., *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1986
- Foster S. L., *Making a Dance/Researching through Movement in Mapping Landscapes for Performance as Research: Scholarly Acts and Creative Cartographies*, a cura di S. Rose Riley, L. Hunter, Palgrave Macmillan, London 2009, pp. 91-98.
- Foster S. L., *Coreografia e Narrazione*, Dino Audino Editore Roma 2004.
- Foucault M., *L'Archeologia del sapere. Un metodo per la storia della cultura*, Bur, Milano 1980
- Foucault M., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1996
- Franco S. - Nordera M. (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino 2005 (II ed. 2007)
- Franco S. - Nordera M. (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino 2010
- Frétard D., *Danse contemporaine: Danse et non-Danse, vingt-cinq ans d'histoires*, Cercle d'Art, Paris 2004

- Fronzi G., *La filosofia di John Cage, per una politica dell'ascolto*, Mimesis, Milano-Udine 2014
- Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2003
- Gehm S. - Husemann P. – Von Wilcke, K. (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Transcript Verlag, Bielefeld 2007
- Genevois D., *Mudra, 103 rue Bara. L'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Contredanse, Bruxelles 2016
- Gentili D., Stimilli E. (a cura di), *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015
- Ghilardi M., *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente* (2014), Morcelliana, Brescia 2017
- Ginot I., *La critique en danse contemporaine: théories et pratiques, pertinences et délires*, Thèse de Habilitation à diriger des recherches, Université de Paris 8, 2006
- Ginzburg C., *Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, Milano 2015
- Glou M. - Launay I. (a cura di), *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris 2012
- Goudinoux V. - Weemans M., *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, La lettre volée, Bruxelles 2001
- Grau A., Jordan S., *Europe Dancing: Perspectives on Theatre, Dance, and Cultural Identity*, Routledge, London 2002
- Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970
- Gruen J., *The New Bohemia*, A Cappella Books, Chicago 1990
- Guarino R., *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005
- Guarino R. (a cura di), *Teatri luoghi città*, Officina edizioni, Roma 2008
- Guérin M., *Philosophie du geste*, Actes Sud, Arles, 1995
- Guatterini M., *L'ABC della danza, La storia, le tecniche, i capolavori, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*, Mondadori Electa, Milano 2008
- Guénon R., *Considerazioni sulla via iniziatica*, Basaia, Roma 1988
- Guénon R., *La crisi del mondo moderno*, Edizioni Mediterranee, Roma 2015 (IV ed.)
- Guénon R., *La Grande Triade*, Adelphi, Milano 1980

- Guénon R., *La Metafisica Orientale* (1931), Luni Editrice, Milano 2014
- Guénon R., *Oriente e Occidente* (1924), Luni Editrice, Milano 2014
- Guisgand P., *Anne Teresa De Keersmaecker*, L'Epos, Palermo 2008
- Halbwachs M., *La memoria collettiva* (1950), Unicolpi, Milano 1987
- Harris M. (a cura di), *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, New York 1997
- Hedwing M. - Norbert S., *Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheater*, Köln, Ballett-bühnen-Verlag, 1979
- Hellinger B. - Ten Hövel G., *Riconoscere ciò che è. La forza rivelatrice delle costellazioni familiari* (2004), Feltrinelli, Milano 2011
- Horwood G., *Tai Chi Chuan and the Code of Life: Revealing the Deeper Mysteries of China's Ancient Art for Health and Harmony*, Kingsley, London 2008
- Humphrey D., *The Art of Making Dances*, Dance Books Ltd, New York 1959 (Trad. it. *L'Arte della coreografia*, Gremese, Roma 2001)
- Jaques-Dalcroze, E., *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Di Segni-Jaffé L., trad. it. di Loiacono Husain A., EDT, Torino 2008
- Johnson M., *The Body in the Mind*, University of Chicago Press, 1987
- Jung C. G., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1993
- Jung C.G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1977
- Kandinsky W., *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Paris 1989
- Klein G. – Noeth S. (a cura di), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Transcript Verlag, Bielefeld 2011
- Kracauer S., *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1962
- Laban R., *L'arte del movimento*, a cura di E. Casini Ropa e S. Salvagno, Ephemeria, Macerata 1999 - Ed. or. *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd, London 1950
- Lao-Tze, *Il libro del principio e della sua azione (Tao-Tê- ching)*, Ed. Mediterranee, Roma 1972
- Le Moal P., *La danse à l'épreuve de la momoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1998

