



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M.
270/2004*)
in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

“Tutti torneranno a
danzare”

Il gesto di Virgilio Sieni alla
Biennale Danza di Venezia

Relatore

Ch. Prof. Valentina Bonifacio

Laureando

Stefania Di Paolo
Matricola 835720

**Anno Accademico
2012 / 2013**

Tutto inizia con la coraggiosa e nobile danza della rivoluzione umana

Daisaku Ikeda (NR 528:7)

A mia madre

Vorrei esprimere il più sincero ringraziamento a quanti mi hanno incoraggiata e sostenuta in questo meraviglioso percorso. Non potendo elencare tutti, desidero innanzitutto ringraziare chi ha reso possibile questa ricerca: Virgilio Sieni, che mi ha dato fiducia e mi ha permesso di entrare in modo diverso nel “terreno del gesto”; Valentina Bonifacio, per aver creduto nella mia idea con una presenza costante e attenta; il prof. Nico Stringa per la gentile curiosità che ha dimostrato verso il mio progetto. Vorrei inoltre esprimere la mia più profonda gratitudine nei confronti delle dodici coppie di madri e figli partecipanti, e in particolare Anna e Luisa, Barbara e Pietro, Cristiane e Valentina, Emanuela e Simone, Sara e Lorenzo, che hanno aperto le loro case al mio sguardo. Ad essi aggiungo i sette splendidi danzatori, Ariadne, Elisa, Francesca, Gaia, Helen, Lara e Simone, con i quali ho condiviso un'amicizia e una scoperta reciproca. E ancora Enzo Di Martino, per avermi indicato una strada. Valentina Merzi e Valentina Roselli per il sostegno, la bravura e il tempo che mi hanno dedicato. I miei compagni di corso, con i quali ho condiviso un breve tratto di strada. Le persone a me care, che anche a distanza, mi hanno sempre accompagnata. E infine il mio maestro, Daisaku Ikeda, che mi ha insegnato a credere.

Indice

Introduzione

Perché un'antropologia della danza?

Appunti metodologici

Riassunto dei capitoli

Prologo

Primo Capitolo

Virgilio Sieni verso la danza

1.1 *Se la frequentazione diventa un'abitudine*

1.2 *Dalla danza al teatro*

1.3 *Virgilio Sieni in Giappone: Lì apparivano mondi*

Secondo Capitolo

Lo spettacolo come rito, ma di cosa stiamo parlando?

2.1 *Il Festival*

2.2 *Una introduzione al pensiero di Virgilio Sieni: il festival come rito*

2.3 *Neofiti: i partecipanti secondo Sieni*

2.4 *Amatori: i partecipanti secondo sé stessi*

2.5 *Lei è una della Biennale*

2.6 *Conclusioni*

Terzo Capitolo

Il terreno del gesto: dal Festival a Madri e Figli

3.1 *Venezia vista da Virgilio Sieni: una rinnovata carta geografica*

3.2 *Il coreografo tra misurazione e tattilità: una questione di rappresentazione*

3.3 *L'Agorà: una pratica per abitare la città*

3.4 *“Il terreno del gesto” secondo Sieni: un margine tra mondi*

3.5 *Lo spazio della performance secondo le madri: tra intimo e pubblico*

3.6 Virgilio Sieni: la diversificazione della città come la diversificazione del *gesto*

3.7 *Conclusioni*

Quarto Capitolo

Il tempo del gesto

4.1 Gli amatori e l'*altrove* del gesto

4.2 La coreografia secondo i partecipanti: *Il gioco della ripetizione*

4.3 La lentezza: *il corpo è, può anche diventare*

4.4 Il gesto e la memoria dei partecipanti: *una continuazione di vissuti*

4.5 Virgilio Sieni e la danza come memoria

4.6 Virgilio Sieni: oltre la danza come *scrittura topografica del corpo*

4.7 Virgilio Sieni: “che resta” della danza?

4.8 *Conclusioni*

Quinto capitolo

Virgilio Sieni il maestro di cerimonie

5.1 Le madri parlano di Virgilio Sieni: il *maestro* di cerimonie

5.2 Le madri: idee sulla danza e l'ambiguità sulla figura del coreografo

5.3 Virgilio Sieni: come si tocca

5.4 Madri e figli in modo diverso

5.5 Virgilio Sieni all'opera: come nasce un gesto

5.6 Virgilio Sieni: lo sguardo e il tatto, *si tocca molto prima di toccare*

5.7 L'educazione dello sguardo: *da amatori a conoscitori*

5.8 Da osservatore a partecipante: una questione di mimesi

5.9 Virgilio Sieni: la *lotta* con l'ombra e la danza come opera d'arte

5.10 *Conclusioni* Perché un maestro di cerimonie?

Conclusioni

Appendice 1

Appendice 2 Intervista a Virgilio Sieni

Bibliografia

Introduzione

*Io prima o poi lo farò l'esperimento:
comprerò un villaggio, si danzerà per un anno.
Voglio vedere questo villaggio che fine fa.
S'impazzisce tutti?
La danza è una delle possibilità
che si pongono di fronte all'uomo per una crescita.
E per crescita intendo dire la comprensione dell'altro principalmente.*
(Intervista dell'autrice a Virgilio Sieni,
Venezia, 28 giugno 2013)

La mia ricerca nasce dall'intenzione di studiare la danza come possibile strumento di trasformazione quotidiana per le persone “comuni”, i non danzatori. Dopo una lunga ricerca, che mi ha portata ad inseguire compagnie di danza fino a Londra, ho finalmente incontrato Virgilio Sieni nella mia città adottiva, Venezia.

Virgilio Sieni è stato nominato direttore della sezione Danza della Biennale veneziana dal 2013, anno in cui ha ideato e proposto *Abitare il mondo: trasmissione e pratiche*, un intenso programma di performance ed incontri con il quale ha aderito al progetto *College* promosso dalla fondazione La Biennale, destinato alla formazione di giovani interpreti nelle varie discipline di danza, teatro e musica.

Il lavoro di Sieni aderiva perfettamente al campo d'indagine che mi ero prefissata e mi sono dunque decisa ad intraprendere un'indagine sul lavoro del coreografo non attraverso uno studio d'archivio, ma scegliendo quello che gli antropologi sociali definiscono come “studio di campo”. Il punto di partenza della mia ricerca è stato il progetto *Agorà Madri e figli* a cui ho partecipato con una formazione da storica dell'arte, ma adottando il metodo fondante dell'antropologia sociale contemporanea: l'osservazione partecipante. Spero che le ragioni di questa scelta diverranno più chiare nel corso del mio elaborato.

Lo sforzo principale è stato quello di abbandonare passo dopo passo il mio punto di vista “storico-artistico” per avvicinarmi a quello dell'antropologia, immergendomi nel vissuto di Virgilio Sieni e delle dodici coppie di madri e figli protagoniste del progetto.

Virgilio Sieni è da un decennio impegnato nella realizzazione di spettacoli che includono persone non danzatrici, che definirò da ora in avanti – utilizzando un'espressione dello stesso Sieni - amatori. I primi esperimenti compiuti in questo senso dal coreografo fiorentino nascono da un suo crescente interesse verso questa categoria di persone, che inizia ad utilizzare e ad includere negli spettacoli della Compagnia Virgilio Sieni. Come lui stesso racconta:

“Per me... lavorare con queste persone, che è iniziato diversi anni fa, già in alcuni lavori degli anni Novanta, includevo negli spettacoli della compagnia bambini... mi ricordo un lavoro dedicato all'Orestea, avevo una bambina che iniziava su un'altalena e un quartetto di bambine che entrava. Ma ancora prima [di lavorare con non-professionisti], forse anche l'attrazione che ho sempre avuto verso la qualità della postura, lo sguardo dell'altro, i volti” (intervista, 28/06/2013)

Nel corso degli anni Novanta Sieni realizza una serie di spettacoli sul tema della tragedia greca. Come sottolinea acutamente Nanni (2002), in quel periodo la ricerca del coreografo si configura attraverso la realizzazione di grandi cicli tematici sviluppati nell'arco di diversi anni: prima il tributo alla tragedia e poi il ciclo dedicato alle favole. Come abbiamo visto, il coreografo aveva iniziato ad introdurre nei suoi spettacoli alcune bambine non danzatrici già ai tempi del ciclo sulla tragedia greca.

Da quel momento inizia un lento spostamento del suo interesse verso il gesto del non danzatore, “*la qualità della postura, lo sguardo, i volti*”, che lo porteranno a intraprendere nel decennio successivo una serie di progetti in giro per Italia ed Europa, e che diverranno un filone di ricerca parallelo all'attività della compagnia.

L'istituzione dell'Accademia dell'arte del Gesto nel 2007 a Firenze può essere considerato il momento istitutivo di questo spostamento di prospettiva. Come è possibile leggere sul sito internet dell'Accademia:

“essa rivolge le proprie pratiche a un ampio arco di destinatari che vanno dall’infanzia alla maturità, dai giovani danzatori in formazione ai professionisti, creando gruppi di lavoro e avvalendosi di artisti e studiosi di ambiti disciplinari specifici. L'Accademia intende aprire un varco sensibile nel panorama della formazione in Italia, portando l'attenzione verso le varie metodologie che si rivolgono alle pratiche sul corpo, intese come viatico alla crescita dell'uomo e apprendistato alla visione e alla partecipazione. I percorsi tendono a mettere in relazione l'uomo con la natura del proprio territorio, dando vita a un sistema di trasmissioni e scambi fondato sull'incontro tra le pratiche del corpo e dello sguardo” (www.sienidanza.it).

Il lavoro dell'Accademia fondata e diretta da Virgilio Sieni prevede dunque un lavoro a stretto contatto col territorio (che è ormai esteso a diverse realtà italiane ed europee) e che coinvolge attivamente istituzioni e popolazioni locali, scuole, università della terza età, fondazioni e istituzioni per la promozione culturale ed artistica. Sieni ha cioè dato vita ad una vera e propria comunità della danza, una realtà eterogenea, composta da diverse tipologie di professionisti (danzatori, coreografi, istituzioni, studiosi della danza, artisti visivi, filosofi, intellettuali, etc) e “amatori” provenienti da svariate realtà sociali, distinte da diverse età, genere e condizione culturale (bambini, donne, anziani, artigiani, famiglie intere, ragazzi, disabili etc.).

I suoi lavori sono stati organizzati e coordinati spesso attraverso la partecipazione a festival nazionali e internazionali legati alla danza e alla promozione artistica e culturale oppure attraverso l'istituzione di festival promossi dall'Accademia dell'Arte del Gesto stessa. Per citare alcuni degli esempi più noti è impossibile non ricordare *il Festival Oltrarno Atelier*, che ha raccolto insieme tutti i singoli progetti portati avanti dall'Accademia fino al 2009; il progetto quadriennale del *Festival dell'Arte del Gesto nel Mediterraneo*, che dal 2010 al 2013 ha visto Sieni spostarsi (insieme ad assistenti, molti dei quali formati *in loco*) in diversi paesi europei (di questo progetto fanno parte anche le *Agorà*: dei percorsi di danza rivolti a madri, figli, artigiani, anziani); il *Festival Cerbiatti del nostro futuro*, che nasce nel 2011 e coinvolge dei bambini tra i dieci e i tredici anni (di cui fa parte *Stanze Segrete*, ambientato all'interno del quartiere dell'Oltrarno a Firenze); *Quattro Case* a Carpi all'interno del VIE Scena Contemporanea Festival con diversi gruppi di cittadini (anziani, ragazzi, famiglie intere) e poi le *Visitazioni* con quartetti di donne provenienti da diverse zone d'Italia (come il progetto *Visitazione Taranto* e *Visitazione Firenze*).

Sieni parla così del lungo lavoro di preparazione, solitamente di due o tre mesi, prima della presentazione al pubblico dei suoi spettacoli:

“Io già nel corso di questi anni ho creato tanti collaboratori e assistenti che nel loro territorio ogni tanto rivedono le persone, ho sempre cercato sin dall'inizio di questi progetti di pensare al dopo e quindi di rintracciare in quei territori lì le persone che mi potessero aiutare, non portare le mie da Firenze, che poi andavano via. Ho sempre cercato di mettere in contatto l'istituzione che sorreggeva il tutto con l'assistente in modo che si potessero sempre creare dei motivi di ripresa” (intervista, 28/06/2013).

La presentazione dello spettacolo si dimostra cioè essere solo l'aspetto conclusivo di un lungo percorso di formazione e mediazione che Sieni intesse con i territori dove realizza i suoi progetti, che amplia la sua competenza da una figura di coreografo e direttore artistico a quella di “mediatore” tra i diversi soggetti coinvolti: gruppi di “amatori”, la comunità di danzatori, coreografi, assistenti, artisti e le istituzioni locali.

In questo contesto è quindi necessario re-inquadrare l'esperienza artistica di Virgilio Sieni in termini più ampi e trasversali, che permettono diverse direzioni di indagine. Innanzitutto, seguendo gli auspici proposti dall'antropologa Jane Desmon (2000) per la realtà americana, è possibile analizzare le “dance communities” contemporanee focalizzandosi sulla comprensione delle dinamiche relazionali che si instaurano ad esempio tra i partecipanti ed il coreografo. Nel caso di Sieni mi è sembrato importante inquadrare l'opera del coreografo in un progetto di trasformazione - da lui portato avanti consapevolmente - non solo dell'idea stessa di danza ma anche di che cos'è un danzatore.

La portata esistenziale che questo tipo di percorsi realizza nella vita dei non danzatori viene riconosciuta (e vissuta) dallo stesso Sieni che afferma:

“Da lì, appena iniziati questi percorsi, sono caduto in un baratro, si è aperto tutto. In ogni istante, in ogni incontro, vedo la possibilità di una creazione. Una possibilità di incontro ma principalmente la possibilità di dar vita a un qualcosa di inedito, di nuovo che può nascere” (intervista, 28/06/2013)

La capacità che Sieni stesso riconosce a quello che lui definisce il “gesto” di apportare profonde modificazioni nella vita dei partecipanti (che sarà analisi approfondita dei capitoli successivi) e il frequente riferimento che lui e i partecipanti ai progetti compiono rispetto al

contesto rituale, mi ha inoltre persuasa della necessità di approfondire questo aspetto attraverso la metodologia antropologica.

È utile in questo contesto notare che anche la critica accademica che si è occupata della produzione artistica di Sieni antecedente ai progetti con persone non danzatrici, parli degli spettacoli facendo riferimento esplicito al mondo del rito. Ruffini ad esempio nell'analisi della *scrittura coreografica* di Sieni parla di

“un movimento lavorato nel dettaglio che arrivi a una ritualità, a una cerimonia del corpo, un vissuto estremo della lingua coreografica” (Ruffini, in Nanni, 2002: 149)

Lo stesso fa Nanni il quale descrive *Babbino caro*, uno degli spettacoli dedicati all'immaginario mondo fiabesco, come un “percorso iniziatico destinato a rimanere senza sviluppo” e in generale commenta che la sua ricerca sulla fiaba

“ha il sapore di una segreta rinascita, non solo per la felicità inventiva di un linguaggio in profonda mutazione ma anche per la pratica di nuove modalità produttive che eludono schemi canonici a favore di una disseminazione orizzontale articolate in numerose cerimonie per piccoli drappelli di spettatori, preferibilmente itineranti” (Nanni, 2002: 9)

Il riferimento della critica al contesto rituale – riferita tanto alle caratteristiche “linguistiche” del movimento quanto alla realizzazione di una “realtà performativa” (Schiefflin, 1975) che richiama l'esperienza rituale – merita di essere approfondito in termini più specifici. In che senso infatti la danza contemporanea può esprimere una funzione rituale all'interno di uno specifico gruppo sociale?

Per rispondere a questa domanda è dunque necessario utilizzare una metodologia di analisi interdisciplinare che pur tenendo in conto l'evidente correlazione tra l'esperienza coreografica di Sieni e il contesto artistico della *modern dance* e del teatro d'avanguardia – che come vedremo ripropongono un riferimento a forme ritualizzate di pratica corporea soprattutto orientali - si accinga ad indagare attraverso strumenti di interpretazione antropologica in che senso si possa parlare di “rito” in riferimento all'esperienza coreografica di Virgilio Sieni.

Questo tipo di approccio metodologico si dimostra ancor più necessario nel momento

in cui il “gesto” che caratterizza le coreografie viene ad essere realizzato da non professionisti perdendo dunque la possibilità di essere giudicato secondo i normati canoni estetici con i quali si guarda di solito al movimento di un danzatore. Desmon (2000) riconosce come l'approccio puramente “estetico e ideologico” rappresenti infatti un discrimine nel momento in cui ci si trova ad analizzare delle forme di danza portate avanti al di fuori della tradizione delle Accademie:

“Spesso i performers e i partecipanti sembrano mancare di sofisticazione, e la coreografia sembra prevedibile e semplicistica. Questo può non essere sempre vero, ma la percezione è che queste forme sono esteticamente manchevoli e ad ogni modo non centrali per il nostro lavoro. Per molti di noi che approdano agli studi sulla danza senza una carriera attiva come danzatori di *modern dance*, la nostra ricerca riflette questo pregiudizio. Mentre questo ha portato verso lo sviluppo di analisi altamente sofisticate della *modern dance*, del balletto e delle forme di danza-concerto afro-americane, allo stesso tempo lascia al buio un ampio spettro di pratiche, significati e pubblico” (Desmon, 2000: 55, nota 23)

L'Accademia dell'Arte del Gesto fondata da Sieni si propone inoltre come obiettivo di ricerca un approfondimento (tanto pratico quanto teorico ed interdisciplinare) sulle metodologie di approccio alle pratiche corporee, sul rapporto dell'uomo col territorio, sul concetto della trasmissione di un “sapere del corpo” e sulle modalità di educazione del movimento e dello sguardo.

Nel corso della tesi, l'indagine della rete di relazioni che viene a configurarsi all'interno di *Madri e Figli* verrà accompagnata da un'analisi fenomenologica della pratica del “gesto” (così definita dal coreografo stesso) dal punto di vista dei partecipanti. Come vedremo nell'ultimo capitolo, il “metodo” che il coreografo mette a punto nella trasmissione corporea del gesto può essere infatti considerato in termini cinestetici come una specifica modalità corporea di conoscenza del mondo e del proprio corpo, che viene messa in atto attraverso una consapevole educazione dei sensi, in particolare della vista e del tatto.

A tal fine, volendo continuare a seguire le indicazioni di Desmon (2000), l'unico strumento che uno studioso che si accinge a studiare la danza contemporanea può utilizzare per comprendere appieno il vissuto dei partecipanti è la realizzazione di uno studio sul

campo, che non si limiti all'osservazione dello spettacolo conclusivo (che come vedremo è solo la conclusione di un lungo processo di costruzione della coreografia) o ad una comparazione “d'archivio” tra l'operato artistico di Virgilio Sieni e i suoi riferimenti nel mondo dell'arte, del teatro e della danza, ma che includa l'immersione dello stesso nell'esperienza stessa dei suoi attori principali attraverso un'osservazione partecipante.

Perché un'antropologia della danza?

Come vedremo nel primo capitolo, la nascita della *modern dance* dagli anni Sessanta in poi ha imposto la necessità di un ripensamento della materia non solo come fatto artistico autonomo, ma come fatto culturale che nasce dalla contaminazione continua verso altre culture e forme di espressione artistica. L'apertura dei nuovi maestri della danza verso le tecniche e i principi corporei alla base del teatro orientale e il dialogo proficuo che dalla fine degli anni Cinquanta si instaura tra danza e teatro richiedono infatti la necessità di uno sconfinamento e di una messa in discussione delle metodologie attraverso le quali approcciarsi alla danza.

Secondo lo storico della danza Pontremoli la scoperta del corpo come *medium* cinetico e l'affermazione della supremazia del significante (il corpo) rispetto al significato sposta gradualmente l'attenzione verso un'indagine sull'uomo come soggetto-nel-mondo e si accompagna ad un sempre maggiore desiderio da parte degli attori principali della *modern dance* di riflettere sulla danza da un punto di vista più ampio, come pratica sociale e culturale indissolubilmente legata alla fenomenologia della percezione. Pontremoli infatti afferma:

“La danza creata da Martha Graham e dai suoi contemporanei sembra rispondere, pertanto, a tutti i requisiti della vera arte del corpo, esperienza estetica della percezione di qualcosa mai percepito prima dall'allora, movimento nello spazio e nel tempo che si rivolge a tutti i sensi, ma non soltanto ad essi” (Pontremoli, 2004: 95)

Lo spostamento dell'attenzione da parte dei promotori stessi della *modern dance* verso una comprensione del corpo e del movimento in termini fenomenologici apre quindi le possibilità di ricerca attraverso l'uso interdisciplinare di diversi metodi di indagine. Lo studio

di archivio si accompagna alle metodologie sulla “scrittura dei movimenti” (di cui la Labanotecnica è sicuramente l'esempio più celebre) e all'incursione della fenomenologia e della disciplina antropologica.

Nel 1978 Adrienne Keappler notava lo scarso interesse che gli studiosi di antropologia culturale avevano riservato all'argomento prima degli anni Sessanta. Il crescente fervore intellettuale che si sviluppa in America intorno alla *modern dance* porta quindi molti antropologi ad iniziare ad interrogarsi sulla definizione del concetto stesso di danza e sui confini di questo campo d'indagine che, per citare Merce Cunningham, è “inafferrabile come l'acqua” (Cunningham, 1990:11).

Posta la necessità di inquadrare la danza come fenomeno non solo artistico, ma culturale e sociale, è stato più volte sottolineato¹ che l'interdisciplinarietà con cui ci si è approcciati alla materia è stata influenzata non solo dallo spostamento di asse nelle direzioni di ricerca della *modern dance*, ma anche da altri fattori, quali l'eterogeneità nella formazione degli studiosi del settore, che porterà ad esempio molti ex coreografi o danzatori ad approfondire la danza da un punto di vista anche teorico (un caso tra tutti è quello di Franziska Boas) e la difficoltà nello stabilire un metodo di documentazione della danza per la sua stessa natura di azione che non lascia documenti stabili.

In Europa un primo accenno alla danza proviene da Evans-Prichard, che nel 1928 scrive un articolo intitolato *Dance* sulla rivista “Africa” e dagli studi sulla popolazione balinese di Marghareth Mead e Gregory Bateson tra il 1936 e il 1938². Sul finire degli anni Cinquanta l'antropologia della danza inizia invece ad affermarsi come disciplina autonoma tanto in America quanto in Europa. Tra il 1958 e il 1987 in America nascono così ben sette associazioni nazionali³ che iniziano a far circolare idee e ad attirare sempre più studiosi – provenienti da formazioni più disparate – intorno al tema della danza.

Nel 1965 nasce il CORD⁴ (Congress on Research in Dance), che raccoglie insieme 22

¹

Cfr Dal Monte, 2009

² Cfr Dal Monte, 2009

³ American Dance Guild” (1956), “Committee on Research in Dance” (1965), “American Dance Therapy Association” (1966), “American Dance College Festival Association” (1966), “Dance Critics Association” (1974), “Society of Dance History Scholars” (1978); Dal Monte, 2009

⁴ Nel 1969 nasce il CORD NEWS, rivista ufficiale del CORD che nel 1974 diventa il “Dance Research

studiosi del settore. Questa è la prima di una lunga serie di iniziative americane ed europee⁵ che da quel momento si occuperanno di una definizione del campo di studi sulla danza. Questi studi sono però concentrati, come la gran parte della ricerca europea in materia sulle danze, in contesti non *eurocentrici* (Desmon, 2000). A questo interesse principalmente “esotico” si aggiunge il fatto che le danze analizzate rientrano in contesti rituali che mescolano varie forme di azione simbolica e non sono considerabili isolatamente.

Keappler (1978), che sarà una delle prime studiose a proporre uno studio della danza sottolineando la necessità di inquadrarne il contesto socio-culturale, sottolinea la forte influenza che l'approccio storico-artistico ha esercitato sui primi studi in materia. Questi si sono concentrati sulla notazione del movimento attraverso l'invenzione di un sistema segnico di riferimento (di cui la coreometria di Alan Lomax è l'esempio più celebre) e sul confronto transculturale tra diverse forme di danza.

Ciò è vero soprattutto per l'Europa⁶ dove lo studio della danza da un punto di vista antropologico va sotto il nome di “etnocoreologia”, termine introdotto dagli studi di etnomusicologia e folklore dal XIX secolo. L'etnocoreologia si concentra sugli aspetti storici e sullo studio “formale” e transculturale delle danze locali e folkloriche dell'Est europeo, cercando di evidenziarne i caratteri comuni. La scuola americana al contrario (che prende avvio dagli studi di Franz Boas) a partire dai primi anni Sessanta inizia a guardare alla danza come fenomeno culturale che può attraverso l'analisi delle sue specificità dirci qualcosa di più su una società.

Dridd Williams (1991) in una celebre raccolta di scritti sulla materia si chiede perché un antropologo debba interessarsi alla danza. Williams scrive che lo studio della danza consente una comprensione delle “realità” della persona e della sua *agency*. La studiosa americana considera cioè la danza come uno specifico sistema di azioni umane e propone un ripensamento nel rapporto tra danza e azioni quotidiane. Attraverso i primi contributi americani emerge cioè la necessità di comprendere il fenomeno della danza nella sua globalità

Journal” (DJR), che fu la prima rivista a interessarsi della danza in ogni suo aspetto e non solo da un punto di vista folklorico come avveniva precedentemente.

⁵ Nel 1960 nasce la Dance Commission del IFMC (International Folk Music Council), che era stato fondato a Londra nel 1947 da un gruppo di studiosi e musicisti. Nel 1962 la Dance Commission diventa lo Study Group on Ethnochoreology, sotto la guida di Gertrude Kurath e Jean-Michel Guilcher, che ha rappresentato il punto di incontro più importante tra ricercatori dell'est europeo e americani in materia.

⁶ É stato più volte evidenziato il differente approccio alla materia della danza da parte dei ricercatori americani ed europei. Peterson Royce (2002) sottolinea la distanza tra i due diversi punti di vista definendo l'approccio europeo “strutturale” e quello americano “contestuale”.

di azione sociale e in quanto tale espressione di una certa cultura e di un certo modo di percepire se stessi e il mondo.

Sklar (2000) sottolinea come dagli anni Novanta la ricerca antropologica in materia di danza si sia invece orientata verso due direzioni principali: la sociopolitica⁷ e la cinestetica. La prima ha come soggetto della sua ricerca

“globalization, transmigration, de- and re-contextualization, invented communities, kinesthetic homes, all of which address the way dance works and is worked upon in the changing contexts of world politics. We specify whether a dance affirms, resists, re-creates, challenges, undermines, or reenforces the status quo, and sometimes whether it does several of these at once, for we agree that dance as social action can be ambiguous (Sklar, 2000:70)

La cinestesia al contrario studia il movimento da un punto di vista percettivo come strumento di conoscenza del mondo. Fondamentali per lo sviluppo di questa seconda direzione sono stati il contributo di Csordas (1990), che per primo ha dichiarato la necessità di un approccio fenomenologico nella comprensione della relazione tra persona e comportamento, e gli studi di antropologia che ruotano intorno al così detto *sensory turn* (cfr Van Ede, 2009). Le modalità di percezione vengono cioè studiate come campi investiti di un *valore culturale* (Classen, 2005) che esprimono quindi valori, gerarchie e credenze di un dato gruppo socio-culturale. Lo studio antropologico dei sensi riconosce che la modalità culturale con cui l'individuo percepisce il mondo e si muove al suo interno è fortemente influenzata dalla rete di relazioni che si instaurano all'interno del suo ambiente di appartenenza.

In particolare Sklar studia il movimento come strumento di pro-percezione, una modalità di conoscenza che avviene *attraverso* il corpo e che è volta alla comprensione delle

“dinamiche cinetiche inerenti il movimento, le immagini e il suono. I danzatori hanno familiarità, non necessariamente cosciente, con il processo. Nel mondo degli *studios* e delle sale prove, noi impariamo a tradurre le informazioni visive e verbali in movimento. [...] I nostri corpi diventano laboratori di sperimentazione di dettagli cinetici. Mentre i danzatori praticano normalmente queste *cross-modal extrapolations* senza

⁷ Studi di genere, sulle minoranze etniche, sull'immigrazione,

un'attenzione cosciente, i ricercatori etnografici le ricercano, con l'intenzione di individuare, come ha scritto Ness, i *patterns* durevoli di una esperienza di comprensione collettiva (1992, 231)” (Sklar, 2000:72)

Attraverso l'osservazione partecipante, lo sforzo dell'antropologo è quello di avvicinarsi il più possibile alla percezione che il danzatore sviluppa del proprio corpo. Desmon (2000) ha messo in evidenza una differenza di fondo nell'approccio allo studio delle danze “eurocentriche” rispetto a quelle “non eurocentriche” o popolari. Citando il lavoro compiuto da Keali'inohomoku, afferma che le prime sono state studiate attraverso un approccio estetico-ideologico, mentre le seconde attraverso studi principalmente etnografici.

Al contrario di quanto fatto fino a quel momento, Desmon riconosce come condizione necessaria per la comprensione di qualunque tipo di danza un ricorso più incisivo al metodo etnografico. Prendendo come campo d'indagine la realtà statunitense, auspica come direzione da seguire per l'antropologia della danza contemporanea l'uso di un approccio etnografico da applicare all'interno del sistema contemporaneo del balletto e della *modern dance*, e quindi la realizzazione di studi sul campo all'interno delle *dance community*, degli archivi e delle istituzioni di danza:

“What an ethnographic approach requires that textual analysis does not is actually speaking to people, participating with them in their activities (“participant observation”), and trying to understand their own interpretations of what is going on. This requires sustained engagement with communities, not just going to a performance several times, or spending a couple of months in an archive. Researchers must rearrange their lives and resources to spend (at the very least) months at a time working “on site.” (Desmon, 2000: 45)

Desmon afferma che per poter interpretare la danza è necessario inserirla in un contesto socio-culturale che può essere profondamente indagato solo se lo studioso si immerge in un'esperienza partecipativa all'interno di uno specifico campo di ricerca. Ha quindi sottolineato come l'interdisciplinarietà rappresenti una questione chiave che richiede una combinazione tra etnografia, studi storici e i così detti *cultural studies*, in particolare all'interno dei contesti di produzione contemporanea della danza, come le compagnie o i

festival.

Per poter ad esempio comprendere in che modo viene esercitata e percepita l'autorità, in che modo la storia di una compagnia si evolve nel tempo o come vengono prese decisioni nella costruzione degli spettacoli, uno studio d'archivio non è sufficiente, poiché non include la possibilità di studiare i sistemi di relazioni che si instaurano e si modificano all'interno del campo di ricerca giorno dopo giorno. Allo stesso modo Desmon evidenzia come ci siano pochi studi del settore sulle forme meno d'*élite* di espressione della danza, come le pratiche e le comunità di *amatori e dei gruppi sociali di media-cultura*, di fronte alle quali un approccio estetico ed ideologico risulta ancora meno efficace. La studiosa nota la crescente importanza di queste realtà:

“With the expansion of a managerial/professional social segment now giving rise to a "middle class" not born to class privilege but educated and trained into it, the complex category of "middlebrow" as that below the "high" and above the "low" emerged”
(Desmon, 2000: 47)

In particolare Desmon ritiene necessario orientare la ricerca verso quei fenomeni di massa sempre più diffusi di avvicinamento amatoriale alla danza (dai programmi tv dedicati al settore ai musical di Broadway), i *recital* e i percorsi di training destinati ai non professionisti, organizzati tanto dalle scuole locali quanto dalle grandi compagnie di balletto e *modern dance*. Secondo la studiosa infatti lo studio etnografico on-site di queste realtà minori e amatoriali rientrano a pieno titolo nei *dance studies*, se per questi si intendono

“qualunque tipo di studio di danza in qualunque modo definita, in tutte le sue forme e i formati, e da qualunque comunità sia praticata” (Desmon, 2000: 48)

Appunti metodologici

Il mio lavoro di campo è durato dal 3 maggio a metà agosto 2013. In particolare dal 3 maggio al 30 giugno ho preso parte al percorso *Agorà Madri e Figli*, recandomi quotidianamente presso il Teatro Piccolo all'Arsenale di Venezia, luogo dove si sono svolte le

prove della performance. Nel mese di luglio e agosto ho invece continuato ad incontrare alcune delle persone coinvolte nel progetto e ho realizzato una serie di interviste.

I primi contatti con Virgilio Sieni nascono da un incontro ad Udine in occasione della preparazione di uno spettacolo *Angelo che se ne va* nel marzo del 2013. In quell'occasione ho chiesto al coreografo la possibilità di seguire uno dei suoi progetti per la Biennale Danza 2013, presentandomi come una studentessa di storia dell'arte contemporanea che aveva intenzione di utilizzare il metodo antropologico dell'osservazione partecipante per portare avanti la sua ricerca. Durante tutto il periodo del campo ho tenuto un diario scritto, sul quale è riportata una descrizione degli eventi, le interviste informali rivolte ai partecipanti, ai danzatori, al coreografo e agli assistenti sia negli spazi descritti che fuori dal “campo” vero e propri e le mie riflessioni relative a quanto vissuto e percepito.

Sono stata presente quotidianamente a tutte le attività: alle prove (quattro coppie al giorno di media), agli incontri riservati ai danzatori (insieme ai danzatori degli altri progetti in programma) con pensatori, ricercatori, esperti nei più svariati campi, filosofia, geografia, letteratura comparata, poeti. Ho avuto modo di frequentare e dialogare con i vari soggetti (coreografo, assistenti, danzatori) anche al di fuori delle ore di creazione e prova in teatro, anche in contesti differenti rispetto alla Biennale.

Durante i giorni di prova ho utilizzato quasi continuamente e mostrato apertamente un registratore audio. In alcune occasioni sono stata accompagnata da Valentina Merzi, una fotografa, la quale armata di una ben visibile macchina fotografica, ha realizzato delle riprese fotografiche e video sul campo. Ho provveduto a informare tutti i partecipanti della sua presenza.

Nel secondo mese di laboratorio ho chiesto a cinque tra le coppie di madri e figli, con le quali ero entrata in relazione con più facilità, di poter realizzare delle interviste nelle loro case private.

Ogni coppia è stata intervistata con il registratore audio. A tutte le coppie è stato chiesto di mostrare una prova della coreografia nello spazio domestico solitamente da loro utilizzato a tal fine. Tutte le coppie hanno scelto il soggiorno della propria casa, mentre una coppia un piccolo campo in un quartiere veneziano nei pressi della loro abitazione.

Le interviste sono state filmate e fotografate da Valentina Merzi. Con ogni coppia abbiamo realizzato da uno a tre incontri che si sono svolta da giugno ad agosto 2013.

All'interno della tesi ho privilegiato il punto di vista del direttore artistico e delle madri che hanno preso parte al progetto perché ciò che mi interessava analizzare è la relazione che il linguaggio specifico della danza può instaurare con la vita quotidiana di persone non danzatrici di professione. Ho escluso dalla ricerca i bambini che hanno partecipato al progetto e all'interno del gruppo dei "figli" mi sono limitata ad intervista Anna Altobello, di ventotto anni.

Coppie di madri e figli intervistati (sia singolarmente che in coppia):

Sara Lonardi (34 anni) (in una delle due interviste alla presenza del figlio Lorenzo Boldrin di sette anni), Venezia (due interviste a distanza di circa un mese)

Barbara Conzato (41) (madre di Pietro Dusi, undici anni), Schio, Vicenza (una intervista e vari incontri)

Luisa Cheni (60) e Anna Altobello (28), Udine (una intervista)

Cristiane De Moraes (34) e Valentina Zane (11), Isola della Giudecca, Venezia (tre interviste a distanza di circa un mese una dall'altra)

Emanuela Roveda (60) (alla presenza del figlio Simone Ponticelli di 21 anni) Olmo di Martellago, Venezia (tre interviste a distanza di circa un mese una dall'altra)

Oltre alle interviste alle madri e ai figli, ho realizzato un'intervista di cui esiste registrazione audio a Virgilio Sieni (coreografo) e a due tra i danzatori coinvolti, Helen Cerina ed Elisa Mucchi, oltre a un'intervista di gruppo a tre danzatori (Simone Basani, Lara Russo e Helen Cerina). A queste si uniscono tutte le interviste riportate sul diario di campo.

Per quanto riguarda Virgilio Sieni, oltre all'intervista realizzata in un bar di Campo Santo Stefano a Venezia, mi sono basata sui suoi interventi durante gli incontri pubblici e sulle mille conversazioni informali avute nel corso del laboratorio.

Il materiale video e fotografico presente all'interno della tesi è stato realizzato dalla fotografa Valentina Merzi e comprende: fotografie e video dei luoghi del progetto, dei momenti di creazione della coreografia delle cinque coppie intervistate, delle prove, delle prove generali, degli spettacoli finali e delle interviste a casa. Fotografie delle case private dei partecipanti intervistati, delle persone stesse colte in “ritratti”, dei quartieri delle loro abitazioni.

Il documentario è allegato alla tesi in quanto il montato finale è il risultato di una collaborazione tra me (regista), Valentina Merzi (operatrice) e Valentina Roselli (montaggio).

Riassunto dei capitoli

Nel primo capitolo mi ripropongo di inquadrare l'esperienza artistica di Virgilio Sieni all'interno dei plurimi riferimenti artistici che hanno influenzato la sua formazione di danzatore tra gli anni Sessanta e Settanta. In particolare approfondirò il rapporto osmotico che il coreografo ha instaurato negli anni con la pittura italiana rinascimentale, la Body Art americana ed italiana, il teatro d'Avanguardia del Living Theatre, la nascita della *modern dance* e il legame di quest'ultima con le forme tradizionali del teatro orientale (in particolare Giapponese).

Nel secondo capitolo – partendo dalle parole dello stesso Virgilio Sieni – tenterò un confronto tra la sua visione del Festival veneziano, la percezione dei partecipanti al percorso *Agorà Madri e Figli* e la definizione del contesto rituale attraverso la disciplina antropologica. Prendendo in considerazione anche i riferimenti artistici approfonditi nel primo capitolo, cercherò di mettere in evidenza come sia il coreografo sia i partecipanti attribuiscono all'esperienza in esame un “potere” trasformativo – tipico dei contesti rituali - in grado di incidere profondamente nella vita dell'individuo.

Nel terzo capitolo approfondirò il punto di vista di Virgilio Sieni sulla relazione tra uomo e città, ponendo a confronto il progetto del direttore artistico per il festival veneziano – che ha previsto l'inserimento delle performance all'interno del tessuto cittadino – con i suoi

racconti di “pedone” nella città di Venezia. Analizzerò poi lo spazio cittadino destinato alla performance finale del progetto come il risultato di una demarcazione spaziale generata da ciò che Sieni definisce come “il gesto” e come uno spazio di negoziazione del concetto di pubblico e privato.

Nel quarto capitolo analizzerò l'esperienza della costruzione coreografica tra Sieni e i partecipanti amatori dal punto di vista temporale al fine di dimostrare come “il gesto” attui una temporalità deviante” rispetto alla vita quotidiana e consenta una messa in discussione della concezione sincronica e diacronica del sé da parte dei partecipanti. Approfondirò inoltre la visione del coreografo sul “gesto” come memoria e della danza come arte “che non lascia documenti”.

Nel quinto capitolo cercherò di dimostrare le ragioni per le quali, all'interno del percorso in esame, la figura di Virgilio Sieni possa essere assimilata a quella del “maestro di cerimonie” di una esperienza rituale. A tal fine porrò sotto indagine l'immaginario a cui gli amatori fanno ricorso nel descrivere il coreografo. Infine analizzerò il processo di costruzione coreografica da un punto di vista percettivo come pratica di “educazione” sensoriale e di ridiscussione dei valori e dei confini del senso della vista e del tatto.

Prologo

*“Il racconto non esprime una pratica.
Non si accontenta di dire un movimento. Lo compie.
Lo si comprende soltanto se si partecipa alla danza.”*

Micheal De Certeau

Sono le ore 15 di un giorno molto caldo e luminoso di maggio e io sono di fretta. La città la conosco bene, ci vivo da tre anni, ma l'Arsenale è un luogo un po' fuori mano che frequento solo se ho una ragione precisa per andarci.

Attraverso Campo⁸ San Martino, lascio la fondamenta e mi dirigo verso il teatro. In giro non c'è nessuno, solo i proprietari pakistani del bar abbastanza costoso di fronte all'ingresso della Biennale. Il Teatro Piccolo, chiamato così per distinguerlo da uno più grande, quello delle Tese, si trova all'ingresso dei vecchi magazzini dell'Arsenale, adibiti a luoghi d'arte. Fatto per contenere circa trecento spettatori, è un enorme ex-magazzino diviso in più vani. Entro dall'ingresso posteriore, dopo aver comunicato all'addetto alla sicurezza che “Virgilio Sieni mi sta aspettando”.

É già in teatro insieme ad un gruppo di sette giovani danzatori che non conosco e che in parte – come mi dirà in seguito - non conosce nemmeno lui. Entro in un atrio luminoso, con un grande divano in pelle e poltrone di quelle bianche in pluriletano in perfetto stile “Biennale”. Due grandi vetrate laterali accolgono la luce estiva nello spazio che fa da anticamera al teatro vero e proprio. In un box di vetro sul lato opposto due persone indaffarate sono intente a discutere tra loro e non sembrano accorgersi della mia presenza. Il mio sguardo va oltre e scorgo due piccoli spogliatoi al piano terra, immagino siano riservati ad danzatori, e una grande scala di metallo da cui si accede ad un piano superiore. Solo più tardi scoprirò che lì ci sono i camerini più grandi e confortevoli dei coreografi e un piccolo stazio dedicato alla sartoria. Su un muro qualcuno ha appeso un foglio bianco con una tabella, un calendario delle

⁸ In veneziano il “campo” indica una piazza cittadina di dimensioni varie. A Venezia l'unica piazza esistente è piazza San Marco, tutte le altre prendono il nome di “campi”. La calle è invece una strada spesso molto stretta e tortuosa. La fondamenta è il margine pedonale dei rii e dei canali che attraversano disordinatamente la città.

attività della settimana. “Progetto *Madri e Figli*, venerdì 3 maggio, ore 15. Ore 16 Lorenza e Allegra, Ore 17 Valeria e Agnese, Ore 18 Barbara e Pietro, Ore 19 Caterina, Marco e Lucia”. Sfilano i nomi delle prime quattro coppie del progetto per cui sono lì. Noto un trio, inizio a immaginare i volti di questa madri, le loro voci, l'età dei figli, ma sono in ritardo ed scaccio immediatamente il pensiero.

Dal teatro non provengono rumori, entro timidamente da dietro le quinte attraverso una piccola scala laterale. I pavimenti sono neri, così anche gli enormi tendoni utilizzati per vestire le pareti delle quinte. Con la coda dell'occhio, noto dietro la quinta principale una sbarra da danza classica e una fila di alti specchi, lasciati lì, inutilizzati. Un rumore continuo di turbine proviene dall'esterno ed entra nell'interno silenzioso del teatro attraverso una porta di sicurezza lasciata semiaperta. Dal lato destro del palco, da dove mi trovo, vedo davanti a me, luminosa e deserta, la platea, dove i sedili rossi rivestiti di velluto contrastano con le pareti in mattoni crudi e i toni scuri del palcoscenico. Sul palco, Virgilio e i danzatori siedono in cerchio, soli. Parlano a voce bassa, illuminati dai venti potenti riflettori sopra le loro teste. Mi avvicino timidamente e Virgilio mi saluta con cordialità, ma evita di presentarmi. Mi accorgo che sono a piedi nudi, mi tolgo le scarpe, estraggo dal mio zaino un grosso quaderno, una penna e un registratore e decido di sedermi con loro in cerchio. Anche alcuni dei danzatori hanno foglio e penna e mi osservano. Io ricambio i loro sguardi con un sorriso sincero. Intorno a me ci sono cinque donne di età varia e un ragazzo molto giovane dagli spessi occhiali. I corpi allenati e l'abbigliamento sportivo mi confermano la loro professione. So che anche loro sono nella mia stessa situazione, sono lì con Virgilio per la prima volta. Sembrano tutti un po' a disagio e si respira un'aria tesa. Le loro facce hanno un'espressione interrogativa, probabilmente del progetto sapranno tanto quanto me, quello che hanno letto dai programmi ufficiali pubblicati sul sito della Biennale.

Virgilio sembra intuire la loro perplessità e si prodiga in un ininterrotto discorso. Lui, in tuta con una t-shirt nera un po' logora su cui campeggia la scritta bianca “Kitano”, è serio e attento. È un uomo alto sulla cinquantina, sguardo penetrante, mani grandi e in movimento continuo, un corpo segnato dall'allenamento, fluido e refrattario alla stasi. Parla lentamente, con voce profonda e bassa, a volte quasi bisbiglia, come se provasse considerazione per la solitudine del teatro vuoto.

La prima volta che l'ho incontrato è stato un mese prima, a Udine. Stava preparando da due mesi uno spettacolo con un gruppo di giovani danzatrici e di donne anziane della città, trovate attraverso un'audizione svolta presso l'università della terza età della città e e alcuni circoli di liscio. Io arrivai in una piovosa domenica delle Palme in una città semi deserta. In compagnia del mio fedele quaderno rilegato in pelle nera, rimasi diverse ore in silenzio ad osservare le anziane signore costruire complesse coreografie guidate da agili e giovanissime danzatrici e immaginare col corpo di essere degli angeli sospesi, tra più belli degli angeli del Tiepolo, di cui, scoprii più tardi, Virgilio era un esperto conoscitore.

Virgilio è nato nell'arte. Viene da Firenze, un'altra città d'Italia invasa dai turisti e considerata, come Venezia, un museo a cielo aperto. Ha studiato architettura e ha frequentato la pittura, passando pomeriggi da giovane studente a dipingere i rossi e i blu dei drappi di Piero della Francesca. Ha poi scoperto la danza, dal quale è rimasto posseduto. Conosce e abita il corpo a modo suo, i suoi movimenti precisi nello spazio denunciano uno studio attento delle infinite mappe che il corpo disegna.

I danzatori tentano di prestare la massima attenzione alle sue parole. Ogni tanto appuntano qualcosa sui loro quaderni e io riesco a mala pena a guardarli, perchè sono immersa nella scrittura. Ho il registratore acceso ma sento l'esigenza di fermare i mille pensieri che gravitano nella mia testa sulla carta. Le sue parole mi sembrano dense, soppesate da una profonda conoscenza.

“Ho pensato di elaborare alcune esperienze che nella fase finale si dovranno rivolgere al fuori alla piazza, al campo, esperienze che ho chiamato Agorà. Il concetto di Agorà nasce un po' precedentemente, è congeniale per Venezia perché è una città non percorsa da automobili e ci pone una opportunità unica nonostante degli itinerari turistici, che è quella del camminare, dell'aprirsi degli spazi, a volte addirittura vuoti, e poterli perlustrare, percepirli se non perlustrarli in tutti i suoi margini, perimetri e andare a notare dei dettagli che a forza di frequentarli vanno a fornire un proprio vocabolario, alcuni angoli, alcuni cespugli attaccati ai muri, degli intarsi, piccole colonne intarsiate nei muri, graffi dei mattoni, mattonelle sconnesse, tutta una serie di ricchezze che solitamente in una dimensione urbana sfuggono se non altro, sfuggono anche perché nella dimensione metropolitana il più delle volte c'è anche l'ingombro delle automobili, si inizia a vedere da un metro, un metro e mezzo in su la città e questo è stato fondamentale nel percepire anche il programma, quindi aprirlo al fuori, anche ai campi.”

Virgilio ha immaginato di far “abitare” delle *esperienze* coreografiche in alcuni spazi aperti della città lagunare. Il progetto che prende il nome di *Agorà* fa parte di un percorso più ampio, *Abitare il mondo. Trasmissioni e pratiche*, con il quale il nuovo direttore del settore Danza partecipa al laboratorio *Biennale College*, ideato dalla fondazione La Biennale di Venezia e finalizzato alla formazione di giovani interpreti nei settori di danza, teatro e musica. Ha immaginato sette “pratiche diversificate”, con incontri e performance della durata di tre giorni concentrate principalmente in due zone di Venezia: il frequentatissimo sestriere di San Marco e la più decentrata zona dell'Arsenale, il cuore stesso della Biennale. Sestriere San Marco è un susseguirsi vertiginoso di calli strette, ponti e grandi campi aperti che collegano la zona commerciale di Rialto al grande simbolo della città, piazza San Marco. Una massa indistinta di turisti, gondolieri, negozianti e venditori ambulanti, animano quotidianamente la zona, dove gli abitanti del luogo sembrano ritirarsi mestamente in percorsi secondari non praticati dall'occhio vorace del turista in cerca di *brand* commerciali e fittizie “specialità locali”. Da piazza San Marco, il turista più avventuroso e appassionato d'arte sceglie di percorrere a piedi la lunga riva degli Schiavoni, in cui file di gondole nere ondeggiano al passaggio delle grandi navi della Costa Crociere, che colme di turisti, fanno da cortina mobile tra la ricca Venezia e la popolare Giudecca, isolotto dei pescatori di un tempo e oggi abitato da poche persone del posto e luogo prediletto dagli studenti attirati da affitti più convenienti.

Lungo la riva ponti scorrono su e giù e gli occhi del turista ammaliato si perdono tra i colori e riflessi della laguna sugli edifici bianchi dell'Isola di San Giorgio, dove il Tintoretto dipinse il suo ciclo forse più celebre. Arrivati all'Arsenale si lascia la storia per quel che Venezia ha da offrire di “contemporaneo”. L'Arsenale è il luogo della memoria dell'antica potenza marinara della Serenissima. Passando per il piccolo ponte del Paradiso, con sguardo accorto il busto bronzeo di Dante posto sull'ingresso monumentale dell'Arsenale, non saluta più le fortune dei Veneziani di ritorno dai commerci o l'arrivo delle delegazioni straniere immortalate nei teleri del Carpaccio. Osserva piuttosto le file disordinate di visitatori, per lo più stranieri, che da giugno a novembre, si perdono alla ricerca dell'ingresso, non molto visibile, della Biennale. Ora, ai primi di maggio, la Biennale è deserta. I padiglioni sono in allestimento e solo una dozzina di grossi uomini vestiti di nero, i tecnici, hanno accesso all'interno. Virgilio, i danzatori e i collaboratori sono gli unici abitanti a breve termine dei due grandi teatri

dell'Arsenale, il teatro Piccolo e il teatro delle Tese. Dal Teatro Piccolo un lungo percorso di breccia bianca attraversa uno spazio all'aperto che si sviluppa in lunghezza, tra alti padiglioni che impediscono la vista dell'orizzonte, alcuni bar e un bookshop. Alla fine del faticoso cammino, in prossimità del Padiglione Italia, si apre un piccolo spiazzo erboso, le Gaggiandre. Qui la vista si apre alla calma massa d'acqua della laguna, che incontra i magazzini attraverso un diaframma sottile di archeggiate massicce. Questo spazio è stato scelto per ospitare la performance conclusiva del percorso *Madri e Figli*, una delle sette “pratiche” da lui ideate. Illuminate da una calda luce rossiccia del sole al tramonto sui i tetti dei magazzini posti a ovest, dodici madri con i propri figli danzeranno accompagnate da Noemi, una violoncellista irlandese, con cui Virgilio ha già collaborato in passato.

“Il pubblico avrà di fronte un affresco, un paesaggio legato a una sorta di adagio che queste coppie effettueranno”, afferma Virgilio pensando alla performance finale. Sembra stia costruendo con la mente un'immagine precisa. “Avrà una forma molto flessibile, come una forma che non si forma”. Prende un pezzo di carta e una matita. Traccia un cerchio e continuando a muovere la mina con tratti rapidi e sicuri sulla superficie liscia del foglio, continua: “ Tutto deve avvenire dentro una circonferenza, perché il primo spazio è quello delle Gaggiandre ed ha un declivio; il secondo spazio è rettangolare, non ha problemi particolari. Ho bisogno di far agire le dodici coppie come un corpo molto compatto, che non occupa tutto lo spazio. E quindi nel campo, le coppie saranno molto circoscritte, ci saranno dei passaggi di coppie che andranno un po' fuori, come se le coppie creassero dei piccoli percorsi tra di loro. Dobbiamo immaginare questi percorsi. Anche perché l'immagine a cui ho pensato è di questo corpo che ha una massa ed ha degli spostamenti”.

La performance verrà ripetuta tre volte in due spazi e orari diversi. Dopo la prima alle Gaggiandre, con cui Virgilio ha deciso di inaugurare il festival, lo spettacolo verrà ripetuto in Campo Pisani, una piccola piazza protetta antistante al Conservatorio di Musica, uno dei luoghi storici della Venezia borghese. Qui due giganti scolpiti sorreggono l'architrave del pesante portone d'ingresso del palazzo, che si affaccia con mille finestre su un piccolo campo, chiuso da una cintura rettangolare di edifici laterali e un grande palazzo antistante, ca' Farsetti, una delle opere architettoniche più spiccatamente tardo-gotiche dell'isola, oggi sede dell'Istituto Veneto di Arti e Scienze.

Si accede al campo attraverso due ingressi: uno principale, che dà su Campo Santo Stefano e uno secondario, attraverso una strettissima calle adiacente al palazzo. Campo Santo Stefano è un grande campo rettangolare che collega la storica Accademia di Belle Arti a una compatta costellazione di piazze aperte: l'enorme e asimmetrico Campo Sant'Angelo, che conduce verso Rialto a Nord da cui è visibile il campanile storto e l'abside semi nascosta della chiesa di Santo Stefano, e campo San Maurizio, uno spazio più raccolto e punto di passaggio abituale della folla di turisti diretta verso est, in piazza San Marco.

All'interno di questa zona circoscritta, *Madri e Figli* sarà una delle tappe di un percorso dilatato nello spazio e nel tempo e ritmato da un continuo passaggio tra luoghi chiusi e aperti, tra spazi ampi e più intimi, che coinvolgerà un pubblico vario, dall'appassionato di danza al passante che si trova lì per caso.

Sono seduta sul palcoscenico scuro e immagino il fuori, immagino come sarà vedere la danza nei luoghi che ho abitato per tre anni. Ho attraversato quei campi tutti i giorni diretta verso casa, a pochi passi da Santo Stefano. Quella fino a un mese fa era la mia zona, prima che mi trasferissi a nord, a Cannaregio. Campo Santo Stefano era il luogo dei miei percorsi quotidiani, della mia colazione “fuori” la domenica, in un bar poco distante da Campo Pisani, in cui Giuseppe e Lorenza mi preparavano un ottimo cappuccino. Ogni mattina compravo *La Repubblica* nel chiosco del giornalaio davanti la chiesa per poi dirigermi verso Rialto, a lavoro. Come molti veneziani, se dovevo recarmi a San Marco, odiavo passare per Campo San Maurizio. Troppi turisti, troppe gondole, troppi negozi, troppo di tutto. Quella però è anche la piazza di un mercatino dell'antiquariato, molto costoso, ma bello. Lì vicino abita la mia amica Barbara e ogni volta che ci passo, per me quel campo è il campo di Barbara. Mi chiedo come cambieranno questi luoghi nella mia memoria, quando verranno “abitati” dalla danza a cielo aperto. Li amerò di più? Sicuramente non saranno più li stessi. Penso allora che non cambieranno solo loro, cambierò io. E con me cambieranno queste persone, che di questi luoghi hanno altre, personali memorie. Mi chiedo dunque cosa voglia dire incontrarsi ed abitare, cosa si abita e chi sia veramente abitato, se il luogo o il nostro corpo che in quel luogo vive.

Ciò che “sta tra” il mio stare seduta intorno ad un gruppo di persone appena conosciute in un teatro deserto e quel giorno è il percorso compiuto da un gruppo di persone molto varie tra

loro, molti dei quali sconosciuti gli uni agli altri, che per un breve periodo hanno deciso di abitare Venezia in modo diverso.

Una delle danzatrici, una giovane donna dal forte accento greco, che poi scoprirò chiamarsi Ariadne ed essere già madre di un bambino, interrompe Virgilio chiedendogli il perché della scelta di coppie di madri e figli.

“É una scelta che ho fatto un po' di tempo fa perché mi piace molto quella qualità di relazione. Il semplice movimento non è come un movimento fatto con un altro danzatore, siamo in un altro mondo, perché entra in gioco una relazione, un'umanità completamente diversa”.

“Nella madri e figli giovani è chiaro che c'è una frequentazione quotidiana. Lì è intrigante perché con questo percorso siamo sempre in bilico tra quella che è una confidenza e quella che è una scoperta continua. I gesti che andiamo a fare sono tutt'altro da un rapporto diretto e quotidiano, si va a creare lentamente una relazione che sconfinava in altre forme relazionali”.

In quel momento entra una donna, accompagnata da Viviana, un'assistente di Virgilio e una ragazzina. Intuisco possa trattarsi della prima coppia. Virgilio ha dato indicazioni precise ai danzatori su come comportarsi. “Le coppie si sentiranno osservate. Di solito, quando inizio questi percorsi, siamo solo io e un'altra persona accanto a me con loro, basta. Si ricrea una dimensione di coppia quasi, molto intima. Ora dobbiamo gestire bene questa situazione, anche la vostra osservazione. Anche in questo vi conoscerò meglio, vedrò come agite nell'osservazione, dove vi mettete, cosa volete prendere, è evidente che questa non è una esperienza che fate per imparare a coreografare. É un'esperienza che facciamo per arricchirvi e arricchirci di quella che è una possibilità di approccio all'altro. Però ci vuole molta delicatezza, bisogna ricreare una dimensione non pesante. Lasciare che la situazione sia molto leggera, lo sguardo sull'altro non è molto leggero, io che guardo l'altro, sette che guardano me diventa una forma già di presenza.”

La madre, una donna alta e dai lineamenti sottili, si avvicina al gruppo ancora seduto a terra. Tutti si voltano col il busto verso di lei e abbozzano un sorriso e alcuni di loro un semplice “Buon giorno”. Virgilio è già in piedi e le si avvicina con calma, il suo sguardo emana tranquillità. Le stringe la mano e le si presenta.

- “Buon giorno, sono Virgilio”.

- “Lorenza molto lieta, ma tutti mi chiamano Lola. C'è anche mia figlia, è andata a cambiarsi”.

- “Si l'ho vista. Loro sono gli altri danzatori con cui faremo questo percorso”. Tutti le sorridono e la salutano. Nessuno si alza. Lola sembra un po' nervosa, si guarda intorno. Il teatro, il palcoscenico aperto sulla platea vuota, mi chiedo che impressione le facciano. Virgilio le domanda se abbia già fatto danza. “Pochissimo. Neanche l'Allegra, mia figlia, ha mai fatto danza”. “Fantastico, meglio così”, risponde il coreografo “Allora aspettiamo Allegra. Ti hanno già spiegato di cosa si tratta?”

- “No”

- Sei stata contattata e ti hanno detto: c'è questo coreografo che vuole fare questo lavoro con voi e lo vuole addirittura rappresentare e sarete dodici coppie, e tu hai pensato bene di fare questa esperienza?”

- “E si proviamo”, risponde Lola con uno slancio negli occhi e un piccolo accenno del braccio.

Lola non era presente all'incontro preliminare che si è tenuto una settimana fa con una delle sue assistenti, Daniela. In questo incontro Daniela ha spiegato dettagliatamente il progetto ed ha mostrato un catalogo fotografico di alcune esperienze simili, ma non tutte le coppie hanno potuto partecipare o si sono iscritte il ritardo. I partecipanti infatti non hanno subito una selezione, ma l'iscrizione è stata del tutto libera. La Biennale ha diffuso il bando per la partecipazione attraverso i propri canali informativi del progetto *Educational* riservato ai bambini. Virgilio non conosce le coppie e ed è rimasto sorpreso nel costatare che si tratta di quasi tutte coppie di madri molto giovani con bambini dai sei anni in su. Questo lo preoccupa, avrebbe desiderato lavorare con coppie più mature. “Ho lavorato con coppie di madri e figli che non si vedevano più da trent'anni, o che per quarant'anni non si erano più frequentate e toccate. Sono questi casi che mi interessano, un ritorno al tatto. Ho visto persone mettersi a piangere semplicemente perchè toccavano un figlio.”

La donna che ho di fronte è invece molto giovane e anche la figlia, non ha più di undici anni. É una ragazzina alta e snella, le assomiglia molto. “Allegra, ciao come stai? Questi sono dei nostri amici danzatori”, la accoglie Virgilio, spostandosi lentamente verso il centro del palco. Loro lo seguono, sorridono imbarazzate. Entrambe sembrano intimidite dalla situazione insolita. I danzatori arretrano silenziosamente verso le quinte laterali. Ognuno si dispone liberamente in un punto in disparte del palcoscenico o delle quinte. Io li seguo e mi

accovaccio seduta sull'angolo esterno tra il fondale e la quinta laterale. Spengo il registratore e lo ripongo nello zaino. Penso che potrebbe mettere la coppia a disagio.

C'è silenzio intorno al trio che si è venuto formando al centro del palcoscenico. Virgilio parla a bassa voce, è vicino ad entrambe, gli sorride e le osserva. Gli dice qualcosa e le due si pongono l'una di fronte all'altra. Virgilio si rivolge a Lola “ Ti guido io?” La donna accenna un sì con la testa. Con un tocco leggero Virgilio accompagna il braccio destro della madre verso la figlia. Lei immediatamente reagisce e con lentezza prende il braccio di Allegra e si trattiene lì, dolce, senza lasciarlo. Virgilio continua a bisbigliare, le accarezza la nuca, che si piega lateralmente verso il braccio disteso della bambina. Tutto è lento, rarefatto. La madre sorride, sembra gustarsi quel momento, quell'abbraccio inedito. Ad un tratto le sue ginocchia si piegano invitate dal tocco invisibile del coreografo e spontaneamente Lorenza trae a sé la gamba della figlia. Allegra è seria, concentrata. Mi chiedo cosa pensi, che emozioni attraversino il suo corpo, toccato dalle mani note della madre. Lorenza ripete il gesto e Virgilio la rassicura “lentamente, abbi pazienza”. Gira intorno a loro mantenendo sempre il suo corpo rivolto verso la coppia. Non le lascia mai, né con lo sguardo, né con le parole, né col corpo. Le tocca leggermente sulle spalle, sulla testa o sulle braccia. Il suo tocco è molto discreto, sembra volerle guidare e rassicurare.

Lorenza prende il braccio di Allegra e Virgilio, che fino a quel momento si era rivolto principalmente alla madre, ora le chiede: “La mamma mi ha detto che fai teatro. Se ora fossi a teatro, come faresti se dovessi girarti mentre lei ti prende questo braccio?”, le parla mentre con le mani accompagna il movimento di Lorenza verso il braccio della figlia.

É incredibile come un semplice gesto, fatto mille volte, possa diradarsi, allungarsi, espandersi. Il corpo di Allegra si gira. Poi la bambina si volta e con la spontaneità tipica dei suoi anni, domanda:

- “Che tipo di danza è questa?”

- “Non esiste un tipo”, risponde sorridendo Virgilio e riprende immediatamente il movimento da dove era stato interrotto. Con la pressione lieve esercitata dal suo piede destro piega il ginocchio di Allegra, in modo che il braccio di Lorenza scorra lungo il corpo della figlia, attirato dalla forza di gravità verso il basso. “Guarda di là”, così Virgilio attira lo sguardo della bambina su un punto lontano del palco e in modo naturale, la sua testa segue l'occhio. Ora Virgilio si sposta di fronte alla bambina e le indica l'uscita dall'abbraccio accarezzandole il

braccio “Vieni fuori”, le dice. Sembra che i due corpi disegnino uno spazio chiuso da cui entrare ed uscire continuamente, una massa.

La bambina, in disequilibrio su una gamba, ha paura di cadere e fa fatica a procedere nel movimento. La madre la rassicura “Non preoccuparti, ti tengo”.

Virgilio le è sempre vicino, adiacente. Mentre con un gesto delicato e deciso delle braccia invita i due corpi a piegarsi all'unisono, spiega ad Allegra “Senti che facendo il piegamento avverti un piccolo molleggio, che deve avvenire insieme”. La bambina è appoggiata sulla madre, che le fa da perno a terra, si piegano insieme su e giù, come una molla. I loro corpi sono vicini, l'una accanto all'altra. La prima parte della coreografia è terminata. Ora Virgilio chiede loro di ripeterla dall'inizio. Rivolgendosi ad Allegra: “Dobbiamo formare la condizione dell'inizio. Sai che sei tu a dover iniziare, hai questa responsabilità”. La bambina sembra attenta e più rilassata. “E io ti seguo”, la madre aggiunge. Man mano che il tempo scorre, i movimenti si fanno sempre più fluidi e più sicuri. Sul volto di Allegra si disegna un sorriso e a tratti scoppia in una risata sotto voce. Virgilio è sempre vicino, ma ora i suoi gesti si fanno più rapidi. I corpi dei tre sembrano dialogare in modo naturale, Allegra e Lorenza hanno capito come ascoltare le indicazioni del coreografo. Virgilio decide di aggiungere una nuova sequenza. I corpi delle due donne, fino a quel momento sempre adiacenti, ora si staccano. Virgilio prende Lorenza per mano e la invita a posizionarsi alle spalle di Allegra. Con un tocco sulla spalla, Virgilio chiede alla bambina di poggiarsi sulla madre dietro di lei, ma sembra titubante. “Dagli una posizione certa, Lorenza, fatti sentire da lei, cammina in avanti e fatti sentire, così lei è tranquilla”. Il corpo avvolgente della madre accoglie la figlia ed entrambe si spostano nello spazio a ritmo. Virgilio insiste rivolgendosi a Lola: “Senti questo equilibrio? Sei tu che devi dare il ritmo. Restale sempre vicina, come se girassi intorno a lei tenendola stretta, così lei ti segue, viene con te e ad un tratto le pieghi la fronte all'indietro.” Mentre Virgilio parla, dolcemente accompagna i movimenti prima incerti poi più sicuri di Lorenza sul corpo in ascolto della piccola Allegra, che appare sempre più sicura della presa materna e alla fine, si abbandona, fiduciosa. La madre e la figlia continuano a guardarsi, si toccano, si accarezzano. Mano a mano che la ripetizione della coreografia va avanti, Virgilio aggiunge piccoli dettagli: l'inclinazione di una testa, uno sguardo, lo spostamento del peso da una gamba all'altra, un piegamento, la carezza leggera della madre sulla pancia della figlia.

Nel frattempo arriva la seconda coppia, Valeria con la piccola Agnese, che osservano a distanza dalla platea. Virgilio si accorge della nuova presenza e chiede a due danzatrici, Gaia e Ariande, di avvicinarsi al gruppo. “Loro sono la vostra memoria”, così le presenta a Lola e Allegra.

Le due danzatrici si pongono a una leggera distanza dalla coppia e seguendo le indicazioni del coreografo, ripetono insieme alla madre e alla figlia la coreografia appresa fino a quel momento, come se fossero le loro “ombre”, così le definirà Virgilio. Davanti a me ora ci sono quattro corpi molto diversi. I movimenti sono gli stessi, ma sembra di assistere a due coreografie del tutto differenti. Le incertezze, gli intoppi, le irregolarità dei gesti di Lorenza e Allegra si traducono spontaneamente in movimenti fluidi, che denunciano una conoscenza. La gestualità delle due danzatrici però non dice altro, non comunica una relazione. In quel momento penso che Virgilio aveva ragione, due danzatori che danzano insieme sono un altro mondo, “un altro tipo di umanità”.

La danza è finita, ora Allegra e Lorenza sono di nuovo ferme, guardano Virgilio e l'ansia dell'inizio sembra sparita. Si guardano e si prendono per mano, e dopo aver salutato, si dirigono verso l'uscita del teatro. Nel frattempo la seconda coppia si sta già preparando. Non posso fare a meno di chiedermi a cosa Allegra e Lorenza stanno pensando, come sarà uscire dal teatro e tornare alla vita di sempre. Saranno le stesse? Si toccheranno mai più allo stesso modo? Non so perché, ma sono scossa. Mentre osservavo i loro corpi danzare, mi è venuta in mente mia madre e il mio corpo di bambina, forse ero lì che stavo danzando con loro. Ho attraversato la memoria e ora penso a cosa significhi un incontro.

Primo Capitolo

Virgilio Sieni verso la danza

“Un teatro è fatto di virgole e parentesi. Almeno altrettanto importante: un particolare, il suono della campana. È nei paragrafi del nostro pensiero che la complessità viene semplificata.

Julian Beck, da *Complessità*, 1982

In questo capitolo intendo inquadrare l'esperienza artistica di Virgilio Sieni all'interno del contesto artistico degli anni Settanta in modo da evidenziare i principali riferimenti da cui il coreografo fiorentino ha attinto negli anni della sua formazione: la performing e la body art americana ed italiana; la ricerca teatrale d'avanguardia; l'affermazione della *modern dance* e la scoperta di alcune pratiche corporee giapponesi legate al mondo del teatro tradizionale. A tal fine farò particolare riferimento a Warr (2006) per una comprensione del fenomeno della body art; Barba (1983) per una introduzione alla Seconda Riforma Teatrale degli anni Sessanta-Settanta e un'analisi antropologica del teatro tradizionale giapponese; Pontremoli (2004) per un quadro generale della *modern dance*.

1.1 Se la frequentazione diventa un'abitudine

La prima volta che ho incontrato Virgilio Sieni ero a Udine. Il coreografo stava allestendo uno spettacolo, *Angelo che se va* in una vecchia chiesa sconsacrata. Lo spettacolo nasceva da un riflessione sull'iconografia dell'angelo nell'opera pittorica di Gian Battista Tiepolo. In quell'occasione conobbi le interpreti di quello spettacolo, un gruppo misto di giovani danzatrici e di signore di una certa età. Ebbi l'occasione di parlare con alcune di loro, in particolare mi colpì Rosi. Quando le dissi che ero lì per una ricerca universitaria che aveva a che fare con l'antropologia iniziò a raccontarmi di suo figlio che studiava antropologia e della sua passione per la materia. Rosi, come tutte le altre signore, non era una danzatrice. Sieni aveva realizzato un'audizione andando in giro tra università della terza età, circoli per anziani e balere.

L'arrivo di Virgilio all'interno della chiesa catalizzò immediatamente l'attenzione delle

signore, che sottovoce mi raccontavano di aver personalmente ballato col coreografo durante l'audizione per lo spettacolo. Sieni, appena arrivato, si mise subito all'opera. Inizì a apportare modifiche, cambiare posizioni, dare suggerimenti. Nel giro di qualche ora provarono l'intero spettacolo, diviso in tre atti che avrebbero costretto il pubblico a spostarsi spesso. Io restai ad osservare il suo modo di lavorare e durante una pausa il coreografo mi disse di avvicinarmi. Gli spiegai in poche parole il mio progetto e iniziammo a parlare del Tiepolo e di antropologia.

La danza, il teatro, le arti visive e l'antropologia: la sua esperienza di interprete, coreografo e uomo si sviluppa intorno a queste strade che si rincorrono, si intrecciano e magnificano vicendevolmente. Durante gli incontri successivi, con l'inizio della Biennale Danza di Venezia, di cui era stato da poco nominato nuovo direttore artistico, Sieni continuò a lungo a parlarmi di questi mondi e del suo modo peculiare di attraversarli attraverso la danza.

Mi raccontò della sua passione per Piero della Francesca – di cui continuava e continuava a dipingere i dettagli - e per i pittori primitivi fiorentini, conosciuti studiando, e dipingendo, al liceo artistico. Mi parlò della sua naturale inclinazione per la pittura rinascimentale, conosciuta e respirata quotidianamente attraverso la sua città natale, Firenze.

Mi descrisse i Cantieri Goldonetta, dove dal 2003 la Compagnia Virgilio Sieni porta avanti i suoi progetti. Il palazzo gli era stato donato dal Comune di Firenze, dove nel 2007 avrebbe poi istituito l'Accademia dell'Arte del Gesto. È un vecchio complesso nel quartiere di Santo Spirito, che fino agli anni Settanta era stato utilizzato per accogliere gli sfollati. Si trova in una strada poco trafficata, a pochi passi dalla Chiesa di Santo Felicità, dove mi consigliò di tornare a vedere la Deposizione del Pontormo.

Quando andai a trovarlo a Firenze, dopo essere passata dal Pontormo, vedendo e conoscendo il palazzo capii quanto nella sua vita Sieni amasse dialogare quotidianamente con l'arte depositata nella memoria murale della bella Firenze. Il palazzo era un insieme mistico di piccole stanze in penombra, dove si respirava silenzio. Toni caldi del giallo e dell'ocra ricoprivano le pareti affrescate con disegni sottili, dai colori tenui. Sieni ci teneva a mostrarmi la cura con cui tutto era tenuto, dal Saloncino Goldoni alla sala prove dove i danzatori, quella che lui chiama la sua “tribù”, stavano provando uno spettacolo da portare durante l'estate, illuminati dalla luce calda di due alte finestre. A terra c'erano fogli pieni di appunti, schizzi e fotografie. Accompagnati dal suono del continuo impatto tra i corpi dei cinque danzatori, mi raccontò di questo spettacolo che nasceva dall'osservazione di corpi immobili, corpi atroci,

corpi sventrati, corpi uccisi, corpi di guerra. Aveva deciso di rendergli omaggio e regalargli la grazia attraverso la danza.

Osservando quelle fotografie, mi venne in mente le sue parole durante un incontro pubblico alla Biennale Danza, davanti agli sguardi attenti dei danzatori che avevano preso parte all'edizione del festival. Si parlava di un film, *La passeggera* di un regista polacco, Andrzej Munk, che racconta un incontro fortuito tra due donne: una ex prigioniera dei campi di concentramento nazisti e una ex sorvegliante delle SS. Di fronte alle storie di violenza Sieni si chiede come utilizzare quel materiale e se la danza:

“di fronte a quel materiale si pone come un dono? Come un'analogia? [...] Io mi sono trovato ad analizzare foto terribili da questo punto di vista è ciò mi ha scosso. Eppure anche questi corpi avevano uno scheletro. Mi stavano insegnando una maniera diversa di deporre, di essere *in pietà*. Esiste un modo di incarnare”. (incontro al Teatro Piccolo, 5/05/2013)

Virgilio Sieni fa del rapporto col mondo (e con l'immagine) una questione di osservazione. Lui nei corpi riconosce la Deposizione di Cristo, uno dei temi iconografici più materici della storia dell'arte italiana; così come dei corpi che abitano la pittura e le arti visive immagina il movimento. Mi raccontò più volte dell'emozione che ha suscitato in lui la Madonna col Rosario del Bellini nella chiesa di San Zaccaria a Venezia⁹, che era tornato a vedere più volte durante il tragitto che ogni giorno compiva da casa all'Arsenale, luogo delle prove. Lo aveva colpito l'angelo musicista al centro della scena, che con un piede sembra avanzare verso lo spettatore e iniziare una danza.

Nelle opere di Sieni è frequente la citazione, di cui lo stesso ammette l'importanza. Paolo Ruffini afferma:

“Quello del gesto d'arte è un punto nodale, una tensione che governa tutto il pensare e fare coreografia di Sieni, impaginando gli spettacoli con citazioni e appropriazioni visive che esorcizzano e ne 'spiegano' la forma; ma non si tratta mai di una riproposizione pittorica tout court, piuttosto un attraversamento 'comportamentista', simile a quello

9

dell'artista al quale si riferisce [...]. L'uso della citazione è, come afferma lo stesso coreografo, 'portante', in quanto colloca l'azione sullo stesso piano del pensiero” (Ruffini in Nanni, 2002: 148)

Il gusto di Sieni per la citazione, da cui parte per costruire le proprie opere coreografiche, è evidente e attraversa tutta la storia dell'arte, dai primitivi tardogotici ai grandi maestri del Novecento. In Sieni la citazione è ovunque: nelle scenografie, nei costumi, nei movimenti. E così succede di incontrare un cenno ai giocolieri di Picasso in *Jolly Round is Hamlet*; agli arazzi pakistani di Boetti nella tavola coreografica di *Momenti d'ozio* e nelle scenografie di *Shangai Neri*, ai tagli di Fontana in *Fratello Maggiore*. E poi ancora Piero della Francesca, Pollock, Caravaggio, Cindy Cherman, Gino De Dominicis, le prospettive centrali rinascimentali; lo spazio zoommato di Michelangelo Antonioni in *Blow up*; la materialità dell'arte povera italiana ai tempi della compagnia Parco Butterfly¹⁰ che costruiva da sé gli oggetti di scena; le costruzioni geometriche di Mondrian nei pavimenti delle scenografie di *Fratello Maggiore*. Il modo peculiare con cui Sieni si avvicina all'opera d'arte ci è chiarito dalle sue parole:

“Se la frequentazione diventa un'abitudine, ti ha illuminato, senti che il tuo recinto si sta aprendo con dei buchi. Quando fai esercizio di respirazione e poi lo riprendi dopo quindici anni, senti dentro qualcosa che si sposta, non è più la prima volta. Per essere colpito bisogna creare aperture, è importante la frequentazione. I volti dei quadri cambiano, hanno delle età. Qual è la forza dell'immagine? Lo sbriciolamento di ciò che incorporiamo” (incontro alla Biennale Danza di Venezia, Teatro Piccolo all'Arsenale, 5/5/2013)

Lui che di arte è un divoratore, è solito tornare sempre più volte sulle stesse opere. La sua passione per l'arte non ha colori né tempi e il suo occhio curioso si posa indiscriminato ovunque la sua attenzione sia attirata. Parla della relazione dell'osservatore con l'opera d'arte come di una frequentazione che diventa un'abitudine, viene incorporata e attraverso di essa le proprie certezze e i propri recinti interiori iniziano a sbriciolarsi. Mi confidò della sua adolescente infatuazione per la performing art, conosciuta attraverso le prime mostre che era solito divorare nelle lunghe giornate dei suoi sedici anni: Vettor Pisani, Marina Abramovich,

¹⁰ La prima compagnia fondata da Sieni

Gina Pane, Chris Burden lo introdussero alla sua grande ossessione, a quella che sarebbe divenuto il suo “mandala” esistenziale: il corpo.

Gli anni della sua adolescenza erano i mitici anni Settanta, gli anni in cui l'arte scopriva l'importanza del linguaggio e del processo. Gli anni in cui il solo corpo, violentato, esibito, trasformato conquista il centro dell'indagine artistica, si fa oggetto e strumento di denuncia e di affermazione della necessità di un ripensamento del concetto stesso di arte e di uomo. Come ricorda Amelia Jones

“Negli anni '70 la Body Art diventa sempre più furiosa, violenta ed eccessiva, e la 'meccanica dell'alienazione' prende il posto della celebrazione del sesso e della ripetitività tipica di opere come *Meat Joy* di Carol Schneemann e degli altri eventi artistici legati al movimento *Fluxus* e agli happening. [...] Gli anni '70 segnarono una duplice evoluzione della Body Art: quella delle performance militanti, dove il corpo è fulcro del coinvolgimento politico dell'individuo-nel-collettivo, e quella che per la prima volta presenta un sé che si fa simulacro (il sé esibito come immagine), affermatasi poi definitivamente negli anni '80” (Jones in Warr, 2006: 21-22)

Questi sono gli anni della protesta femminista, in cui un gruppo di donne e artiste¹¹, ricostruiscono in *Ablutions* (1972) la violenza di uno stupro e artisti come l'Abramovich, Ana Mendieta, Chris Burden, tagliano il corpo, ne usano il sangue, fanno del corpo stesso una performance e portano all'estremo quel processo iniziato negli anni '60 che ha reso “visibili” i corpi degli artisti. Questi sono gli anni in cui – forse più di prima - è impossibile capire l'arte senza avere presente la società: questa esposizione del corpo nasce come risposta alla società classista, colonialista e sessista dell'America e dell'Europa del periodo Modernista, al “pan” capitalismo che riduce il mondo intero ad una forma di mercato globale che trasforma il corpo in oggetto in prodotto di consumo di massa (Jones in Warr, 2006).

Il gesto d'arte a partire da Georges Mathieu, che fu il primo europeo a introdurre le performance nel processo pittorico, e dalle “danze” di Pollock sui suoi *action painting*, sin dagli anni Cinquanta cerca di liberarsi della bidimensionalità dell'immagine e di conquistare la matericità del corpo organico e la tridimensionalità articolare dello scheletro. Come dirà acutamente Pierre Bourdieu

¹¹ Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel e Aviva Rahmadi.

“Il rapporto con il corpo non si riduce ad un'immagine del corpo, rappresentazione soggettiva [...] che sarebbe costituita essenzialmente a partire dalla rappresentazione del corpo prodotta e rinviata dagli altri. [...] Il corpo crede in ciò che recita: piange se mima la tristezza. Esso non rappresenta ciò che recita, non memorizza il passato, esso *agisce* il passato, annullato così in quanto tale, lo rivive. Ciò che viene appreso col corpo non è qualcosa che si ha, come un sapere che si può tenere davanti a sé, ma qualcosa che si è” (Bourdieu, 2005:113-114 , ed. or. 1980)

Bourdieu nel suo concetto di *habitus* (1980) ha espresso chiaramente il principio del corpo come *soggetto incarnato*, per cui questo, lungi dall'essere un'immagine che *rappresenta* quelli che lo studioso chiama gli *schemi fondamentali* di un gruppo o di una società, al contrario incorpora abitudini, valori e credenze di quest'ultima attraverso le pratiche del quotidiano. Analogamente Jones definisce il corpo come “luogo di incontro” tra individuale e collettivo (Jones in Warr, 2005:26), per cui negli anni Sessanta e Settanta una serie di artisti legati soprattutto all'esperienza Fluxus e agli *happening*, trascinano nella dimensione pubblica la vita quotidiana, la snaturano, la trasformano e la sottopongono ad un'indagine critica e riflessiva.

In Italia l'esperienza dell'*happening* e della *performance*¹² è meno violenta che in America e la rinuncia al colore e alla tela è molto più lenta e concettuale. La scoperta del corpo è affidata soprattutto a Piero Manzoni, che dopo aver rinunciato al colore con gli *Achromes* della metà degli anni Cinquanta, nel 1961 giunge e usare delle modelle in carne e ossa nelle sue *Sculture viventi* e a innalzare su un piedistallo qualunque persona vi si metta in posa (*Basi magiche*). Non che la violenza non ci sia. Il corpo viene modificato, mortificato, come nel caso di Gina Pane, o al contrario si gioca sul travestitismo e lo scambio di ruolo. Basti pensare all'esperienza di Vettor Pisani, Luigi Ontani, Pistoletto, Luigi Mainolfi: la performance diventa l'occasione per indagare quasi antropologicamente le questioni di genere e i limiti corporei del maschile e del femminile.

La ripetizione ossessiva di azioni, travestimenti, l'uso di strumenti e gesti erotici e

¹² Per una distinzione tra happening e performance si veda Kirby, CERCARE. *L'happening* è un'azione pubblica, spesso ambientata in contesti non propri del mercato artistico, che prevede necessariamente il coinvolgimento attivo del pubblico astante. La *performance* al contrario prevede la realizzazione di una realtà scenica autonoma rispetto al pubblico e può essere ambientata tanto in luoghi deputati all'arte, come le gallerie o i musei quanto in luoghi diversi, spesso improvvisati. *Happening* e *performance* si assomigliano per quanto riguarda l'uso frequente dell'improvvisazione, la riduzione al minimo degli oggetti scenici e di materiali propri della vita quotidiana. Per improvvisazione si intende uno sviluppo libero dell'azione partendo da uno schema di partenza basilare. (Mininni, 1995: 35)

autolesionistici (come coltelli e forbici), si mescolano in un caleidoscopio di azioni più o meno improvvisate attraverso le quali ognuno, a modo proprio, usa il proprio corpo come simbolo. La nuova centralità che il corpo acquista impone inoltre la concentrazione sul processo e sull'azione fine a se stessa: mentre Bruce Naumann a metà degli anni Sessanta si esercita solo nel suo studio in azioni apparentemente prive di senso (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967), sperimentando la meccanicità del movimento e imitando un ginnasta (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square – Square Dance*, 1967), in Italia gli artisti dell'arte “povera”, come Giuseppe Penone e Giovanni Anselmo, riflettono sui meccanismi della percezione corporea. Penone ad esempio, ridefinisce i confini del proprio corpo ripercorrendolo in un libro-archivio fotografico (*Svolgere la propria pelle*, 1970).