- Leogrande A. (a cura di), *Virgilio Sieni. Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, Maschietto, Firenze 2013
- Leopardi G., *Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1985
- Lepecki A., *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown 2004
- Lesage B., *Le corps en présence, une approche plurielle du corps dansant*, Tesi di dottorato in Estetica, Université Reims-Champagne-Ardenne, 1992
- Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962
- Lo Iacono C. (a cura di), *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Dino Audino, Roma 2007
- Lotman J. M., *La semiosfera-l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985
- Loupe L., *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Bruxelles 2004
- Loupe L., *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles 2007
- Maffesoli M., *La contemplazione del mondo*, Costa & Nolan, Genova 1993
- Malamoud C., *Cuire le monde, Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, La Découverte, Paris 1989
- Malone M. S., *Storia della memoria. Tesoro e custode di tutte le cose* (Trad. it. di Baldini B.), Ed. Dedalo, Bari 2014
- Mango L., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003
- Marotti F., *Il volto dell'invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma 1984
- Massimi L., *Le invenzioni coreografiche di Adriana Borriello dall'Europa all'Italia*, tesi di Laurea, relatore prof.ssa S. Carandini, Università La Sapienza, a.a. 2012/2013
- Mauss M., *Teoria generale della magia e altri saggi* (1936), Einaudi, Torino 1965
- Mazzaglia R., *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria, Macerata 2010
- Mazzaglia R., *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015

- McFee G. (a cura di), *Dance, Education and Philosophy*, Meyer & Meyer Sport, Oxford 1999
- McFee G., *Style and Technique* in Id., *Understanding Dance*, Routledge, London-New York 1992
- Menicacci A. - Quinz E. (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Marsilio, Venezia 2001
- Merleau-Ponty M., *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris 1964
- Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception* (Trad. it di Bonomi A.), Gallimard, Paris 1945
- Merleau-Ponty M., *La Natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina, Milano 1996
- Merleau-Ponty M., *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France, 1952-1961*, tr. it. di M. Carbone, Milano, Bompiani, 1995
- Michel M. - Ginot I. (a cura di), *La danse au XXème siècle*, Bordas, Paris 1995
- Miller H., *Il sorriso ai piedi della scala*, Feltrinelli, Milano 1963
- Milloss A., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, Olschki, Venezia 2002
- Monda L. G., *Choreographic bodies*, Dino Audino, Roma 2016
- Morris G., *Moving words: Re-writing Dance*, Routledge, London 1996
- Muscelli C. (a cura di) *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Costa & Nolan, genova 1999
- Nancy J. L., *All'ascolto* (a cura di) Lisciani Petrini E., Raffaello Cortina Editore, Milano 2004
- Nancy J. L., *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001
- Nancy J. L., *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino 2009
- Nancy J. L., *Le Muse*, Diabasis, Reggio Emilia 2006
- Nanni, A., *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002
- Neisser U., *Cognition and Reality*, W. H. Freeman and Co., San Francisco 1976
- Nijinskij V., *Diari. Versione integrale*, Adelphi, Milano 2006
- Noisette P., *Couturiers de la Danse*, Ed. La Martinière, Paris 2005

- Noisette P., *Danse contemporaine Mode d'emploi*, Flammarion, Paris 2010
- Novarina V., *Davanti alla parola* (1999), Ubulibri, Milano 2001
- Ong W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986
- Otto R., *Il Sacro. L'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale* (1917), SE, Milano 2009
- Paolini G., *Dall'Atlante al Vuoto in ordine alfabetico*, a cura di S. Risaliti, Mondadori-Electa, Milano 2010
- Paolini Merlo S. (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie. Atti del Convegno di Studi indetto per il decimo anniversario della scomparsa di Liliana Merlo, Università degli Studi di Teramo, Facoltà di Scienze della Comunicazione, 17-18 ottobre 2012*, ABEditore, Milano 2016
- Pasqualotto G., *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente* (1989), Luni Editrice, Milano 2015
- Pasqualotto G., *L'estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 1992
- Passerini L., *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Bollati Boringhieri, Torino 2003
- Paulhan J., *Il segreto delle parole*, a cura di Bagni P., Alinea editrice, Firenze 1999
- Perniola M., *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015
- Perrin J., *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les Presses du Réel, Dijon 2012
- Pincherle M., *L'oro granulato*, Macro, Cesena 2000
- E. Pitozzi, *Il Corpo, la scena, le tecnologie: per un'estetica dei processi d'integrazione* (Dissertation thesis), Dottorato di ricerca, Alma Mater Studiorum Università di Bologna XIX Ciclo