Da tutte queste esperienze Sieni prese molto. Il suo “incantamento per il corpo in movimento” (Tiezzi in Nanni, 2002: 157) nasce da lì: l'amore per l'improvvisazione, a cui si dedica soprattutto durante i suoi studi ad Amsterdam, la dedizione al processo, al gesto disciplinato, al corpo organico inteso come scheletro e insieme di articolazioni, l'uso del travestimento e la preparazione artigianale dei materiali di scena, vengono assimilati da Sieni, ancora prima che scopra la danza, attraverso il suo amore per le arti visive e la performance.

Tiezzi (Nanni 2002) racconta come l'avvicinamento al movimento passi anche attraverso la scoperta del teatro d'avanguardia, in particolare del Living Theatre, nel corso degli anni Settanta. Quegli anni entrano a pieno nel ventennio della Seconda Riforma teatrale (Perrelli 2007) che a partire dagli anni sessanta vede Julian Beck, Judith Malina (che avevano fondato il Living nel 1948), Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook come i principali promotori di un profondo cambiamento del teatro.

Sieni incontra per la prima volta il Living Theatre alla Biennale di Venezia del 1975, dove Beck e Malina presentano tre atti di un enorme ciclo di centocinquanta pièces, *L'eredità di Caino*. Tutto il lavoro del Living e in generale della Riforma, che coinvolge soprattutto Stati Uniti¹³ e Polonia¹⁴, si basa essenzialmente su una ricerca verso una nuova concezione della qualità dell'attore e un superamento delle concezioni della recitazione come finzione o imitazione (Perrelli 2007) a favore di un ripensamento della relazione tra azione scenica e vita

¹³ New York dal secondo dopoguerra si impone come la nuova capitale dell'arte contemporanea attraverso il lavoro (solo per citare i maggiori) di John Cage in musica e Pierce Cunnigham in danza, oltre a Hayna Holm, Martha Graham, Alwin Nicolais, Carolyn Carlson, e dell'affermazione della *performance art* americana.

¹⁴ In Polonia a Opole dal 1959 Grotowsky dirige insieme a Ludwig Flaszen il piccolo Teatro delle Treedici File

quotidiana, che porterà Beck e Palina ad affermare:

“Non recitare. Agisci. / Non ricreare. Crea. / Non imitare la vita. Vivi” (Beck, Malina, 1982: 360)

Le esperienze del teatro degli anni Sessanta e Settanta non fanno cioè che ricercare, proprio come parallelamente avviene con gli esperimenti corporei della performing art americana, quel *soggetto incarnato* di cui parlava Bourdieu (1992). Tanto nell'arte performativa quanto nella ricerca teatrale è il rapporto tra soggetto e opera d'arte – o come direbbe Bourdieu l'oggettivazione del soggetto - ad essere messo in discussione e a spostare l'attenzione sui processi materiali (e culturali) attraverso i quali l'individuo costituisce se stesso e considera il proprio agire. Nascono quindi indagini sulla *biomeccanica del corpo*, sulla *azione fisica* che

“rimette in gioco un esasperato elemento coreutico, fisico e antipsicologico, rimodellando in tal modo la soggettività e la verità umana al centro dell'azione teatrale”
(Perrelli, 2007: 12)

Questo passaggio da un'arte *d'imitazione* ad una di *produzione* (Perrelli 2007) diventa la radice comune che mette insieme teatro e danza, arti visive, letteratura, musica: viene cioè riconosciuta la forza trasformativa dell'esperienza artistica, in grado di *rimodellare la soggettività e la verità umana*. Il pensiero di Sieni, per cui di fronte ad un'opera d'arte - con la quale si stabilisce una frequentazione - l'individuo mette in discussione se stesso ed è trascinato in un'esperienza trasformativa, trova conferma nell'idea dell'opera teatrale come “folgorazione” (Perrelli, 2007) in grado di incidere profondamente tanto nell'attore quanto nello spettatore.

Il Living e in generale la Seconda Riforma teatrale si avvicinano alle tecniche corporee cercando di demolire un punto di vista “unico” nell'approccio al corpo, per una forma più ampia di esperienza, che Perrelli (2007) definisce come una indagine transculturale, perché attraversata da più riferimenti culturali, che vanno dalle avanguardie storiche europee alle nuove tendenze artistiche americane, dalla psicologia di Jung alle forme di teatro tradizionale orientale (dall'india al teatro balinese e giapponese; Barba 1983). Pontremoli spiega questa apertura all'Oriente così:

“Nella cultura occidentale si constata una mancanza quasi congenita di un repertorio organico di consigli che possano orientare l'attore, il mimo e il danzatore nel loro lavoro. Diventa quasi inevitabile il confronto con le forme altamente codificate del teatro orientale, confronto non certo finalizzato alla conquista di un sincretismo promiscuo e tanto meno nell'ottica di un modo comune di fare teatro” (Pontremoli, 2008: XVIII, prima edizione 2004)

Pontremoli sottolinea come l'attenzione che viene rivolta al corpo nei suoi aspetti fenomenologici e percettivi sposti l'attenzione verso forme più elaborate di conoscenza del corpo organico. La finalità di questi studi che guardano al Medio ed Estremo Oriente è spostare l'attenzione dagli aspetti puramente imitativi o narrativi dell'esistenza verso un'indagine quasi “scientifica” dei processi materiali (e culturali) che la regolano.

In questo periodo si afferma infatti l'idea di “teatro totale” (Perrelli 2007), sulla scia dell'idea wagneriana di “arte totale”: un teatro in grado di rompere i confini tra pubblico e attori, tra arte e vita, che porta con sé il postulato di un attore come “persona totale”, distinta da una “precisione esteriore dell'azione”, che affonda le sue origini sui metodi di preparazione corporea del teatro orientale (Barba 1983). L'idea della “persona totale” ha molto a che fare con il concetto introdotto da Marcell Mauss di “uomo totale”. Mauss dopo un'attenta analisi di alcuni casi particolari delle abitudini corporee nelle diverse società, scrive:

“E io conclusi che non si poteva avere una visione chiara di tutti questi fatti, della corsa, del nuoto, etc. se non si faceva intervenire una triplice considerazione al posto di una considerazione unica, fosse essa meccanica o fisica, come una teoria anatomica e psicologica della marcia, o fosse al contrario psicologia o sociologia. È il triplice punto di vista dell' “uomo totale” che è necessario” (Mauss 1965: 389, edizione originale 1950)

Mauss è stato il primo ad utilizzare il termine “habitus” delineando una teoria della pratica¹⁵ corporea come studio interdisciplinare tra sociologia, psicologia e biologia che consideri la pratica come un fatto culturale “che è condizionato dai tre elementi indissolubilmente uniti” (Mauss 1965:390). Fu il primo a riconoscere cioè il corpo come “oggetto tecnico e, nello stesso tempo, mezzo tecnico dell'uomo” (Mauss 1965: 392, edizione

¹⁵ Per pratica Mauss intende l'insieme di tutte quelle azioni, comportamenti, gesti del corpo inteso tanto come superficie da modificare (attraverso il trucco, piercing, vestiti, tatuaggi etc) quanto come strumento di relazione spaziale (il modo in cui camminiamo, corriamo, mangiamo etc)

originale 1950) e a considerarlo come oggetto di indagine antropologica.

Tutte le ricerche degli anni Sessanta e in particolare Settanta, tanto nella Performing Art quanto nel nuovo teatro hanno come denominatore comune l'intenzione di indagare i confini del comportamento quotidiano *tra natura e cultura* (Bourdieu 1987), di considerare il corpo non come realtà statica e universale, ma come strumento dinamico di comprensione dei valori, delle possibilità e delle credenze stesse di un individuo o di una società. Come afferma il sociologo il linguaggio del corpo

“è in realtà, un linguaggio della identità sociale, naturalizzata [...] dunque legittimata. [...] L'insieme dei segni distintivi che costituiscono il corpo percepito [che includono tanto l'estetica del corpo quanto il comportamento] è il prodotto di una fabbricazione propriamente culturale” (Bourdieu, 1983:164).

Scoprire il corpo come campo d'indagine culturale significa dunque anche cercare attraverso di esso una nuova funzione dell'arte e dell'artista, che sia esso il *performer* o l'attore, nella *fabbricazione* della cultura. La nuova centralità conquistata dal corpo, indagato quasi “scientificamente” come strumento di percezione e azione culturale, in realtà nasce ben prima: negli esempi di scomposizione ottica dell'immagine nell'esperienza cubista e del movimento in quella futurista, nel ribaltamento del quotidiano come oggetto d'arte nell'opera di Duchamp, nello studio sulle forme organiche di Arp, nelle riflessioni sull'automatismo di Breton, che sono tra i punti di riferimento storico di quanto avviene a cavallo tra anni Sessanta e Settanta in Europa e in Nord America.

Un progressivo avvicinamento alla materialità delle cose attraverso una riflessione sul linguaggio del corpo e sulla dinamica processuale del movimento e l'intromissione del fattore tempo nella concezione dello spazio (che avviene ad esempio quando Balla cerca di rendere attraverso una successione di linee la durata di un movimento) è forse ciò che Sieni intende dire quando afferma che “i volti dei quadri cambiano, hanno delle età”. L'arte non dà più certezze, non fornisce schemi certi da percorrere, ma apre l'uomo ai “diversi modi di incarnare”.

1.2 Dalla danza al teatro

La decisione di iscriversi ad un corso di ginnastica artistica fu la prima mossa di Virgilio Sieni verso la scoperta della danza. Mi raccontò più volte della sua insegnante, che

aveva intuito in lui una genialità ed una passione che divenne presto assoluta dedizione e ore infinite passate in palestra ad esplorare le possibilità del corpo. Ricorda ancora il giorno in cui lei gli diede le chiavi della palestra, così che potesse allenarsi anche fuori orario, giorno e notte. La genialità di Sieni ricorda una storia che è stato lui stesso a raccontarmi:

“La pratica fa venire fuori il genio se c'è. Nella costruzione del tuo arcipelago di elementi..io dico che a volte le persone iniziano i percorsi artistici per mancanze, questo fa riflettere. Ma è solo la mancanza o è perché tutto in maniera quasi naturale stava pressando verso questa cosa e quindi la stava ritardando? 'Sarà un grandissimo danzatore', ora ha sette anni, è grassissimo, vuol stare sempre fermo. È come se qualcuno dicesse: 'ma lui sarà un grandissimo danzatore, lo vedo già e lui sta ritardando'. Il genio lo sta ritardando. Dove l'umanità è qualcosa di più ampio della genialità della persona, non è la trovata gratuita a stupire” (intervista, 28/06/2013)

Il genio di Sieni non ha certo tardato ad emergere, che già dai primi anni Ottanta fonda la sua prima compagnia, la Parco Butterfly, che nel 1993 diventerà la Compagnia Virgilio Sieni. Tuttavia la sua storia come danzatore e interprete non segue una linea retta. Assomiglia piuttosto alle nodose pieghe dei drappi di Piero della Francesca e alla costruzione di un *arcipelago* di approdi toccati dalla stessa inafferrabile acqua, la danza. Danza e acqua, che secondo Cunningham si assomigliano:

“Tutti sanno cosa sia l'acqua e cosa sia la danza, tuttavia questa fluidità le rende inafferrabili” (Cunningham, 1990:11)

Pontremoli (2004) sottolinea come tutta la storia dello spettacolo del Novecento si muova essenzialmente secondo un percorso che va dal teatro verso la danza e viceversa e sia caratterizzato da una generale tensione di tutti i suoi attori principali a

“ritrovare una matrice comune alle diverse fenomenologie del movimento” (Pontremoli, 2008: 80, ed. or. 2004)

Lo storico sottolinea che, proprio come accade nel teatro, anche Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais e il post-modern sperimentano le “qualità del movimento”

e il corpo inteso soprattutto come *organo di senso* e come *medium artistico*, piuttosto che come mezzo di comunicazione di un messaggio narrativo (che verrà recuperato solo negli anni Ottanta da Pina Bausch).

Martha Graham mette a punto una tecnica che si basa sulla concretezza della corporeità del danzatore, sul ritmo stesso del respiro, che per lei corrisponde “al pulsare della vita” (*cit.* in Pontremoli, 2008: 87) e vi attribuisce una forte valenza simbolica nella distinzione tra corpo (e movimento) maschile e femminile; Cunningham ripensa la danza in una dimensione non comunicativa per cui ciò che conta non è il significato del movimento, ma le qualità funzionali e materiali del suo significante, il corpo. Nikolais ricerca un movimento trascendente che “disumanizza” il corpo e ha come riferimento il movimento delle marionette: meccanico, astratto, privo di coinvolgimento emotivo, con un continuo spostamento del baricentro. Il corpo per Nikolais è quindi massa, volume misurabile e divisibile in parti.

Dell'esperienza della Graham uno è l'aspetto che potremmo più fortemente riscoprire nella coreutica di Sieni: l'idea del gesto simbolico per cui la danza è *memoria* stratificata dell'uomo, che nel caso della fondatrice della *modern dance* assume toni universalistici (Pontremoli, 2004). Se per la Graham la danza è un insieme di simboli che sono memoria della specie umana, la ricerca più recente di Sieni parte dal medesimo presupposto ma segue una direzione opposta: il gesto ha infatti la capacità di incarnare la storia, le abitudini, le relazioni dell'uomo, ma in Sieni si tratta dell'uomo particolare piuttosto che universale, perché come lui afferma “la danza non è mai astratta”.

Nei capitoli successivi vedremo infatti come il coreografo parli del “gesto autobiografico” dei partecipanti al progetto della Biennale Danza e della capacità del corpo di “raccontare una storia”. Si potrebbe quindi dire che Sieni unisca le ricerche fenomenologiche sul corpo come “organo di senso” alla narratività del gesto. Stefano Tomassini ha recentemente scritto:

“Ritrovare queste armonie nella disarmonia dei corpi di oggi, nelle loro relazioni quotidiane nelle *trasmissioni*, che sono vita in potenza, è uno dei compiti più fermi della ricerca coreografica di Sieni in questi ultimi anni” (Tomassini, 2013: 12).

Si potrebbe affermare che Sieni ricerchi una sintesi tra l'elemento narrativo – che ancora la danza alla realtà individuale – e una ricerca fenomenologia per cui la danza appare

come un insieme di azioni che

“un passo dopo l'altro, e in questo sollevarsi e depositarsi si stabilisce la metrica della danza che è anche un continuo cullare degli organi [..]. Un incessante passo che ristabilisce l'anatomia di nervature e muscoli. [...] Margini, pieghe, ma anche le infinite timbrature tra il bianco e il nero, il suono e il silenzio, il fuori e il dentro: proprio qui si pone il corpo, e la danza” (Tomassini, 2013: 8)

Sieni parla del corpo organico, fatto di muscoli e nervature: nel suo funzionamento, nella sua relazione corporea con lo spazio, col suono, col colore, definisce un timbro, la metrica della danza. In questo discorso non è possibile non citare l'influenza che Cunningham ha esercitato su Virgilio Sieni negli anni della sua formazione. Dopo Firenze e gli studi di architettura, lascia l'Italia per la Danimarca, dove conosce per la prima volta il maestro che insieme a John Cage avrebbe fondato una nuova estetica della contemporaneità. Il giovane Sieni si trasferisce a New York e va a studiare nella sua scuola.

Merce Cunningham, che incontra Cage a Seattle, fa in danza ciò che il compositore realizza in musica: Cage fissa come elementi basilari della composizione musicale il suono, il tempo e il silenzio. Così Cunningham parla di spazio, tempo e immobilità (Pontremoli, 2004:96). Se il primo rende musica il silenzio, inteso come strumento di esaltazione del rumore proprio del mondo e apre così la dimensione del suono a nuovi confini, Merce Cunningham ripensa quelli propri della danza.

Cunningham è infatti interessato alla struttura del movimento, al processo attraverso il quale la materia del corpo viene modellata in un certo spazio tempo, considerando alla stessa stregua tanto la condizione di movimento quanto l'immobilità. Anche lui come la Graham nega la narrazione e definisce la danza come

“una vivace attività umana che grazie alla sua vera natura è parte di tutti noi, spettatori e *performers* allo stesso modo” (cit. in Pontremoli, 2008:97)

In questo contesto, l'attenzione della danza si sposta dal messaggio al *medium*, alla corporeità che perde la necessità di possedere specifiche qualità di movimento (si può danzare anche immobili) e assume valore in relazione con lo spazio e con il tempo: la danza cioè diventa una questione di pieni e di vuoti e di durata (Pontremoli, 2008). Cunningham e Cage

decidono quindi di eliminare ogni approccio narrativo ed emotivo alla composizione musicale e coreutica e di utilizzare esclusivamente la durata come punto di partenza comune: preparano individualmente le loro performance per poi assemblarle solo in occasione delle presentazioni pubbliche.

Pontremoli sottolinea come l'esperienza di Cunningham e di Cage non sia comprensibile senza che la si collochi all'interno del processo di “graduale de-occidentalizzazione” della cultura nordamericana degli anni Cinquanta attraverso la diffusione del pensiero buddista zen, a cui i due artisti si avvicinano (Pontremoli, 2008). Lo storico della danza sottolinea come in Cunningham è forte il debito con la filosofia dell'unicità dell'istante e dell'impermanenza di ogni fenomeno di ispirazione buddista e come le sue coreografie

“seguono una logica accumulativa che moltiplicando i punti di vista non mira a una riproduzione della realtà, ma a una sua rivelazione per analogia, secondo una chiara estetica dell'immanenza, che mentre svela la vita mostra nel contempo i processi casuali e anarchici di questa stessa operazione di svelamento” (Pontremoli, 2008: 99)

L'approccio buddista all'esistenza prevede cioè lo *svelamento della vita* attraverso il processo casuale che lega in un sistema di interdipendenza l'individuo con l'universale e rende l'azione un evento dotato di unicità. Attraverso la pratica della danza i processi stessi dell'essere individuo-nel-mondo possono essere *svelati* attraverso una disarticolazione del corpo, una frammentazione del movimento compiuto attraverso le giunture, che unendo insieme infinite azioni distinte e compiute simultaneamente, diventa metafora dell'unicità dell'istante. Il corpo viene cioè esploso, disarticolato, proprio come i cubisti infransero l'unità dello spazio – e metaforicamente con esso – il pensiero unitario e coerente.

Secondo Cunningham la danza è inafferrabile come l'acqua, perché contiene in sé il mistero dell'unicità che vive nel continuo flusso dell'esistenza. Analogamente Tiezzi afferma che Virgilio Sieni nelle sue coreografie recupera il corpo così com'è:

“Niente più en dehors, né punte o fissità di baricentro: niente più schifo degli impulsi muscolari, di quelle forze, insomma, che producono il movimento nella sua bellezza. Invece il corpo umano si tiene e riprende le sue proprietà naturali, cercando quel motore che lo spinge in qualsiasi direzione, lo lancia verso lo squilibrio: il salto estatico del sufi e non il jeté; o lo spiaccica e spalma al suolo in una caduta obliqua; [...] Onnivoro, il corpo

delle infinite direzioni: di stasi, di sforzo, di materia: umano, il corpo, troppo umano”.
(Tiezzi in Nanni, 2002: 160)

Tiezzi parla di una nuova gerarchia di valori con cui Sieni giudica il movimento: tutti i movimenti sono ugualmente possibili e ognuno di essi dimostra l'umanità e la materialità del corpo del danzatore. Il movimento del corpo in Sieni segue altre regole rispetto allo *jetè* e al balletto classico. Sono altri i riferimenti a cui bisogna far appello per cercare di inquadrare il suo pensiero coreosofico. In particolare, come Cunningham e in generale la ricerca artistica di quel periodo, Sieni mostra attenzione per le pratiche corporee orientali, soprattutto giapponesi, che ha avuto modo di apprendere attraverso un viaggio studio a Tokyo.

1.3 Virgilio Sieni in Giappone: *Lì apparivano mondi*

A Tokyo Sieni oltre alle arti marziali conosce il pensiero buddista, la cultura tradizionale giapponese, il teatro Nō, il Tabuki e la danza butō. Di quell'anno trascorso nel paese del Sol Levante il coreografo ricorda la cerimonia del tè. La racconta durante un incontro formale alla Biennale di Venezia come di un'esperienza fondamentale per la sua comprensione della dimensione spaziale, che Paolo Ruffini (Nanni 2002) considera uno dei tratti distintivi del pensiero coreosofico di Sieni. Il coreografo fiorentino racconta così la cerimonia del tè:

“Viene dato uno spazio stabilito e l'offritore del tè sembra agire secondo un'apparente coreografia. Man mano ti rendo conto che l'azione tende a svuotare lo spazio. Mi sono chiesto spesso dopo, molti anni dopo, dieci anni dopo, cos'era questa fonte di attrazione. La sensazione è che andava a creare una serie di misure nello spazio. [...] Il tema non era occupare uno spazio, ma di non percorrere tutto lo spazio, come se fosse abitato da altre essenze” (incontro ufficiale alla Biennale di Venezia, Teatro Piccolo all'Arsenale, 5/05/2013)

Sieni racconta di come la disposizione dei tatami a terra, l'ingresso nella stanza posto di profilo, i gesti stessi dell'offritore, misurassero lo spazio. Lo spazio nel suo pensiero non è una realtà oggettiva a se stante, non è semplicemente pieno o vuoto di cose, ma si modifica attraverso la misurazione che il soggetto vi realizza percorrendolo. Sieni parla di energia

(essenze) nello spazio, dell'assoluto rigore con cui ogni spostamento, ogni gesto, è misurato.

Il suo pensiero sembra richiamare ciò che Massimo Barba¹⁶ (1983) ha scritto sulle tecniche *extra-quotidiane*¹⁷ dell'attore-danzatore. Barba studia le tecniche corporee degli attori del teatro orientale¹⁸, che dal suo punto di vista seguono tre *leggi fondamentali: l'alterazione dell'equilibrio, l'opposizione e la non-coerenza coerente*. L'alterazione dell'equilibrio risponde secondo Barba al desiderio dell'attore-danzatore di crearsi un *equilibrio di lusso*, una condizione di deformazione della tecnica quotidiana del camminare, che viene espressa attraverso una specifica decodifica di norme.

Tiezzi (in Nanni 2002) sottolinea come il modo che Sieni ha di gestire il proprio corpo sia più facilmente assimilabile *al salto statico del sufi piuttosto che allo jetè*, come i suoi piedi e talloni sono ancorati a terra e rifiutano la punta e il suo movimento prevede una disarticolazione dello scheletro e delle masse muscolari che poco hanno a che vedere col balletto classico. Lo stesso accade nel Teatro Nō dove l'attore cammina mantenendo sempre i talloni ancorati a terra o nel Kabuki, dove l'attore disegna una diagonale col il peso del corpo continuamente sbilanciato in avanti. Queste tecniche manipolano, regolano il corpo, lo dividono in infinite parti atte ad essere singolarmente controllate, spesso attraverso movimenti sincroni che producono una dissociazione corporea. Questo controllo produce una continua tensione (che Barba chiama *energia*) che richiede molto sforzo e la capacità di saper calibrare tale sforzo in modo economico.

Virgilio Sieni racconta anche dell'incontro avvenuto a Tokyo con un anziano maestro del teatro Nō, seduto su un palchetto in fondo ad uno spazio vuoto, che era intento a lavorare con una attrice-danzatrice posta nello spazio alla parte opposta. Sieni racconta che il maestro doveva mostrargli alcuni movimento della danza Butō¹⁹:

¹⁶ Massimo Barba è il fondatore in Italia del concetto di “ antropologia teatrale” e fondatore dell'Ista, International School of Theatre Antropology, la cui prima sessione pubblica si tenne a Bonn nel 1980. La ricerca dell'Ista è indirizzata agli studi sui metodi corporei di rappresentazione attraverso una comparazione tra Oriente e Occidente nelle tecniche teatrali di formazione dell'attore. Uno degli aspetti fondamentali della sua ricerca, che è possibile riscontrare anche nel lavoro coreutico di Virgilio Sieni, è la codificazione di regole del comportamento scenico basate non su movimento fissi e stereotipati, ma sui rapporti di equilibrio/peso del corpo, introversione ed estroversione delle parti del corpo. (Barba, 90:135)

¹⁷ Barba distingue tra *tecniche quotidiane ed extra-quotidiane*: le prime riguardano l'uomo sociale e culturale, le sue abitudini inconsapevoli. Le seconde sono invece tutte quelle tecniche consapevoli che l'uomo utilizza con la necessità di rappresentare e sono caratterizzate da un continuo bilanciamento tra il desiderio di allontanarsi dal movimento quotidiano e di ritornarvi arricchendolo.

¹⁸ Barba ha studiato varie forme di danza teatro orientale tra cui il teatro Kabuki e Nō giapponesi, l'Orissi indiano e il teatro Kathakali balinese.

¹⁹ La danza Butō è una danza giapponese fondata negli anni Cinquanta del Novecento da Ōno Kazuo e Hijikata Tatsumi, che nasce dall'incontro con le avanguardie europee surrealiste e dadaiste e dal desiderio di esprimere l'angoscia del periodo postbellico in Giappone. È un esempio di sincretismo tra Occidente e Oriente: i danzatori furono infatti istruiti da insegnanti occidentali, che a loro volta influenzati dal teatro

“C'era una interprete [la danzatrice] che arrivava in fondo, lui [il maestro] accennava solo alcune cose con le mani e coi i piedi. Lei entrava nello spazio e iniziava a danzare. Il momento più bello era la trasmissione, il dialogo basato su un'economia del dettaglio. Lì apparivano mondi. La bellezza di un maestro che basava la sua trasmissione su un gesto così raffinato e piccolo da proiettarlo in una dimensione enorme. Appariva un qualcosa oltre il corpo” (incontro Biennale Danza, Teatro Piccolo all'Arsenale, 5/05/2013)

Le parole del coreografo richiamano il concetto del Teatro Nō di *energia nello spazio e nel tempo* (Barba, 1985). Secondo i dettami di quest'ultimo, il corpo viene preparato in modo da concentrare in uno spostamento minimo nello spazio la medesima quantità di energia necessaria per un grande spostamento. Una regola del Nō infatti dice che tre decimi dell'azione dell'attore devono essere svolti nello spazio e dieci decimi nel tempo: il consueto rapporto tra spazio e tempo viene cioè invertito. Il lavoro del danzatore-attore è dunque una pratica sulla materialità del corpo e di proiezione di questa *energia* nello spazio attraverso la durata.

Lo studio di Sieni è uno studio sulla materialità della danza e del corpo stesso. Il coreografo ricorda di aver passato lungo tempo a studiare i modi attraverso cui si può toccare l'altro (o produrre un suo spostamento) senza la necessità di toccarlo materialmente:

“Ci sono tante tecniche di arti marziali legate allo spostare l'altro. Non si tratta di offendere, ma di prendere tempo. Io ho studiato lo shintaido²⁰ a Tokyo. Ho passato ore intere con la mano dietro la schiena dell'altro. Quando poi vedi lo spostamento dell'altro, quando riesci a far coincidere un'intenzione, la cosa accade” (incontro Biennale Danza, Teatro Piccolo all'Arsenale, 5/05/2013)

Il pensiero di Sieni introduce ad una nuova idea di tattilità, che come avremo modo di approfondire compiutamente nell'ultimo capitolo, estende i confini stessi dalla dimensione tattile, che egli stesso riconosce come uno degli elementi fondanti delle sue esperienze coreografiche. Il principio della proiezione del corpo nello spazio è spiegato nel teatro Nō attraverso il principio dell'opposizione, in base al quale:

tradizionale giapponese. Sull'argomento vedi Ortolani, 1990 e Ciancarelli, 1993.

²⁰ Lo shintaido è un'arte marziale giapponese nata negli anni Sessanta del Novecento.

“utilizzando anche il principio dell'energia nel tempo, trattenendo in me quell'energia, creo un'opposizione: da una parte spingo in avanti il braccio, dall'altra lo trattengo”.
(Barba: 1990:140, prima edizione 1985)

Questo concetto di opposizione nella direzione dell'azione intenzionale, per cui volendo compiere un movimento per toccare l'altro, il danzatore trattiene all'interno l'energia necessaria per compierlo, ha delle precise implicazioni temporali. Sieni infatti definisce questo percorso come del “prendere tempo”: laddove cioè si rinuncia a proiettare il proprio agire nello spazio, si ottiene la conquista del tempo attraverso l'attesa e un'amplificazione del movimento, per cui l'indicazione del maestro di Nō proiettata nello spazio attraverso la danza dell'interprete diventava *enorme*. Barba spiega come questo esercizio basato sull'opposizione nella direzione dell'*energia* produce un *potenziamento* del corpo stesso da un punto di vista bioelettrico.

Barba (1985) afferma che una qualunque attività fisica produce una scarica bioelettrica. Una qualsiasi azione prodotta nello spazio produce una scarica che corrisponde ai soli muscoli estensori; nel caso invece di un'azione trattenuta e concentrata in una durata temporale vengono impiegati anche i muscoli flessori e quindi raddoppia l'intensità della scarica bioelettrica. Il movimento dell'attore Nō si basa dunque su una conoscenza profonda della dinamica e della struttura biologica del corpo umano e sull'importanza dell'articolazione, per cui per compiere un gesto non procederà mai secondo linee rette, ma lo spezzerà utilizzando le articolazioni del corpo in modo da generare opposizioni di direzioni.

Come vedremo nei capitoli successivi anche il lavoro di Sieni si basa allo stesso modo su una conoscenza sapiente delle articolazioni e della capacità di muovere l'altro. Lui stesso afferma:

“Il corpo è fondato su un sistema sacro di articolazioni” (incontro Biennale Danza, Teatro Piccolo all'Arsenale, 5/05/2013)

Sieni parla delle articolazioni del corpo come di un sistema “sacro” indicandone la qualità – se sapientemente conosciuto e utilizzato - di potenziare la capacità tattile dell'uomo e la sua abilità proiettiva nel mondo. Il principio della opposizione crea dunque un'apparente incoerenza nel movimento, che viene complicato, spettato in direzioni opposte, trattenuto, ampliato. Questa amplificazione a cui corrisponde una disciplina assoluta nel controllo del

movimento non si limita solo all'uso delle articolazioni, ma si estende anche all'uso della voce e dello sguardo.

Nanni (2002) ha sottolineato come la ricerca sulla fiaba che Sieni inaugura con *Studi su Cappuccetto Rosso* e *La regina delle nevi* nel 1997 sia basata sull'utilizzo di “ambienti preparati”²¹, proprio come John Cage preparava i suoi pianoforti e su

“una grammatica organica che affonda le radici in una oralità preverbale, fatta di mugolii, schiocchi di lingua e scricchiolii d'ossa, espressioni della rumoristica corporea che accompagna quel movimento 'gnomico' del corpo – come la ha definito il coreografo - che contraddistingue il suo lavoro sulla fiaba. Un movimento quasi non umano [...] che nasce da un preciso lavoro articolare (la definizione è ancora del coreografo) basato sullo studio dettagliato delle dinamiche di trasmissione dell'energia attraverso le articolazioni corporee e su un'attenta osservazione di come pesi e forze agiscano sulle giunture dello scheletro” (Nanni, 2002: 10)

L'uso che Sieni fa della voce richiama un suono *preverbale* e *organico* e manifesta l'intenzione più che di comunicare un messaggio, di utilizzare il corpo come cassa di risonanza. In questo contesto la voce diventa una estensione del movimento “gnomico” dell'interprete, che conosce il mondo *attraverso* il corpo. Secondo il teatro Nō tutto può essere disciplinato, ogni movimento, suono e persino sguardo può diventare uno strumento per eliminare gli automatismi dal corpo (Barba, 1990). Come vedremo nell'ultimo capitolo, Sieni disciplina lo sguardo allo stesso modo, lo rende dipendente dal movimento nello spazio, lo educa ad una nuova percezione. Barba spiega come l'attore-danzatore del teatro Nō “indirizzi” lo sguardo all'interno delle strette fessure delle maschere che indossa; così come l'attore Kathakali balinese con gli occhi segue i gesti disegnati dalle mani al di sopra del comune campo ottico. L'attore Kabuki Sadoshima Dempachi, vissuto nel XVIII secolo, alla fine del suo diario appuntò:

“Si danza con gli occhi” (Barba, 1990: 165)

²¹ Virgilio Sieni dal 1997 realizza una serie di spettacoli sul mondo della fiaba, che prevedeva l'uso di ambienti preparati artificialmente secondo le indicazioni del coreografo. Un esempio tra tutti è *Casina dei biscotti*, realizzato per il Teatro Metastasio di Prato nel marzo 1998. Sieni per quell'occasione fa costruire una enorme “casina dei biscotti” e invita lo spettatore uno per volta prendere parte alla performance che si svolge al suo interno per una durata stabilita di otto minuti. Per uno studio specifico delle creazioni di Sieni sul tema della fiaba si veda Nanni, 2002.

Gli attori Nō cambiano il loro angolo visuale abituale anche nella vita quotidiana, si impongono una vista “innaturale” per la quale l'educazione dello sguardo diventa una *strategia di resistenza* (De Certeau 2001) all'automatismo (Barba, 1990). In questo modo il loro corpo diventa quasi super-umano, potenziato attraverso l'incorporazione di una specifica pratica che nel tempo

“genera una nuova cultura del corpo, in una nuova coerenza che caratterizza la tecnica extra-quotidiana. [...] Anche se l'attore prende un punto di partenza incoerente in rapporto alla tecnica quotidiana del corpo, egli può arrivare attraverso un lungo allenamento, a una maestria che ci fa percepire questa tecnica extra-quotidiana come spontanea” (Barba, 1990: 141).

Barba afferma che solo attraverso un lungo allenamento è possibile incorporare una tecnica che fa percepire questa tecnica come “spontanea”. Afferma inoltre che gli attori Nō acquisiscono un modo peculiare di muoversi anche fuori dalla scena. La pratica corporea assume quindi un valore che prescinde il momento stesso della rappresentatività e contamina la vita quotidiana. Questa contaminazione nasce da un desiderio quasi scientifico di indagine delle possibilità del movimento umano e dal riconoscimento del legame indissolubile tra corpo, pratica e concezione del sé.

Partendo dall'idea secondo cui il corpo è l'incontro tra individuo e collettività (Jones in Warr, 2006), potremmo affermare che tutta la ricerca artistica degli anni Sessanta e Settanta si fonda principalmente dal corpo, da un corpo che è organo di senso, è scheletro, è strumento di denuncia collettiva, è possibilità di superamento dei limiti dell'automatismo umano. Allo stesso modo Sieni afferma:

“Per me perdere tempo è sviluppare una forma dislessica di frequentazione del corpo. [...] Perdere tempo come capacità di rinnovare la propria abitudinarietà. [...] Il perdere tempo è una forma di economia” (incontro al Teatro Piccolo, 5/05/2013)

Sieni frequenta il corpo come frequenta la pittura, il teatro e la danza: attraverso una continua ricerca sui principi che governano la materia, Sieni indaga le abitudini del movimento e lo ridiscute continuamente alla ricerca di una *nuova cultura del corpo* che

attraverso la danza conceda la possibilità all'uomo di rinnovarsi. La sua ricerca si pone dunque all'interno di una riscoperta della corporeità dell'esistenza che considera il corpo come *medium* d'eccellenza.

Qui giungiamo al punto nodale del percorso di Sieni, che approda alla scoperta dell'uomo comune, del non danzatore, perché il suo obiettivo come vedremo, è portare la danza tra la gente e iniziare un dialogo, per dirla con le parole di Barba, tra pratiche del quotidiano e pratiche extra-quotidiane. Come approfondiremo nei capitoli a seguire, anche nel momento in cui Sieni sperimenta un nuovo terreno, quel del lavoro con persone non danzatrici, il suo pensiero segue i medesimi punti fondamentali: la centralità del corpo, il concetto di spazio come rapporto di proiezioni del corpo, il concetto di durata, la lentezza del movimento, il corpo come organo di senso che può essere educato. Attraverso l'incorporazione di una attenta disciplina del corpo il danzatore può svincolarsi dal quotidiano ed acquisire una *nuova cultura del corpo*, ma come portare l'eccezione nel quotidiano? Come far dialogare la disciplina con il gesto inconsapevole?

Secondo Capitolo

Lo spettacolo come rito, ma di cosa stiamo parlando?

*Quando smetti di pensare alla meta, ogni
passo non è soltanto un mezzo, ma un
evento fine a se stesso.*

R. M. Pirsig

Non solo i critici di danza, ma lo stesso Virgilio Sieni nel descrivere il festival della Biennale Danza e i partecipanti ai suoi progetti utilizza spesso termini che si riferiscono al mondo rituale ponendo in analogia due mondi: quello della danza e quello del rito. In queste pagine tenterò dunque di comprendere le ragioni di questa sua scelta attraverso un confronto tra il punto di vista emico²² del coreografo e dei partecipati al progetto *Madri e Figli* sull'esperienza della Biennale Danza e la prospettiva antropologica sul rito. A tal fine partirò dall'analisi delle parole che il coreografo utilizza per descrivere il festival della Biennale College Danza di Venezia e gli amatori impegnati nei suoi progetti. Successivamente focalizzerò la mia attenzione sulla percezione delle coppie di madri e figli al fine di dimostrare come questi confermino le intenzioni di Sieni ed attribuiscono implicitamente all'esperienza vissuta un potere trasformativo che potrebbe essere accostato al concetto etico di rito da un punto di vista antropologico. In particolare, farò riferimento agli studi pionieristici sul mondo del rito compiuti da Van Gennep (1909), che per primo realizza uno studio transculturale sul rito e sulle peculiarità della figura del “neofita” (o novizio) partecipante al rito; a quelli successivi di Victor Turner (1986), che espande il significato di rito includendo varie forme di performance culturali; e infine al concetto di rito come spazio di negoziazione dell'identità teorizzato da Patricia Hughes-Freeland e Mary Crain (1998).

Nella disciplina antropologica il punto di vista “emico” è il punto di vista dell'attore sociale che è oggetto di studio dell'antropologo; esprime quindi dei significati soggettivi condivisi da un gruppo sociale e il loro modello di esperienza culturalmente specifico. Al contrario, il punto di vista dell'osservatore è definito come “etico” e concerne lo sviluppo e l'applicazione di modelli desunti da categorie teoriche e formali.

2.1 Il Festival

Benché l'inaugurazione del festival sia avvenuta soltanto a fine maggio, già da aprile Venezia ha iniziato a riempirsi di cartelloni pubblicitari che sponsorizzavano l'evento. La prima volta che ne ho visto uno ero vicina all'ingresso dell'Arsenale, dove sul muro adiacente all'antico portone di ingresso campeggiavano i manifesti delle varie sezioni della Biennale. Li osservai in cerca di uno in particolare, ma a prima vista non mi sembrò di riconoscerlo. Una scritta bianca in alto a sinistra su uno dei tre manifesti che avevo di fronte attirò infine la mia attenzione: *Biennale Danza - 28.29.30 giugno 2013*. Era quello che stavo cercando. Osservai il manifesto con attenzione. Un giovane ragazzo seduto su una sedia dall'alto schienale era intento a tenere in equilibrio una palla sulle sue labbra. Il ragazzo mi sembrava un po' sovrappeso, con la sua testa reclinata all'indietro e le braccia pesantemente appoggiate sui braccioli della sedia. Una giacca scura e degli ampi pantaloni mimetici denunciavano un corpo dalla stazza abbondante, mentre i piedi immobili a terra calzavano un paio di ciabatte di quelle indossate dagli infermieri.

INSERIRE FOTO

Il ragazzo era stato fotografato mentre sedeva solo in una stanza poco illuminata e il taglio della fotografia lasciava intravedere solo una parete bianca e una porta chiusa alle sue spalle. Le piastrelle regolari del pavimento appena visibile e il tono blu scuro in cui la fotografia era virata mi suggeriva un'atmosfera cupa, come quella di una clinica. Rimasi stupita. Cosa voleva dirmi quell'immagine? A prima vista quel ragazzo che avrà avuto sì e no tredici o quattordici anni sembrava il paziente di un ospedale intento a far restare una palla sulla propria bocca. Non potevo fare a meno di chiedermi cosa potesse centrare quell'immagine con la danza. Chi l'aveva scelta cosa voleva comunicarmi? Che forse quel ragazzo stava danzando così immobile? Che si può danzare anche se si è sovrappeso e in un ospedale?

Continuavo ad osservare l'immagine. Non c'era alcun riferimento che mi suggerisse in qualche maniera la leggerezza diafana di una ballerina o la fatica di un corpo allenato da danzatore. Era un altro corpo, un corpo sgraziato, pesante e incredibilmente comune, come ce ne sono tanti. In basso, sul lato destro, una grande scritta bianca recitava *Abitare il mondo, trasmissione e pratiche*. Dunque la danza per abitare il mondo. Quell'immagine mi colpì, pensai che chi l'aveva scelta doveva conoscere l'effetto che avrebbe potuto produrre nel passante distratto e forse suggerirgli un interrogativo: "Cos'è la danza e chi può danzare?".

Allora non conoscevo ancora a fondo il pensiero di Virgilio Sieni, nominato direttore nel 2013 per il settore Danza della Biennale di Venezia. Nel 2013 i settori Danza, Musica e Teatro sono stati coinvolti - ognuno autonomamente - nel programma *College* ideato da La Biennale di Venezia, dedicato alla formazione di giovani interpreti, musicisti, attori, danzatori e coreografi. Il festival di danza “vero e proprio” - come lo chiama Virgilio Sieni - sarà solo l'anno successivo, eppure il direttore artistico ha voluto lasciare alla città una anticipazione di ciò che si vedrà nel 2014.

L'operazione compiuta per questa edizione è assai meno visibile nella città rispetto a quello che la Biennale Arte²³ è stata in grado di costruire. Il settore Danza non ha infatti la medesima possibilità di espansione: nessuna installazione colossale si aggiunge a quelle già in bella vista della Biennale Arte, né padiglioni vengono creati per l'occasione. Ciò nonostante, la sua presenza si percepisce: tre grandi cubi trasparenti in plexiglas sono stati costruiti per ospitare il percorso *Atleta Donna* in alcuni punti di snodo principale delle “arterie turistiche” di Sestriere San Marco e dell'Arsenale, che quest'anno ospiteranno le sette “pratiche” (vedi *Appendice 1*) - come le ha definite il direttore artistico – della Biennale College Danza.

Un complesso programma di incontri, conferenze e performance saranno addensate in tre giorni consecutivi alla fine del mese di giugno. Virgilio Sieni ha previsto un lavoro della durata complessiva di due mesi per il quale, insieme all'istituzione stessa della Biennale, ha avviato un dialogo sia a livello locale con il territorio della provincia veneziana sia a livello nazionale e internazionale. Sieni ha infatti dato vita ad una comunità eterogenea di individui confluiti a Venezia per l'occasione: coreografi nazionali ed internazionali, artisti, poeti, intellettuali, studiosi e infine giovani danzatori e coreografi in formazione e persone “comuni” (provenienti nella maggior parte dalla provincia veneziana e dal Veneto) come interpreti delle performance.

La piccola “tribù”, come il coreografo ama definirla, nel mese di maggio è stata l'unica abitante dell'Arsenale, una delle sedi storiche degli spazi espositivi della Biennale Arte, che in quel periodo era ancora in fase di allestimento. La *dance community* (Desmon, 2000) ha preso subito possesso dei luoghi scelti dal coreografo per le prove e parte degli spettacoli che sarebbero stati presentati al pubblico da lì a due mesi: Il teatro delle Tese, I Soppalchi e il

²³La Biennale di Venezia consta di sei sezioni (Arte, Architettura, Cinema, Danza, Musica e Teatro, ognuna con un proprio direttore artistico e un proprio programma autonomo) : la Biennale Arte e Architettura hanno ricorrenza biennale, mentre le altre sezioni, tra cui anche la sezione Danza, presentano ad anni alterni un festival e il progetto *College*. Le sezioni Arte e Architettura prevedono l'allestimento all'interno della città di Venezia di propri spazi espositivi (chiamati *padiglioni*) all'interno di palazzi storici della città

Teatro Piccolo all'Arsenale e, a una ventina di minuti a piedi, il Conservatorio di Musica e la sede centrale della Biennale, Ca' Giustinian.

Il Festival di Sieni ha preso possesso della città di Venezia attraverso questi due “fuochi” spaziali, l'Arsenale e i Giardini da una parte e Sestriere San Marco dall'altra, in cui si sono concentrate le varie performance in programma. Il direttore artistico ha previsto tutto immaginando i percorsi compiuti dagli spettatori all'interno della città: le due zone sono state scelte in base alla vicinanza dai mezzi di trasporto e ai percorsi abituali dei turisti; le distanze a piedi tra i vari spazi sono state cronometrate in modo da evitare spostamenti che richiedessero troppo tempo; gli spazi chiusi sono stati scelti in funzione della vicinanza a grandi campi aperti che avrebbero ospitato gran parte degli spettacoli.

La “pratica” di *Agorà Madri e Figli*, che costituisce il soggetto principale di questa ricerca, ha dato vita a una piccola comunità costituita da dodici coppie di madri e figli (provenienti quasi esclusivamente da Venezia e dal Veneto) di età mista, un gruppo di sette giovani danzatori e coreografi in formazione (che hanno aderito al percorso Trasmissioni) e il direttore artistico stesso, che è stato l'ideatore delle coreografie e dell'intero progetto. Le prove, iniziate il 3 maggio del 2013, si sono interamente svolte all'interno del teatro Piccolo dell'Arsenale. Lo spettacolo finale è stato presentato in tre occasioni tra il 28 e il 30 giugno 2013, in due luoghi aperti della città: Campo Pisani in Sestriere San Marco e un piccolo spazio erboso all'interno dell'Arsenale, le Gaggiandre.

Ciò che Sieni immagina per il Festival rientra nella tipologia di progetti a cui questo si è dedicato negli ultimi dieci anni: un percorso di dialogo con il territorio, che come lui stesso afferma, “sia metafora di quello che si può fare ovunque” (intervista, 28/06/2013). Per il caso specifico di Venezia, il direttore artistico si trova di fronte ad una possibilità in più: attraverso i mezzi di cui La Biennale è a disposizione, può instaurare un dialogo materiale con il tessuto urbano della città di Venezia, collocando le performance in programma nei suoi campi²⁴ aperti, quotidianamente attraversati da residenti e turisti. Questo dialogo tra vita quotidiana e danza è ulteriormente perseguito nel momento in cui decide di utilizzare alcuni gruppi di “amatori” provenienti da Venezia e dal Veneto come interpreti di alcune delle performance in programma.

²⁴ Il “campo” a Venezia indica la piazza

2.2 Una introduzione al pensiero di Virgilio Sieni: il festival come rito

A fine giugno, seduti in un bar in campo Santo Stefano, a pochi passi da Campo Pisani dove in quei giorni veniva presentato al pubblico lo spettacolo finale di *Madri e Figli*, intento a sorseggiare un caffè, Virgilio Sieni mi parla della sua visione sullo spettacolo di danza contemporanea.

“Si parla sempre dello spettacolo come rito, ma di cosa stiamo parlando? Ormai le persone lavorano tutto il giorno e la sera tornano a casa distrutte e vanno a vedere lo spettacolo - che non è più un rito - all'ora che fa comodo. Invece, andare a recuperare una frammentazione di un tempo stabilito è quello che a me interessa. Questo lo si può fare in un festival, in un momento che si privilegia rispetto a un periodo dell'anno e in cui tutto di addensa e uno si predispone alla diversità” (intervista, 28/06/2013)

Il coreografo mi parla del mondo dello spettacolo di danza contemporanea accostandolo alla dimensione del rito. Volendo “gettare” uno sguardo verso quelli che abbiamo visto essere i principali riferimenti artistici di Virgilio Sieni, è possibile constatare come l'associazione arte-rito non sia certo una novità. Nella Performing Art degli anni Sessanta e Settanta si afferma ad esempio l'idea dell'artista-sciamano, basti pensare all'esperienza di Joseph Beuys o Ermann Nitsch. Walters (2010) ha fatto notare come la metafora dell'artista sciamano costituisca una lunga tradizione nell'arte occidentale ed afferma che la pratica di Beuys

“reflects an engagement with shamanism as a methodology that seeks to inform an entirely new understanding of what art constitutes, and the artist's central intention is the stimulation of transformation and human creativity” (Walters, 2010: 46)

Secondo Walters, Beuys riconosce all'arte un potere trasformativo che, come vedremo, è anche il punto centrale dell'esperienza rituale. La studiosa sottolinea inoltre come questo accostamento non sia il risultato di un approccio “etnografico” da parte dell'artista allo sciamanesimo, ma sia piuttosto una evocazione che “perpetua uno stereotipo artificiale, romantico e primitivistico” (Walters, 2010: 37). Nel corso degli anni Sessanta e Settanta il

riferimento al simbolico mondo del rito non investe esclusivamente la figura dell'artista, secondo un procedimento di auto-identificazione come nel caso di Beuys, ma la performance stessa viene caricata di un immaginario “esotico” legato al contesto rituale. Menna ad esempio afferma:

“La galleria si trasforma in un luogo rituale e la performance in un procedimento iniziatico” (Menna, 1978: 450)

Uno degli esempi più estremi in questo senso è proprio Hermann Nitsch che insieme a Günter Brus, Otto Mühl e Rudolf Schwarzkogler, fa parte della rivoluzione artistica del Wiener Aktionismus, una delle

“prime esperienze radicali di uso del corpo [...] con una carica irruenta di pulsioni sanguigne, ritualità primitiva ed esuberanza orgiastica” (Baldacci e Vettese, 2012:17)

Nitsch realizza una serie di azioni che egli stesso identifica come *Das Orgien-Mysterien Theater* (Il teatro delle orge e dei misteri): i suoi partecipanti si trovavano di fronte a crocifissioni e squartamenti di carcasse di animali e vengono coinvolti in aspersioni simboliche di sangue. Nel suo castello di Prinzenhof, dal 1971 l'artista mette in pratica delle vere e proprie maratone collettive dove i suoi

“adepti [...] prendono parte ad una religiosità sincretista e senso di liberazione attraverso l'eccesso” (Baldacci, Vettese, 2012: 19)

Se nella Performing Art il riferimento al rito – spesso accostato alla dimensione del “primitivo” - assume generalmente toni di denuncia sociale e si concretizza attraverso una reinterpretazione di azioni simboliche di trasformazione del corpo (tanto dell'artista quanto del pubblico e degli animali “sacrificati”), nella *modern dance* si assiste, come abbiamo già visto soprattutto grazie all'influenza della rivoluzione teatrale, ad una ritualizzazione del corpo intesa come ricerca transculturale ed antipsicologica sul movimento (Barba, 1985).

Martha Graham ad esempio indaga il movimento maschile e femminile dei suoi danzatori come strumento di indagine della memoria collettiva dell'umanità incarnata attraverso le varie modalità di pratica corporea. Come afferma Pontremoli:

“Per la Graham [...] gli stessi ricordi, anche quanto sembrano essere quanto di più intimo, personale e unico il soggetto possieda, non sono soltanto il risultato dell'esperienza vissuta, ma soprattutto il riaffiorare del patrimonio mitopoietico della stirpe umana. [...] (Pontremoli, 2008:89)

Lo storico della danza sottolinea come per la danzatrice americana ogni manifestazione dell'uomo, dall'arte alla scienza al pensiero, sia considerabile in termini rituali come una produzione di simboli che portano l'individuo e la collettività in una operazione di scavo dell'interiorità e di emersione del *patrimonio mitopoietico* dell'umanità. La danza e il pensiero della Graham, seppur attraversata da considerazioni di carattere universalistico, riconoscono però un legame indissolubile tra arte (nelle sue più varie manifestazioni), ritualità e mito.

Arte, mito e rito, insieme al gioco sono quattro elementi dell'esperienza umana che consentono una riflessione sulle norme sociali e culturali che regolano lo scambio umano. In tutti questi casi ci troviamo di fronte a dei fenomeni di “meta-comunicazione” : che hanno cioè la capacità di fornire informazioni sul sistema di valori, credenze e relazioni che caratterizza uno specifico gruppo sociale e culturale. L'arte, il gioco, il mito ed il rito ci informano sulle particolarità dell'uomo e al contempo forniscono al suo attore principale un strumento pratico di riflessività: l'individuo attraverso di essi riflette e si identifica (come nel caso del gioco o del mito) oppure critica e pone alternative alla realtà stessa di cui fa parte (come nel caso dell'arte e del rito).

Bruce Kapferer (1979) ha giustamente evidenziato come all'intero di questo processo di auto-riconoscimento individuale e collettivo il rito svolga una funzione di orientamento: è cioè in grado di indirizzare lo sguardo dei suoi partecipanti verso l'incorporazione di un sistema di idee rappresentate simbolicamente (e codificate in un mito). A differenza di quanto si potrebbe ingenuamente pensare, la ricerca antropologica ha innanzitutto focalizzato l'attenzione sulla necessità umana alla ritualizzazione, che ben lungi dall'essere qualcosa che appartiene solo a date società o circostanze specifiche, attraversa tutta la storia dell'uomo, investe la nostra quotidianità e riguarda tanto azioni rituali consapevoli (come il matrimonio o un funerale) quanto l'ampia sfera dell'abitudine (dal come camminiamo al come mangiamo)

La danza rientra in una delle svariate forme di azioni simboliche della dimensione rituale, intesa quindi come pratica sociale ripetitiva e consapevole, normalmente separata dalle

routine sociali della vita quotidiana ed aderente ad uno specifico schema di azioni trasmesse attraverso la sua ripetizione nel tempo.

Il coreografo afferma che nei giorni contemporanei la danza (e in generale il mondo della produzione dello spettacolo) ha perso la propria funzione rituale ed individua come causa principale di questo mancato incontro il tipo di relazione che l'uomo occidentale contemporaneo ha instaurato con lo spettacolo. Dal suo punto di vista il pubblico vive lo spettacolo come un momento di svago ritagliato all'interno della propria routine quotidiana, per cui vi si dedicano "all'ora che fa comodo". Lo spettacolo viene cioè vissuto come una forma di intrattenimento.

Il termine spettacolo deriva dal latino *spectaculum*, che vuol dire "guardare", comunemente definito come una qualsiasi performance artistica "che si svolga davanti ad un pubblico di spettatori appositamente convenuti" (Enciclopedia Treccani, 2000). Virgilio Sieni più che di spettacolo preferisce parlare di "festival": dal suo punto di vista lo spettacolo è infatti concepito come un momento distinto dall'azione di osservazione da parte di un pubblico consapevole di una specifica performance artistica. Lo spettacolo inteso come intrattenimento assume quindi per Sieni un valore oppositivo rispetto a ciò che lui si augura di realizzare attraverso il festival di danza.

Ma cosa distingue nel pensiero di Sieni il "suo" Festival? E cosa vuol dire per Sieni considerare la danza come un'esperienza rituale? Come abbiamo già avuto modo di ricordare nel primo capitolo, Virgilio Sieni a Venezia (e in generale nei suoi progetti con amatori della danza) realizza un progetto dilatato nello spazio e nel tempo di cui la performance finale rappresenta solo la conclusione. Il direttore artistico parla inoltre del Festival come di un momento dove "tutto di addensa", dove avviene cioè un'operazione materiale ed emotiva di immersione nella materia magmatica della danza, in modo da produrre una predisposizione da parte del partecipante "alla diversità".

Dal suo punto di vista, è la messa in discussione dei ritmi del quotidiano che consente al partecipante e al pubblico di instaurare con lo spettacolo una relazione del tutto diversa dal semplice intrattenimento e di recuperare una funzione rituale della danza. Il suo intento è dunque quello di operare attraverso i suoi progetti una frammentazione della normale routine quotidiana, compiere cioè un sovvertimento del modo normato col quale viviamo le nostre giornate tra lavoro, famiglia e svaghi di ogni genere. La danza per Sieni deve entrare nella giornata trasformandola. Questo cambiamento fa sì che il partecipante sviluppi quella che lui

definisce “un'apertura alla diversità”, in altre parole sviluppi visioni alternative della realtà e modifichi la percezione di se stesso e dell'alterità.

Per “diversità” il coreografo sembra indicare una categoria ampia di “altro dalla normalità” legata alla sovversione dei normali ritmi della vita quotidiana, del lavoro e della vita frenetica, per dedicarsi ad una sospensione temporale e spaziale che produca una diversa forma di *attenzione* nel partecipante inteso sia come interprete che come pubblico. Questa *attenzione* - che è una parola che torna spesso sulla bocca del coreografo - potrebbe essere considerata proprio come quella facoltà di meta-commento riflessivo che il rito è in grado di generare nei suoi partecipanti.

Victor Turner (1993) definisce il rito come “una performance trasformativa” che è in grado di “rivelare” categorie e contraddizioni dei processi culturali. L'antropologo parte dagli studi precedenti sulla relazione tra rito e struttura sociale proposti dalla scuola inglese (Durkeim, Radcliffe-Brown, Gluckman) e interpreta il rito da un punto di vista funzionale: il rito ha la doppia funzione di rendere manifeste le categorie di un dato contesto socio-culturale e allo stesso tempo di compiere importanti trasformazioni nella percezione del sé e dell'altro. Turner considera inoltre le performance come delle forme ritualizzate di trasformazione sociale attraverso le quali un certo gruppo sociale conferma continuamente i propri valori e crea soluzioni ai così detti “drammi sociali”, le situazioni cioè di rottura della norma. In altre parole, Turner riduce la complessità e varietà di tipologie di performance culturali sotto il medesimo denominatore, affermando la relazione imprescindibile tra performance e processo sociale.

Virgilio Sieni sembra voler riprendere questa definizione e ricostituire proprio quello scollamento tra danza, rito e vita sociale che lui stesso durante l'intervista denuncia come compromesso. La sua opposizione rispetto a ciò che egli considera come la percezione e fruizione dominante dello spettacolo contemporaneo si traduce nella realizzazione di un festival che prevede l'inserimento nel tessuto cittadino di una serie di “pratiche” collettive (come lui stesso le definisce) che attraverso la loro ripetizione a lungo termine abbiano il potere – e in questo risiede la loro dimensione rituale - di operare una messa in discussione dell'individuo e dei propri modi di vivere.

Mi torna in mente l'immagine del manifesto pubblicitario vista per la prima volta quasi due mesi prima. Ora quella scelta mi è più chiara, ora che ho conosciuto Virgilio e il suo modo di abitare il mondo attraverso la danza. La sua definizione di festival come azione

fondamentalmente rituale è stata la mia bussola nella comprensione della sua idea di cosa voglia dire entrare in quello che lui stesso definisce “il terreno del gesto”, che sarà oggetto di approfondimento del capitolo successivo. Il tentativo artistico di Virgilio Sieni è quello di portare la danza tra la gente: come lui stesso afferma, che prima o poi “tutti torneranno a danzare” (diario di campo). Il momento della performance viene dunque ricontestualizzato all'interno di un percorso temporalmente più dilatato che assomiglia ad un rito, all'interno del quale, come vedremo nelle pagine che seguono, i suoi partecipanti acquistano il ruolo di “neofiti”.

2.2 Neofiti: i partecipanti secondo Sieni

*Il corpo
è l'ombra delle vesti
che coprono il tuo essere profondo*

Fernando Pessoa da *Iniziazione*

Tenendo a mente le parole di Virgilio sulla sua idea di festival, la rottura del modo in cui l'uomo contemporaneo percepisce la scansione del proprio tempo quotidiano sembra essere una condizione essenziale per far sì che una predisposizione alla “diversità” abbia luogo negli animi dei partecipanti ai suoi progetti che viene messa in pratica attraverso l'esecuzione del “gesto” coreografico. Alla base della loro partecipazione vi è dunque un desiderio di uscita dalla condizione di normalità per predisporre all'ingresso in una dimensione cognitiva, fisica, morale ed esistenziale altra.

L'associazione che Virgilio Sieni intende realizzare tra danza e rito, è espressa anche attraverso il modo in cui questo descrive i partecipanti non professionisti ai suoi progetti. Così infatti ne parla durante un primo incontro nel Teatro Piccolo dell'Arsenale rivolgendosi ai sette giovani assistenti (che avranno il ruolo durante tutto il periodo di prove di seguire le coppie di madri e figli nella memorizzazione della coreografia):

“Queste persone il più delle volte sono *neofite* al gesto, frequentano per la prima volta un'idea di costruzione e di azione coreografica, per la prima volta almeno dal punto di vista mnemonico, cioè di portarlo a memoria. Questo va a muovere tutta una serie di

percezioni forti” (primo incontro con gli assistenti al teatro Piccolo, 3/05/2013)

Il termine “neofiti” utilizzato dal coreografo ha un chiaro riferimento al contesto rituale. Arnold Van Gennep (1909) è stato il primo a fornire un pionieristico studio sulle varie forme dei riti di passaggio osservati trasversalmente in più contesti culturali. Secondo la sua interpretazione, il partecipante al rito, che lui chiama indifferentemente “neofita” o “novizio”, è colui che attraverso la pratica rituale compie un passaggio esistenziale, trasforma se stesso e il proprio ruolo attivo nella società.

I neofiti/novizi attraverso il rito abbandonano cioè la condizione esistenziale in cui si trovano (e che corrisponde ad uno specifico *status* sociale e a peculiari pratiche e simboli) e acquisiscono un nuovo *status* col quale vengono reintegrati nella comunità di provenienza. Il potere trasformativo del rito risiede dunque nell'abbandono di regole, tempi, spazi e pratiche precedenti e nell'acquisizione di un nuovo modo di vivere che viene incorporato simbolicamente dal partecipante attraverso una sequenza determinata di azioni rituali.

Nel caso delle dodici coppie di madri e figli impegnati nel progetto della Biennale, si tratta di persone di diversa età e provenienza, accomunate tra loro dal legame genitoriale e filiale che lega ogni singola coppia. Volendo ora compiere un parallelismo con la condizione del “neofita” individuata da Van Gennep, si potrebbe affermare che la condizione esistenziale da loro momentaneamente abbandonata è la quotidianità nella relazione madre/figlio che viene messa in discussione attraverso la pratica del “gesto”, alla quale accedono come neofiti.

Ma chi sono i neofiti per Virgilio Sieni e cosa definisce questo passaggio esistenziale? Come lui stesso afferma, sono coloro che “frequentano per la prima volta un'idea di costruzione e di azione coreografica”. Anche se non esplicitamente, Sieni sembra quindi attribuire all'esperienza di costruzione coreografica un valore rituale. Per la prima volta il corpo e la mente del “neofita” si predispongono alla realizzazione di una serie di azioni ripetute nel tempo che Sieni definisce come “gesto”. Il fatto che in un secondo momento, nel corso della stessa intervista, apostrofi i neofiti anche come “vergini” suggerisce quale sia la condizione che caratterizza il “neofita”: una “verginità” relativa al vissuto della persona che viene iniziata a una pratica corporea fino ad allora mai praticata.

Per cercare di comprendere cosa intenda Sieni per verginità è necessario addentrarsi nel significato che egli attribuisce al “gesto”. Per il coreografo la gestualità del danzatore rappresenta un elemento che definisce la sua identità come tale, che lo distingue dai non

danzatori. Sieni parlando della differenza che si incontra nel lavorare con bambini che hanno già avuto una formazione di base in una scuola di danza, afferma che questi:

“hanno già un'abitudine alla memoria del movimento [...] e tendono a copiare veramente dei *codici* che gli insegnanti gli danno, per cui ci sono bambine e bambini che li vedi già stilizzati, e lì diventa difficile perché per loro il movimento - quando il corpo non mangia o non beve, se non si mette a sedere - deve avere quel *segno*.” (primo giorno di prove, 3/05/2013)

Secondo Sieni attraverso un'educazione ad una specifica pratica corporea come la danza, il bambino progressivamente incorpora un linguaggio differente dal quello del quotidiano. Il corpo che mangia, beve o siede è il corpo immerso nella vita quotidiana. Fuori da questa dimensione e dentro le scuole di danza, dove il bambino acquista la condizione di “allievo”, il corpo trasforma la propria gestualità e movimento acquisendo progressivamente un “codice” riconoscibile visivamente: acquista cioè quelle che Ingold (2004) definirebbe come “*skills*”, delle abilità materiali specifiche derivate dall'immersione dell'individuo in un dato “campo di relazioni” che definiscono l'ambiente di apprendistato.

Ingold afferma come l'apprendimento di una abilità non consiste quindi in un semplice “passaggio di informazioni” tra maestro ed allievo, ma è generato dall'essere-nel-mondo dell'allievo, cioè attraverso una rete di relazioni ambientali specifiche nella quale il soggetto vive e all'interno della quale questo definisce e sviluppa le proprie abilità. Allo stesso modo, Sieni afferma che l'apprendimento del linguaggio specifico della danza da parte dell'allievo è condizionato dal contesto nel quale il bambino si trova: la scuola di danza.

Quanto affermato da Sieni ha dunque come presupposto essenziale che il “gesto” della danza sia il risultato di un processo fisico e mentale di *incorporazione*, che potrebbe essere accostato alla definizione che Bourdieu (1980) mette a punto del concetto di *habitus*, che lui descrive come “sistemi di disposizioni durature e trasmissibili” al cui interno vige un principio di omogeneità per cui:

“L'omogeneità degli *habitus* osservabile nei limiti di una classe di condizione di esistenza e di condizionamenti sociali è ciò che rende le pratiche e le opere immediatamente intelleggibili e prevedibili, dunque percepite come evidenti e ovvie” (Bourdieu, 2005:92, ed. or. 1980)

Secondo Bourdieu le pratiche condivise all'interno di un dato *habitus* sono immediatamente riconoscibili e considerate come ovvie. Tutto ciò che contraddice tali pratiche risulterà incomprensibile: per questo i bambini delle scuole di danza nel momento in cui si trovano a sperimentare una danza diversa – pur restando nel loro *habitus* di appartenenza – non riescono a attribuire un senso a quanto da loro eseguito. Al contrario, l'assenza di tale processo esperienziale nelle persone non danzatrici, le rende “vergini” e quindi estranee a quel determinato sistema di idee e pratiche.

Nel momento in cui il “neofita” decide di entrare in quello che Sieni chiama “il terreno del gesto” e di sperimentare per la prima volta una costruzione coreografica, il suo corpo viene gradualmente “educato” al nuovo linguaggio del “gesto” e perde la condizione iniziale di “verginità”. Ne consegue che la “verginità” individuata da Virgilio come qualità del “neofita” sia una condizione non solo esistenziale ma soprattutto fisica e che il corpo si configuri come il “campo” attraverso il quale avviene questo passaggio esistenziale. Il corpo ha una duplice funzione: è simbolo del passaggio materiale del neofita e quindi identifica una condizione di transizione da loro acquisita durante il gesto; allo stesso tempo è l'elemento che definisce l'identità del neofita in quanto tale.

Sempre durante il primo incontro con i danzatori, Sieni parlando del lavoro che bisognerà svolgere con i partecipanti sottolinea:

“La cosa importante è che *noi* dobbiamo giocare su tutto quello che sono questi corpi *strani*, questi movimenti rigidi, questi tic. Il lavoro non è per togliere i tic delle persone, per renderli tutti 'this is the centre of the body', che è uno studio fondamentale per il danzatore, perché conoscendolo riesce poi a lavorare sui tic e sulle diversità dell'altro. Altrimenti diventa solo una prigione.” (primo giorno di prove, 3/05/2013)

Il neofita è rigido; i suoi movimenti agli occhi del danzatore denunciano dei “tic”. Dal punto di vista di Sieni le persone non danzatrici si distinguono attraverso il loro modo peculiare di articolare il movimento: il loro corpo è infatti “strano” in funzione della diversa capacità articolatoria e motoria da loro posseduta rispetto al danzatore. Tuttavia i corpi delle persone partecipanti in realtà non hanno alcun difetto fisico o motorio, sono persone assolutamente sane. Inoltre Sieni realizza una distinzione tra gli “altri” degli amatori e il “noi” dei danzatori, in cui ovviamente si riconosce.

Da ciò risulta evidente che il corpo e il movimento del “neofita” viene dunque caricato di una significazione simbolica, che lo rende “strano” e “diverso” agli occhi del coreografo. Allo stesso tempo, diventa il campo di negoziazione tra “neofita” e danzatore. Il danzatore infatti secondo il direttore artistico deve “lavorare sui tic delle persone e sulla diversità dell'altro”: il corpo del neofita e le sue qualità motorie diventano dunque uno strumento di relazione e di scambio tra il noi dei danzatori e gli altri, i neofiti.

La rete di relazioni che si vengono ad instaurare all'interno della performance sarà campo di indagine nei prossimi capitoli. Nell'ultimo capitolo in particolare vedremo come il processo di creazione coreografica si configura come il risultato dell'interazione creativa (tanto corporea e quanto verbale) tra gli amatori e il coreografo. Ciò che al momento è utile sottolineare a sostegno della mia tesi, è che proprio come nei riti, è il corpo il campo di negoziazione simbolica tra un individuo e un sistema di conoscenze, che in questo caso potremmo definire come l'insieme di conoscenze pratiche possedute da Sieni in qualità di danzatore. Come afferma Edward Schieffelin

Symbols do not just “stand for” something else. They constantly and actively “bring things into meaning.” This happens because symbolic activity brings objects and concepts into new and different kinds of relationships in a larger system of meaning, formulating and organizing them in new ways according to a few simple procedures. This “rendering into meaning” is the symbolic process by which human consciousness continually works reality into intelligible forms. (Schieffelin, 2005: 2)

Schieffelin è stato uno dei primi ad interpretare il rito come insieme di simboli non in base al proprio significato, ma alla loro efficacia che risiede negli aspetti performativi del rito stesso che conducono il partecipante al significato. Il gesto assume cioè un valore simbolico nel senso che ha il potere di portare il neofita dentro un “terreno” (così lo definisce Sieni) entro il quale il proprio corpo, il proprio ruolo e le proprie abilità motorie acquistano nuovi significati e vengono iniziati ad una nuova conoscenza, l'arte del gesto.

2.3 Amatori: i partecipanti secondo sé stessi

Barbara, una donna di quarant'anni, è andata all'incontro con suo figlio Pietro, un ragazzino alto e biondo di undici anni. Barbara vive a Schio, in provincia di Vicenza, all'inizio della Val Leagra, un anfiteatro pianeggiante circondato da montagne. La loro casa è una villetta accogliente e circondata di verde in una frazione del paese, a pochi passi dalla scuola del bambino. In occasione di una mia prima visita a casa loro, Barbara mi racconta di aver preso parte insieme al figlio a un incontro preliminare prima dell'inizio del progetto. In quell'occasione Daniela, un'assistente di Virgilio Sieni, aveva incontrato le persone che avevano risposto al bando pubblicato dalla Fondazione La Biennale di Venezia per la partecipazione ai due percorsi dedicati alle persone “comuni”, *Agorà Tutti* e *Madri e Figli*. Delle dodici coppie che avrebbero poi deciso di prendere parte al progetto, solo alcune erano presenti a quell'incontro. Quando le ho chiesto cosa le sia rimasto particolarmente impresso, lei mi ha risposto:

“Quello che mi hanno detto è che Virgilio ha un metodo di lavoro per far danzare le persone che non sono mai state danzatrici e che per lui i principianti sono quelli che fanno una cosa perché a loro piace. No... non principianti... li hanno definiti “amatoriali”. E hanno detto: 'facciamo questa cosa con delle persone amatoriali, ma in realtà gli amatoriali sono quelle persone che amano fare quella cosa, non è che sono amatori e cioè fanno meno o non sono capaci' e già lì ho detto 'Bene noi facciamo questa cosa perché ci piace’ (intervista, 5/06/2013)

Barbara insiste molto sul fatto che li hanno definiti non principianti ma “amatoriali” (il termine usato da Daniela, l'assistente di Sieni, è più probabilmente “amatori”) e sembra essersi immediatamente riconosciuta nella definizione che le hanno fornito come di persone che intraprendono un percorso semplicemente “perché gli piace”. Secondo quanto lei mi riporta, il requisito richiesto da Sieni per partecipare al progetto non è una certa abilità o conoscenza della danza, ma il semplice desiderio di partecipare per proprio piacere. Le parole dell'assistente agli occhi della madre legittimano quindi il suo desiderio, gli danno un nome ed uno scopo, la ricerca del diletto per sé e per il figlio.

É interessante constatare che Sieni utilizza due termini diversi per descrivere gli amatori in base alle persone alle quali si sta rivolgendo. Quando parla di loro ai sette danzatori assistenti usa indifferentemente il termine “neofiti” oppure “amatori”; quando tanto lui o la sua assistente Daniela si rivolgono al partecipante, questo è esclusivamente un “amatore”. Nel

senso comune, l'elemento che distingue l'amatore è il desiderio di raggiungere la persona o la cosa amata. L'*amateur* è anche colui che si diletta in un'attività senza essere un professionista, come l'amatore d'arte o il collezionista. Virgilio Sieni però utilizza questo termine attribuendogli un significato leggermente diverso rispetto al suo uso comune. Sebbene infatti questo abbia ben presente la distinzione che comunemente intercorre tra un amatore e un professionista della danza, afferma:

“Non è che se lavoro con i danzatori il livello è alto, linguisticamente parlando nella danza, e con gli altri il lavoro è dilettantistico. [...] Ciò me lo dimostra il fatto che a volte la credibilità che hanno certi lavori fatti da dilettanti e amatori è superiore ad un lavoro fatto dal così detto professionista” (intervista, 28/06/2013)

Dal punto di vista di Sieni tra amatori e professionisti non vi sono gerarchie per quanto riguarda il linguaggio della danza: entrambi posseggono “credibilità” nel momento in cui propongono ad un pubblico un “lavoro”, cioè il risultato di un'esperienza compositiva. Questa considerazione ci dice due cose importanti che approfondiremo nell'ultimo capitolo: ci informa sulla concezione estetica di Sieni, che non ritiene fondamentale un percorso di apprendistato da danzatore per poter danzare con *credibilità*; introduce ad un sistema di relazioni che vengono a crearsi tra coreografo/danzatore e amatore che ribalta le consuete gerarchie tra questi ultimi.

Inoltre il fatto che Virgilio e il suo staff nel rivolgersi alle persone senza esperienza nella danza li chiamino “amatori” e sottolineino l'assoluta parità di questa categoria rispetto a quella dei professionisti, fa sì che Barbara si senta in grado di poter affrontare un'esperienza del tutto nuova per lei, di riconoscersi nel ruolo di “amatore” e cambiare percezione rispetto all'estraneità del mondo della danza nel proprio contesto di appartenenza, la sua vita quotidiana di madre. Nelle parole del coreografo gli “amatori” sembrano quindi ricoprire un ruolo attivo e assolutamente non secondario all'interno del “mondo della danza”.

Questa inversione di prospettiva è proprio ciò che si augura Desmon (2000), la quale afferma che gli studi antropologici dovrebbero prestare maggiore attenzione sullo studio di esperienze che coinvolgono gli amatori, normalmente considerati al di fuori del “dance realm”. In questo contesto è utile direzionare la propria indagine secondo due direzioni principali: indagare il modo in cui questa inversione di significato incida nella concezione di Virgilio Sieni del “gesto” di danza e della trasmissione di sapere da parte del danzatore

all'amatore, riflessione che cercherò di sviluppare lungo tutti i prossimi capitoli; comprendere la relazione esistente tra il modo in cui l'esperienza in esame è vissuta dai partecipanti e la ridefinizione della propria identità di persona e del sistema di relazione esistente tra madri e figli.

Volendo per il momento introdurre il secondo dei due punti, vedremo come un'analisi della dimensione del desiderio (che abbiamo visto essere un prerequisito importante per la definizione del ruolo di “amatore”) che animano le madri e i figli sia una condizione essenziale perché questi decidano di mettere in discussione il proprio modo di vivere il quotidiano e i confini “certi” e definiti del proprio essere madri e figli. Barbara, nello spiegarmi le ragioni che l'hanno spinta a intraprendere questo percorso, mi dice:

“Avevo voglia di crearmi con lui [*il figlio Pietro*] uno spazio che fosse *altro* dalla quotidianità, dalla scuola. Per caso ho trovato in internet questa cosa ed ho detto 'proviamo' proprio per avere un momento *mio* e suo al di là della quotidianità”.

Barbara afferma che il desiderio alla base della sua adesione è l'uscita dalla quotidianità, dai ritmi lavorativi sia propri che di suo figlio, che frequenta le scuole medie. Lei è una lavoratrice. Nel passato ha trovato impiego in un centro di riabilitazione per ragazzi e dopo la gravidanza ha deciso di cambiare vita e di aprire dei laboratori di teatro e ceramica per famiglie a Schio. Barbara mi parla di sé attraverso le tante cose che fa: il lavoro indipendente, l'amore per lo sport e la natura, i viaggi assidui in giro per l'Europa, i laboratori per bambini che ha realizzato nelle Filippine all'inizio dell'anno, la sua passione per il teatro sperimentale, che la porta da tre anni a Venezia tutti i giovedì. La sua dunque sembra una vita piena di impegni e attività che svolge con passione, eppure sente il desiderio di appropriarsi di “un momento” che sia unicamente suo. Durante il nostro incontro Barbara torna spesso su questo argomento:

“Qualche mese prima di scoprire questa cosa dicevo 'Vorrei trovare quella attività che mi fa fare cose con Pietro in un momento solo io e lui', perché Roberto [*il marito di Barbara*] e Pietro hanno una relazione molto esclusiva, anche troppo. Delle volte io sono tagliata fuori, per quello io faccio anche le mie cose, perché sin da quando era piccolo Pietro ha sempre avuto questa relazione molto forte col papà. Quindi ho detto 'adesso per me è arrivata l'esigenza di trovar qualcosa, perché c'è sempre questo rapporto esclusivo e

io sono quella che prepara il cibo, controlla i compiti, mantiene la quotidianità' e invece vorrei anche *fare* qualcosa con lui”.

Barbara dipinge con poche parole il suo ruolo di madre: una donna indaffarata tra lavoro e faccende domestiche che ha la responsabilità di “mantenere la quotidianità”. Ciò che la identifica nel suo ruolo all'interno della famiglia sono dunque le attività di cura e controllo dello scorrere della vita domestica. Questo ruolo però sembra starle stretto e nelle sue parole mi sembra di cogliere il desiderio di ridefinire il proprio ruolo di madre includendo il mondo di desideri e passioni che la definiscono come persona. Quando Barbara dice che il suo desiderio è quello di “fare qualcosa” con il figlio Pietro, intende dunque dire trovare un'attività che lei percepisce come non attinente al ruolo di madre ma che abbia il potere di modificare anche radicalmente la relazione con il figlio. Sembra inoltre rendersi implicitamente conto che questa attività non può essere trovata nelle mura domestiche. Perché il figlio desideri creare un legame diverso con lei, Barbara crede sia necessario uscire dalla casa e dai luoghi della quotidianità, dove lei si identifica come “la madre che prepara il cibo e controlla i compiti” e dove si ripetono quotidianamente gli stessi schemi familiari.

Barbara condivide con gli altri partecipanti intervistati il medesimo desiderio di affrancamento da una regola o da una condizione esistenziale della vita quotidiana, che mi viene descritta come la motivazione principale della loro iscrizione al progetto. Anna, una ragazza di 28 anni che ha partecipato a *Madri e Figli* insieme alla madre sessantenne Luisa, ha una maggiore conoscenza della danza e delle pratiche corporee in generale, anche se non a livello professionistico. Ha infatti per anni seguito corsi di danza contemporanea e lavorato in vari modi sul proprio corpo. Vive da anni a Vicenza, distante dalla sua Udine, dove invece è rimasta Luisa, nella casa dove Anna è cresciuta sin da piccola. Non vede spesso la madre e un incontro fissato da tempo con me, un mese dopo l'inizio del progetto, è l'occasione per lei per andare a trovare la famiglia.

La casa è un appartamento al primo piano in una zona tranquilla della città, a poca distanza da quella che un tempo era la scuola di Anna. I muri alle pareti sono pieni di fotografie di Anna da piccola e della madre con il nuovo compagno in abiti da tango, la loro passione comune. Durante la visita a casa di sua madre, Anna e Luisa si raccontano attorno a un ottimo pranzo cucinato per l'occasione. La ragazza dai folti capelli ricci e un sorriso dolce, seduta sul divano del salone mi racconta:

“Il motivo per cui poi io decido di intraprendere sempre queste esperienze è per rielaborare e affrontare i limiti che arrivano da generazione in generazione, non tanto dalla sua parte [della madre], devo dire la verità, in questo caso dalla parte paterna. C'è un grande desiderio di affrancarmi e di abbandonare questa ansia da prestazione...e quindi non legittimità all'errore. In qualche modo nella mia famiglia per un gran periodo di vita è arrivato questo segnale più o meno implicito che non era concesso sbagliare, che rispetto alle cose si dovesse essere già “imparati”, nel senso che bisognava già saperle fare, non si sa per quale grazia divina e che il cambiamento non era contemplato.”

Anna mi parla del suo desiderio di affrancarsi dalle regole imposte dalla famiglia e del suo ruolo di figlia: ora è una donna adulta e indipendente, che vive come una costrizione l'educazione ricevuta da ragazzina. Come Barbara, Anna desidera conoscere se stessa e le proprie possibilità esistenziali indipendentemente dallo schema di idee e credenze che la sua famiglia le ha trasmesso “da generazione in generazione”.

Luisa, una donna appassionata di biologia ed insegnante di scuola, ha una motivazione del tutto diversa da quella della figlia. Riferendosi alla decisione di partecipare al progetto della Biennale, col sorriso mi racconta:

“Sono arrivata *pulita*, non immaginavo tante cose, pulita e disponibile a qualsiasi cosa. Non avevo grandi aspettative. L'ho affrontato per Anna, perché vedevo che a lei la cosa piaceva, e anche per me stessa perché comunque muovermi *mi piace*, la danza mi piace, qualsiasi tipo di movimento mi piace, che sia un movimento strutturato o un movimento mio spontaneo”.

La madre sembra aver assecondato la richiesta di Anna e durante la conversazione, mi conferma che è un'esperienza che l'ha affascinata per il lavoro in coppia con la figlia. Durante una precedente intervista, subito dopo le prime prove al Teatro Piccolo, mi aveva confidato che soffre la lontananza della figlia e che quest'esperienza le sta concedendo una ragione per vedersi più spesso. La motivazione che spinge Anna è il desiderio di voler modificare la relazione “normata” che si è consolidata nel tempo tra madre e figlia. Mi parla inoltre del piacere che prova nel danzare, nel muoversi in generale. Il desiderio e il piacere, le due qualità dell'amatore, sembrano esserci anche nel suo caso.