- E. Pitozzi, *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker | La composition chorégraphique de Cindy Van Acker | The choreographic composition of Cindy Van Acker*, Quodlibet, Macerata 2015.
- E. Pitozzi, *Bodysoundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance*, in Yael Kaduri *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*, Oxford University Press 2016
- Platone, *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1967
- Poesio G. - Pontremoli A. (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società. Atti del Convegno internazionale di Studi - Roma, 13-15 ottobre 2006*, Aracne, Roma 2008
- Pontremoli A. - Veroli P. (a cura di), *Passi, tracce percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Aracne, Roma 2012
- Pontremoli A., "Danzare il rito", in *Annex*, 2/2000, dedicato a La Biennale di Venezia, Settore Danza 2000, a cura di F. Pedroni, Marsilio, Venezia 2000
- Pontremoli A., *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e buone maniere nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria 2011
- Pontremoli A., *La Danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari-Roma 2004
- Pontremoli A., *Quore. Per un lavoro in divenire in La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea* a cura di F. Fiaschini, Titivillus, Pisa 2013
- Pontremoli A., *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2009
- Pontremoli A., *Storia della danza in Occidente. Tra Novecento e Nuovo Millennio*, vol. III, Gremese, Roma 2016
- Porcheddu A. (a cura di), *La storia e la visione. 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gangemi, Roma 2008
- Porzio M., *Metafisica del silenzio. John Cage, l'Oriente e la Nuova Musica*, Auditorium Edizioni, Milano 1995
- Pouillaude F., *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Vrin, Paris 2009
- Pradier J. M., (a cura di) *La croyance et le corps. Esthétique, corporéité des croyances et identités*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2015

- Preston-Dunlop V., *Looking at Dances: a Choreological Perspective on Choreography*, Verve Publishing, Ightham 1998
- Quadri F. (a cura di), *Sulle tracce di Pina Bausch. L'opera di un'artista raccontata da lei stessa al VII Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte*, Ubulibri, Milano 2002
- Randi E., *Anatomia del gesto*, Esedra, Padova 2001
- Randi E., *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma 2014
- Rella F., *Ai confini del corpo*, Feltrinelli, Milano 2000
- Retallack J., *Musicage: Cage Muses on Word Art Music*, Wesleyan University Press, 1996
- Robert M., *Maurice Béjart, une vie*, Editions Luc Pire, Bruxelles 2009
- Rochat de la Vallée E., *Il simbolismo dei numeri nella Cina tradizionale*, Jaka Book, Milano 2009
- Romanidis G., *Conoscere nel non conoscere. Appunti di dogmatica patristica*, Asterios, Trieste 2015
- Rouget G., *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Einaudi, Torino 1986
- Ruffini F., *I teatri di Artaud*, Il Mulino, Bologna 1999
- Ruffini F., *Teatro e boxe. L' «atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994
- Ruffini F., *Il filo rosso. Teatro e taccuini (1999-2006)*, Officina Edizioni, Roma 2007
- Sacchi A., *Il posto del Re. Estetiche del teatro di regia nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012
- Sargentini F. (a cura di), *L'Attico. Anni lunari*, Edizioni della Cometa, Roma 2007
- Sasportes J. (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011
- Savarese N., *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari 1992
- Savarese N., *Parigi/Artaud/Bali*, Textus, L'Aquila 1997.
- Schechner R., *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, London-New York 1993

- Schiavoni M., (a cura di) *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne, Roma 2013
- Schino M., *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017.
- Schino M., *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari 2009
- Schino M., *Profilo del Teatro italiano*, Carocci, Roma 2003
- Schirren F., *Le Rythme primordial et souverain* (1996), Contredanse, Bruxelles 2011
- Schlicher S., *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, Costa&Nolan, Genova 1989
- Schwibach A. (a cura di), *Dizionario della sapienza orientale*, Ed. Mediterranee, Roma 1991
- Senatore A., *La danza d'autore: vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Torino 2007
- Serra C., *Musica corpo espressione*, Quodlibet, Macerata 2008
- Servos N., *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche Editeur, Paris 2001
- Settis S., *Se Venezia muore*, Einaudi, Torino 2014
- Sforzini A., *Michel Foucault, une pensée du corps*, PUF, Paris 2014
- Shawn T., *Dobbiamo danzare. Dance We Must*, a cura e trad. it. di Fabbro A. e Tomassini S., Gremese, Roma 2008
- Sheets-Johnstone M., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK) – Imprint Academic, Charlottesville (USA) 2009
- Sieni V. (a cura di), *L'idea del corpo*, Edizioni la Biennale di Venezia 2014
- Sieni V. (a cura di), *La trasmissione del gesto*, Maschietto editore, Firenze 2010
- Sieni V., *Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto editore, Firenze 2008
- Sieni V., *La brillantezza dello sciamano. Annotazioni sulla nuova danza*, in «Patalogo», Ubulibri, Milano 1988