I partecipanti esprimono un desiderio comune di uscita dalla norma quotidiana che assume varie forme: il più delle volte si tratta di un desiderio di rottura dei ritmi imposti dalla routine quotidiana e dalle conseguenze che ne derivano nei loro rapporti familiari. In alcuni casi si tratta di un consapevole desiderio di riflettere il proprio ruolo di madre o di figlio. In generale, sembrano volersi in qualche modo affrancare da una qualche condizione persistente all'interno della famiglia che nella loro percezione non rispecchia il loro sentire come persona. Le parole dei partecipanti sembrano confermare quanto affermato da Hughes-Freeland e Crain (1998) rispetto al rito, che le due studiose definiscono come:

“a contested space for social action and identity politics, an arena for resistance, negotiation and affirmation. (Hughes-Freeland, Crain, 2005:2, prima edizione 1998)

Secondo Hughes-Freeland e Crain l'identità della persona non è un qualcosa di fisso o rigido, ma evolve dinamicamente attraverso l'esperienza ed il rito assume la funzione di spazio di negoziazione nella costruzione dell'identità per cui

“Instead of a ritual process which moves from one moment to another in time and space, ritualised performative practices embody creativity and constraint to be thought of as simultaneous, co-present, and codependent, and embodied in different forms of participation. This entails a shift in focus from form and meaning in ritual, to the different aspects of participation. It also provides insight into the analysis of spectatorship as participation. (Hughes-Freeland, Crain, 2005:3)

L'incorporazione ripetuta e ritualizzata di una pratica corporea induce l'individuo a ridefinire creativamente se stesso e stabilisce una forma partecipativa di adesione al processo rituale stesso, per cui il rito si configura come il risultato delle modificazioni del sistema di relazioni e di organizzazione interna tra i suoi agenti principali. Nel caso in esame, la partecipazione di madri e figli al progetto mette i partecipanti nelle condizioni di dover creativamente riflettere sulla propria relazione. I termini in cui questa viene ridiscussa saranno oggetto d'indagine del prossimo capitolo, per il momento è utile notare che la pratica della danza non rappresenta per i partecipanti un obiettivo primario – almeno per la maggioranza di loro che non hanno esperienza di studio della danza – ma questa viene generalmente percepita come uno strumento di indagine che abbia a che fare con i bisogni, i desideri e le categorie che

i partecipanti vivono quotidianamente e che desiderano trasformare. Implicitamente cioè i partecipanti stessi (e non solo Sieni) riconoscono la funzione trasformativa (e quindi rituale) dell'esperienza intrapresa nella costruzione della loro identità.

Il potere trasformativo che i “neofiti” implicitamente ricercano - e quindi riconoscono - in quello che Virgilio stesso chiama il suo “metodo di lavoro”, è il medesimo che secondo Van Gennep (1909) consente di identificare il rito come un “passaggio materiale”, nel senso che la transizione da una condizione ad un'altra che si verifica attraverso la partecipazione individuale o collettiva ad un insieme di azioni rituali ha una forte connotazione pratica e delle conseguenze materiali per la vita quotidiana di un individuo, una famiglia o un gruppo. In questo senso, Van Gennep dice che accedere al rito significhi “spogliarsi dell'uomo vecchio” (Van Gennep 1981: 60)

In luce di quanto detto, è interessante che Luisa parlandomi della sua decisione ad aderire al progetto mi abbia spiegato che è “arrivata pulita”. La qualità della pulizia nel contesto del suo racconto sembra riconducibile alla condizione di “verginità” con cui Virgilio ha apostrofato i “neofiti”. Per Luisa l'essere “arrivato pulito” vuol dire aver iniziato il progetto senza alcuna aspettativa e, come lei afferma, “disponibile a qualsiasi cosa”. La pulizia di cui parla Luisa non è una condizione materiale o fisica, è piuttosto una metafora che la donna utilizza per indicare un suo stato interiore. Indica cioè quella predisposizione al cambiamento desiderata da Virgilio come condizione essenziale per una “frammentazione del quotidiano”, che lui stesso riconosce come proprio obiettivo.

Alla base del desiderio di affrancamento della norma dei “neofiti” vi è dunque un conflitto di base. Nel caso delle madri e dei figli si tratta delle relazioni conflittuali che essi instaurano tra la visione che hanno di se stessi e il ruolo che incorporano. Il conflitto genera un desiderio di emancipazione dallo *status quo* e la decisione di aprirsi ad un cambiamento. L'esperienza di *Madri e figli* è quindi considerata dai partecipanti – anche se non esplicitamente - come uno strumento pratico di emersione e risoluzione di questo conflitto. Barbara vuole risolvere il fatto di sentirsi “tagliata fuori” dal marito e dal figlio; Anna ha deciso di intraprendere quest'esperienza per “rielaborare e affrontare” il suo personale conflitto con le norme familiari; Luisa vorrebbe mettere in discussione la decisione che la figlia “ha preso” di trasferirsi in un'altra città. Ognuno sente un conflitto che si traduce in una qualche mancanza – più o meno profonda - di relazione interpersonale.

In uno dei suoi libri, Victor Turner (1986) riconosce proprio nella “materia grezza” del

conflitto – che egli definisce dramma sociale – l'origine della performance sociale e culturale. Turner definisce il processo di vita sociale - caratterizzato da contrapposizioni, conflitti, momenti di crisi e di risoluzione - come “dramma sociale”. La sua tesi è che sono i drammi sociali a generare una fase di riflessione della società che si manifesta a livello culturale attraverso la varie forme di performance sociale e i generi di performance culturale.

Allo stesso modo gli amatori di *Madri e Figli* desiderano superare il proprio conflitto personale tra ciò che percepiscono essere e il ruolo che ricoprono nella propria famiglia e ritengono implicitamente che questa esperienza “fuori dalla quotidianità” possa essere uno strumento utile per compiere un passaggio in una relazione diversa, per loro ancora sconosciuta. La parola “neofita” nel suo significato etimologico è “colui che è germogliato di recente” (dal greco *neòphytos*, Treccani), una persona che decide di “nascere di nuovo” attraverso l'incorporazione di una pratica in grado di compiere importanti trasformazioni nell'individuo e nella comunità di appartenenza, di generare visioni alternative di se stessi e del mondo.

2.3 *Lei è una della Biennale*

Abbiamo finora indagato il desiderio di Virgilio Sieni di considerare la danza come una esperienza rituale e il modo in cui le madri riconoscano implicitamente ad essa una dimensione esterna alla quotidianità e la capacità di risolvere conflitti e compiere trasformazioni profonde nella loro vita. Partendo dalle parole usate dal coreografo per descrivere il festival come rito e i suoi partecipanti come amatori/neofiti, abbiamo finora composto un quadro complesso che ci permette di riconoscere all'interno dell'esperienza in esame tutte le caratteristiche proprie del rito: la ripetizione di una serie di azioni simboliche (la coreografia) che definiscono uno spazio e un tempo distinti dalla quotidianità (che saranno oggetto di indagine dei prossimi due capitoli) e la condivisione tra i partecipanti di un desiderio comune di essere “iniziati” ad una pratica corporea e di accedere tramite questa ad un sistema di conoscenze a loro sconosciute e ad una ridefinizione della loro identità come madri e figli. A quanto finora detto è necessario aggiungere un terzo elemento tipico dei processi rituali: la legittimazione da parte di una qualche autorità esterna del “potere” stesso del rito. Nel caso in esame vedremo come le madri e i figli riconoscano a Virgilio Sieni in qualità di orchestratore, (che sarà oggetto di approfondimento nell'ultimo capitolo) e alla

fondazione La Biennale una autorità che legittima il potere trasformativo che questi riconoscono al “gesto”.

L'autorità che Barbara e gli altri partecipanti riconoscono alla fondazione d'arte veneziana è legata al prestigio che questa gode nella percezione pubblica non solo locale ma internazionale. La Biennale come istituzione esiste infatti sin dal 1897 e nel corso di oltre un secolo ha trasformato radicalmente la città di Venezia, imponendosi come una delle manifestazioni d'arte contemporanea più note al mondo. Con i suoi spazi espositivi ha trasformato il tessuto cittadino; ha creato forme di lavoro, attirato professionalità specifiche ed incentivato l'arrivo a Venezia di artisti ed esperti del settore artistico. La sua presenza fisica nella città e il richiamo che ogni anno esercita sui visitatori fanno sì che i suoi cittadini entrino quotidianamente in relazione con essa.

Dei partecipanti a *Madri e Figli*, anche chi vive fuori Venezia, come Barbara e Pietro, conosce la Biennale. In occasione della mia visita a Schio, Barbara mi chiede di accompagnarla a prendere il figlio al campetto, dove Pietro era intento a giocare insieme ai compagni di scuola. È primo pomeriggio e il paese sembra deserto. Attraversiamo a piedi un quartiere di basse case familiari e giardini e raggiungiamo un circolo di ex operai con un bar aperto e un piccolo campo dall'erba alta che i bambini usano per giocare a palla. Sedute intorno a un tavolo del bar, un gruppo di donne è intento a controllare i propri figli durante il gioco. Come Barbara mi anticipa durante il tragitto, sono le madri dei compagni di scuola di Pietro, che nel frattempo è impegnato insieme agli amici a passarsi il pallone. Ci avviciniamo, Pietro si accorge della nostra presenza e ci saluta velocemente con un ampio gesto della mano, mentre Barbara mi invita a unirci alle altre madri.

Prendiamo insieme un caffè e Barbara mi presenta loro come “una della Biennale che collabora con Sieni per il progetto di danza che sto facendo con Pietro” (diario di campo, 5/06/2013). Tutte già sanno del progetto e sembrano molto curiose. Tra loro c'è anche una ex ballerina che ha conosciuto Virgilio vent'anni prima. Barbara sembra molto orgogliosa nel raccontare loro l'esperienza vissuta. Mi presenta alle sue amiche come “una della Biennale”, nonostante sia a conoscenza del mio ruolo all'interno del progetto come una studentessa dell'università Ca' Foscari di Venezia. La Biennale sembra svolgere un ruolo importante per Barbara. L'istituzione veneziana ha per lei molti significati: è un'esposizione d'arte contemporanea, che lei è solita frequentare da visitatrice; è l'ufficio alla quale ha telefonato per potersi iscrivere al progetto *Madri e Figli*; è in ultimo anche il luogo fisico in cui si è

recata la prima volta per iniziare le prove.

Come gli altri partecipanti, Barbara ha infatti contattato l'ufficio stampa della Biennale per potersi iscrivere al progetto a cui avrebbe poi aderito, ha inviato un fax con i dati suoi e di Pietro ed è stata informata da un addetto della Biennale della possibilità di prendere parte ad un incontro preliminare con gli assistenti di Virgilio Sieni. Barbara è una delle poche madri che ha preso parte all'incontro preliminare, ma in generale tutte sono passate per la stessa trafila: hanno conosciuto il progetto via web sul sito ufficiale della Biennale, hanno contattato l'ufficio stampa, hanno inviato un fax di richiesta e successivamente sono state ricontattate da un'addetta della fondazione e invitati a partecipare.

L'incontro preliminare ha rappresentato per Barbara uno strumento di conoscenza delle idee di Virgilio Sieni, a cui ha avuto modo di accedere anche se non da lui fisicamente, attraverso le parole degli assistenti e la visione di un catalogo di immagini relative a precedenti esperienze di *Madri e Figli* ideate dal coreografo in tutta Europa. La presentazione di Daniela, l'assistente di Virgilio, fornisce a Barbara e agli altri presenti una prima “mappa concettuale”, un insieme di idee su cui il progetto si basa, mentre le immagini di altri “amatori” come loro creano un modello visivo di come tali idee possano essere poste in opera concretamente.

Virgilio Sieni ha esplicitato pubblicamente le sue idee riguardo al festival già prima del suo inizio. Un corposo numero di interviste a lui rivolte, anche sui quotidiani cittadini come *Il Gazzettino* o *La Nuova*, hanno parlato di lui e della sua personale visione della danza e dei progetti intrapresi per la Biennale. Sul sito ufficiale della Biennale sono stati pubblicate ampie presentazioni delle idee di Sieni per questo festival; ciò nonostante i partecipanti intervistati dichiarano di non aver letto nulla o quasi di questo vasto materiale o di aver al massimo visto dei video di precedenti spettacoli del danzatore su *youtube*.

Barbara mi racconta che le è stato mostrato un catalogo di fotografie di “mamme e figli grandi” durante le prove degli spettacoli. Attraverso le fotografie Barbara ha potuto identificarsi nelle altre madri fotografate, che prima di lei hanno aderito a progetti simili. L'insieme di idee presentate dell'assistente di Sieni, il *corpus* di “racconti pubblici” del coreografo e l'uso dei cataloghi di progetti analoghi, creano nella mente della madre una sorta di “tradizione” esperienziale che legittima la sua decisione di prendere parte a un progetto che le richiederà impegno e dedizione per circa due mesi e frequenti spostamenti dalla provincia vicentina fino a Venezia.

Uso il termine “tradizione” come potrebbe utilizzarlo la Myerhoff (1978), la quale nel definire la natura del rito mai completamente casuale né libera da norme interne, parla di un “effetto-tradizione” nel senso che l'azione rituale induce il partecipante – anche se vi prende parte per la prima volta - ad identificarsi nel rituale. Volendo utilizzare il linguaggio di Virgilio, il “neofita” legittima quindi la propria esperienza attraverso il riferimento ad un sistema di idee espresse tanto verbalmente (tramite l'incontro preliminare e le interviste sui quotidiani) quanto visivamente (tramite i cataloghi fotografici).

Sara si è trasferita a Venezia da ragazza per studiare architettura e non l'ha più lasciata. Ora è architetto e madre di Lorenzo, un bambino di sei anni. Sara e Lorenzo vivono insieme alla Baia del Re, uno dei quartieri più popolari di Venezia. Sono andata a trovarla qualche giorno dopo essere stata da Barbara e Pietro e lei mi ha accolto con suo figlio nei giardinetti sotto casa, dei piccoli giardini pieni di fiori che si affacciano sulla laguna aperta a nord-ovest. Sara, sotto lo sguardo attento di un paio di anziani seduti sulla panchina a pochi passi dalla nostra, mi racconta:

“Sono anni che seguo la Biennale Danza come spettatrice, ogni anno vado a vedere qualche spettacolo e l'anno scorso ho partecipato ad un laboratorio di Ismael Ivo [*il direttore del settore Danza fino al 2012*] con Lorenzo” (intervista, 13/06/2013)

Sara ha studiato danza classica dai quattro fino agli undici anni e in età adulta ha deciso di riprendere in mano la sua passione iscrivendosi ad un corso di danza contemporanea, che però ha dovuto interrompere a causa della gravidanza. Anche lei mi parla a lungo del rapporto con suo figlio, ma a differenza degli altri, è l'unica che ha già precedentemente partecipato a dei laboratori organizzati dalla Biennale. Non conosceva Virgilio se non di fama, è però un'appassionata di danza e una frequentatrice assidua degli spettacoli proposti dalla Biennale. Per lei l'istituzione veneziana è lo strumento presente nella sua città attraverso il quale includere suo figlio nella sua più grande e irrisolta passione. Per lei infatti la danza rappresenta un sogno mai realizzato: ha smesso infatti di danzare da piccola quando si è accorta del palcoscenico, che rappresenta per lei una fonte di timore. La presenza della Biennale esercita nella sua vita un potere importante. Sara infatti mi racconta:

“Sono sempre stata un po' anarchica perché sono cresciuta in un ambiente direzionato, non rigido, però in un ambiente con poca vita, sono infatti originaria di un paesino della

provincia di Mantova. Molte persone crescono, studiano, mettono su una famiglia standard. Il fatto di venire qua a Venezia..l'esperienza universitaria è stata anche un'esperienza di vita, umana, mi ha modificato completamente la vita. Non tanto il fatto dell'università per cui ora sono architetto, quanto il fatto di aver potuto scegliere io. É un'azione che io ho fatto imponendomi sulla mia famiglia, io non voglio che Lorenzo debba fare questa fatica di doversi imporre.”

Sara, come le altre madri, riflette sul proprio ruolo di madre. Il suo desiderio è di instaurare col figlio una relazione diversa di quella che lei ha vissuto con la sua famiglia. Sara vuole uscire dalla norma, “dall'ambiente direzionato”, come lei stessa definisce la realtà di provincia dalla quale proviene. Per lei Venezia è la libertà di scegliere, il luogo ideale dove poter inseguire le sue passioni. Me ne parla infatti come di

“una città che offre un sacco di possibilità di scelta, di fonti. Spero che per lui [il figlio Lorenzo] sia un modo per trovare quello che gli piace fare, che non necessariamente dovrà essere quello che io sto offrendo io, ma un atteggiamento di curiosità e di ricerca”

Per Sara la Biennale è proprio una di queste fonti; rappresenta una sorgente di possibilità e di crescita, uno strumento attraverso il quale esplorare se stessa e superare i propri limiti e timidezze. Il suo desiderio è che anche il figlio possa attingere a queste fonti in modo da costruire nel tempo la sua dimensione di persona attraverso l'esperienza.

La Biennale dunque non solo viene percepita dai partecipanti come un'autorità, ma in quanto tale anche come una fonte di potere e potenzialità alla quale attingere. L'autorità che questi riconoscono alla fondazione conferma ai loro occhi l'importanza e l'eccezionalità del progetto rispetto al loro quotidiano, li porta a desiderare di aderirvi e li mette in condizione di visibilità diversa da quotidiano. Barbara ad esempio mi racconta di come la sua decisione sia diventato motivo di “chiacchiere” tra le altre mamme della scuola in cui è iscritto suo figlio. Questa visibilità assume ancora maggiore evidenza nel momento delle performance pubbliche, in cui i partecipanti diventano oggetto di osservazione del pubblico. Tutti i partecipanti mi raccontano infatti di come l'esperienza vissuta abbia catalizzato l'attenzione di parenti, amici e conoscenti su di loro, di essere rimasti stupiti nel vedersi ritratti sui giornali locali o di aver rilasciato delle interviste alla Rai.

Vedremo successivamente come le madri e i figli attribuiscono a Virgilio Sieni l'origine del potere trasformativo che viene attuato attraverso il processo di costruzione

coreografica. Questo potere viene amplificato dalla Biennale. Schieffelin (1985) sottolinea come il rito attui una situazione coercitiva in base alla quale l'uomo o la comunità si mette in relazione con il potere di un'autorità, e come vedremo nei capitoli successivi, vi aderisca e percepisca di farne parte. Attraverso l'autorità che i neofiti/amatori riconoscono alla Biennale, in Virgilio e nell'assistente di quest'ultimo (che è una sorta di emanazione dell'autorità del coreografo) e un primo approccio al sistema di idee che regola e definisce il progetto (attraverso l'incontro preliminare e i “discorsi pubblici” di Sieni ai giornali e sul web), questi vengono guidati nel condurre un'esperienza di uscita dalla normalità e di ingresso in un terreno altro, quello del “gesto”. Leder (1990) nel suo celebre testo *The Absent Body*, descrive così il processo di incorporazione di una abilità:

“From the Latin *corpus*, or “body” the etymology of this word literally means to “bring within the body”. A skill is finally and fully learned when something that once was extrinsic, grasped only through explicit rules or examples, now comes to pervade my own corporeality. [...] A skill is incorporated into my bodily 'I can'” (Leder, 1990: 31)

Leder sottolinea come il processo di incorporazione di una abilità preveda l'acquisizione esplicita di ruoli: l'allievo di danza ad esempio acquisisce il linguaggio della danza nel momento in cui si riconosce nel suo ruolo ed è in grado di trasmettere agli altri quanto acquisito tramite verbalizzazione o riconosce negli altri quanto da lui appreso. Allo stesso modo, il neofita per essere “introdotto” alla pratica del “gesto” deve riconoscersi in questo ruolo, accedere ad un sistema di conoscenze trasmissibili e sentirsi in grado di poter vivere l'esperienza attraverso il proprio corpo.

2.6 Conclusioni

In questo capitolo ho tentato di analizzare perchè Sieni non si riconosce nella definizione di danza come “spettacolo” rifacendosi piuttosto a un'idea della danza come “rito”. Ho dunque cercato di dare una prima e parziale risposta alla domanda che mi è stata posta da Virgilio Sieni - “Si parla di spettacolo come rito ma di cosa stiamo parlando?” - attraverso un confronto del modo in cui il direttore artistico e i partecipanti hanno vissuto l'esperienza *Madri e Figli* e ciò che la teoria antropologica dice sul rito. Il coreografo fiorentino parla del

suo “festival” riconducendo ad esso la funzione stessa del contesto rituale: la messa in discussione delle regole del quotidiano e l'innalzamento della capacità riflessiva dei suoi partecipanti al fine di un ripensamento di un proprio ruolo nella società. I partecipanti stessi vengono definiti dal coreografo come “neofiti”. Il neofita per Sieni e il neofita di un rito hanno la medesima facoltà: quella di attingere al “potere” di trasformare se stessi attraverso la ripetizione di una sequenza di azioni specifiche a cui viene riconosciuto un valore simbolico. Il direttore definisce il “neofita” anche come “amatore”, identificando la qualità preliminare necessaria affinché ogni rito abbia il suo fine nel desiderio di prendervi parte e nel piacere che ne consegue. La dimensione del desiderio riguarda anche le motivazioni che li spingono a intraprendere questo percorso. Anche in questo caso le madri e i figli condividono con la condizione dell'iniziato ad un rito il desiderio di uscita dalle regole e dai ruoli della vita quotidiana messa in atto attraverso un allontanamento momentaneo dai luoghi della quotidianità.

La decisione presa è rafforzata dall'adesione a un sistema di idee che sono state decodificate e trasmesse ai partecipanti attraverso una presentazione e un insieme di immagini attraverso le quali i partecipanti si riconoscono nella categoria dell'amatore. L'autorità che la figura di Sieni e la Biennale acquistano ai loro occhi, gli consente di dare una forma concreta ai propri conflitti e desideri e di sentirsi legittimati ad intraprendere un'esperienza al quale loro stessi implicitamente riconoscono un potere trasformativo al quale attingere. Le madri e i figli con le loro storie e il loro personale groviglio di conflitti e desideri, sono pronti così a lasciare momentaneamente le proprie case per entrare nell'inesplorato “terreno del gesto”.

Terzo capitolo

Il terreno del gesto: dal Festival a Madri e Figli

Virgilio Sieni nella realizzazione del suo progetto per la Biennale College Danza di Venezia parte dalla città lagunare per inserire al suo interno una serie di *performance*. Secondo il direttore artistico, queste hanno il potere di trasformare il tessuto urbano generando una *rinnovata carta geografica*. Attraverso l'analisi di una mappa disegnata dallo stesso come strumento di ideazione del festival, intendo mettere in luce la concezione del coreografo dello spazio della città. A tal fine, la mappa verrà confrontata con le parole con le quali Virgilio Sieni descrive la sua relazione con la città di Venezia, instaurata attraverso un percorso di camminamenti urbani. Utilizzerò come riferimenti teorici principali lo studio dello spazio urbano e il concetto di enunciazioni pedonali di Micheal de Certeau (1990) e la teoria sulla concezione spaziale postmoderna di Harvey (1993).

Nella seconda parte del capitolo, passerò ad un'analisi più specifica dello spazio della performance di *Madri e Figli*. In particolare mi focalizzerò su due punti: lo spazio della performance vissuto dal coreografo come momento *liminare* di sospensione del quotidiano; il *gesto* inserito nel contesto urbano come strumento di ridefinizione del rapporto soggettivo tra spazi pubblici e privati nella percezione delle madri. Infine cercherò di dimostrare come la concezione spaziale di Virgilio Sieni, alla base dell'ideazione del festival, coincida con le qualità che, dal suo punto di vista, caratterizzano il gesto in *Madri e Figli*. A tal proposito farò particolare riferimento al concetto di *limen* proposto da Victor Turner (1990) e a quello di *habitus* che prendo invece da Pierre Bourdieu (1990).

3.1 Venezia vista da Virgilio Sieni: una rinnovata carta geografica

“Biennale College Danza avrà il compito di praticare il senso dell'apertura, indicando la capacità del gesto di *abitare* i luoghi, facendoli apparire come una *rinnovata carta geografica* che inviterà gli artisti e il pubblico a una frequentazione fatta di cammini nella città: un dialogo continuo fra interno ed esterno, fra il fuori rappresentato dai campi e dalle calli e il dentro degli spazi”(pamphlet ufficiale della Biennale College Danza 2013)

Così Virgilio Sieni descrive le finalità del festival di sua invenzione nel pamphlet ufficiale dell'evento. Il direttore artistico sta parlando del potere del *gesto* di abitare i luoghi e di ridefinirne i confini geografici in *una rinnovata carta geografica*. Come ci ricorda Remotti (2011), il luogo è tale in quanto abitato da individui dotati di corpo fisico; allo stesso tempo i corpi agiscono in un determinato luogo, imponendo sullo stesso i propri segni e stabilendo confini. Luoghi e corpi sono dunque interdipendenti gli uni agli altri. L'antropologo riprendendo le parole di Rykwert sintetizza questo concetto affermando che l'atto dell'abitare – inteso come atto culturale - si configura quindi come un “atto primordiale del separare” (cit. in Remotti, 1993:46). Remotti infatti paragona la cultura come un'azione di marcatura dell'uomo, che impone il proprio “segno” sull'ambiente naturale. L'inserimento all'interno del tessuto urbano di Venezia di una serie di performance (che in questo caso il coreografo identifica come *gesto*) produce una nuova frequentazione per il pubblico e gli artisti invitati per il festival, fatta di “cammini”. I confini di questa nuova mappa geografica dei luoghi sono segnati quindi dall'esperienza del gesto e del camminare. Questi configurano un modo diverso di vivere lo spazio urbano, che viene diversamente localizzato e socializzato.

Sempre sullo stesso pamphlet, affianco al testo, il direttore artistico – che ha una formazione d'architetto – ha deciso di affiancare una piccola mappa disegnata di sua mano (*mappa 1*)

FOTO *Mappa 1*: Mappa disegnata da Virgilio Sieni per la Biennale College Danza di Venezia 2013

Mappa 2: Una delle due topografie di Venezia inserita nel pamphlet della Biennale College Danza 2013

Leggendo la mappa da sinistra verso destra, alcune indicazioni topografiche si accompagnano ad altri nomi (indicati in corsivo) che diventano comprensibili solo dopo aver letto il programma del festival (vedi *appendice 1*):

Campo Novo, *Agorà*, Campo Santo Stefano, *Atleta*, Campo Sant'Angelo, *Atleta*, Conservatorio, *Invenzioni*, Pisani, *Agorà*, San Maurizio, *Agorà*, Fenice, *Vita Nova*, Apollinee, *Visitazione*, *Paxton*, *Prima Danza*, Ca' Giustinian, Piccolo Arsenale, *Agorà Madri e Figli*, Tese, *Prima Danza*, Soppalchi, *Vita Nova*, *Invenzioni*, Giardini, *Atleta*.

Si tratta dei nomi delle sette *pratiche* immaginate da Virgilio Sieni, all'interno delle quali si colloca anche l'esperienza *Agorà Madri e Figli*. Ogni pratica è associata al luogo (chiuso o aperto) in cui questa verrà presentata al pubblico. Il modo in cui i luoghi sono disegnati, con

tratto veloce e approssimativo, denuncia la volontà del coreografo di non badare alla loro reale configurazione spaziale. Confrontando la mappa con un'altra (*mappa 2*) pubblicata sempre sul pamphlet (una qualunque mappa topografica della città), si nota che anche la dislocazione dei luoghi nello spazio non corrisponde – spesso in modo molto evidente – rispetto a quella reale. Osservando più accuratamente la *mappa 1*, si nota che ogni associazione luogo/performance è indicata dall'uso di macchie di colori diversi. Il colore delimita uno spazio nello spazio e i suoi confini sono segnati dall'azione che Sieni ha immaginato al suo interno.

Prendiamo come esempio lo spazio dedicato ad *Agorà Madri e Figli* in Campo Pisani (sul lato sinistro della mappa). Il campo è rappresentato di forma rettangolare, orientato in modo scorretto rispetto alla reale conformazione della piazza e alla sua posizione rispetto all'adiacente Campo Santo Stefano. Il campo è inoltre diviso in senso longitudinale da una linea irregolare che non esiste nella realtà: nessun muretto o altra forma di reale divisione spaziale divide il campo in due. Una delle due sezioni ricavate dal passaggio della linea al centro è colorata in marrone. Il colore indica il luogo della performance, il luogo dell'azione. Le performance marcano e delimitano lo spazio della città creando un dentro e un fuori che ridefiniscono i confini della città in base al suo uso: da una parte gli spazi della performance e dall'altra quelli destinati alla vita quotidiana (e al pubblico).

Un elemento interessante per comprendere con quali criteri Sieni abbia disegnato la propria mappa, è il fatto che la utilizzi nel processo di ideazione del festival. Il direttore artistico parte infatti dal luogo fisico di Venezia per collocarvi delle esperienze che chiama *pratiche*. Durante un nostro colloquio, alla fine del progetto, il coreografo mi parla delle sue idee per il progetto del festival del 2014 e mi mostra un quaderno con appunti di ogni tipo, disegni e mappe realizzate a penna. Nel descrivermi la sua idea, prende un pezzo di carta e inizia a disegnare. Traccia velocemente una forma rettangolare (descrivendomela come uno dei campi di Venezia) e immediatamente traccia al suo interno una zona circolare nella quale immagina una serie di azioni coreografiche. Parte quindi dal disegno, da un foglio bianco su cui tracciare uno spazio geometrico, che fornisce i margini spaziali entro i quali inserire le sue esperienze di danza.

Attraverso l'esempio appena citato, cerchiamo quindi brevemente di ricostruire il processo col quale Sieni arriva ad immaginare una performance: traccia prima lo spazio (un rettangolo), che corrisponde ad uno spazio reale (il campo), al cui interno individua un

secondo spazio (il cerchio), che corrisponde invece all'azione coreografica. Utilizza dunque figure geometriche semplici, come il rettangolo e il cerchio, per costruire lo spazio della performance. Il punto di partenza del proprio fare coreografico è dunque un processo di astrazione di un'azione su un foglio bidimensionale, in cui ridurre la città ad una figura geometrica misurabile. Lo stesso discorso vale per la mappa in analisi.

Se andiamo però ad osservarla meglio e la confrontiamo con l'altra pubblicata sul pamphlet (*mappa 2*), è possibile avanzare delle osservazioni che rendono il processo ideativo di Sieni più complesso e articolato. Nonostante infatti la prima condivida con una qualunque altra cartina della città l'utilizzo dei medesimi strumenti di riferimento (punto, linea e superficie), le due mappe sono costruite attraverso due gerarchie di valori completamente diverse. Ma in cosa esattamente si differenziano? Partiamo da un'altra affermazione del coreografo, già incontrata nel prologo:

“Il concetto di Agorà nasce un po' precedentemente...è congeniale per Venezia perché è una città non percorsa da automobili e ci pone una opportunità unica nonostante degli itinerari turistici, che è quella del *camminare*, dell'aprirsi degli spazi, a volte addirittura vuoti, e poterli perlustrare, *percepirli* se non perlustrarli in tutti i suoi margini, perimetri e andare a notare dei dettagli che a forza di frequentarli vanno a fornire un proprio vocabolario, alcuni angoli, alcuni cespugli attaccati ai muri, degli intarsi, piccole colonne intarsiate nei muri, graffi dei mattoni, mattonelle sconnesse, tutta una serie di *ricchezze* che solitamente in una dimensione urbana sfuggono se non altro...sfuggono anche perché nella dimensione metropolitana il più delle volte c'è anche l'ingombro delle automobili, si inizia a vedere da un metro, un metro e mezzo in su la città” (primo giorno di prove, 3/05/2013)

Virgilio Sieni percorre Venezia camminando; il passo lento gli consente di perlustrare gli spazi e di esperire la città ad altezza d'uomo. Nella descrizione del suo avanzare, il coreografo parla di *margini*, *perimetri*, *angoli*, tutti elementi che richiamano i metodi moderni di rappresentazione e misurazione dello spazio. Nel pamphlet del festival, Sieni afferma che i camminamenti per Venezia aprono *paesaggi e scorci*. Si potrebbe affermare che il suo incedere ad altezza d'uomo costruisca un'immagine della città attraverso la successione di una serie di scorci (i cespugli, le colonne, i muri) che ricordano il metodo di rappresentazione spaziale delle prospettive urbane rinascimentali. Anche in queste ultime, infatti, il quadro

prospettico che rende illusionisticamente uno scorcio è costruito su un punto di vista che generalmente coincide con l'altezza dell'occhio umano, che costituisce il *fuoco* unico su cui è costruita l'intera immagine in modo che l'osservatore possa avere un'impressione di verosomiglianza.

Come abbiamo già visto, Sieni nel pamphlet del festival, afferma che obiettivo della Biennale College Danza sarà dare vita ad una rinnovata carta geografica di Venezia “che inviterà gli artisti e il pubblico a una frequentazione fatta di cammini nella città” (pamphlet del festival). Questi verranno dunque coinvolti anch'essi, attraverso il festival, in percorsi pedonali all'interno della città e utilizzeranno le mappe inserite nel pamphlet per orientarsi. La *mappa 1* non nasce però con questo scopo, ma rientra nel processo ideativo del coreografo ed è assimilabile alle tavole coreografiche che Virgilio Sieni è infatti solito utilizzare sin dagli esordi del suo percorso artistico. Queste tavole rappresentano le mappe concettuali dei suoi spettacoli e servono al coreografo per dare ordine ai propri pensieri attraverso una serie di misurazioni e riduzioni di strutture coreografiche complesse a segno grafico.

1,2 Due tavole coreografiche ideate da Virgilio Sieni per gli spettacoli (da sinistra) *Per abbracciarti meglio* e *Da Anatomie* alla *Casina dei Biscotti* (in Nanni, 2002: 62, 40)

Le tavole (un quadro rettangolare) sono spesso costruite mescolando elementi visivi (come fotografie, disegni, immagini varie) a testi e simboli grafici. Gli spostamenti spaziali e gli oggetti di scena sono tradotti graficamente attraverso un personale vocabolario grafico ideato dal coreografo che dimostra il suo legame col disegno di architettura: figure e solidi geometrici, linee, punti, frecce, numeri, lettere, pieni e vuoti e griglie. In molti casi Sieni divide il foglio in sezioni, quadrati o parti, a cui viene attribuito un numero progressivo. Tale suddivisione interna della tavola indica sia la divisione della coreografia in una sequenza di azioni o spostamenti fissati in un segno grafico, sia le modificazioni scenografiche che la accompagnano (vedi *tavole 1 e 2*).

3,4 (da sinistra) *Estratti per un vocabolario per la fiaba* e tavola coreografica di *Cappuccetto Rosso* (in Nanni, 2002: 30, 133)

Nei casi mostrati lo spazio viene infatti preparato e modificato secondo le indicazioni del coreografo e ad ogni modifica corrisponde un passaggio all'interno della sequenza

coreografica.

Nelle tavole (vedi *tavole 1 e 2*) si alternano e si mescolano vedute prospettiche (con un punto di vista laterale rispetto all'oggetto rappresentato) a disegni che ricordano delle planimetrie (vedute zenitali dall'alto). Il debito che Sieni nutre per la pittura rinascimentale italiana è piuttosto noto (Nanni, 2002) e ribadito da lui stesso in diverse occasioni e riguarda più aspetti, come abbiamo avuto modo di approfondire nel primo capitolo. Volendo ora soffermarci sugli aspetti puramente spaziali, il suo operare per misurazioni, formati, distanze e angoli prospettici ripropone il modo di operare dell'architetto, che affonda le sue radici proprio nell'invenzione delle moderne cartografie e nelle rappresentazioni prospettiche rinascimentali. Il pittore infatti prima di dipingere sulla tela una scena cittadina realizzava uno schizzo preparatorio seguendo un procedimento simile: squadrava un foglio di forma rettangolare in modo da creare uno spazio bidimensionale sul quale ricreare illusionisticamente la tridimensionalità del reale attraverso gli strumenti della prospettiva. Se si vuole realizzare uno spazio illusionistico su un foglio, la tecnica a tutt'oggi è rimasta la medesima.

Sieni, oltre ad aver studiato architettura e ad essere quindi a conoscenza dei metodi basilari di rappresentazione spaziale, è anche di Firenze, là dove l'Alberti (1435) applicò per primo gli studi ottici di origine araba della *perspectiva* alla rappresentazione dello spazio. Da quel momento, in tutta Firenze, e subito dopo in Italia ed Europa, il metodo con il quale pittori, incisori ed architetti erano soliti rappresentare la città e i paesaggi si piegò ad una invenzione, la *perspectiva*, che fu in grado di affermare l'idea antropocentrica dell'agire umano e giustificare nuovi modi di intendere il mondo come una terra da conquistare e colonizzare (Belting, 2010).

Allo stesso tempo, la cartografia e l'introduzione della stampa che andarono sviluppandosi tra XV e XVI secolo fecero da strumentario delle politiche di conquista delle grandi potenze marittime e restituirono l'idea di un molto più vasto di quello immaginato, dove grandi distanze potevano essere attraverso latitudini e longitudini. Il punto e la linea si affermavano come simbolo della capacità umana di realizzare un mondo *a misura* d'uomo.

Ingold (2004) ha posto l'accento sugli effetti che il metodo prospettico *del foglio bianco* ha portato nella visione del mondo occidentale. La principale conseguenza dell'affermazione della concezione moderna del costruire – dove per costruire si intende il processo ideativo alla base della realizzazione pratica - è stata una sostituzione grammaticale.

Dal concetto dell'agire (e quindi del costruire) *nel* mondo, si è passati ad agire *sul* mondo, immaginato come il foglio bianco su cui inventare *ex novo* degli spazi. Ingold ne fa una questione essenzialmente spaziale: l'uomo ha posto una distanza (l'occhio esterno prospettico) tra sé e il mondo e ha inventato degli strumenti (come il compasso) per colmarla.

Virgilio Sieni utilizzando le tavole coreografiche ripropone a suo modo questa operazione. Infatti, la mappa analizzata precedentemente, che rappresenta la tavola coreografica dell'intero festival, è una planimetria di una parte di Venezia che, in quanto tale, riproduce la distanza dell'occhio su porzioni enormi di spazio rese leggibili attraverso una riduzione in scala. Ciò nonostante, come abbiamo visto, la mappa presenta delle devianze rispetto ad una qualunque carta topografica. Come vedremo nel prossimo paragrafo, queste “devianze” possono essere comprese se la si interpreta attraverso le parole del coreografo.

3.2 Il coreografo tra misurazione e tattilità: una questione di rappresentazione

Proviamo ora ad immaginare come dovrebbe apparire l'alzato prospettico della mappa disegnata da Virgilio Sieni attraverso le descrizioni che lui stesso lascia dei suoi camminamenti per Venezia. Il coreografo descrive la città attraverso una successione di dettagli che prevedono un rapporto di vicinanza materiale - potremmo dire tattile - tra il soggetto e l'oggetto descritto. Sieni non parla infatti di palazzi, calli e campi, ma di *cespugli, piccole colonne, intarsi, graffi sui muri, mattonelle sconnesse*.

Dalla descrizione di Sieni risulta un'immagine di Venezia che potrebbe essere paragonata a una successione di gigantografie di dettagli urbani, da cui sfugge però una visione di insieme. La prospettiva rinascimentale per poter efficacemente dare un'immagine della città in cui ambientare delle scene, necessitava di porre a distanza il suo osservatore dal luogo dell'azione. Al contrario, nell'immaginazione del coreografo questa distanza viene infranta e l'uomo non è più misura del mondo, ma una sua parte all'interno di una serie infinita di *ricchezze*. Si ristabilisce cioè una vicinanza materiale tra soggetto e città che prevede una pratica che viene esperita non solo attraverso un occhio che osserva, ma *con l'intero corpo che cammina*. Attraverso le sue parole Sieni sembra dunque contraddire l'impronta rinascimentale dello spazio a “misura” d'uomo e di avvicinarsi ad una forma di conoscenza della città differente, che come vedremo, rende i suoi riferimenti in fatto di rappresentazione dello spazio molteplici.

Il modo con cui il direttore artistico descrive Venezia sembra contraddire quello che De Certeau (1990) considera come il modo contemporaneo di costruire e rappresentare la città. Lo studioso nota come già a partire dal XV secolo, l'acquisizione di metodi moderni di rappresentazione spaziale abbia fortemente influenzato il modo contemporaneo di vivere e organizzare lo spazio abitato. L'artista (pittore o architetto) rinascimentale ha compiuto cioè lo stessa operazione che secoli dopo avrebbe portato gli architetti americani ad immaginare il grattacielo. De Certeau definisce quest'ultimo come paradigma dell'anima voyeuristica americana, che ha elevato il punto di vista dell'osservatore dall'altezza dell'occhio fino al cinquantesimo piano dei suoi grattacieli. Questa operazione rappresentativa genera una “città-panorama”, che acquista il valore di

“simulacro teorico (ossia visivo), un quadro insomma, in cui il dio *voyeur* che crea questa finzione [...] deve sottrarsi deve sottrarsi all'oscuro intreccio dei comportamenti quotidiani e restarne estraneo”. (De Certeau, 2001: 145, ed. or. 1990)

Il *voyeur* contemporaneo guarda immobile ed estraneo dall'alto del grattacielo la metropoli brulicante di vita, che da lassù appare come una massa informe di puntini indistinti in movimento. Il voyeur osserva, il suo corpo si riduce al solo occhio e dimentica le pratiche del quotidiano. La città diventa un *artificio ottico* (De Certeau, 2001) misurabile e riducibile ad un modello ripetibile in infinite metropoli che si assomigliano tutte, annullando le distanze geografiche. Al contrario, il pedone immaginato da Sieni *perlustra, percepisce e frequenta* lo spazio urbano. Stabilisce cioè una forma di conquista spaziale che deriva dalla pratica quotidiana del camminare, che produce un vocabolario visivo soggettivo e identifica la città come un insieme di misure e dettagli: la città è l'angolo e il perimetro, ma è anche il mattone e l'intarsio.

Grazie alla lentezza del passo, il pedone ha la possibilità di fermarsi, avvicinarsi, toccare i muri, osservare i particolari delle colonne, percepire la differenza tra la porosità del mattone e la durezza della pietra; attraverso l'esperienza materiale del corpo immerso nella città, gli spazi diventano *luoghi* non replicabili ed identificati per la particolarità che essi instaurano col soggetto che li esperisce.

I percorsi pedonali occasionali pongono quindi in essere una relazione multi-sensoriale che unisce vista, udito, olfatto e tatto. La mappa di Sieni nasce da un'esperienza sinestetica che

introduce l'occhio dell'osservatore all'interno del quadro rappresentato, moltiplicando i punti di vista e stabilendo relazioni tra le cose dovute all'esperienza soggettiva e ravvicinata del pedone. Così come la carta topografica si basa dunque su rapporti costanti tra le cose e su un punto di osservazione unico e fisso – è cioè il risultato di una astrazione rispetto ad un modello di riferimento – la mappa disegnata da Sieni è basata su qualità sensibili di relazione materiale e soggettiva con lo spazio piuttosto che su categorie razionali ed astratte. In questo senso, questa potrebbe essere più facilmente accostata ad una mappa medioevale che ad una moderna cartografia. Edgerton (1976) afferma che l'artista medioevale

“credeva di potere rendere in modo convincente ciò che vedeva davanti ai propri occhi, avendo esperienze quasi *tattili* delle strutture da molti lati diversi e non da una singola posizione dominante” (cit. in Harvey, 1993: 299)

La prospettiva medioevale prevedeva l'inserimento nella mappa di punti di vista plurimi; un uomo contemporaneo che osserva una pittura medioevale riconoscerebbe questo metodo di rappresentazione della città come pieno di incertezze o ingenuità. Edgerton sottolinea invece che ciò che il contemporaneo considera come errore, in realtà è il risultato grafico di un diverso modo di intendere e percepire lo spazio. La città rinascimentale ha chiuso in griglie ortogonali le tortuosità dell'*urbs* medioevale, ha castigato il corpo dell'osservatore inventando distanze e riconducendo la varietà della realtà ad un insieme di punti, linee rette ed angoli.

Il coreografo fiorentino immagina Venezia come una costellazione di dettagli che richiamano la disomogeneità e la soggettività delle mappe medioevali. Ne sono un esempio le fotografie che arricchiscono il catalogo del festival. Si tratta di fotografie scattate dallo stesso Sieni durante i suoi camminamenti dentro Venezia, nel tragitto compiuto ogni giorno dalla sua abitazione, in Campo Santa Maria Formosa, fino all'Arsenale e ai vari spazi destinati al festival in San Marco. Ho ripercorso quelle calli tortuose quasi ogni giorno in sua compagnia, spesso all'ora del tramonto, dopo la fine delle prove. La sua idea delle fotografie è nata *strada facendo*. Ad ogni angolo, passo dopo passo, Sieni era solito mostrarmi dei dettagli, mattonelle, intarsi, muffe, crepe dei muri veneziani.

Un giorno, durante uno dei tanti momenti di ritorno, mi raccontò che aveva intenzione di inserirli nel catalogo ed era divertito all'idea della reazione dei grafici che si sarebbero

trovati a comporre un catalogo di danza senza corpi né ballerini, ma con fotografie di muri e mufte. Le aveva raccolte tutte, le fotografie dei suoi percorsi pedonali, e le aveva fatte inserire a pagina intera tra i tanti testi del catalogo. Si tratta di piccoli pezzi di muri, facciate, dettagli di dimensioni ridottissime. Ciò nonostante, quando una copia del catalogo mi è capitata tra le mani, sono riuscita persino a riconoscerne alcuni e ad associarli ai diversi punti del percorso compiuto ogni giorno dopo le prove.

La città lagunare, con il suo tortuoso rompicapo di calli strette apparentemente prive di logica costruttiva, ha costretto il coreografo ad utilizzare altri sistemi per orientarsi al suo interno. In fondo è vero che una mappa a Venezia è completamente inutile. Il direttore artistico descrive la città come un luogo dove

“non c'è comunità, non c'è popolo, c'è principalmente turismo. Questo me lo sono chiesto molto. Però nonostante ci sia turismo, c'è la possibilità se non altro di camminare, di camminamenti, di scorci, di angoli che si aprono, e dunque di umanità..e quindi esperienza di spostamento, di misure, di formati. Si dice che percettivamente Venezia sia disorientante, poi mi sono reso conto che va ad acuire il tuo orientamento. Nonostante migliaia di cose che quotidianamente incontri, senti che stai sviluppando l'orientamento. Probabilmente perché già il camminare ti porta un esercizio quotidiano importante. Io stesso...mi muovo sempre. Questo camminare continuamente mi sta spostando verso qualcosa d'altro, che non so bene cosa. È importante”.

Le peculiari condizioni topografiche di Venezia determinano uno spostamento nello spazio che si configura come dei percorsi di *camminamenti* urbani. La morfologia della città costruita sull'acqua, dove – i veneziani lo dicono spesso – nessuna linea è dritta e non esiste un angolo perfettamente retto, impone al coreografo la necessità di utilizzare punti di riferimento diversi. Sieni afferma che il camminare per Venezia sta *sviluppando l'orientamento* e lo sta *spostando verso qualcosa d'altro*. Il coreografo quando parla di *spostamenti, misure e formati* cita delle forme di misurazione, ma camminare per Venezia è per lui un'esperienza differente rispetto a qualunque altra città da lui praticata: Venezia introduce il plurale. Non esiste più un solo occhio, un'unità di misura a cui ricondurre ogni cosa. Il praticare la città spostandosi secondo direzioni che non seguono una griglia riconoscibile di ortogonali, ma che continuamente tornano su se stesse, si contraddicono, si attorcigliano labirintiche, aprono improvvisamente campi per poi restringersi velocemente in

calli sottili, consente al passante di creare quelli che De Certeau (2001) definisce come *enunciazioni pedonali*. Come dice Sieni, il pedone camminando scopre un *vocabolario visivo*, un nuovo linguaggio fatto di *ricchezze* attraverso il quale dialoga intimamente con la città.

Utilizzando il termine *vocabolario*, il coreografo paragona l'atto dell'incedere e quello del parlare. Il camminare ha dunque un potere generativo – produce un nuovo linguaggio visivo – che nasce inevitabilmente da un'interazione, potremmo dire un dialogo, tra uomo e città. Lo stesso fa De Certeau (1990), il quale interpreta il camminare come una *spazio di enunciazione* con una triplice funzione:

“è un processo di *appropriazione* del sistema topografico da parte del pedone (così come il locutore si appropria della lingua assumendola); è una realizzazione spaziale del luogo (così come l'atto locutorio è una *realizzazione* sonora della lingua); e infine implica dei rapporti fra posizioni differenziate, ovvero 'contratti' pragmatici sotto forma di movimenti (allo stesso modo in cui l'enunciazione verbale è 'allocuzione', ovvero 'pone l'altro' di fronte al locutore e dà vita a contratti fra co-locutori)” (De Certeau, 2001: 151)

Lo studioso spiega che l'azione del camminare è basata su una scelta del pedone, che istante per istante sceglie direzione e andamento; il suo passo avanzante enuncia una modalità di appropriazione dello spazio e implica una serie di rapporti con le cose che lo compongono, con i pieni e i vuoti degli spazi e gli altri corpi che lo abitano. Lo storico francese sottolinea che tra le possibilità di attraversamento offerte dalle peculiarità dello spazio abitato (strade affollate, muri, piazze, angoli), il passante ne sceglie alcune e vi si appropria attraverso le traiettorie che disegna invisibilmente col corpo e le modifica attraverso il proprio modo specifico di viverle. Può infatti scegliere di sostare, ritornare, lasciare uno specifico luogo o dettaglio.

Mentre in una mappa topografica (e nei piani urbanistici delle metropoli contemporanee) gli oggetti della città sono posti in relazione matematica e proporzionale tra loro, nei camminamenti descritti da Sieni gli oggetti della città non hanno la medesima importanza, ma ognuno di questi viene magnificato o dimenticato secondo parametri soggettivi, per cui un dettaglio può acquistare di diritto la pagina piena del catalogo del festival.

Il camminare e l'assenza dell'*ingombro delle automobili*, altra specificità che il coreografo riconosce alla città di Venezia, ampliano e allo stesso tempo abbassano la visuale

dell'osservatore pedonale. Il direttore artistico confronta la realtà veneziana con la città metropolitana, in cui a causa della presenza delle automobili, “si inizia a vedere da un metro, un metro e mezzo in su la città” (primo incontro di Sieni con gli assistenti coreografi e interpreti, 3/05/2013). Queste condizioni favoriscono la possibilità del pedone di “scrivere” sullo spazio urbano modificandolo attraverso storie e traiettorie personali. Sul confronto con le città contemporanee, De Certeau (1990) afferma che queste sono riconducibili a modelli *totalizzanti*, che annullano le specificità dei luoghi, cancellano le tracce delle *storie spaziali* dei pedoni e uniformano gli oggetti della città ad uno spazio universale e costante. In questo spazio assoluto e matematico, l'azione del passante trasforma porzioni di spazio attraverso la sua specifica interazione sensoriale con esso, produce una *discontinuità* nella percezione soggettiva.

Per le sue caratteristiche morfologiche Venezia si differenzia dalla città metropolitana e mantiene in sé la possibilità di una diversificazione, che Sieni definisce come *ricchezze*. Se già l'atto del camminare, facendo fede a quanto afferma De Certeau (1990), produce delle forme di discontinuità dello spazio urbano, una città come Venezia, che nella sua morfologia non risponde ai canoni dello spazio assoluto e costante della metropoli contemporanea, acuisce l'esperienza sinestetica del passante.

In questo contesto, Sieni colloca il suo Festival. L'approccio che Sieni utilizza nel disegnare *una rinnovata mappa geografica* della città, da una parte quindi dimostra il suo desiderio di procedere a misurazioni, riduzioni dello spazio a criteri razionali e definisce la sua appartenenza ad una tradizione di rappresentazione spaziale tipicamente italiana ed europea (Belting, 2010); dall'altro, il modo in cui il coreografo fa esperienza di Venezia, lo induce ad instaurare una relazione con essa che potremmo definire *tattile* e a restituirla su una mappa che prima di ogni cosa, è primo atto di un'azione creativa. Nelle pagine che seguono, intendo infatti dimostrare come Virgilio Sieni tratti allo stesso modo tanto la città quanto il corpo e come il gesto inserito nel contesto urbano produca una medesima ridefinizione del rapporto soggettivo tra spazi pubblici e privati.

3.3 L'Agorà: una pratica per abitare la città

È il 28 giugno ed è il primo giorno di festival. Nei giorni precedenti ha piovuto e tutto lo staff del coreografo è in agitazione: quasi tutte le performance sono all'aperto e se ci fosse la

pioggia, addio festival. Ma Sieni sembra non occuparsene, ci sarà il sole. Tra i danzatori è un gran parlare: ci si interroga su quale performance si riuscirà a vedere. Alle ore 17 in viale Garibaldi, siamo tutti lì, il direttore artistico, gli assistenti, i partecipanti, il pubblico, davanti alla teca bianca in plexiglas, posta di fronte ad una grande fontana che dà su una strada alberata, dove i passanti si concedono una pausa in penombra. Nella teca c'è Iris Erez. Iris è una coreografa e una madre, è venuta da Israele insieme al figlio di pochi anni. Cuffie alle orecchie, una sedia, un pennarello, una bottiglietta d'acqua. Nessun costume appariscente, nessun passo di danza. Siede, osserva, salta, disegna, parla sapendo di non poter essere ascoltata.

Così inizia la Biennale di Virgilio Sieni. Tutti si fermano, c'è il pubblico arrivato lì apposta, ci sono i passanti che si fermano per caso ci siamo io e i danzatori che osserviamo divertiti. Alcuni sono seduti sulle panche collocate intorno a formare una piccola distanza dalla teca. Altri restano in piedi intorno alle panche in modo da lasciare libero lo spazio centrale. Alcuni si interrogano, sorridono. Altri appaiono indifferenti. Suo figlio la osserva da fuori la teca, lui non può entrare e non capisce perché. Si avvicina, batte con le manine sul vetro e la chiama, "Mama". Questa parola è internazionale. Lei lo guarda, si ferma, accarezza la superficie trasparente cercando un contatto. Apre la porta alle sue spalle e chiama il bambino che la raggiunge. Gli dà un bacio, poi il suo compagno prende in braccio il bambino e si allontana. La performance ora può continuare.

In quei tre giorni non facciamo altro che girare a piedi per Venezia alla ricerca delle performance. I danzatori mi dicono che sono felici, perché questa volta il pubblico è diverso dal solito, non ci sono solo le "donne impellicciate" e gli "esperti" con occhiale tondo e aria da critico. Ci sono madri, padri, bambini, ragazzi, anziani, veneziani, turisti, appassionati, curiosi. Riconosco molti dei volti visti ogni giorno per due mesi, quelli dei partecipanti che sono lì insieme ad amici e famiglie. Ormai sono diventati tutti amici. Ci sono le cinque merlettaie dell'isola di Burano; ci sono i musicisti, i tecnici, gli assistenti; ci sono sette uomini e donne veneziani e non, tutti "over sessanta" - che non amano definirsi "anziani" - che sono stati scelti da Sieni per *Agorà Tutti*. Ci sono i coreografi, i danzatori più giovani, le bambine delle scuole di danza della provincia veneta, che si spostano sempre in gruppetti. C'è il "quartetto" di donne che abitano nel quartiere dell'Ilva di Taranto; ci sono le dodici coppie di madri e figli, i danzatori adolescenti arrivati da Puglia, Toscana e Veneto. Tutti insieme tracciano nuove storie spaziali nella mappa tortuosa della città.

Abbiamo iniziato il nostro discorso affermando che Sieni considera l'esperienza del festival come una possibilità per ridefinire una mappa geografica alternativa della città di Venezia. Abbiamo finora visto come le sue peculiari condizioni morfologiche abbiano influenzato il modo di relazionarsi del coreografo con la stessa e conseguentemente il suo modo di raccontarla. All'interno di questo racconto, come si inserisce il festival da un punto di vista della gestione degli spazi?

Come abbiamo già visto nel capitolo precedente, il direttore artistico ha individuato all'interno del tessuto urbano di Venezia una serie di luoghi (aperti e chiusi) deputati alla performance secondo due nuclei principali che dividono ulteriormente la città. Le zone scelte, una parte del Sestriere di San Marco e la zona dell'Arsenale, sono state delimitate attraverso un percorso preciso (costruito dall'intenzione del coreografo) di campi, calli e spazi chiusi che creano una sorta di città nella città. Il percorso si snoda all'interno di quello ideato dal comune di Venezia – già presente prima dell'inizio del festival - per convogliare la massa di turisti all'interno della città attraverso l'uso di speciali segnaletiche.

Su questa mappa preesistente di percorsi pedonali, Sieni ha sovrapposto la propria. Durante i tre giorni di festival, dalla mattina alla sera, per quelle stesse calli e campi, turisti, residenti e lavoratori hanno incontrato le performance del festival, tutte a libero accesso, e si sono mescolati al gruppo di danzatori, assistenti, coreografi, tecnici, musicisti e al pubblico intervenuto appositamente. Per quei tre giorni ognuno di questi ha quindi potuto sospendere momentaneamente gli affari del quotidiano e dedicarsi alla danza (tanto da osservatore quanto da performer). Durante i tre giorni, i danzatori, Virgilio Sieni, gli assistenti, i partecipanti ed il pubblico si sono spostati a piedi e hanno attraversato la città in gruppetti col desiderio di vedere il più possibile: Giardini, Arsenale, San Marco, campi, ponti e calli, La Fenice, Ca' Giustinian, il Conservatorio, di nuovo calli, ponti, campi.

I camminamenti che hanno coinvolto tutti sono stati minuziosamente orchestrati dal coreografo, che ha tenuto conto delle distanze e dei tempi di percorrenza tra uno spazio e l'altro. Ciò nonostante, il direttore artistico ha rinunciato ad intervenire visivamente sulla città: gli unici segni riconoscibili della Biennale College Danza sono state le tre teche poste ai Giardini, in Campo San Maurizio e in campo Santo Stefano.

Sieni non tratta infatti Venezia come uno spazio da plasmare: non inserisce al suo interno una serie di macchine scenografiche complesse che modifichino il tessuto urbano o le

facciate dei palazzi; al contrario riduce al minimo la presenza di oggetti fissi: un sistema di amplificazione e di illuminazione artificiale sono gli unici oggetti scenici. Il coreografo rinuncia infatti a palcoscenici, quinte e platee che delimitino visivamente lo spazio del festival e lo rendano inaccessibile anche solo allo sguardo del passante. Solo le tante guide stampate, i pamphlet e il ritmo serrato delle performance stesse, concentrate in spazi limitrofi e ad orari ravvicinati, hanno direzionato la massa indistinta di spettatori e partecipanti.

Potremmo dire che l'approccio del coreografo alla città nella sua necessità di individuare e marcare gli spazi delle performance, conferma il suo desiderio di una modalità di azione e costruzione dello spazio che sia diversa dall'inserimento di "segni fissi" su una città considerata come foglio su cui disegnare. Ciò nonostante, abbiamo visto nel capitolo precedente che nel pensiero del coreografo e nella percezione dei suoi partecipanti non danzatori, la performance è assimilabile ad uno spazio alternativo alla quotidianità, all'interno del quale dedicarsi al "gesto". Sieni a tal proposito afferma che il gesto segna un "terreno", uno spazio limitato da confini. Se però lo spazio della performance non ha confini definiti in modo visibile, cos'è che li distingue all'interno della città?

Nel tentativo di procedere nell'analisi di questo punto è necessario partire dal concetto di *polis* e di *agorà* secondo Virgilio Sieni. Il direttore artistico nel pamphlet del festival scrive:

"Il progetto si rivolgerà alla formazione, aprendo il campo alla creazione di luoghi in cui i danzatori e i coreografi incontreranno maestri, studiosi, artisti, filosofi e saranno invitati a condurre delle esperienze inedite anche con anziani, donne e uomini, bambini e intere comunità. [...] Daremo vita a sette pratiche diversificate, in cui l'incontro tra coreografi, danzatori, artisti musicisti, studiosi e filosofi produrrà un ciclo di eventi e performance, che saranno dislocate in un articolato sistema di luoghi e lasceranno immaginare l'esistenza di un corpo organico, di una *polis* che prenderà forma tra campi e calli, palazzi e teatri, paesaggi e scorci". (pamphlet del festival, 2013)

Le intenzioni del coreografo sono chiare: attraverso il suo progetto di danza vuole "creare luoghi". La presenza delle comunità di artisti, danzatori, anziani, donne, uomini intervenuti per la Biennale a dar vita alle performance, genera *pratiche dislocate in diversi luoghi*. È dunque l'inserimento di pratiche vissute come alternative al quotidiano, come nel caso delle performance, che marca e modifica lo spazio urbano. Il coreografo ci dice infatti che le sette pratiche definiscono una *polis*, una seconda città immaginata come un *corpo*

organico, che si sovrappone a quella fisica dei palazzi e dei campi, cui l'individuo si relaziona attraverso la visione di *scorci e paesaggi*. La ricerca del coreografo è basata quindi su un processo di localizzazione, di marcatura dello spazio che avviene attraverso una pratica che è innanzitutto esperienza di luoghi.

Questa localizzazione è il tratto distintivo di tutte le sette pratiche ideate dal direttore artistico per Venezia: i coreografi sono stati infatti chiamati ad ideare un lavoro pensato per e costruito *attraverso* le specificità dei luoghi. Per specificità intendo tanto la città materiale, fatta di calli e palazzi, quanto i suoi abitanti. Le pratiche dunque individuano una specifica modalità di relazione tra corpi che possa avere il potere - secondo il coreografo - di ridefinire simbolicamente anche lo spazio urbano. Riprendendo le tesi di De Certeau (1990) precedentemente affrontate, il tentativo di Sieni potrebbe essere considerato come un tentativo di creare luoghi di discontinuità all'interno della città.

Questi luoghi di discontinuità sono generati e definiti dalla sette pratiche, che come lo stesso Sieni afferma – prevedono l'incontro materiale di una grande varietà di persone: filosofi, artisti, danzatori, madri, anziani etc. Il fatto che Sieni parli della *polis* creata dal festival non come un insieme di spazi ma come di un unico *corpo organico*, potrebbe suggerire che questa si configuri come una forma di *enunciazione spaziale* (De Certeau, 2001), che ha a che vedere con la relazione tattile che Sieni instaura con Venezia camminando. Il corpo sente, vede, si muove, cambia forma, proprio come le sensazioni del passante, istante per istante, modificano, magnificano, riducono la città ad un'esperienza soggettiva.

Il direttore artistico definisce le performance stesse come *pratiche diversificate* ed *esperienze inedite*, che hanno coinvolto una grande varietà di soggetti, da individui, a nuclei familiari ad intere comunità. La diversificazione di cui parla il coreografo, che in questo caso sta ad indicare l'eterogeneità delle persone coinvolte nel festival, è un'altra forma di *ricchezze* che Sieni riconosce nella città. Come a dire, che la comunità che si viene a formare in occasione del festival, sia considerabile alla stregua di come Sieni si approccia alla città.

Ne è esempio la pratica che prende il nome di *Agorà*, di cui fa parte anche il progetto *Madri e Figli*. Nella Grecia antica questo termine dava il nome al luogo del tempo pubblico per eccellenza che diveniva così simbolo della città, la piazza. Luogo dove la vita scorre nel suo continuo divenire irreversibile, la piazza è nello stesso tempo simbolo senza tempo della socialità che continuamente ripete se stessa. Sieni però utilizza il termine *agorà* non per

identificare un luogo fisico, ma una delle sette *pratiche* ideate per il festival. Il modo in cui Sieni utilizza il termine in realtà non si discosta molto dalla sua origine etimologica. Il termine è infatti esempio di una celebre metonimia: deriva dalla stessa radice di ἄγειρω, che in greco antico indica un raduno (Enciclopedia dell'Arte Antica, 1958). Ai tempi d'Omero la parola individuava infatti l'assemblea di cittadini scelti, riunita per stabilire i piani d'azione e le delibere cittadine. Solo in un secondo momento passò ad indicare il luogo in cui si era soliti riunirsi. Il termine indica quindi l'azione (di radunarsi), che definisce il luogo nella sua funzione. John Dewey parlando del concetto di *habits*, afferma che:

“Mediante le abitudini formate dalle nostre interazioni con il mondo, noi abitiamo [*in-habit*] il mondo. Esso diventa un luogo di abitazione [*a home*] e il luogo di abitazione [*the home*] è parte di ogni nostra esperienza” (Dewey, 1967: 124, ed. or.1934)

L'atto del continuo ritorno del gruppo di cittadini a formare un'assemblea ha fatto sì che il luogo prescelto per tale incontro divenisse nel tempo l'*agorà*. Ciò che definisce il luogo – come la piazza – è la socialità che viene a costituirsi attraverso l'incontro di cittadini intenzionati al dialogo. Lo stesso processo di significazione avviene per l'*Agorà* di Sieni, che viene descritta così sul pamphlet del festival:

“Giovani danzatori hanno scelto di lavorare con i coreografi Thomas Lebrun, Frank Micheletti e Virgilio Sieni, per sviluppare una serie di esperienze sul senso della tattilità, della trasmissione e dalla relazione con i luoghi all'aperto. [...] la doppia *Agorà* di Sieni sviluppa da una parte una complessa composizione su tre generazioni di interpreti: bambini, danzatori e anziani; dall'altra, un percorso rivolto a coppie di madri e figli ” (pamphlet del Festival 2013)

Sieni ha infatti invitato altri due coreografi a realizzare ognuno un proprio percorso individuale insieme a dei giovani danzatori in formazione. Virgilio Sieni ha proposto due diverse *Agorà*, in cui sono state coinvolte persone diverse tra loro, appartenenti volutamente a generazioni (bambini, ragazzi, anziani) e a *status* (danzatori e non danzatori, figli e madri) differenti. Secondo le intenzioni del direttore artistico, la pratica di *Agorà* ha quindi il potere di generare esperienze alternative rispetto alla normalità legate alla dimensione sensoriale – in particolare al tatto – e alla relazione specifica con i luoghi all'aperto. Interpretando le parole

Sieni, l'Agorà intesa come pratica ridefinisce l'*agorà* fisica, cioè il campo, e la *polis*, la città come luogo materiale.

La città non è concepita come un oggetto statico e a se stante, ma come un corpo, che in quanto tale è soggetto a trasformazione. Secondo Leroi-Gourhan (1977), lo spazio – così come il tempo – non è una categoria statica ed universale. Al contrario esso si configura come il risultato di una serie di pratiche culturali di relazione, costruzione ed organizzazione che lo rendono *addomesticabile*. L'azione di Sieni compiuta attraverso la pratica di Agorà potrebbe essere considerata in questo senso come un riconoscimento delle infinite possibilità abitative dell'uomo nello spazio. Potremmo dire quindi che il direttore artistico abbia concepito il percorso *Agorà*, e in generale il festival, per produrre una nuova conoscenza rispetto al senso dell'abitare.

Molte esperienze rituali, soprattutto quelle collettive, sono volte ad una trasformazione dello spazio comunitario e a modificare la relazione che l'individuo o la comunità stabilisce con esso. Tamisari (2000) ad esempio spiega come le danze rituali degli Yolngu australiani rappresentino uno strumento pratico di conoscenza della morfologia del territorio della Terra di Arnhem e dei suoi confini geografici:

“Come altri elementi rituali, come la canzone e i disegni, la danza è uno dei modi in cui un gruppo e/o gli individui che lo compongono, affermano e rivendicano la conoscenza associata alla terra che è alla base dei loro diritti di autorità e proprietà su particolari territori.” (Tamisari, 2002:90, ed. or. 2000)

Tamisari spiega che secondo la cosmogonia Yolngu, il paesaggio è il risultato del segno lasciato dalle orme degli esseri ancestrali che lo hanno generato. La terra, così come gli Yolngu la conoscono e la abitano, è quindi il risultato di un processo di *embodiment*²⁵ degli esseri ancestrali su di essa. Allo stesso modo gli Yolngu possono incorporare la conoscenza della loro terra attraverso la realizzazione rituale di una serie di azioni su di essa, tra le quali la danza.

25

Il concetto di *embodiment* è stato utilizzato all'interno dell'antropologia per la prima volta negli studi fenomenologici (Merleau-Ponty, 1962, Bordieau, 1977) e costituisce un concetto che è entrato a far parte di una tradizione accademica interdisciplinare. Esso viene generalmente tradotto in italiano con il termine “mente incarnata” ed indica una riflessione sui processi di incarnazione corporea di processi cognitivi e comportamentali. In ambito fenomenologico esso ha costituito il principio su cui Merleau-Ponty ha basato la sua teoria della percezione e Bordieau ha ridefinito il concetto di pratica introducendo quello di *habitus*.

Secondo Sieni, anche il corpo del passante i disegna percorsi e genera segni, un vocabolario, della città: questi segni invisibili, che sono tradotti dal coreografo sulle sue tavole coreografiche, ci informano sul suo modo di intendere lo spazio e le modalità di addomesticamento o abitazione dello stesso. Abbiamo visto nel capitolo precedente come Sieni sia intenzionato a recuperare la dimensione rituale della danza. Le pratiche che il coreografo immagina dentro Venezia, possono quindi essere considerate come della attività rituali volte a ridefinire la relazione tra uomo e il senso dell'abitare. Non a caso, il titolo della sua Biennale è *Abitare il mondo: trasmissione e pratiche*.

Che tipo di relazione spaziale esso produca sarà indagine di queste pagine. Per il momento è necessario sottolineare che secondo questi presupposti, il festival non avrebbe avuto senso se fossero stato ambientato in un luogo deputato allo spettacolo, come il teatro. Durante la performance succede dunque che il medesimo luogo, come il campo, acquisti contemporaneamente due funzioni diverse: resta lo spazio della città vissuta quotidianamente e diventa anche lo spazio della performance. Il modo in cui esso viene vissuto differisce in base a chi ne usufruisce: per il passante sta lì ad indicare la possibilità di sospendere il proprio percorso pedonale, decidere di sostare e mettersi ad osservare la performance. Per i partecipanti, al contrario, esso rappresenta il *luogo* in cui è lecito smettere i panni di madri e figli e conquistare lo status di *performers*. Lo spazio è dunque identificato attraverso diverse realtà, quelle dei partecipanti alla performance e quelle individuali dei passanti. Ma cos'è dunque che caratterizza e distingue lo spazio del gesto?

3.4 “Il terreno del gesto” secondo Sieni: un margine tra mondi

Alle 18 e trenta il gruppo di madri e figli si da appuntamento al teatro Piccolo. Da lì a un'ora ci sarebbe stata la prima delle performance alle Gaggiandre. Sono tutti in agitazione, si cambiano e mettono i vestiti scelti per l'occasione insieme a Virgilio. Durante una delle prove nei giorni immediatamente precedenti il coreografo aveva chiesto loro di portare degli abiti usati normalmente. Non voleva niente di speciale, vestiti comodi e colorati. Le madri si erano così sbizzarrite e avevano portato buste colme di maglie, vestiti, cappelli. Alcune di loro ne avevano anche comprati di nuovi per l'occasione. Tutti pronti. Sieni dà il segnale di lasciare il teatro per raggiungere lo spazio della performance all'interno dell'Arsenale.

Madri, figli, danzatori e assistenti, ci spostiamo tutti in gruppo insieme al coreografo,

raggiungiamo il piccolo pezzo di prato aperto sull'Arsenale e ci mettiamo ad attendere sul bordo del manto erboso che avrebbe segnato lo spazio della performance. I bambini corrono, le madri chiacchierano. Arriva anche Noemi, la violoncellista che si posiziona sotto uno degli archi che incorniciano lo spiazzo aperto sulla laguna ed estrae il violoncello. Iniziano le prove. Gli assistenti si siedono sulla breccia bianca che sarà poi destinata al pubblico insieme ad alcuni tecnici della Biennale arrivati per girare un video. Anche io mi siedo con loro. Sul manto erboso restano solo le madri e i figli a piedi scalzi, provano le coreografie e i passaggi, mentre Virgilio gira in mezzo a loro osservandoli e dando indicazioni su dove posizionarsi.

Ore 18:30, inizia ad arrivare il pubblico. Solo il rumore dei passi sulla breccia e un leggero vociare interrompe il silenzio. Le madri e i figli sono seduti sul muretto basso tra gli archi. Io e i danzatori sediamo tra il pubblico che gradualmente si sistema sulle due file di panche poste di fronte al prato. Molti restano in piedi, non c'è posto per tutti. Alcuni si siedono a terra in modo da formare un cordone intorno al manto erboso. Inizia la musica, poche note, tocchi leggeri sul violoncello. La voce di Noemi è il segnale. La prima coppia di alza, lentamente raggiunge la sua posizione nel prato. Sono Valeria e Agnese, si fermano, si guardano e iniziano la coreografia. Si alza la seconda coppia, e poi la terza e così via fin quando tutte sono al centro e nell'atmosfera rarefatta della calda sera di giugno, i gesti lenti della madri e dei figli scandiscono il passare dei minuti. Tutto è lento. Musica e gesti abitano quel breve tratto di verde tra laguna e terra. Il pubblico osserva, qualcuno si commuove. La musica si dirada, la voce di Noemi si fa più fioca e le coppie una a una, lentamente tornano al loro posto. Il pubblico resta per qualche secondo in silenzio, quasi spaesato. Poi un grande applauso rompe l'attesa, e poi sorrisi, abbracci. La performance è finita. Ora si torna alla vita di sempre. I partecipanti tornano nel teatro. Lì è una grande festa, tutti sono più rilassati, è andata bene. La giornata è finita e già si pensa alla performance del giorno dopo in campo Pisani.

Alle Gaggiandre all'Arsenale e in Campo Pisani, la performance *Madri e Figli* è stata ambientata sfruttando le particolarità dei due luoghi: nel primo caso, è stata ambientata in un piccolo prato irregolare e leggermente in declivio, delimitato sul lato lungo da serie di archeggiate aperte sulla laguna che hanno funto da quinta. Il pubblico è stato disposto frontalmente rispetto agli archeggiati (e alla performance) su due file di panche poste provvisoriamente su un percorso normalmente utilizzato per il passaggio dei visitatori della

Biennale Arte. Lo stesso è avvenuto per Campo Pisani, dove le coppie di madri e figli sono state disposte di fronte alla facciata principale del Conservatorio B. Marcello, in uno spazio rettangolare delimitato da una diversa pavimentazione (già esistente) del campo. Le Gaggiandre è uno spiazzo aperto di passaggio all'interno del circuito dei visitatori della Biennale Arte Visive all'Arsenale. Campo Pisani è invece un campo rettangolare, chiuso su due lati dall'imponente palazzo del Conservatorio di musica e da alcune abitazioni private. È quindi normalmente attraversato per permettere l'ingresso dei cittadini nei vari edifici. In entrambi i casi si tratta quindi di luoghi pubblici normalmente non destinati alla messa in scena di performance. **INSERIRE FOTO DEI DUE SPAZI**

Come abbiamo già accennato, in entrambi i casi, le casse di amplificazione, i faretti per la luce artificiale e le panche per il pubblico hanno costituito l'unica modificazione momentanea dello spazio urbano. All'interno di questi due ampi campi, lo spazio destinato alla performance risulta essere individuato oltre che dalla presenza di oggetti mobili, come le panche o i faretti, anche dal diverso uso dello spazio rispetto alla quotidianità (sia da parte del pubblico che dei *performers*).

In occasione di *Madri e figli* entrambi vengono infatti momentaneamente abitati da un gruppo eterogeneo di persone composto da: assistenti, tecnici, musicista, direttore artistico e performers (dodici coppie). Tra questi, durante le prove generali, il direttore e i performers prendono possesso di uno spazio (che poi sarà lo spazio della performance) da cui tutti gli altri restano esclusi. Appena arrivati nello spiazzo, la prima indicazione che Sieni fornisce alle coppie di madri e figli è proprio la modalità di occupazione dello stesso: attraverso dei riferimenti spaziali specifici (come gli archi alle Gaggiandre o il pavimento in campo Pisani), il coreografo indica i limiti entro i quali le coppie dovranno spostarsi e le distribuisce al suo interno segnando un centro (come il portone del conservatorio) ai lati del quale le coppie si disporranno secondo distanze approssimative rispetto ad esso. Tutto ciò che è fuori da quel limite è lo spazio del pubblico.

Oltre a occupare due spazi diversi, i performers si distinguono dal pubblico per il modo diverso di prenderne possesso: gli osservatori esercitano movimenti minimi e sedendo, bisbigliando, scattando fotografie, bilanciando il corpo alla ricerca di una posizione comoda, non prestano attenzione al proprio corpo, ma ad un'azione (la performance) che è collocata all'esterno dello spazio da loro occupato. I *performers* al contrario sospendono le attività quotidiane per dedicare massima attenzione all'interno del proprio spazio e ad “gesto” da loro

compiuto, che si configura (come vedremo meglio in seguito) come qualcosa di diverso dalla normalità. Le due azioni - tanto quella dell'osservare quanto quella del “gesto” – delimitano quindi lo spazio, i cui confini tra un dentro e un fuori sono segnati da due tipologie di attenzione diversa: un'attenzione principalmente centrifuga (quella degli osservatori) e una principalmente centripeta (quella dei performers) che hanno però un denominatore comune: il corpo. Ciò che li distingue è dunque una diversa modalità di utilizzo del proprio corpo a cui corrisponde una specifica forma di attenzione.

Nel momento della performance finale il gesto impegna tutte le coppie di madri e figli sincronicamente, seppur ognuna con una propria coreografia. Questa condizione di omogeneità delle coppie nell'occupazione dello spazio rinforza la separazione esistente tra il luogo dell'osservazione (del pubblico) e quello dell'azione (dei performers). Questa demarcazione spaziale è presente però anche in assenza del pubblico, durante le prove generali. Ne è una prova il modo in cui Sieni e gli assistenti (sia i danzatori e coreografi di *Trasmissioni* sia il suo staff tecnico) gestiscono lo spazio. Il caso più significativo è rappresentato da Campo Pisani.

Durante le prove e il momento di attesa prima dell'inizio della performance, Sieni e gli assistenti si sono trovati di fronte alla necessità di consentire l'attraversamento del campo anche ai “non addetti ai lavori”, intenzionati a varcare il portone principale d'ingresso al Conservatorio di Musica, posto all'interno dello spazio dedicato alla performance. Si tratta in particolare di turisti intenzionati a visitare il palazzo, professori, studenti e addetti del Conservatorio.

Durante le prove, le coppie sono sparse nello spazio e vige un'atmosfera informale in cui non c'è pubblico, solo le coppie che provano e agli assistenti. Virgilio Sieni gira tra le coppie dando indicazioni sulla posizione da conquistare nel rettangolo. Si sposta continuamente dall'esterno all'interno dello spazio, cercando di simulare il punto di vista frontale del pubblico ed evitare che le coppie siano tutte facilmente visibili. Lo spazio che si crea tra una coppia e l'altra è molto ampio (due-tre metri tra ogni coppia) e durante le prove alcuni danzano, i bambini più irrequieti corrono di qua e di là, alcune madri siedono. In questa atmosfera rilassata, alcuni turisti, non riuscendo a comprendere con chiarezza quanto stesse avvenendo, infrangono lo spazio destinato alla performance attraversandolo; vengono però immediatamente bloccati e richiamati dagli assistenti di Sieni e invitati ad entrare nel palazzo evitando di attraversare lo spazio della performance (segnalato dalla diversa pavimentazione)

e limitandosi a percorrerlo lungo il perimetro per poi dirigersi, restando radenti alla facciata, all'interno del portone principale. Lo stesso è stato indicato a chiunque altro volesse entrare nel palazzo.

Possiamo dunque fare due considerazioni: da una parte i partecipanti e il pubblico – in generale le persone coinvolte direttamente o indirettamente nella performance – attraverso il loro stare in uno spazio piuttosto che nell'altro, riconoscono l'esistenza di uno *spazio della performance*, i cui limiti spaziali sono collettivamente condivisi – seppur non visibilmente segnalati da alcuna forma di barriera architettonica – e segnano la separazione spaziale dei *performers* e del coreografo da tutti gli altri, tra cui anche i danzatori e gli assistenti (e anche io) che si sono mantenuti sempre all'esterno o ai margini dello spazio. Dall'altra parte, ciò che determina l'inviolabilità di questo spazio da parte di persone esterne, che genera dunque una forma di diversità tra gli abitanti momentanei del campo, non è la presenza di uno spazio destinato al pubblico separato da quello dell'azione, ma il “gesto” stesso. Non è quindi lo spazio che determina la performance, ma il gesto che genera e trasforma in senso simbolico lo spazio.

La performance stabilisce dunque uno spazio che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, stabilisce un margine tra due mondi, quello dei performers e quello esterno del pubblico e della città vissuta quotidianamente. Abbiamo già sottolineato nel capitolo precedente come dal punto di vista di Virgilio Sieni i partecipanti a *Madri e Figli* nel momento della danza occupino uno spazio che lui stesso chiama “il terreno del gesto”. Come ci suggeriscono le stesse parole, è quindi il gesto che ne definisce i confini. Durante un'intervista il coreografo parla dello spazio della danza attraverso un'altra metafora visiva, quella dell'angelo. Il coreografo descrive infatti i danzatori come

“gli ultimi angeli rimasti, coloro che facendo un passo indietro e avanti continuamente e accelerando questo passo, riescono a sollevarsi” (intervista, 28/06/2013)

Durante un'intervista mi racconta che è più volte tornato a vedere gli affreschi di Gian Battista Tiepolo in villa Manin di Passariano, in cui l'artista ha dipinto le celebri scene del Mosè sugli alti soffitti del piano nobile. A Udine ci eravamo incontrati in occasione della presentazione di un altro suo progetto, *Angelo che se ne va*, in una chiesa sconsacrata al centro della città. Così descrive gli affreschi:

“Gli angeli del Tiepolo sono sempre sospesi, rimangono a quell'altezza lì. È bello perché sul soffitto non volano [...]. È bello, l'angelo del Tiepolo non si sposta, non c'è niente da fare, inutile a dire la rivoluzione dello spazio. Non smargina per niente in questo neutro liminare. È sulla soglia a indicarti, se vuoi”. (intervista, 28/06/2013)

Secondo il direttore artistico, l'angelo del Tiepolo è un essere sospeso su un cielo costruito illusionisticamente dalla mano del pittore. Nella tradizione cristiana è il messaggero dei cieli, colui che è in grado di *stare tra* due mondi esistenziali differenti, la vita mondana da una parte e quella ultraterrena dall'altra. Nell'iconografia rinascimentale e barocca, l'angelo viene spesso rappresentato sospeso a mezz'aria, concreto nel suo corpo materiale modellato dai drappi. Virgilio Sieni immagina di dare vita all'angelo dipinto, che un passo avanti e uno indietro, senza avanzare, inizia a danzare. I suoi passi oscillatori, avanti e indietro, producono uno spazio in cui l'angelo si concede al movimento. Sieni definisce questo spazio occupato dall'angelo-danzatore come *neutro liminare* o *soglia*.

In questo *neutro liminare*, l'osservatore è invitato dall'angelo-danzatore, che è *sulla soglia a indicarti*, a partecipare alla danza. La *soglia* è dunque un luogo di margine tra due mondi, quello reale dell'osservatore e quello fittizio dell'angelo dipinto sul soffitto. Questa definisce dunque uno spazio *neutro*, all'interno del quale non siamo né completamente nello spazio illusionistico dell'affresco (poiché l'angelo danza e quindi c'è vita) né nel mondo reale dell'osservatore. L'invito che l'angelo porge all'osservatore prevede dunque un'elevazione metaforica di quest'ultimo dallo spazio della vita quotidiana in uno *neutro* e di per sé ambiguo, dove iniziare la danza.

Il fatto che Sieni paragoni il danzatore all'angelo del Tiepolo ci fornisce un'indicazione specifica su come egli intenda lo spazio occupato da chi si dedica alla danza, definito come il “terreno del gesto”. Per poter comprendere come mai il coreografo per definirlo utilizzi il termine *neutro liminare*, possiamo fare un parallelo tra l'espressione usata da Sieni e le teorie sul rito di Van Gennep (1909).

L'antropologo inglese è stato infatti il primo a definire la fase di ingresso da parte dei partecipanti ad un rito nello spazio dedicato ad esso come “fase di transizione”, che successivamente Turner (???) individuerà come *liminare*.

Abbiamo già detto che Van Gennep ha distinto tre fasi all'interno dei riti di passaggio: la separazione dalla comunità, la transizione rituale e la reincorporazione nella comunità. La neutralità della fase liminare consiste proprio nel suo carattere transizionale. Nel caso dei riti

di passaggio ad esempio, i partecipanti abbandonano uno *status* sociale per acquistarne un altro. Durante il rito dunque l'iniziato si trova in una condizione esistenziale che non corrisponde né allo *status* abbandonato né a quello che verrà conquistato al termine dello stesso. Il rito identifica quindi uno spazio di margine neutrale al cui interno le regole del quotidiano possono essere sospese e rovesciate e regna l'ambiguità. Questo spazio liminare può essere individuato tanto all'esterno quanto all'interno della dimensione pubblica. In occasione del carnevale o delle feste popolari, ad esempio, il villaggio o la città non vengono abbandonati, ma trasformati in senso rituale.