- Skipper K. *Il corpo taoista*, Ubaldini Editore, Roma 1983
- Smith-Autard J., *Dance Composition. A practical guide to creative success in dance making*, Methuen Drama, London 2010
- Smith-Autard J., *Dance Composition. A practical guide to creative success in dance making*, Methuen Drama, London 2010
- Socrate, *Fedone*, V, 217
- Soulier N., *Actions, mouvements et gestes*, CND, Pantin 2016
- Starobinski J., *La malinconia allo specchio*, Garzanti, Milano 1990
- Starobinski J., *La trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna 1982
- Starobinski J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1984), Bollati Boringhieri, Torino 2002
- Testa A., *Storia della Danza e del Balletto*, Gremese, Roma 2005
- Todd M. E., *The Thinking Body*, PB Hoeber, New York 1937
- Tomassini S. - Giuliano D. (a cura di), *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, Catalogo della Biennale Danza, La Biennale di Venezia 2013
- Tomassini S., *Enzo Cosimi*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana 2002
- Vaccarino E., *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Einaudi, Torino 1991
- Vaccarino E., *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa & Nolan, Genova 1993
- Vaccarino E., *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer, robot*, Costa & Nolan, Genova 1996
- Vaccarino E., *Maurice Béjart. L'ossessione della danza*, Costa & Nolan, Ancona-Milano 2000
- Valentini V., *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015
- Vancheri L., *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993

- Vedruccio M., *Maurice Merleau-Ponty «Questo corpo è al mondo». Con un'appendice sulla danza teatro di Raffaella Giordano*, tesi specialistica in Storia della filosofia contemporanea, Università del Salento a.a. 2009/2010
- Vellet J., *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Utet, Torino 2010
- Vernant J. P. - Vidal-Naquet P., *Mito e tragedia due*, Torino, Einaudi, 1991
- Violi P., *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014
- Wada T. – Colangelo S. (a cura di), *Tradizione, traduzione, trasformazione*, Sanrei Printing, Tokyo 2015
- Warburg A., *Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, Archetipo Libri, Bologna 2012
- Warnke M. - Brink C. - Ghelardi M. (a cura di), *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002
- Yates F., *L'Arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972
- Zappalà R., *Omnia Corpora*, Malcor'd, Catania 2016
- Zeami M., *Il segreto del teatro Nō*, a cura di R. Sieffert (3. Ed.), Adelphi, Milano 1987
- Zolla E., *Archetipi. Aure. Verità segrete. Dioniso errante. Tutto ciò che conosciamo ignorandolo*, a cura di G. Marchianò, Marsilio, Venezia 2016

- La regia in Italia, oggi* a cura di C. Longhi, «Culture teatrali» n. 25, La Casa Usher, Firenze 2016
- I modi della regia nel nuovo millennio*, a cura di A. Jovicevic e A. Sacchi, «Biblioteca Teatrale» n. 91-92, (luglio-dicembre 2009), Bulzoni, Roma 2012
- Mémoires et histoire en danse*, «Mobiles» n° 2, opera collettiva del Département Danse de l' Université Paris 8, dir. Isabelle Launay et Sylviane Pagès, Paris, L'Harmattan, collection «Arts 8», 2010
- «Recherches en danse» nr. 5, 2016, online il 15 dicembre 2016 e nr. 6, 2017 online il 15 novembre 2017
- Remake, Reprise, Répétition*, «Marges/Revue d'art contemporain», nr. 17 Automne/Hiver 2013, Presses Universitaires de Vincennes
- L'Art met la science en jeu*, «Mouvement» n° 62, jan-mar 2012
- Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «aut aut», n.199-200, 1984
- Agamben G., *Nymphae* in «aut aut», n. 321-322, 2004
- Aimo L., documento programmatico del Convegno Internazionale “La ricerca sulla danza tra Francia e Italia: approcci, metodi e oggetti”, Université De Nice Sophia Antipolis, Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de La Littérature et des Arts Vivants - Università Degli Studi Di Torino, Dams, ACD - AIRDanza, 2-6 aprile 2014
- Azzolini G., *Un'anomalia europea chiamata Italia*, «La Repubblica», 22 marzo 2015
- Banes S., *Power and the Dancing Body*, «Mobiles», 1999, nr.1
- Bavelier A., *Biennale de Venise: l'extraordinaire Évangile de Virgilio Sieni* in «Le Figaro», 15 luglio 2014
- Benveniste E., *Le jeu et le sacré* in «Decaligon» n° 2, 1947
- Bertozzi D., *Due giovani, un talento* in «Il Messaggero», 21 luglio 1986
- Bertozzi S., *Emotus: in seguito all'azione, al muoversi*, in «Art'o» n. 28, estate 2009
- Bombardi L., *Adriana e gli altri* in «Il Resto del Carlino», 21 aprile 1992
- Borriello A., *La Coreografia: Allah n'est pas obligé*, in «Prima Fila», Milano, n° 23, giugno 2004
- Borriello A., *Musica e coreografia: il ritmo* in «Biblioteca teatrale» nr. 40, Bulzoni, Roma 1996

- Calbi A., *Saggi civici. Battesimo sulla scena alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*,
«Spettacoli a Milano», giugno 1992
- Caprara F., *Il dramma insolubile de "L'intrusa" di Leonardo Di Costanzo*, in «La
Stampa», 21 settembre 2017
- Cervellati E., *Premessa*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni»,
numero speciale *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie,
saperi, storie*, a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo, n. 6, marzo 2015
- Cervellati E., *'It was a rare event'. La nuova danza alla III Settimana della performance
(Bologna, 1979): questioni metodologiche* in «Recherches en danse» nr. 5,
2016,
- Crippa V., *Sieni: Per la mia Sagra cosmica ho riletto le Georgiche di Virgilio*, in «Corriere
della sera», 11 gennaio 2015
- Cristoforetti G., *Le radici rituali della danza*, in «Il Manifesto», 4 gennaio 1998
- D'Adamo A. (a cura di), *Ferite e progetti - incontro con Roberto Castello, Enzo Cosimi,
Michele Di Stefano, Raffaella Giordano, Lucia Latour, Alessandra Sini*, in
«La porta aperta», bimestrale del Teatro di Roma diretto da Mario Martone,
Roma novembre/dicembre 1999
- Dapporto E., *Due italiani in Francia. Adriana Borriello e Virgilio Sieni* in «Danza &
Danza», maggio 1991
- De Giorgi M., *Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi
nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni*, in «Antropologia e
Teatro» n. 7, 2016
- De Gregorio C., *Remember*, in «La Repubblica», 11 settembre 2015
- Del Val C., *Intensidades asimétricas* in «El País», 4 marzo 1990
- Di Giammarco R., *L'essenza della Natura nei corpi danzanti, la primavera di Stravinskij
secondo Sieni* in «La Repubblica» Roma, 7 gennaio 2016
- Di Stefano G., *Al Festival Equilibrio i mondi della nuova danza* in «Il Sole 24 Ore», 22
febbraio 2008
- Di Stefano G., *Intervista a Raffaella Giordano*, «Danza & Danza» n. 261, marzo-aprile
2015
- Fabris R., *Corpo e dono nel Quore di Raffaella Giordano in Passi, tracce, percorsi*,
Aracne, Roma 2012
- Fortunato M., *Harun Farocki* in «L'Espresso», 31 luglio 2014
- Foucault M., *Theatrum philosophicum*, in «aut aut», 277-278, Milano 1997
- Gamba M., *Omaggio a Scodanibbio* in «Alfabeta2», 23 aprile 2013
- Garrone N., *Ballando attorno al Sud* in «La Repubblica», 18 luglio 1988

- Germanà G., *In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo* in «Danza & Ricerca», n.1/2, 2011
- Ginot I., *Sul comune pedestre* in «Antropologia e Teatro» n. 7, 2016
- Giordano R., *L'alterità* in «Il Castello di Elsinore», XVI, n.47, 2003
- Godard H., *La peau et les os*, Bulletin du CNDC d'Angers n°3, 1989
- Gonzalez A., *Adriana Borriello: Busco un diálogo entre cuerpo y música*, in «El Nacional», 9 aprile 1990
- Grillo E., *Poesia e danza in "Scirocco"* in «Avanti!», 8 ottobre 1988
- Guarino R., *La natura delle scimmie* in «Teatro e Storia» a. VIII, n. 1, aprile 1993
- Guarino R. (a cura di), *Nuovi teatri, nuova eloquenza* in «Teatro e Storia» a. 4, XII, 1997
- Guarino R., *Nel tempo, fuori dal tempo* in «Teatro e Storia» a. 7, XV, 2000
- Guarino R., *La presenza degli dèi* in «Teatro e Storia» a. 26, XIX, 2005
- Guatzerini M., *Riflessioni sui giovani*, in «Danza & Danza», luglio-agosto 1992
- Guatzerini M., *Tarantolati senza catarsi*, in «l'Unità», 6 dicembre 1998
- Laban R., *L'opera d'arte di danza ovvero: Come dovrebbe concretamente vivere* in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, anno IV, numero 3, 2012
- Launay I. - Pages S., *Mémoires et histoire en danse*, «Mobiles», nr. 2, L'Harmattan, collection « Arts 8 », Paris 2010
- Launay I.- Menicacci A., *Petites notes sur la notation en danse*, «Funambule», n.5, 1997
- Lepecki A., *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance*, «Dance Research Journal», vol. XLII, n. 2, Winter 2010
- Levano D., *Nuova danza italiana/Danza d'autore* in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» n°4, dicembre 2013
- Lo Iacono C., *Air du coeur. Il colore del corpo nella variazione*, in «Il Castello di Elsinore», XVI, 47, 2003
- Loupe L., *Qu'est-ce qui est politique en danse* in «Nouvelles de danse», Hiver 1987, nr.30
- Magnini F., *Inside Movement Knowledge – LAB#4. Un laboratorio di ricerca per la registrazione e la trasmissione della coreografia contemporanea*, in *I modi della regia del nuovo millennio*, numero monografico a cura di Jovičević, A.– Sacchi, A., «Biblioteca Teatrale», voll. LXLI-LXLII, n.91-92, luglio-dicembre 2009