Nel caso del Festival, abbiamo dunque visto che la città viene trasformata simbolicamente attraverso l'inserimento delle performance. Anche in questo caso lo spazio della performance stabilisce un margine simbolico (perché non segnato da limiti materiali ma solo dalle azioni dei partecipanti) tra il mondo dei partecipanti – che come vedremo ha regole interne proprie – e quello della città. Trattandosi però di un luogo interno alla città stessa, questo mantiene una ambiguità che mette in crisi l'idea di uno spazio come categoria oggettiva. Il fatto che il coreografo si riferisca allo spazio della danza come ad un *neutro liminare* potrebbe suggerire che egli gli attribuisca le medesime caratteristiche che Turner riconosce a quello del rito: alterità rispetto ai luoghi del quotidiano; sospensione e rovesciamento delle norme comuni di comportamento; luogo in cui avviene una trasformazione simbolica del corpo del partecipante; acquisizione da parte di quest'ultimo di un nuovo *status* sociale. Vediamo ora più nello specifico come si presenta la fase liminare a da un punto di vista spaziale.

3.5 Lo spazio della performance secondo le madri: tra *intimo* e pubblico

Dopo esserci occupati del modo in cui Sieni identifica lo spazio del terreno del gesto, è utile chiedersi in che modo quest'ultimo venga invece percepito dai partecipanti non-danzatori. Per rispondere a questa domanda partirò dal primo dei quattro punti indicati: lo spazio della performance come altro dal quotidiano. Abbiamo già visto nel capitolo precedente come le madri considerino il progetto come una realtà alternativa alla routine quotidiana. Partiamo dunque dal primo spazio che questi incontrano durante i due mesi di prove: il teatro Piccolo all'Arsenale.

Lo spostamento dei partecipanti verso il teatro è l'atto che segna l'uscita degli stessi

dalle loro case e dai loro ambienti quotidiani. Il loro avvicinamento allo spazio dedicato alla danza è assimilabile a un processo di marcatura spaziale. Le madri e i figli infatti, una volta entrati in teatro, vengono condotti da degli assistenti di Sieni in uno spazio ancora più ridotto dimensionalmente, il palcoscenico, la cui frequentazione assidua fa sì che i partecipanti smettano di considerare quello spazio come un palcoscenico e lo considerino come luogo *proprio* delle prove. In base a ciò che mi raccontano le madri, i suoi colori scuri, le luci forti, il silenzio, la platea aperta con le poltrone vuote, contribuiscono a marcare lo spazio del palcoscenico come *diverso* rispetto ai luoghi del quotidiano. Barbara mi descrive il primo giorno di prove così:

“Per me è stato un momento sacro. Il fatto di essere lì con lui [il figlio Pietro] e andare su questo palco vuoto, questa atmosfera così bella. Pietro ha detto 'questo teatro è fantastico, non ho mai visto un posti così bello! Qua dentro si sta bene'. Quando siamo saliti sul palco lui era tutto emozionato perché vedi tutto, c'erano le tende aperte e per me è stato un momento sacro. Siamo venuti fuori proprio contenti” (intervista 5/06/2013)

La madre descrive l'esperienza della danza sul palcoscenico come un momento sacro e immediatamente dopo si sofferma sulla descrizione del teatro, che la colpisce per il *palco vuoto* e un'*atmosfera bella*, che mette a suo agio sia lei che il figlio. La descrizione del luogo suggerisce il fatto che i due considerino quello spazio come altro rispetto a ciò a cui sono abituati. Sul palcoscenico, Barbara e Pietro sono soli insieme al coreografo, che gli si mantiene sempre molto adiacente, parla sottovoce e attraverso poche indicazioni e tocchi leggeri sulle spalle, sulla testa, sulle braccia, suggerisce ai due il movimento da compiere. Non c'è musica e il silenzio è interrotto solo dal bisbigliare del coreografo. Lo spazio del palcoscenico è vuoto da qualsiasi ingombro, abitato solo dai corpi della madre, del figlio e del coreografo disposti al centro e illuminati da una forte luce artificiale. I danzatori si mantengono a distanza, in silenzio e in penombra, fuori dallo spazio del palcoscenico, tra una quinta e l'altra. Nessun altro è in teatro e il sipario aperto mostra file di sedie vuote. Barbara mi dice che durante la danza insieme al figlio:

“si crea quell'intimità che tu non ritrovi tutti i giorni nella quotidianità, la ritrovi solo nei momenti intimi. Quel momento intimo che avevo con lui nel mettere in scena le cose per me è sacro, non esiste nient'altro intorno, siamo lì e basta. A me capita raramente di essere

solo lì con la testa con tutte le cose che faccio. Però in quel momento ero solo con Pietro”.
(intervista 5/06/2013)

Madre e figlio durante il primo giorno di prove sono circondati da persone in quel momento a loro sconosciute, eppure l'azione che Virgilio Sieni mette “in scena” insieme alla coppia, fa sì che si crei uno spazio percepito come *intimo* all'interno del palcoscenico, dal quale gli altri sono esclusi. Barbara parla inoltre di una sospensione del quotidiano che conferisce al momento vissuto una forma di sacralità. Il concetto di sacro è ovviamente legato al contesto rituale, ma cosa intende Barbara per *sacro* e per *intimo*? Il gesto che coinvolge la coppia e il coreografo crea un dentro che è separato dall'esterno non da segni spaziali, ma per il fatto che al suo interno vigono regole proprie, diverse dal quotidiano. Nel descrivermi in quali momenti lei ritrova la medesima forma di intimità, la madre mi racconta:

“Io la ritrovo quando lo accompagno a letto. É un momento molto intimo, nostro. Dove lui si apre, mi racconta le sue cose. É come se nella danza lo avessimo ritrovato con una altra forma, senza parole però, solo col corpo”. (intervista, 5/06/2013)

Il suo concetto di intimità ha quindi a che fare con i momenti privati della vita di madre e figlio, come l'andare a letto, che la madre mi descrive come un *rituale* durante il quale il figlio riflette sulla propria giornata e le si racconta più liberamente. Il concetto di sacro si lega quindi ad una dimensione privata che, nel caso della danza, viene però inserita in un contesto pubblico. Nonostante il gesto avvenga in presenza di diversi osservatori, questo rende la madre e il figlio inavvicinabili ed isolati nella loro dimensione di coppia. Il coreografo infatti già prima dell'inizio delle prove dà indicazioni precise ai sette danzatori e coreografi assistenti, vietando loro di avvicinarsi o di parlare con le coppie durante il momento della danza, almeno fino a quando lui non li abbia introdotti agli stessi nei giorni successivi, affidandogli un ruolo specifico²⁶. Il gesto sospende quindi momentaneamente l'identità delle madri e dei figli come persone sociali e questi vengono investiti della stessa sacralità che Barbara riferisce al gesto.

Nei riti di passaggio la concezione del sacro è fortemente legata alla condizione di

²⁶ Dopo le prime prove con le coppie, i sette coreografi e danzatori assistenti vengono utilizzati da Sieni nel ruolo di “ombre”: ogni coppia di madre/figlio viene affidata a due tra questi con il compito di aiutarli nella memorizzazione della coreografia attraverso la ripetizione della stessa contemporaneamente alla coppia.

“ibrido” assunta dal novizio durante la fase liminare. Van Gennep (1909) spiega che il neofita²⁷, in quanto sospeso tra due condizioni esistenziali, perde momentaneamente la propria identità sociale ed è spesso considerato come un essere sacro e intoccabile. Durante i riti di iniziazione, ad esempio, vengono imposti dei veri e propri tabù, come la separazione dalla famiglia, che stabiliscono una condizione di incomunicabilità.

Il senso di isolamento dal “fuori” della vita sociale nel momento della danza potrebbe essere paragonato alla condizione liminare del novizio. La creazione di uno spazio isolato dalla comunità (che in questo caso è rappresentata dai sette coreografi e danzatori assistenti) è ribadito anche da Cristiane, che nel raccontarmi il momento del gesto aggiunge qualche elemento in più:

“Sì, ti possiede, ti possiede completamente, sei lì e quando sei lì se tu, non c'è l'esterno..tutto quello che c'è attorno non esiste, cessa di esistere, lì il punto centrale sei tu, il sole sei tu. Ma non perché brilli, perché fai chissà quale performance, proprio perché tutto quello che c'è dentro deve venire fuori attraverso il gesto. Questa è stata la mia percezione.” (intervista, 21/06/2013)

Cristiane riconosce al gesto il potere di creare uno spazio simbolico all'interno del quale avviene una sospensione della vita sociale e quotidiana. Avviene dunque una concentrazione spaziale per cui questo spazio di sospensione non coincide con l'intero palcoscenico, ma viene delimitato simbolicamente - attraverso il gesto - in quello occupato durante la danza dai due corpi di madre/figlio. Inoltre, tenendo conto delle parole di entrambe le madri, la danza sviluppa un'attenzione rivolta tanto al proprio corpo, inteso come generatore del gesto, quanto al corpo (e al gesto) del figlio. Lo spazio del gesto assume quindi la caratteristica di una realtà spazio-temporale liminare, una sorta di zona “neutra” (uso il termine *neutro* rifacendomi alla definizione di Sieni di *neutro liminare*) abitata esclusivamente da questi due corpi, che si distingue dallo spazio della socialità.

Lo stesso avviene nel campo durante le performance. I partecipanti vi arrivano dopo due mesi di prove, svolte sempre dentro il teatro. Prima della performance Virgilio organizza due prove generali alle Gaggiandre e in campo Pisani. Questa scelta è spiegata così dal coreografo:

²⁷ Nella traduzione italiana viene utilizzato indifferentemente il termine neofita o novizio per indicare il partecipante ad un rito. In questo paragrafo utilizzerò indifferentemente i due termini rifacendomi all'uso che ne fa Van Gennep.

“Solo nella fase finale di Madri e Figli possiamo andare qui nel campo delle Gaggiandre a capire, solo dopo aver fatto sei, sette prove con loro...quindi nella fase finale possiamo andare. Perché l'importante è che loro sono come dei microcosmi e devono veramente apprenderli come tale, avere questa padronanza...e vorrei che mantenessero questa intimità e non che all'aperto diventano più grandi”.

Il coreografo descrive la coppia madre/figlio come dei *microcosmi* e vi riconosce una forma di *intimità* che ha molto a che fare con la dimensione spaziale: Sieni infatti teme che portando le coppie all'aperto, questi microcosmi di madre e figlio possano *diventare più grandi*. Il direttore artistico impone dunque un divieto: dal suo punto di vista, se la coreografia venisse immediatamente portata fuori dal teatro, le coppie non sarebbero in grado di riconoscersi come *microcosmi*. Il teatro Piccolo è infatti un luogo pubblico, ma isolato da un contatto esterno. Anche lo stesso Arsenale, in cui si trova il teatro, al momento dell'inizio delle prove ai primi di maggio 2013, è quasi deserto. Sieni sente quindi la necessità di porre le coppie in una condizione di isolamento spaziale rispetto alla città vissuta quotidianamente. Il potere di esclusione della vita sociale che le madri riconoscono al gesto è dunque frutto di una orchestrazione intenzionale da parte del direttore artistico, aspetto di cui parleremo più diffusamente nell'ultimo capitolo.

Durante i due mesi di prove, l'isolamento spaziale delle coppie durante la danza viene mantenuta anche quando Sieni inserisce nel lavoro coreografico i sette danzatori/coreografi, definendoli come “ombre”. Questi, divisi anch'essi in coppie, hanno avuto il compito di ripetere la coreografia appresa ponendosi ad una distanza dalla coppia madre/figlio di circa un metro e mezzo, e di anticipare leggermente i movimenti in modo che questi ultimi potessero essere guidati visivamente nella memorizzazione della sequenza di gesti. Solo in una fase successiva, soprattutto quando Sieni lascerà le coppie affidandole esclusivamente alle “ombre” e ad una sua assistente, questi romperanno lo spazio esclusivo di madre e figlio per sperimentare un approccio ravvicinato con loro.

Ciò nonostante l'esclusività spaziale viene mantenuta anche durante questa seconda fase nel momento delle prove casalinghe. Le coppie infatti sono state invitate dal coreografo, sin dall'inizio del progetto, a provare la coreografia in coppia nelle proprie abitazioni. Tutte le madri e i figli hanno seguito la sua indicazione e, in occasione delle interviste, ho chiesto loro di mostrarmi una prova. Tutti hanno scelto come luogo la loro casa, tranne nel caso di Sara e

Lorenzo, che per motivi di spazio, erano soliti provare in un piccolo campiello ricavato tra i palazzi sotto casa. Le madri e i figli hanno dunque ricavato uno spazio *proprio* della danza all'interno della casa e in alcuni casi, hanno anche chiesto ai loro parenti di non assistere alle prove. Barbara nel raccontarmi come si è organizzata col figlio per provare, mi dice che le prove sono state per lei l'occasione per inserire un momento di condivisione in più dopo cena, nella tranquillità della casa prima di andare a dormire:

“ [...] quello che dovevo ricevere lo sto già ricevendo venendo alle prove, anche se poi non facessi la performance. Non mi interesserebbe perché quello che mi dà [la danza] è il momento che ho io con lui [Pietro]. Allora uno dice 'vai a mangiare un gelato o creati qualcos'altro'. Però quello lì è un momento diverso per stare insieme. [...] Anche le prove che facciamo a casa...quindi abbiamo questo appuntamento la sera adesso. Sì, prima della trafila per andare a letto, adesso ci sono le prove e quindi è un bel momento. A me ha dato un momento esclusivo con Pietro.” (intervista 5/06/2013)

Barbara racconta di come il gesto, attraverso la necessità delle prove, si inserisca nella vita casalinga della coppia e rappresenti un momento privato tra madre e figlio. In molti casi, le madri preparano lo spazio destinato alle prove liberandolo da ingombri quali mobili o tappeti e mettendo su un cd con della musica. Lo spazio della casa viene quindi momentaneamente trasformato (sia spazialmente che attraverso l'uso della musica) per ospitare la danza. Nella casa vengono a riproporsi le condizioni di isolamento e predisposizione dello spazio (che viene svuotato) che i partecipanti avevano sperimentato in teatro. È inoltre indicativo che lo spazio scelto dalle coppie sia il soggiorno, stanza che è normalmente destinata all'accoglienza degli ospiti e che quindi presenta la medesima ambiguità tra privato e pubblico che abbiamo riscontrato nel teatro. La *propria* casa è infatti il luogo privato per eccellenza, ma lo spazio scelto al suo interno per le prove è l'unico normalmente destinato alle relazioni pubbliche (Rosselin, 1999); spesso i mariti e figli si trovano nella condizione di fare da osservatori esterni (così da riprodurre la condizione dei sette danzatori e coreografi assistenti). In alcuni casi, la coppia di madre e figlio vieta esplicitamente la visione delle prove agli altri abitanti della casa o scelgono momenti del giorno in cui la casa è vuota.

Le madri trovano dunque il modo di inserire la performance all'interno dei luoghi della loro quotidianità. Nella casa vengono a riproporsi le condizioni essenziali perché si verifichi

quella percezione di intimità e sacralità che le madri riferiscono al gesto: attraverso la demarcazione di uno spazio proprio per le prove, che viene modificato occasionalmente a tal fine, le madri riconoscono la necessità di uno spazio (e un momento) di esclusione dall'esterno per potersi concedere al *gesto*.

La continua oscillazione tra dimensione pubblica e privata viene ad accentuarsi quando le madri intervistate decidono autonomamente di sperimentare una prova all'esterno: Sara e Lorenzo provano infatti nel campo sotto casa, Cristiane e Valentina sulla spiaggia, Emanuela e Simone nel parco cittadino. In tutti e tre i casi si tratta di luoghi pubblici assiduamente frequentati dalle coppie. Ognuna delle madri mi racconta dell'accaduto descrivendolo come una stranezza e sottolineando lo stupore dipinto sui volti dei vicini di casa o di ombrellone nel vederle danzare. Gradualmente le madri – che pur mantengono una percezione del momento della danza come di una dimensione *intima* – decidono di sperimentarlo in un luogo aperto, con cui però mantengono una relazione di familiarità.

Sara in particolare, avendo una casa molto piccola, usa per le prove il campo sotto casa, dove normalmente Lorenzo è solito giocare. Così Sara mi descrive quel momento:

“È un'esperienza che si può fare, che io posso fare perché sono a Venezia, non credo potrei farlo in un'altra città, perché in questa città - che sento molto domestica - penso di poter danzare anche fuori casa. Rispetto a me e al mio bambino...uno spostamento della scena dalle mura domestiche a fuori, che se fosse un'altra città non credo sarebbe possibile, almeno non per me, forse per Lorenzo sì, è un tassello in più.” (intervista, 13/06/2013)

Sara percepisce l'intera città di Venezia come una realtà *domestica*. Il motivo per cui lei riesce a danzare all'aperto è il fatto che a Venezia lei si sente come a casa, considera cioè gli spazi pubblici come una dimensione privata e *propria*. Questa sua percezione è sicuramente legata alle sue abitudini: Sara infatti in più occasioni mi racconta di come il figlio sia solito vivere nel campo, alla Baia del Re, un quartiere periferico di Venezia, dove file di grandi palazzi si aprono e si chiudono a formare una serie di piccoli spazi fuori dai circuiti turistici. In occasione di due interviste, Sara decide di farsi intervistare nel campo sotto casa, su una delle tante panchine della zona tranquilla al limitare della laguna. Sara mi racconta che quando è arrivata in quella zona non è stata accolta nel migliore dei modi, ma che ora si sente a casa. Lei ama Venezia e camminare per la città. In diverse occasioni la incontro per la

fondamenta degli Ormesini, a poca distanza dalla Baia, dove mi confida, ama passeggiare insieme al figlio.

Venezia, tutti i suoi abitanti lo sanno, è una città da vivere e attraversare a piedi, dove il silenzio, la successione disordinata di piccoli campi, calli strette, vedute lagunari, produce un'esperienza di camminamenti diversi rispetto alla città metropolitana. La città per Sara è domestica anche perché le offre delle possibilità che lei sente come affini. Mi racconta infatti che per una donna che viene dalla provincia, solo a Venezia è possibile dedicarsi alle sue passioni, come la danza. Le sue parole dicono però anche qualcos'altro: Sara riconosce il passaggio dalle prove dalla casa all'esterno come un momento significativo. Il gesto diventa uno strumento di acquisizione da parte del partecipante di un nuovo *status* pubblico, anche se momentaneo, quello di performer; allo stesso tempo consente di mettere in atto una conquista dello spazio pubblico che si configura come una forma di appropriazione privata.

Le madri riescono dunque a portare la danza negli spazi, pubblici o privati, della propria vita. Ciò dimostra che è il gesto a realizzare quello spazio di sospensione che è proprio della fase liminare dei riti e che l'uscita dalla quotidianità si configura tanto quanto un'uscita materiale dai luoghi della quotidianità (come nel caso di chi abita fuori Venezia) quanto come un processo di demarcazione simbolica dello spazio che sempre è interno alla città di appartenenza.

Ma come accade che le madri considerino il gesto come una forma di appropriazione di una dimensione pubblica come la città? Dopo l'ingresso nel teatro, che segna il passaggio in un luogo chiuso e destinato esclusivamente alle prove, i partecipanti incontrano degli assistenti che gli chiedono di firmare delle liberatorie per l'utilizzo della propria immagine da parte della fondazione La Biennale. Questo atto ha un doppio significato: da una parte da quel momento il partecipante si sente pienamente parte del progetto; dall'altra la liberatoria attesta il passaggio del corpo del partecipante (attraverso la propria immagine/video) da fatto interamente privato a oggetto di osservazione pubblica. Il corpo del partecipante – inteso come immagine - assume cioè un nuovo ruolo nella definizione del partecipante come individuo che è parte di una comunità.

Nei riti questo passaggio di *status* è segnato da un cambiamento materiale del corpo del partecipante, che rende visibile anche all'esterno l'ingresso in una condizione esistenziale altra. Nel caso di Madri e Figli, il corpo assume una nuova centralità: è lo strumento pratico attraverso il quale i partecipanti condurranno l'esperienza di danza ed è anche ciò che li

definisce come partecipanti. È in funzione di quel corpo che danza che essi possono accedere al progetto. Il cambiamento si manifesta anche nel cambio di abiti. I partecipanti infatti prima delle prove sono soliti cambiarsi di abito (così come i danzatori e lo stesso Sieni) per vestirne di più comodi. Dopo ogni prova, “i panni di prima” vengono indossati nuovamente e le madri e figli tornano alla vita di tutti i giorni. Avvicinandosi il momento della performance, l'attenzione verso l'abito è crescente. In quei giorni mi è capitato frequentemente di assistere a continue interrogazioni da parte delle madri sull'abito da indossare. La loro attenzione suggerisce la consapevolezza che la performance sia un'attività pubblica che li renderà “visibili”.

Il cambio dell'abito rientra anch'esso tra le pratiche più comuni nelle attività rituali (Van Gennep, 1909, Turner, 1986). Gli abiti con cui le madri arrivano alle prove e prima della performance sono gli abiti del quotidiano. Il fatto di cambiare abito vuol dire che queste sono consapevoli di entrare in un contesto diverso. Compiono cioè un'azione che non è tanto diversa dal cambiarsi d'abito per un'occasione speciale come il matrimonio, che è anch'esso una pratica rituale fondamentale sociale. Normalmente i riti di passaggio prevedono che i partecipanti conquistino uno status nuovo che viene mantenuto nel momento della loro reintegrazione nella comunità di appartenenza. In questo caso al contrario, le madri e i figli, terminata la performance, tornano ad essere tali. Lo status da loro conquistato è una condizione esistenziale momentanea che coincide con la figura del *performer*.

Il progetto mette quindi in atto una serie di strategie orchestrate dal coreografo che fanno sì che le madri e figli vivano gli spazi pubblici adibiti alla performance come luoghi in cui la loro identità quotidiana viene sospesa e la normale distinzione tra dimensione privata e pubblica viene meno. Come abbiamo già detto, l'autorizzazione per l'utilizzo delle immagini che i partecipanti firmano genera un passaggio del corpo - inteso come immagine - dal dominio esclusivamente privato a pubblico. Nel caso degli spazi avviene il contrario: degli spazi normalmente vissuti come pubblici diventano dei luoghi abitati e definiti geograficamente da una relazione privata, quella intima esistente tra una madre e un figlio, espressa attraverso la danza. Allo stesso tempo la dimensione privata dal gesto materno e figliare acquista valore pubblico.

3.6 Virgilio Sieni: la diversificazione della città come la diversificazione del gesto

Abbiamo finora indagato come Virgilio Sieni intenda abitare la città attraverso il *gesto* inteso come strumento di diversificazione dello spazio urbano vissuto quotidianamente. Questa ridefinizione spaziale prodotta dall'inserimento delle performance nella città, si riflette nel vissuto dei partecipanti in una messa in discussione della percezione soggettiva della dimensione privata e pubblica. Per concludere il nostro discorso, vediamo ora come tale principio di diversificazione, che Sieni esperisce nei suoi camminamenti urbani attraverso un approccio sensoriale e soggettivo alla città, sia il medesimo su cui si basa la sua percezione del *gesto* individuato attraverso lo *stile*. Uso la parola *stile* come potrebbe utilizzarla De Certeau (1990), il quale – come vedremo dettagliatamente - afferma che i percorsi spaziali tracciati dai pedoni nella città sono assimilabili a *stili* soggettivi di enunciazione pedonale.

Durante il primo incontro con i sette danzatori e coreografi di *Madri e figli*, il direttore artistico descrive così il progetto *Agorà*, che dopo Venezia sarebbe approdato a Marsiglia durante il mese di agosto 2013, dove si sarebbero riunite in una serie di performance vari gruppi di persone non danzatrici, che avevano già preso parte a precedenti progetti, provenienti da Italia e Francia:

“..Tutti questi, si tratta di centocinquanta persone, verranno tutti a Marsiglia e si ritroveranno tutti per la prima volta lì. In questo senso *Agorà*, perché se qui facciamo *Madri e Figli*, dovete immaginare che là invece oltre a madri e figli ci saranno tante altre tipologie di incontri e si incontreranno tutti in un unico spazio. [...] L'*Agorà* quindi emerge nella sua forma più chiara: *diversificazione*, un incontro apparentemente casuale tra loro, addirittura riconoscere nell'altro alcuni gesti che sono stati praticati, perché ovviamente se io vado a fare *Madri e Figli* a Venezia e poi faccio *Madri e Figli* a Barcellona, è chiaro che *non gli sto insegnando una mia coreografia*. Potrebbe sembrare, ma lo stimolo è sempre legato ai loro *dettagli*, ai loro piccoli accenni, a quello che immediatamente quel corpo *dice*. Molto spesso la costruzione di questi duetti...il più delle volte, qualche volta trio...sono molto legati a questa qualità insita nelle persone. Anche se poi andremo ad elaborare – come vedrete – quella che è una coreografia. Quindi lì a Marsiglia le madri si riconosceranno in altre coppie perché alcuni gesti appariranno simili...l'alzarsi di un braccio mentre prendo il collo del figlio o della figlia..quindi sarà anche bello vedere questo rapporto. Ma non lo sto dicendo come rapporto estetico, per cui qua c'è una cosa che può, potrebbe sembrare un canone rispetto allo stesso movimento fatto da un altro” (primo incontro di Sieni con i danzatori e coreografi di *Trasmissioni*, 03/05/2013)

Le parole di Sieni pongono due questioni importanti legate al concetto di stile: la diversificazione e l'omogeneità del gesto. Partendo dalla prima, il direttore artistico considera la *diversificazione* un elemento significativo per la comprensione del progetto itinerante di *Agorà*, all'interno del quale fa parte anche *Madri e Figli*. Il progetto sarà diversificato poiché composto da un insieme eterogeneo di *incontri* tra persone diverse, destinati sempre ad un contesto cittadino, in questo caso Marsiglia. A questa eterogeneità tipologica degli incontri, il coreografo fa corrispondere quella delle diverse coreografie di *Madri e Figli*. Queste ultime sono infatti tutte diverse da loro – ogni coppia ha una propria coreografia e ognuna di esse è composta da un insieme vario di gesti posti in sequenza.

Nelle parole del coreografo la diversità delle coreografie sembra legata più che a una scelta individuale del coreografo, alla dimensione soggettiva e corporea del partecipante. Il corpo e modo di muoversi delle madri e dei figli costituisce per Sieni un insieme vasto di *dettagli* gestuali a loro propri, che potrebbero essere paragonati alle ricchezze che, dal suo punto di vista, Venezia offre al pedone. Questi dettagli - tanto dei corpi dei partecipanti quanto della città – costituiscono un vocabolario che deriva dalla relazione specifica che si instaura tra questi e il direttore artistico. La coreografia viene infatti descritta come il risultato di un dialogo tra corpi: Sieni coglie ciò che, istante per istante, il corpo dell'altro *dice*.

All'interno di questo dialogo, la madre e il figlio hanno quindi il ruolo di soggetto di enunciazione. Il linguaggio da loro sperimentato è il gesto e la peculiarità gestuale di ogni partecipante rivela la *qualità insita* delle persone, che potremmo definire con ciò che De Certeau (2001) chiama *il modo d'essere* del pedone espresso nelle storie pedonali tracciate nella città:

“I percorsi dei passanti seguono traiettorie o deviazioni assimilabili a 'figure' o 'stili' particolari. Vi è una retorica del camminare. [...] Al pari del linguaggio comune, questa implica e combina stili e usi. Lo stile specifica 'una struttura linguistica che manifesta sul piano simbolico il modo di essere fondamentale di un uomo; connota una singolarità. L'uso definisce [...] un fenomeno sociale attraverso il quale si manifesta di fatto un sistema di comunicazione; rinvia ad una norma. Entrambi riguardano un 'modo di fare' (di parlare, di camminare eccetera), ma l'uno come trattamento singolare del simbolico, l'altro come elemento di un codice. E si intersecano per formare uno stile dell'uso, modo d'essere e di fare al tempo stesso”. (De Certeau, 2001: 154, edizione originale 1990)

Abbiamo visto nel paragrafo precedente come De Certeau paragoni l'atto del camminare a quello del parlare e definisca i percorsi dei passanti come *enunciazioni pedonali*. Lo storico afferma che ogni individuo nell'incedere possiede uno stile proprio e ne fa uso secondo un sistema normato di comunicazione tra sé e l'altro da sé. L'uso e lo stile del camminare – essendo qualità proprie del pedone – definiscono quindi il suo *modo d'essere e di fare*. La differenziazione dei gesti nelle coreografie di *Madri e Figli* – che Sieni definisce come il risultato della qualità insita delle persone - potrebbero dunque essere considerata lo specifico stile dell'enunciante nella loro realizzazione.

Il gesto del partecipante è suo *proprio* e questa localizzazione connota una singolarità. Il coreografo afferma però che durante la performance, la ripetizione sincronica delle coreografie da parte delle coppie di madri e figli, produce nell'osservatore esterno quanto nella percezione dei performers, un'impressione di omogeneità, per cui alcune madri potrebbero riconoscere sui corpi degli altri partecipanti alcuni gesti sperimentati e, *potrebbe sembrare* che questi siano stati decodificati secondo un canone estetico di riferimento. Per *canone* Sieni intende dunque un codice astratto e omogeneo che definirebbe una norma alla quale il gesto dovrebbe attenersi.

Se così fosse, il gesto delle madri e dei figli sarebbe il risultato di un continuo sforzo di “adeguamento” da parte degli stessi a tale codice; dovrebbe cioè accadere loro ciò che, secondo Sieni, si verifica nel percorso di apprendimento del danzatore all'interno delle scuole di danza: un processo di depurazione del corpo dagli errori di configurazione e gestione dello stesso al fine di incorporare un modello gestuale di riferimento – i passi di danza - identico per tutti. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, dal punto di vista del coreografo il gesto della madri e dei figli implica una diversità dovuta ai “tic” dei corpi strani dei danzatori che non ha nulla a che vedere con quella che lui stesso definisce come la *stilizzazione* dei danzatori. Il concetto di *stile* secondo Sieni rimanda dunque ad una dimensione specifica, quella del professionismo della danza, in cui il corpo del danzatore gradualmente incorpora un linguaggio decodificato secondo specifiche norme di dinamica.

Nel caso di *Madri e figli*, i gesti della madri e dei figlio costituiscono un vocabolario visivo riconoscibile come tale tanto dai partecipanti quanto dal pubblico, definiscono cioè un linguaggio proprio della performance. Tale linguaggio però tiene conto delle specifiche inflessioni soggettive dei partecipanti; il suo apprendimento non si configura inoltre come la trasmissione di un insieme di informazioni (o fonemi) di cui il partecipante si appropria

passivamente, ma come il risultato di una interazione attiva che coinvolge tanto il coreografo quanto le madri e i figli. Il coreografo nel definire il gesto non parla di stile (che riconduce invece al movimento dei danzatori professionisti), ma di *qualità insita* delle persone e in questa definizione si avvicina a ciò che De Certeau, al contrario, considera per *stile*: non un insieme astratto di norme, ma l'incontro peculiare che avviene nel corpo concreto del pedone tra il suo modo di essere e di fare e il sistema di norme che riguardano una specifica pratica del corpo.

Nel caso di *Madri e figli* accade quindi che i partecipanti debbano confrontarsi con un gesto che secondo Sieni è generato dall'incontro fisico, tattile, del suo corpo con quello delle madri e dei figli. Il gesto che ne risulta, seppur considerabile come il risultato quindi di una orchestrazione da parte del coreografo, è generato quindi dal coinvolgimento attivo dei partecipanti, tanto da affermare che non si tratta di una sua coreografia, *come potrebbe sembrare*. Il gesto differisce dall'atto del camminare proprio in relazione all'orchestrazione gestuale messa in atto dal coreografo. Bourdieu (1990) considera la danza come

“un caso particolarmente spettacolare di sincronizzazione dell'omogeneo e di orchestrazione dell'eterogeneo”. (Bourdieu, 2005: 94, ed. or. 1990)

Nella descrizione del sociologo ritroviamo entrambi i termini descritti da Sieni come propri della modalità specifica in cui il gesto viene a concretizzarsi: la diversificazione e l'omogeneità. La coreografia da un lato sincronizza le specificità gestuali e corporee dei *performers* in un gesto percepito come omogeneo tanto dal coreografo quanto dai partecipanti non danzatori (e potremmo aggiungere dal pubblico); dall'altro essa, seppur generata dall'interazione tra coreografo e *performers*, è comunque il risultato di una orchestrazione messa in atto dal primo, in modo tale che un linguaggio omogeneo diventi visivamente riconoscibile nei corpi *diversi* dei partecipanti.

Ciò che però rende riconoscibile il gesto non è solo uno specifico vocabolario gestuale, ma anche l'uso peculiare che la performance impone al gesto. Sieni in più occasioni definisce il gesto come *gratuito*, in quanto privo di una finalità materiale specifica:

“...Si lì dove probabilmente per danza s'intende se Dio vuole anche semplicemente lo spostamento di un braccio..perché evidentemente quello spostamento di un braccio non ha più quel senso *produttivo* di “lo spostato perché devo prendere la caffettiera o perché

devo scrivere una cosa”, che è già un gesto sublime sia chiaro, ma perché è *gratis*. Lo sposto ascoltando quello che sta facendo il mio corpo, l'origine di quel movimento a *gratis, sospeso*. Per cui c'è un nutrimento molto forte, perché vai piano piano a togliere la polvere da *stratificazioni* di pesantezze che sono andate a coprire un certo ascolto, quello che io chiamo 'il sentire', che non è altro che la capacità di individuare origini diverse, invece che dare per scontato una *produttività del gesto*. Questo è la danza principalmente, *aprire costellazioni*” (intervista, 28/06/2013)

Dal punto di vista del coreografo, il gesto è gratuito nel momento in cui acquista una funzione diversa dallo svolgimento di un'azione meccanica e quotidiana, come lo spostamento di una caffettiera. Sieni considera quindi come *danza* un gesto identificato dalla propria funzione di *gratuità* inserendolo all'interno del contesto quotidiano del suo agente. La gratuità del gesto determina una condizione di sospensione – il gesto dice infatti Sieni è *sospeso* – che produce un'attenzione rivolta al corpo in movimento; allo stesso tempo, ha il potere di rendere l'individuo consapevole di tale spostamento di senso per cui l'agire dell'individuo, in senso più generale, può essere svincolato da una necessità produttiva. In questo senso, Sieni afferma che la danza ha il compito di *aprire costellazioni*, di innalzare cioè quella che Turner (1990) definirebbe come la capacità riflessiva dell'individuo e di direzionare le sue politiche d'azione nella vita quotidiana.

La sospensione prodotta dalla performance non riguarda solo la percezione della città, ma come vedremo meglio nei capitoli successivi, si configura - più in generale - come un tentativo di sovversione della politica produttiva dell'agire umano. Il *modo d'essere e d'agire* dell'uomo (De Certeau, 2001), all'interno di uno specifico presente che è quello delle madri e dei figli, secondo Sieni può essere quindi diversamente veicolato attraverso la danza. Anche se lasceremo ai due capitoli successivi l'analisi della percezione dei partecipanti sul potere che il progetto di danza ha esercitato da questo punto di vista, potremmo affermare che il desiderio del coreografo di devianza del modo normato di intendere l'azione viene condiviso anche dalle madri e dai figli. Abbiamo già detto infatti che questi generalmente percepiscono l'adesione al progetto come una possibilità di uscire dal quotidiano. Alla luce di quanto detto, si potrebbe considerare tale decisione come il primo atto di messa in crisi della normalità che Van Genep (1909) riconosce come la prima fase di un rito di passaggio, ma anche come l'evento che, seguendo l'interpretazione di Bourdieu, determina la presa di coscienza di un sentimento comune di rottura della norma.

Secondo il sociologo, il modo in agiamo o parliamo non è completamente libero, o per lo meno è libero nella misura in cui si confronta con specifiche condizioni culturali e ambientali. Il sociologo afferma che è certo possibile uscire dalla norma. Utilizzando una metafora temporale, egli afferma che tale momento di devianza, che chiama *evento*, è possibile solo quando, all'interno di una struttura che possiede specifiche condizioni storiche e sociali – che è l'*habitus* -, questo evento diviene *problema*, viene cioè riconosciuto e legittimato come tale all'interno di *un mondo di senso comune* (Bourdieu, 2001: 92). Per definire tale concetto mi rifaccio direttamente alle parole di Bourdieu:

“L'*habitus* non è altro che quella legge immanente, *lex insita* inscritta nei corpi da storie identiche che è la condizione non solo della concertazione delle pratiche, ma anche delle pratiche di concertazione. Infatti le correzioni e gli adattamenti coscientemente operati dagli agenti stessi presuppongono la padronanza di un codice comune, e le imprese di mobilitazione collettiva non possono riuscire senza un minimo di concordanza tra gli *habitus* degli agenti mobilitatori (profeta, demagogo, ecc.) e le disposizioni di chi si riconosce nelle loro pratiche o proposte, e soprattutto senza l'inclinazione al raggruppamento generata dall'orchestrazione spontanea delle disposizioni”. (Bourdieu, 2005: 94)

Ogni partecipante, che sia il coreografo o le madri e i figli, sono portatori di un *habitus* e, utilizzando la precedente distinzione di De Certeau, potremmo affermare che questo si manifesti in uno specifico *stile* che definisce *il modo di essere fondamentale di un uomo* (De Certeau, 2001:154), una modalità culturale di essere nel mondo. Ciò che Sieni intende per *gesto* potrebbe dunque essere interpretato come una strategia corporea di concordanza, orchestrata dal coreografo, tra le diverse modalità di ogni agente alla performance di incarnare una devianza dal proprio *habitus*.

Conclusioni

In questo capitolo abbiamo visto come Virgilio Sieni utilizzi il festival della Biennale College di Venezia come occasione per una riflessione sul rapporto tra corpo e città, realizzata attraverso l'inserimento di una specifica pratica, che Sieni identifica come *gesto*, nel tessuto urbano. Secondo il direttore artistico, il gesto esiste solo nel luogo e il luogo esiste solo

in quanto abitato – e non solo osservato - da corpi che praticano gesti. Sieni costruisce una mappa geografica della città e nel suo disegnare si potrebbe riconoscere una continua tensione: da una parte c'è un desiderio di misurazione (potremmo dire di derivazione rinascimentale) per cui tanto il corpo quanto lo spazio sono una mappa fatta di angoli, distanze, perimetri e proporzioni. Dall'altra il suo approccio al corpo e alla città utilizza come criterio d'indagine più il tatto che l'occhio. Ne risultano due diversi punti di vista: uno *esterno* al corpo e allo spazio, che riproduce l'occhio dell'osservatore unico e onnisciente che si impone a distanza su un quadro bidimensionale rappresentato dalla carta geografica, e uno *interno*, mobile e sinestetico, fatto di un corpo che si relaziona, si sposta e conosce attraverso i sensi.

Sieni afferma che compito del festival è *l'aprirsi degli spazi* (pamphlet del festival, 2013): la performance come apertura di uno spazio coincide quindi con l'atto di abitazione della città. De Certeau (2001) afferma che la città esperita dal pedone si restringe o si dilata a frammenti, di cui alcuni saranno lasciati nell'oblio della dimenticanza, mentre altri diverranno *cari e familiari*. Allo stesso modo, le distanze tra le gli oggetti saranno condizionate dalla posizione continuamente mutevole del corpo rispetto al esse e saranno dunque il prodotto di una frammentazione del punto di vista in una prospettiva plurima, che ribadisce la presenza del soggetto in un presente spazio-temporale sincronico. Il camminare diviene dunque discorso del presente, che ribadisce al soggetto il suo essere *io* in un ambiente che è altro da sé.

Allo stesso modo, Sieni attraverso il suo festival intende *frammentare* i margini ortogonali della città attraverso la realizzazione di spazi mobili, disegnati dall'esperienza soggettiva delle persone. La performance produce cioè una realtà *transumante* (De Certeau, 2001), che introduce il fattore dell'esperienza umana nella rigosità geografica dello spazio. La sua pratica potrebbe rispondere alla ricerca di De Certeau che nello spazio geometrico della città contemporanea tenta di

“sceverare le pratiche estranee allo spazio 'geometrico' o 'geografico' delle costruzioni visive, panottiche o teoriche. Pratiche che rinviano a una forma specifica di operazioni (modi di fare), a un'altra spazialità [...]. Una città transumante, o metaforica, s'insinua così nel testo chiaro di quella pianificata e leggibile” (De Certeau, 2001:146)

Tanto dal punto di vista del coreografo quanto nella percezione dei partecipanti non

danzatori, in questa città metaforica il gesto costruisce simbolicamente uno spazio di sospensione e ridefinisce la funzione e la percezione della città stessa da luogo della quotidianità a *terreno del gesto*. Su questo terreno, la danza recupera la sua funzione rituale (che è l'obiettivo che Sieni si è prefissato) e si configura come un momento transitorio e liminare, nel quale i partecipanti possono ridefinire se stessi e il proprio rapporto con lo spazio pubblico e privato. Il gesto, in questo senso, diventa dunque lo strumento attraverso il quale l'orchestrazione rituale del coreografo ridefinisce i confini e le possibilità della danza.

Quarto Capitolo

Il tempo del gesto

*“Il fatto umano per eccellenza
forse non è tanto la creazione dell'utensile
quanto l'addomesticamento del tempo e dello spazio,
vale a dire la creazione di un tempo e di uno spazio umani”*

André Leroi-Gourhan

Nei capitoli precedenti ho tentato di analizzare le ragioni per le quali Virgilio Sieni riconosce alla danza una funzione rituale e ho messo a confronto il suo punto di vista con quello dei partecipanti. Ho poi inquadrato l'esperienza del Festival come riflessione del coreografo sulla relazione dell'individuo con lo spazio della città e ho evidenziato come la performance generi una demarcazione spaziale simbolica al suo interno, il così detto “terreno del gesto”.