- Magnini F., *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore* in «Teatro e Storia» n.s. 34, 2013, Bulzoni Editore, Roma 2014
- Magnini F., *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche* in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IV, n.3, novembre 2012
- Mancia I., *Intervista a Raffaella Giordano*, « Il Mucchio selvaggio», anno XXX n. 643, dicembre 2007
- Mancia I., *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, «Minima & Moralia», 20 gennaio 2012
- Mandelbaum J., *Cannes 2017 : «L’Intrusa», un cas d’école et de conscience à Naples* in «Le Monde», 23 maggio 2017
- Marino M., *L’infinita primavera di Virgilio Sieni* in «Il Corriere di Bologna», 18 novembre 2013
- Martella M., *Lasciarsi al bosco*, Catalogo della Biennale 2013, a cura di S. Tomassini e D. Giuliano
- Mauss M., *Les techniques du corps in Sociologie et anthropologie*, «Journal de psychologie», XXXII, Aprile 1936 - PUF, Paris 1966
- Mazzaglia R., *La danza delle lucciole. Oralità e trasmissione nell’opera di Virgilio Sieni* in «Danza e Ricerca», Numero 1/2, dicembre 2011
- Mei S. (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana*, Culture Teatrali n. 24, 2015
- Nazzaro G. A., *Sfida al femminile nello spazio di un incontro mancato* in «Il Manifesto», 28 settembre 2017
- Ottolenghi V., *L’avanguardia dell’antico folklore* in «Paese sera», 19 febbraio 1987
- Ottolenghi V., *Con Adriana Borriello la danza cerca le proprie radici tra le donne del Sud*, in «Il Mattino», 3 novembre 2000
- Palieri M. S., *L’arte? E’ tutta in un software*, in «L’espresso», 21 agosto 2003
- Palladini M., *Fumetti surreali. La ricerca teatrale al Festival di Polverigi* in «Paese sera», 20 luglio 1986
- Paloscia F., *L’Isolotto di Virgilio* in «La Repubblica», Firenze, 15 settembre 2017
- Pasi M., *Bravi interpreti in un percorso mistico con troppe imitazioni*, in «Corriere della Sera», 3 dicembre 1998
- Pedroni F., *Novità per la Borriello*, in «Danza & Danza», gennaio 1998
- Pitozzi E. (a cura di), *On Presence*, numero monografico della rivista «Culture Teatrali », n° 21, 2012

- Pitozzi E., *Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana* - Dossier Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio, a cura di Longhi C., «Culture teatrali» n. 25, 2016
- Poletti S., *Archetipi mediterranei per Adriana Borriello*, in «Danza & Danza», dicembre 1999
- Pontiggia F., *Di Costanzo e la camorra vista con gli occhi di un'Intrusa*, in «Il Fatto Quotidiano», 28 settembre 2017
- Pontremoli A., *L'assolo di danza, ovvero scrivere col corpo il proprio essere al mondo*, in «Il Castello di Elsinore», XVI, n. 47, 2003
- Pontremoli A., *Problemi di drammaturgia della danza*, in «Il Castello di Elsinore», XXX, n.76, 2017
- Pradier J. M., *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, in «Internationale de l'Imaginaire», n. 5, 1996, numéro spécial du colloque de fondation de l'Ethnoscénologie, maggio 1995, Actes Sud, Paris 1996
- Pucci F., *A Catania un pezzo dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma* in «Balletto.net», 5 febbraio 2006
- Randi E., *Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?* In «Mimesis Journal», vol. IV, n. 2, 2015
- Randi E., *L'anima della natura espressa dal movimento: il "Sacre" di Vaclav Nižinskij* in «Il Castello Di Elsinore», vol. XXIX, n. 74, 2016
- Rossi-Doria M., *Educare nella terra di mezzo* in «La Repubblica», 6 ottobre 2017
- Sanz Daboín B., *Sieni y Borriello, sorpresa italiana* in «El Diario de Caracas», 14 aprile 1990
- Sheringham M., *Memory and the Archive in Contemporary Life Writing*, «French Studies», n.1, 2005
- Stevens C. - Schubert E. - Vincs K., *Measuring responses to dance: is there a "grammar" of dance?*, in Stock, C., *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*, in *Atti del Convegno World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13-18 luglio 2008*, QUT Creative Industries and Ausdance 2009
- Teti V., *Il senso della restanza*, in «Atlante», Magazine Treccani, 9 ottobre 2017
- Tomassini S. - Giuliano D. (a cura di), *Il gesto senza fine. Jean-Luc Nancy e la danza*, nel Catalogo della Biennale di Venezia 2013
- Trombetta S., *"Contrappunti", il corpo come strumento musicale* in «Torinosette» n. 341, supplemento de «La Stampa», 10 febbraio 1995

- Van Zile J., *What is dance? Implications for dance notations*, «Dance Research Journal», vol. XVII, n. 2 Autumn 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986
- Vincent G., *Rosas danst Rosas* in «Pour la Danse» nr. 93, settembre 1983
- Vista F. B., *Amor: lezione spirituale per giovani danzatori*, «Hi Art» n. 6-7 Anno 4, gennaio-luglio 2011, Gangemi, Roma 2013
- Vista F. B. - Roccato D., *Esprit et éléments en jeu*, in «Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société», nr. 21 dicembre 2016
- Vitez A., *Le signifiant et l'histoire* in «Ça cinéma», n.17, 1980
- Yeoh F., *The value of Documenting Dance*, «Ballet-Dance Magazine», giugno 2007

Documenti AUDIOVISIVI

- 1980 *Ein Stück von Pina Bausch* al Saddler's Wells Theatre, produzione Channel 4 (Gran Bretagna), 155', 1983
- Blaubart. *Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg"*, produzione ZDF (Germania Federale) – Suhrkamp Verlag – Channel 4 (Gran Bretagna), 108', 1985
- Battisti R., servizio per Raisat, intervista ad Adriana Borriello, Venezia 2006
- De Keersmaecker A. T., De Mey T., *Rosas danst Rosas*, Quantum Leap, 2006, 57', DVD
- Graziani G. e Scarpa I., *Danze nel presente. Roberto Castello 1993-2013* (Italia, 2013, 90') *Le Sacre du Printemps*, produzione ZDF (Germania Federale), 36', 1978
- Paxton S., *Material for the Spine: A Movement Study*, dvd-rom, Contredanse, Bruxelles 2008
- Pedroni F. (ideazione e interviste di), *Cuocere il mondo. Incontro con Raffaella Giordano*, documentario della serie Danza in Scena, regia di Amerigo Daveri, prodotto da Classica tv (SKY, canale 728), 2010
- Pedroni F., *Adriana Borriello*, documentario della serie *Danza in Scena* prodotto da Classica tv (SKY, canale 728), 2010
- Scodanibbio S., *Six Duos*, CD New Albion Records, 2001
- Sieni V., *In ascolto del corpo. Attese, dettagli, distanze, cadute*. Nel ciclo di conferenze del Polo Museale Fiorentino "Il Corpo Illustrato. Il Corpo Misurato". Teatrino del Rondò di Bacco, Firenze, 18 febbraio 2015

PROGRAMMI DI SALA E PRESENTAZIONI

- Programma del Museo MAXXI, Roma, *Le storie dell'arte. Sui principi della composizione*, febbraio-maggio 2016
- Programma di sala della Biennale Danza di Venezia, 20 giugno 2014
- Programma di sala, *Mudra. La Scuola di Béjart*, Comune di Roma, Accademia Nazionale di Danza, 9-31 luglio 1980
- Presentazione dello spettacolo *Caino* del Teatro Valdoca, Cesena 2011

Amara L. e Rizzo C., *Loveeee*, Produzione 2011 CAB008, in collaborazione con Xing (Bologna), con il sostegno di Regione Toscana e Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Borriello A., Presentazione del workshop *Il corpo antropologico* per l'Arsenale della Danza, Biennale di Venezia 2012

Borriello A., Programma di sala di *Madame De Sade*, TeatrIdithalia, Milano 1996

Borriello L., Programma di sala di *Di me in me*, Teatro alle Tese, Venezia 2010

de' Franceschi B., programma «Dances d'Avril», La Ferme du Buisson, Parigi

Marzo - Aprile 1995

Gaeta G., Programma di sala di *Atlante del gesto (Eros e Charitas)*, Fondazione Prada, Milano, settembre 2015

Giordano R., presentazione di *Celeste - appunti per natura* (2017)

Manfredini D., Programma di sala di *...Et anima mea*, Archivio Sosta Palmizi

Ottolenghi V., Programma di sala della serata *Effetto Béjart*, Festival di Castiglioncello, Castello Pasquini, 14 agosto 1993

Poletti S., *Tra ragione e sentimento: la cartesiana sensibilità di Adriana Borriello*, programma *Nuova Danza Italiana*, Maggio Danza - Teatro Comunale di Firenze, stagione 1997-1998

Schmidt J. (Trad. it. di Serra C.), Programma di sala di *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, a cura di L. Bentivoglio, Teatro di Roma, settembre 1982

Scodanibbio S., *Catalogo Romaeuropa Festival 1998*

Sieni V., Programma di sala di *Atlante del gesto*, Fondazione Prada, Milano, settembre 2015

Sieni V., Programma di sala di *Le Sacre*, Teatro Comunale di Bologna, marzo 2015

Sieni V., Programma di sala di *Esercizi di Primavera*, Reggio Emilia 2013

Sieni V., Programma di sala *Le Sacre*, Teatro Comunale di Bologna, marzo 2015

SITOGRAFIA

<http://ausdance.org.au>
<http://danse.revues.org>
<http://hdl.handle.net/11573/890081>
<http://musefirenze.it>
<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=793>
<http://www.adrianaborriello.it/IT/multimedia/video>
<http://www.arboreto.org>
<http://www.ateatro.it>
<http://www.balletto.net>
<http://www.ballettodiroma.com>
<http://www.cultureteatrali.org>
<http://www.danzaericerca.unibo.it>
<http://www.delteatro.it>
<http://www.doppiozero.com>
<http://www.engramma.it>
<http://www.erudit.org/en/journals/spirale>
<http://www.fabriqueducinema.com>
<http://www.feldenkrais.it>
<http://fondazionetpe.it/passare-dal-corpo/>
<http://www.infoclio.ch/fr/à-litalienne-narrazioni-dellitalianità-dagli-anni-ottanta-ad-oggi>
<http://www.inscenagiornale.it>
<http://www.inteatro.it>
<http://www.kleintechnique.com>
<http://www.labiennale.org>
<http://www.lintrusa-ilfilm.it>
<http://www.radioxlive.com>
<http://www.rai.it>
<http://www.riviste.unimi.it/index.php/demusica>
<http://www.rosasdanstrosas.be>
<http://www.shiatsulife.it>
<http://www.sienidanza.it>
<http://www.sostapalmizi.it/raffaella-giordano>
<http://www.taichineidan.com/articoli/articoli.htm>
http://www.tanzplan-deutschland.de/publikation.php?id_language=2
<http://www.tirdanza.it>
<http://www.treccani.it>
<http://www.virgiliosieni.it>
<http://www.youtube.com>
<http://www-artweb.univ-paris8.fr/spip.php?article1373>
<https://ladanzanellacitta2016.wordpress.com>
<https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com>
<https://www.torinodanzafestival.it>
<https://vimeo.com>

La crepa che da te
parte, segna
il passo al
vicino⁶⁵³

⁶⁵³E. Biagini, *Da una crepa*, Einaudi, Torino 2014

Ringrazio mio padre e mia madre per avermi insegnato ben presto che lo studio comporta sacrifici inauditi, ma è θαυμαστός.

Ringrazio Vito Di Bernardi per la fiducia e un certo tipo di libertà concessa ai miei percorsi di ricerca; Alessandro Pontremoli ed Elena Cervellati per essersi interessati al mio lavoro e per aver accettato di valutare la tesi nella sua forma essenziale.

Ringrazio Concetta Lo Iacono per avermi insegnato quanto possa essere appassionata e perigliosa la ricerca ed Eugenia Casini Ropa per aver già valorizzato una parte di questa. Ringrazio Ada d'Adamo per la generosa attenzione e straordinaria chiarezza.

Grazie ad Adriana per aver elevato sempre più la soglia, a Virgilio per avermi accolto e per aver risposto a mille domande; a Raffaella per avermi indicato la distanza esatta da cui osservare.

Grazie ad Anna Maria Corea, Francesca Magnini, Noemi Massari, Letizia Gioia Monda per avermi dimostrato una volta che è possibile lavorare in squadra per obiettivi comuni. Ringrazio i miei colleghi gentili, complici e solidali: Lucrezia Ottoboni, Andrea Scappa, Andrea Vecchia; infine, ma non per ultimi, Rafaele, Lara, Raffaella, Giuseppe, Tomoyo e Alessio per il sostegno, la pazienza, l'amicizia.