In questo capitolo mi concentrerò sull'analisi del vissuto della temporalità da parte dei partecipanti per poi focalizzarmi sulla visione di Virgilio Sieni, in particolare sul concetto emico di *gesto*. Attraverso l'analisi del modo in cui i partecipanti amatori e Virgilio Sieni raccontano il momento della coreografia, tenterò inoltre di dimostrare come il percorso *Agorà Madri e Figli* si basi su una temporalità complessa che porta l'individuo a riflettere sul rapporto tra passato e presente, memoria e concezione del sé. Allo stesso tempo mi propongo di mettere in luce la visione del coreografo sul lavoro del danzatore come pratica di resistenza non solo nei confronti del modo di percepire e organizzare il tempo a cui siamo abituati, ma di un diffuso modo di intendere il corpo e il gesto. A tal proposito utilizzerò come quadro teorico di riferimento principale il concetto di *resistenza* di De Certeau (2005), il concetto di *pratica* e di *campo relazionale* di Tim Ingold (2004) e il concetto di memoria di Remotti (1993).

4.1 Gli amatori e l'altrove del gesto

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, attraverso l'inserimento del festival nel ritmo e negli spazi della città di Venezia, Sieni intende operare una frammentazione della

routine quotidiana. La prospettiva antropologia ha ampiamente dibattuto la soggettività dell'esperienza temporale negando la concezione del tempo come una dimensione statica e uniforme. Al contrario il tempo viene percepito, organizzato, articolato ed illustrato attraverso visioni diverse (cfr Remotti 1998 e Ligi 2011). Leroi-Gornham (1977) definisce infatti la relazione tra cultura, percezione e organizzazione del tempo come dei “tentativi di addomesticare” il tempo attraverso i quali l'uomo esprime la propria *agency*, la capacità di creare, modificare, imporre convenzioni e categorie.

All'interno dell'esperienza *Agorà Madri e Figli* si possono individuare due tempi principali: il tempo della vita quotidiana e il tempo della danza. Il primo è scandito da un'alternanza di linearità e ciclicità riassumibili facilmente in un due parole: routine quotidiana. É infatti il tempo lineare e continuo dello scorrere frenetico delle lancette che si muovono irrimediabilmente sempre avanti, secondo dopo secondo, imponendo una linea retta tra gli innumerevoli fatti della vita; ma è anche il tempo ciclico delle giornate che si ripetono sempre uguali a se stesse; Il tempo della quotidianità impone i suoi ritmi sui corpi, sulle menti e sulle abitudini delle persone e decodifica norme alle quali attenersi.

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, i partecipanti raccontano la loro vita attraverso le svariate attività domestiche e pubbliche che caratterizzano la loro giornata. La dimensione del fare in un certo luogo e in un dato tempo crea un'identità. Barbara, Cristiane, Emanuela, Luisa e Sara, sono delle madri che si raccontano attraverso i tanti impegni quotidiani, tra lavoro, passioni personali, famiglia, casa e figli. Per loro il tempo è un continuo susseguirsi di impegni giornalieri, fatti di orari, imprevisti, scadenze, necessità che riguardano il nucleo familiare che hanno costruito nel tempo. Tutte mi parlano del ritmo sostenuto con cui organizzano la loro giornata, dell'abilità necessaria per riuscire a barcamenarsi tra i loro desideri di donna e i doveri che il ruolo di madri impone loro. Emanuela mi racconta di come sia stato difficile trovare un equilibrio all'interno della famiglia e di come ogni giorno sia una lotta per conservarlo. Allo stesso modo Barbara, Cristiane e Sara si interrogano sul modo in cui vivono la loro giornata e tutte mi confidano il desiderio di uscire in qualche modo da quella che Sara chiama una vita “standard”:

“è chiaro che ci sono delle regole che vanno rispettate, degli appuntamenti che non possono mancare, come quello della scuola. Però sono molto convinta che offrire a un bambino la possibilità di fare tante cose diverse lo metta nell'atteggiamento di essere curioso e di poter scegliere non necessariamente un percorso standard”.

“Molte persone crescono, studiano, mettono su una famiglia standard. Il fatto di venire qua a Venezia..l'esperienza universitaria è stata anche un'esperienza di vita, umana, assolutamente mi ha modificato completamente la vita. Ma non tanto il fatto dell'università per cui ora sono architetto, quanto il fatto di aver potuto scegliere io. È un'azione che io ho fatto imponendomi sulla mia famiglia, io non voglio che Lorenzo debba fare questa fatica di doversi imporre. Anche se dovesse dirmi 'prendo un fazzoletto di terra e vado a piantare la rucola', io spero di riuscire a dirgli 'vai se è quello che vuoi'. Spero di vedere in lui la sicurezza e abbia la libertà, non come atto di ribellione e imposizione, come scelta sua di vita”. (intervista a Sara, 13/06/2013)

Il fatto che le madri desiderino uscire da una vita *standard* significa difatti riconoscere implicitamente l'esistenza di un modo normato di vivere, socialmente condiviso, mentre la partecipazione al progetto di danza indetto dalla Biennale rappresenta per le madri una occasione di devianza dalla norma. Le parole di Sara confermano che la devianza ricercata dai partecipanti riguarda l'esercizio della scelta - all'interno del flusso di fatti della vita - di possibilità “altre” rispetto a ciò che il proprio ambiente fornisce in modo più evidente. In altre parole, significa compiere un atto di selezione tra forme di abilità fino a quel momento non contemplate.

Nel progetto *Agorà Madri e Figli* le madri vedono la possibilità di una conquista, la scoperta di un modo diverso di vivere il proprio tempo. Il tempo della danza ha infatti caratteristiche differenti rispetto a quello del quotidiano: è innanzitutto un *momento*, un evento inquadrabile in un specifico luogo scandito da una durata, che segna un inizio e una fine della performance. Alla specifica attività della ripetizione di una sequenza di azioni corrisponde dunque un corpo che si muove, un luogo che viene momentaneamente abitato e un tempo impiegato per realizzarla. Cercando ora di comprendere meglio cosa intendano i partecipanti quando mi parlano di altro dal quotidiano, mi affido alle parole di Cristiane nel descrivermi il momento del “gesto”:

“Immagino il movimento, mi da la sensazione di leggerezza e di essere altrove”.
(intervista a Cristiane e Valentina 21/06/2013)

I due tempi sembrano dunque due realtà separate e indipendenti: da una parte la vita di sempre, l'essere madre e l'essere figlio nella *routine* quotidiana della casa, della scuola e del lavoro, e dall'altra l'“altrove”, il momento del “gesto”. Quest'ultimo si contrappone dunque

alla quotidianità e definisce un contesto spazio temporale, in cui una dopo l'altra tutte le norme “invisibili” attraverso le quali l'individuo concepisce e organizza se stesso possono essere infrante e ridiscusse. L'unicità del “momento” vissuto durante il gesto rompe la routine quotidiana e rimarca anche temporalmente lo spazio della performance come qualcosa d'altro dal quotidiano, un *altrove*. Tornando a Cristiane, a distanza di un mese dalla fine del progetto mi racconta:

“Il ricordo che ho a distanza di un mese è di un qualcosa di surreale, qualcosa che non sia mai avvenuto perché è stato talmente bello, talmente intenso, talmente magico...e anche il fatto stesso che provassimo tutti i giorni, perciò c'è stato un coinvolgimento quotidiano...è stato molto forte, addirittura sognavo di notte, ripassavo proprio, magari mi svegliavo di notte, che ne so per bere un po' d'acqua, e nel frattempo riagganciavo i pezzi che non mi ricordavo...mi riaddormentavo mentre facevo il pezzo. Oppure ero in battello che tornavo da qualche parte e pensavo a tutta la coreografia, a tutti gli agganci della coreografia, perciò è stato veramente vissuto in maniera intensa.” (intervista a Cristiane, 13/08/2013)

Cristiane racconta di come la composizione della coreografia nel corso del tempo catalizzi la sua attenzione anche inconscia, durante le mille faccende della vita quotidiana. Nonostante il momento del gesto sia considerabile come un'esperienza spazialmente e temporalmente definita, come abbiamo visto anche nel capitolo precedente, gradualmente la realtà spazio temporale del gesto invade anche la vita, i tempi e gli spazi del quotidiano. Ma come accade che “il gesto” si configuri come un tempo di sospensione e un momento di rottura della norma? Di quale norma il “gesto” si configura come una devianza? E in che modo il tempo della vita viene influenzato da quello del gesto?

Iniziamo ponendo delle distinzioni. Prendendo in considerazione l'intero percorso compiuto dalle coppie di madri e figli dal 3 maggio al 30 giugno 2013, è possibile distinguere tre fasi differenti, seguendo la distinzione compiuta da Van Gennep (1909) per i riti: l'uscita da parte dei partecipanti dai luoghi e dai tempi della quotidianità, che chiameremo “fase di separazione”; il momento delle prove e della performance che chiameremo “fase liminare”; il ritorno nelle proprie abitazioni alla fine delle prove, che chiameremo “fase di reintegrazione”. Questo rizoma è riscontrabile sia in senso macroscopico che microscopico: se prendiamo in analisi l'intera durata del progetto, possiamo individuare questi tre momenti nell'uscita dalla quotidianità con la decisione dei partecipanti di aderire al progetto, la realizzazione dello

stesso nell'arco di due mesi e la reintegrazione nella loro vita quotidiana alla conclusione dello stesso.

Come abbiamo già visto nel capitolo precedente, il tempo di separazione e reintegrazione è dunque scandito da un movimento di attraversamento urbano finalizzato al raggiungimento materiale di una meta, il teatro prima e la casa poi. Da un punto di vista temporale è quindi scandito da una momentanea interruzione della routine quotidiana. Il tempo del gesto (la seconda fase) si impone rispetto ad essa come un momento di sospensione caratterizzato da una ciclicità e linearità differenti. Anche nel gesto, come nella routine quotidiana, la ripetizione continua di una sequenza di attività rappresenta l'elemento principale di suddivisione del tempo. Così come infatti la giornata di madre e figli è percepita come un continuo ripetersi delle medesime attività, allo stesso modo la memorizzazione della coreografia impone una continua ripetizione di una sequenza di “gesti”. Tuttavia il modo in cui questa ripetizione ciclica è articolata e vissuta dalle madri e dai figli è differente dalla routine quotidiana ed è più facilmente comprensibile facendo ricorso al concetto di “durata”. Per approfondire quest'ultimo partirò dagli elementi ricorrenti nei racconti dei partecipanti sulla coreografia: la ripetizione, la lentezza e l'unicità del momento vissuto.

4.2 La coreografia secondo i partecipanti: *Il gioco della ripetizione*

La ripetizione di una sequenza più o meno fissa di gesti viene vissuta dai partecipanti in modo abbastanza omogeneo. Molti degli intervistati dimostrano una iniziale diffidenza nei confronti di un gesto che viene vissuto come “innaturale”, così come la ripetizione viene spesso raccontata all'inizio come una forma di imposizione. Anna, subito dopo il secondo incontro con Virgilio, mi descrive le sensazioni che ha provato nei primi due giorni di costruzione della coreografia. Mi racconta di essersi sentita oppressa:

“Molto oppressa. Non mi piaceva. Io sono una che ha bisogno di un alto grado di libertà. Mia madre ne sa qualcosa” (diario di campo, 04/05/2013)”.

Lo stesso vale per Anna, Sara e Barbara. Tuttavia, è interessante constatare come già dopo la prima settimana di prove tutti i partecipanti cambino la loro percezione a riguardo. Sara, a distanza di circa un mese dall'inizio del progetto, ricorda le sensazioni dei primi giorni:

“Mi aspettavo qualcosa di più libero, primo perché non era richiesta una particolare preparazione, secondo perché facendolo con bambini pensavo fosse qualcosa di più libero dal punto di vista dell'improvvisazione e quindi anche più gestibile. Poi mi sono ravveduta perché penso che questa cosa del ripetere anche con delle variazioni date dalla circostanza, delle improvvisazioni minime, sia un altro tipo di esperienza da fare con lui.”
“Il gioco della ripetizione, [é] incredibilmente utile a scatenare l'entusiasmo in un bambino perché ha fatto tante esperienze di danza gioco e lui era molto libero ma questa è una novità per lui e lo sta aiutando ad una forma di maturazione, che poi è la stessa che potrebbe esserci nello studio di uno strumento musicale” (intervista, 13/06/2013)

Anche Sara associa l'idea dell'improvvisazione al concetto di libertà e vede dunque nella coreografia, intesa come una selezione di una specifica sequenza di gesti, una limitazione delle proprie libertà di azione. Subito dopo i primi giorni, però, cambia la sua percezione e scopre qualcosa di nuovo. Esattamente come tutti gli altri partecipanti intervistati, nota infatti che la ripetizione di una sequenza fissa la mette nella condizione di apprendere un qualcosa, di maturare una qualche abilità. Sara mi racconta di vedere suo figlio di sei anni “più adulto” e paragona l'esperienza della coreografia all'apprendimento di uno strumento musicale.

Come abbiamo già accennato nel secondo capitolo, Tim Ingold (2004) nel suo studio sul concetto di pratica si sofferma a lungo sull'importanza del fattore tempo nel processo di incorporazione di una specifica abilità (*skill*) da parte dell'individuo. Per lo studioso è infatti lo stare ripetutamente in uno specifico contesto ciò che assicura la trasmissione di un sapere. Non è la semplice ripetizione di un'azione, ma il fatto stesso che tutto il proprio corpo partecipi a quell'azione tornando sempre nel medesimo contesto che fa sì che l'individuo apprenda e sviluppi una nuova abilità. L'ambiente in cui l'apprendimento ha luogo, come vedremo più in dettaglio, modifica radicalmente il tipo di “attenzione” che viene riposta nel momento del gesto.

Da qui ne deriva una considerazione importante: l'uscita materiale e ripetuta da parte del partecipante dal contesto quotidiano e l'ingresso nello spazio della performance è una condizione determinante perché questo percepisca la rottura della norma di cui il “gesto” è mediatore. Allo stesso modo, il fatto che la giornata di prova sia scandita da una ripetizione continua della coreografia assistita da Virgilio e dagli altri danzatori, fa sì che gradualmente i

partecipanti incorporino un gesto che è vissuto come qualcosa d'altro dal quotidiano. Il tempo viene dunque scandito dalla ripetizione dei 6 minuti circa della coreografia, all'interno dei quali si verifica un'immersione in un "altrove", stando alle parole di Cristiane.

La gestione ciclica del tempo consente cioè uno spostamento metaforico dello spazio, per cui il luogo dove il corpo compie il gesto, il teatro o il campo, cambia di significato e diventa quello che Sieni definisce "il terreno del gesto", entro il quale il partecipante abbandona il ruolo consueto di madre e di figlio e diviene – come abbiamo visto nel secondo capitolo – un neofita. In ultima analisi, non è dunque sufficiente l'uscita dai luoghi della quotidianità per generare questa immersione, ma anche il fatto che il "gesto" venga percepito come un momento dotato di unicità rispetto allo scorrere incessante della vita quotidiana.

La percezione dell'unicità del "gesto" da parte dei partecipanti è garantita proprio dalla sua ripetizione ciclica, in cui il tempo compie un processo di selezione all'interno delle infinite possibilità d'azione. La ripetizione sceglie il gesto e lo riafferma continuamente e così facendo il partecipante incorpora gradualmente una gerarchia di significato per cui il gesto si configura come l'elemento sul quale si regge l'intero "altrove" nel quale è immerso. Cristiane nel descrivermi la coreografia afferma:

"il fatto di fermarsi per ricordarsi che il movimento comunque viene perché uno chiama l'altro, già quello è un bel passo"

"Per me era difficile fare i movimenti e dover pensare ad un altro e un altro ancora. Di solito uno fa il movimento, finisce lì e dopo ne fai un altro. Invece lì c'era sempre un collegamento, a tempo, con i piegamenti, era tutto attaccato..come un filo. Il movimento non finisce mai, il movimento è continuo, non si interrompe".

"Non ci ha spiegato a parola [Virgilio], è stato il movimento stesso, il suo metodo, che ci ha fatto capire che era così. Il suo metodo ci ha fatto capire che...naturalmente lui ci diceva che l'abbassamento, che compiere il movimento ti dà il tempo, perciò un minimo di istruzioni ce le ha date...però che il movimento non finisse mai l'abbiamo capito da sole".

(intervista 21/06/2013)

Il modo in cui Cristiane vive normalmente il tempo è legato al modo in cui normalmente compie azioni. Nella sua percezione i movimenti della vita quotidiana costituiscono delle unità minime, isolate le une alle altre, per cui il tempo è scandito da una successione lineare di "eventi" singoli con una certa durata, a cui corrisponde un'azione e che

determinano un “prima” e un “dopo”. Nel momento della danza, la durata di un gesto si amplia. In un spazio circoscritto (quello del corpo) il tempo si dilata inglobando il prima e il dopo. Questo fa sì che i partecipanti non vivano la coreografia come un insieme di azioni isolate l'una all'altra, ma come un insieme i cui elementi siano posti in relazione tra loro. La coreografia dunque rovescia il modo normato di scandire il tempo poiché ogni azione è allo stesso tempo dotata di unicità e priva di soluzione di continuità con ciò che c'è prima e quello che verrà dopo.

I gesti che si ripetono non sono mai identici eppure sono percepiti dai partecipanti come delle unità somiglianti di cui l'una è l'origine e il prodotto dell'altra. Marcel Mauss e Henri Hubert nel loro saggio *La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia* scrivevano:

“Le unità di tempo non sono delle unità di misura, ma le unità di ritmo in cui l'alternarsi delle diversità riconduce periodicamente al somigliante” (Hubert, Mauss 1999: 110)

Nel loro studio sui calendari religiosi, i due studiosi notano come l'atto della notazione sia essenziale per la gestione e partizione del tempo. Alcuni fenomeni naturali vengono infatti scelti – tra le infinite possibilità della natura – per segnalare il passaggio da una stagione all'altra e divengono delle convenzioni sociali collettivamente accettate per segnare il tempo. Allo stesso modo il “gesto” segna la ripartizione della coreografia in “figure” (così vengono chiamate tanto da Virgilio quanto dai partecipanti) e differenzia il contesto della performance rispetto alla vita quotidiana. Hubert e Mauss notano però anche che nell'alternarsi delle diversità, il ritmo (cioè la durata) stabilisce una condizione di somiglianza tra gli eventi della vita, per cui periodicamente tornano gli inverni e le primavere, il tempo della semina e della raccolta.

I gesti sono dunque delle “unità minime” che seppur differenti tra loro sono percepite come somiglianti, riconosciute cioè come appartenenti ad una categoria specifica ed omogenea. Il fatto che i gesti siano stati scelti dal coreografo e che i partecipanti li abbiano accettati e riconosciuti come tali vuol dire che sia la scelta della categoria di azioni individuabili da Sieni come “gesti” sia la pratica della ripetizione da parte dei partecipanti sono prodotti culturali.

In questo processo di identificazione e appropriazione del gesto compiuto dai

partecipanti, risultano fondamentali due aspetti: l'uso dell'analogia e la percezione dell'omogeneità. La coreografia non è infatti costituita dalla ripetizione di una medesima azione, bensì dalla realizzazione di una sequenza di “figure” eterogenee, a cui spesso Virgilio Sieni dà anche un nome: *culla e abbraccio*, sono i nomi più usati. Sieni sceglie spesso i nomi dei gesti per analogia con il movimento da compiersi (ad esempio la culla se il movimento prevede una oscillazione dei corpi di madre e figlio legati insieme in un abbraccio). In altri casi utilizza delle analogie più complesse che sono legate al suo immaginario personale: alcune “figure” prendono i nomi di alcuni importanti interpreti della pittura italiana per cui nella sequenza c'è un *Sebastiano del Piombo* o un *Tintoretto*.

Quest'ultima scelta ci informa sull'immaginario del coreografo, per il quale la pittura è un riferimento costante attraverso l'uso libero dell'analogia. Il riferimento a movimenti che rientrano nella sfera quotidiana delle madri e dei figli (come la culla) permette invece a questi ultimi di riconoscere il movimento, fissandolo nella memoria più facilmente. Sieni suddivide quindi la coreografia in “figure” fisse, che hanno il preciso scopo di fornire una mappa stabile di movimenti a cui appellarsi durante il processo di memorizzazione della sequenza. Tuttavia i partecipanti percepiscono il movimento come un unico flusso incessante senza soluzione di continuità, anche nei momenti di immobilità.

La coreografia viene quindi a strutturarsi come una forma di temporalità complessa che mette in discussione il modo normato di percepire la durata del movimento. La categoria del tempo prende dunque il sopravvento su quella dello spazio: ad una concentrazione dello spazio occupato (come abbiamo visto nel capitolo precedente) e alla realizzazione di gesti spesso minimi del corpo, corrisponde una capacità del gesto di ampliare la durata dei singoli movimenti, di dilatarla e magnificarla in modo che in ogni unità gestuale/temporale sia concentrata tanto l'unicità del singolo istante vissuto, quanto il continuo scorrere del tempo come flusso.

4.3 *La lentezza: il corpo è, può anche diventare*

Come abbiamo appena visto, anche attraverso le parole di Hubert e Mauss, il ritmo del tempo rappresenta un fattore determinante nella percezione soggettiva della temporalità. La ripetizione della coreografia è una forma di ritmo che, sequenza dopo sequenza, i partecipanti impongono al momento delle prove. Allo stesso modo, all'interno della sequenza di gesti è

possibile riconoscere un ritmo interno, cioè il tempo impiegato per la realizzazione delle singole unità gestuali. Tutti i partecipanti si soffermano a lungo nelle loro descrizioni sulla “lentezza” della coreografia, che tutti percepiscono come fuori dalla norma. Cristiane ad esempio mi racconta:

“Ho una vita molto di corsa, probabilmente si corre per abitudine. Mi dedico anche a tante cose, sono anche pignola su alcune..perciò alcune volte mi dico: aspetta un momento, qual è la priorità in questo momento? Perciò scegli, non si può fare tutto! Alcune cose saranno anche dimenticate, ma essenzialmente di così tragico non succede niente perciò si può dire: un momento, respira, adesso vai. L'attesa va bene. Il discorso di pensare al movimento ti dà anche il tempo di dire 'io sono qui', perché molte volte uno è in un posto, lì c'è un corpo, ma i pensieri, la testa sono *altrove*. La lentezza dei movimenti ti dà la consapevolezza di dire 'sono qua, adesso vado, faccio'. È bello questo, bisognerebbe farlo tutti i giorni”. (intervista a Cristiane e Valentina, 21/06/2013)

Pirsig afferma che “La fretta è di per sé un atteggiamento velenoso da ventesimo secolo, che tradisce indifferenza e impazienza” (Pirsig, 2007: 203). Il filosofo statunitense ci dice che il modo in cui gestiamo e percepiamo il tempo è un fenomeno appreso culturalmente e che la “fretta” è una condizione temporale che identifica la configurazione spaziale dell'uomo occidentale contemporaneo. Il fatto che Cristiane, così come gli altri partecipanti, considerino il movimento “lento” e vi riconoscano una forma di devianza dalla normalità produce due risultati: da una parte i partecipanti prendono coscienza delle modalità alternative con cui il proprio tempo può essere vissuto, dall'altra comprendono una categoria che li identifica.

Cristiane afferma che la sua vita “va di corsa”: ciò che la distingue non è dunque solo la tipologia di attività da lei normalmente svolte, diverse rispetto al “gesto”, ma soprattutto la modalità qualitativa con cui esse vengono svolte. Clifford Geertz nella sua analisi del complesso calendario balinese, soggetto del saggio *Persona, tempo e comportamento* (1987), afferma che l'uso del calendario non è utilizzato per contare o segnare il tempo, bensì

“le unità temporali sono ampiamente utilizzate [...] per contrassegnare e classificare le modalità *qualitative* nei cui termini il tempo si manifesta nell'esperienza umana” (cit. in Ligi, 2011: 56)

In altri termini, non è dunque solo la scelta della tipologia d'azione, ma le qualità temporali con cui essa viene scandita che ci identifica come individui. La qualità temporale che il partecipante sviluppa attraverso la ripetizione del gesto è fondamentalmente una capacità di portare attenzione al dettaglio del singolo gesto, alla configurazione del proprio corpo istante per istante nello spazio e in relazione al corpo dell'altro.

Come avremo modo di approfondire nel prossimo capitolo, questa percezione del proprio corpo passa attraverso l'uso sinestetico di tutti i sensi. Sklar (2000) identifica questa modalità di apprendimento del movimento come pro-percezione e la descrive come un “cadere dentro il corpo”. Attraverso questa pratica di concentrazione sul “dettaglio” cinetico del proprio corpo (elemento che viene più volte descritto da Sieni come fondamentale nel processo di incorporazione della coreografia), il danzatore muove e allo stesso tempo “sente” se stesso nel movimento. La sua mente partecipa quindi al movimento ed esplora il corpo nel suo svolgimento per cui gradualmente il danzatore sviluppa una

“Awareness experiencing of what one is expressing is the kind of somatic transformation emphasized by disciplines like yoga or breathing meditation. It is an ultimate intimacy, a doing while being with oneself” (Sklar, 2000: 72)

Sklar nota che questa forma di consapevolezza esperienziale delle trasformazioni corporee nello spazio e nel tempo è strettamente connessa alla dimensione della temporalità. La lentezza dei movimenti delle discipline come lo yoga o la meditazione rende infatti possibile questo processo di caduta nel corpo e sviluppa una forma di “intimità” tra sé e sé, che nel precedente capitolo abbiamo visto essere una percezione comune dei partecipanti.

Cristiane mi parla spesso di come abbia spontaneamente iniziato a portare attenzione a come il proprio corpo si configuri all'interno di semplici attività quotidiane che di solito vengono svolte in maniera automatica: mentre cammina, mentre attende sul vaporetto, mentre lava i piatti. Durante i frenetici eventi del quotidiano Cristiane attraversa lo spazio e usa il corpo senza pensare, sceglie percorsi e raggiunge obiettivi concentrandosi esclusivamente sulla meta da raggiungere, senza preoccuparsi del percorso da compiere.

Cristiane afferma infatti che “molte volte uno è in un posto, lì c'è un corpo, ma i pensieri, la testa sono *altrove*. Si configurano cioè due diversi modi di sentirsi “altrove”: altrove nel quotidiano e altrove nel gesto. Le due modalità differiscono nella relazione che si instaura tra corpo e mente. Nel primo caso il corpo vive, abita, agisce mentre la mente è in un “altrove”,

che assume dunque le qualità di una condizione psichica e cognitiva priva di un corpo, di un tempo e un luogo.

Nel secondo caso invece il modo in cui il corpo è configurato nello spazio e nel tempo – il “gesto” - è soggetto di *pro-percezione* (Sklar, 2000) per cui corpo e mente vivono entrambi la medesima materialità e temporalità. Tutti noi possediamo un corpo, ma il fatto di esserne possessori non implica che tutti lo usiamo allo stesso modo né che si abbia consapevolezza di averne uno. Cristiane mi dice infatti:

“...usare una parte di noi che di solito è poco conosciuta, si il nostro corpo sta in piedi, noi camminiamo, qualcosa che andasse oltre la quotidianità..non balliamo tutti i giorni, no? Era una cosa che mi viene spontanea, vedere il mio corpo sotto un altro aspetto che non fosse quello funzionale “il corpo mi serve per” ma “il corpo è, può anche *diventare*, diventare parole, emozioni”, perciò trasmettere anche ad altre persone e *sentire* anche, perché magari non riusciremmo neanche a trasmettere, forse sì, forse no, non lo so, però mi trasmette già. Poi se io riuscirò a trasmettere agli altri meglio, ma io sono già contenta di riuscire a percepirmi in modo diverso”. (intervista, 21/06/2013)

Ciò che riteniamo “naturale” come l'averne un corpo, si scopre anch'esso come prodotto culturale. Cristiane aveva “dimenticato” di avere un corpo in grado di sentire, diventare, esprimere. Come vedremo più approfonditamente nel prossimo paragrafo, ciò che decidiamo di ricordare o dimenticare ci informa sulla nostra cultura (Remotti, 1993). Il filosofo Carlo Viano (1988), ha parlato di culture della “dimenticanza” o dell'oblio, quelle culture cioè dove la dimenticanza, intesa sia come ciò che viene scartato nella memoria collettiva, assume il valore di elemento determinante nella sua definizione e influenza le memorie individuali.

Si potrebbe dunque considerare il *gesto* come uno strumento di resistenza orchestrata dal coreografo ad una forma di dimenticanza culturale del corpo, per cui il partecipante attraverso l'esperienza vissuta lo “recupera” e mette in discussione la sua funzione. Riconosce il corpo nel suo *divenire* e comprende che ogni azione seppur inconsapevole ha determinato una scelta che ha un riflesso anche dal punto di vista esistenziale. Per Cristiane infatti percepire il suo corpo non significa soltanto scoprire il corpo come organismo, ma vuol dire *diventare*, *sentire*, *trasmettere*, entrare in relazione.

Il corpo assume quindi un nuovo valore tra la gerarchia di valori dei partecipanti: da oggetti che inconsapevolmente vive “in funzione di”, diventa il luogo di una scoperta che

investe tanto il campo materiale quanto quello esistenziale. Questa forma di concentrazione verso l'interno, o pro-percezione, nel caso di *Agorà Madri e Figli* deve tenere conto di un altro aspetto: il lavoro di coppia tra madre e figlio. Sara nel descrivermi la coreografia mi racconta:

“La prima parte della sequenza l'ho trovata più mia perché è una forma di rotazione su me stessa con Lorenzo che gira attorno in varie forme e l'ho sentita aderire più a me adesso. Quando la coreografia si apre ho difficoltà perché ho più richiami alla danza classica e a un tipo di movimento aperto su cui faccio più fatica io come persona e a tenere Lorenzo nel momento in cui si allontana e lo devo condurre. Faccio meno fatica a trasmettergli quando è vicino nella prima parte. C'è la prima parte della sequenza con il passo che proviamo e riproviamo, che abbiamo provato sotto varie forme, sotto forma di passo di danza, di gioco, di corsa, e lì ogni volta è diverso...lo trovo difficile. Poi c'è il salto, uno di fronte all'altro, lì io sento proprio di perdere la conduzione del bambino perché lui lì tende a lasciarsi andare di più (intervista 13/06/2013).

Sara vive la diversa configurazione del proprio corpo rispetto a quello del figlio come un elemento di discontinuità all'interno della coreografia, che viene quindi suddivisa in “pezzi” a seconda della vicinanza o meno del figlio Lorenzo rispetto al suo corpo. Ciò vuol dire due cose: da una parte le unità gestuali della coreografia che prevedono vicinanza sono vissute da Sara come omogenee; dall'altra la mancata prossimità materiale tra i due corpi rappresenta per la madre un elemento di complessità e di diversità: laddove infatti la coreografia “si apre”, il passo “ogni volta è diverso”.

Sara durante la realizzazione della coreografia concentra quindi la sua attenzione secondo due direzioni opposte: una diretta verso il proprio corpo, per cui è attenta a percepire il suo movimento nello spazio, e una verso l'esterno, nello specifico verso il movimento del figlio, dovuta alla condizione di contatto o prossimità dei due corpi. Il gesto della coppia di madre e figlio esiste infatti solo nella relazione tra i due corpi e non sarebbe possibile per nessuno dei due compiere la medesima coreografia individualmente.

Questa attenzione oppositiva da parte del partecipante stabilisce due condizioni: da una parte individua il gesto come azione sociale e dialogica, che esiste solo nella relazione corporea tra madre e figlio, dall'altra stabilisce una articolazione soggettiva della temporalità del gesto, basata cioè sulla pro-percezione del proprio corpo e del corpo dell'altro. Ne consegue una ridefinizione del concetto di abilità tecnica. Ingold definisce le *skills* come una proprietà che non riguarda solo la manifestazione meccanica di una forza, ma che nasce dalla

relazione materiale con un contesto e comporta delle qualità quali la cura, il giudizio e la destrezza. Tali qualità sono proprie tanto dell'uomo quanto del mondo animale e sono definibili come

“capacità di attenzione e di sensibilità sviluppate e incarnate nel corpo” (Ingold, 2004:186).

Secondo l'antropologo l'azione abile ha una qualità narrativa per cui un dato movimento è generato da uno precedente e contiene simultaneamente anche il successivo; l'azione è inoltre una proprietà che non riguarda il singolo organismo considerato isolatamente, ma nel suo esistere all'interno di un sistema di relazioni identificato come “campo di forze”.

Nel caso in esame abbiamo visto come i partecipanti riconoscono la medesima qualità narrativa al singolo gesto, che in sé contiene tanto il precedente quanto il successivo. La lentezza del movimento inoltre produce una capacità di attenzione e cura che è rivolta in senso centripeto verso il proprio corpo e in senso centrifugo verso l'altro. Thomas Csordas (1990) nella suo studio sulla percezione umana, sottolinea che difficilmente l'individuo è in grado di percepirsi come oggetto nella vita quotidiana. Lo studioso nel tentativo di far collassare la dualità tra corpo e mente afferma che il corpo ha perso la dimensione di oggetto e ha conquistato lo stato di “campo esistenziale della cultura”. Il corpo dunque non è soltanto soggetto e oggetto di percezione, ma è l'insieme di relazioni e pratiche da cui esso è attraversato nel suo essere-nel-mondo.

Cristiane nel portare attenzione al proprio corpo durante le mille pratiche della vita quotidiana non si limita a percepire il proprio corpo come oggetto dotato di individualità: al contrario lo percepisce come strumento *attraverso* il quale compiere un'indagine esistenziale nel mondo e sviluppare “la consapevolezza di dire 'sono qua, adesso vado, faccio’”. Il corpo passa dunque da oggetto di percezione a strumento di relazione. In altri termini, ciò che Csordas (1990) chiama “il collasso di dualità” tra corpo e mente risiede nella capacità di riconoscere la natura ambigua del corpo, inteso come campo simultaneamente prodotto e generatore di pratiche e relazioni.

4.4 Il gesto e la memoria dei partecipanti: una *continuazione di vissuti*

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Virgilio Sieni considera il “gesto” quell'atto unico che definisce l'ingresso in un “terreno” altro dal quotidiano. Il gesto marca un confine, crea uno spazio e un tempo determinati gerarchicamente dall'azione stessa. I confini del *terreno del gesto* sono i corpi in movimento degli interpreti, così come la durata di ogni unità gestuale dilata il singolo momento ad un *continuum* temporale. La ciclicità della ripetizione della coreografia consente la costruzione di una nuova memoria, di nuovi gesti che vengono scoperti e assimilati e l'acquisizione di una forma diversa d'attenzione che consente un recupero del proprio corpo come forma di consapevolezza delle sue trasformazioni cinetiche e del suo essere campo dialogico di relazione con l'altro da sé. Tuttavia, come vedremo in queste pagine, la ripetizione del gesto consente anche la riemersione di esperienze del passato dei partecipanti e la possibilità di un recupero inaspettato di queste memorie nella narrazione del sé. Cristiane mi racconta:

“La Biennale ha rimesso in moto un qualcosa che già c'era perché avevo imparato stretching o altre discipline, il tai chi. Per me è stata una *continuazione di vissuti*, di altre esperienze, un seguito e vedi che quello che impari non è mai perso, non è mai fine a se stesso, perché io mai vado a pensare che a stretching, il movimento che facevamo della gamba, noi facevamo stretching. Quello stesso movimento e anche lì ci diceva, devi tenere dentro gli addominali e pensate prima al movimento, per me era una cosa finita là e anche il tai chi, finiva lì. E invece no. Invece vedi che se sai usare l'esperienza, il vissuto, lo puoi ritrovare in altri luoghi”.

“Probabilmente questo momento qua, di cui parlavamo prima, è un po' surreale perché è la mia adolescenza all'interno di un periodo che non c'è. Perché mi è sempre piaciuto ballare, però dopodiché tra la scuola, il corso di inglese che facevo all'epoca, il tempo era quello, le risorse economiche erano quelle”.

“C'è questa fase adolescenziale che è quella della danza, mettiamo così, che io mi sono ritrovata adesso. Ma proprio con la stessa emozione, è per questo che mi diventa sogno”.

(intervista, 12/08/2013)

Cristiane mi racconta di vivere il momento del gesto come una forma di *continuazione di vissuti* che mescolano insieme passato e presente; l'esperienza della Biennale ha permesso una riemersione di eventi passati – come il corso di *tai chi* o la sua adolescenza in Brasile – che instaura una continuità con i luoghi del presente. Cristiane ricorda della propria adolescenza la passione per il ballo – che in altre occasioni mi viene raccontato che un

elemento identitario del Brasile da cui proviene, mi dice infatti “in Brasile tutti ballano” - il periodo della scuola e dello studio, i problemi economici della famiglia.

Gli eventi che la donna ricorda del suo passato più o meno recente sono il risultato di un'operazione di selezione. La memoria infatti compie una scelta sugli eventi passati della vita individuale al fine di conservarne alcuni rispetto ad altri. Il processo di scelta e di scarto operato inconsapevolmente dalla memoria consente all'individuo di percepire il tempo che passa e di riflettere sul proprio mutamento. Come afferma Ligi,

“in caso contrario non avremmo nemmeno la percezione del cambiamento, non potremmo nemmeno concettualizzare il *divenire*, nessun senso della *durata* [...] sarebbe possibile e dunque nessun *sensu del tempo*. Il senso del tempo dipende in eguale misura dalla memoria e dall'oblio”(Ligi, 2011:97)

Ligi nota come ciò che consente il recupero di un ricordo nel presente è il principio di somiglianza che lega un dato evento vissuto nel presente con uno passato. Allo stesso modo il processo di riemersione del passato generato dal *gesto* avviene in virtù di un principio di somiglianza che Cristiane percepisce a livello fisico ed emotivo: i movimenti appresi a *tai chi* si “assomigliano” a quelli della performance, così come il momento del ballo da adolescente in Brasile e del gesto a Venezia a distanza di vent'anni le procurano “la stessa emozione”.

Il recupero del passato è dunque legato a ciò che l'individuo sceglie inconsapevolmente di conservare e di far riemergere. Come abbiamo già visto per la percezione del corpo, questa scelta non avviene in maniera identica per tutti gli individui e tutte le società; Remotti (1993) al contrario afferma che ciò che identifica un individuo e una società è relativo a ciò che viene scelto di dimenticare, di conservare e di far riemergere.

“Perché le società non possono fare a meno di continuare a riflettere sui contenuti, sui confini, sulle articolazioni e sulle combinazioni di queste tre categorie? Perché esse sono tra i fattori più rilevanti della loro identità. Decidendo cosa debba scomparire/rimanere/riemergere, le società decidono di se stesse, del loro essere, della loro specificità.” (Remotti, 1993:82)

I prodotti di queste tre scelte e quindi il modo in cui la memoria tanto individuale quanto collettiva opera sono azioni di tipo culturale, per cui il sentire dell'individuo, ciò che

questo sceglie di dimenticare e di ricordare, è una modalità culturale di abitare se stesso e il mondo.

Ogni partecipante durante le interviste che ho realizzato nel corso dei due mesi di prove e in alcuni casi anche successivamente, spendono molto tempo nel descrivermi se stessi attraverso ciò che il gesto ha consentito loro di recuperare nella loro memoria. Cristiane ricorda l'amore per il ballo in Brasile, le difficoltà economiche e le sue aspirazioni di giovane ragazza che sognava di fare la modella. Allo stesso modo Sara, che ha danzato da bambina, ricorda la paura dell'esibizione e la durezza degli esercizi di danza classica a cui si sottoponeva. Mi racconta che il teatro con le sue luci scure e il palcoscenico aperto sulla platea vuota, le ha fatto "recuperare" le sensazioni vissute da bambina, il senso di paura e frustrazione di non riuscire a superarla. Così come ricorda le infinite ore passate a provare, il senso di confronto verso le altre bambine, il giudizio a cui sottoponeva il suo corpo.

Emanuela ricorda invece la cugina ricca che andava a lezione di danza classica e la diversità che la divideva da se stessa, una bambina nata in una "famiglia semplice", o il *boogie-woogie* degli anni Settanta e delle prime uscite con gli amici da adolescente. Anna ricorda le difficoltà affrontate in adolescenza per accettare il proprio corpo e superare un lungo periodo di malattia dovuto ad un disturbo alimentare. Ricorda gli abbracci mancati, il lungo lavoro di accettazione del proprio corpo, le difficoltà che ha affrontato da adolescente.

Nei partecipanti riemergono cioè sentimenti forti: la nostalgia per il Brasile in Cristiane, la paura del palcoscenico in Sara, le privazioni economiche dell'infanzia in Emanuela, il dolore della malattia in Anna. Il gesto compie quindi il lavoro del simbolo, secondo la definizione che Victor Turner dà nel celebre saggio *La foresta dei simboli*: ha la capacità di "incarnare e addomesticare" emozioni forti, come l'amore, la paura e il dolore.

L'antropologo inglese afferma che le performance sono uno "specchio magico" catalizzatore del quotidiano, libera, rimescola e amplia quello scarto tra passato e presente, persona e ruolo. Turner riconosce alle performance culturali la capacità di *svelare* categorie e gerarchie di una società e di portare quest'ultima a riflettere sul proprio sistema di valori.

La memoria che viene recuperata dai partecipanti non è però una dimensione statica, ma dialoga costantemente con il loro presente. Il gesto dunque non è semplicemente uno strumento di emersione di fatti passati, ma è una memoria in costruzione che agisce sul presente. I partecipanti iniziano cioè a riflettere sul loro passato, a ricontestualizzarlo, a riscoprire nel presente la capacità di "portare a termine" quelle esperienze interrotte: Cristiane

dice infatti che i “vissuti continuano” e il progetto della Biennale per lei è anche un modo di ricordare diversamente la sua adolescente passione per il ballo. Allo stesso modo Sara può tornare a ballare e includere in questa passione suo figlio, Emanuela scopre che anche la danza ora è per tutti e Anna trova un modo diverso di usare il proprio corpo per stabilire un contatto nuovo con sua madre.

A conclusione di quanto detto, si potrebbe considerare il gesto, inteso come specifica attività cinetica, come un campo di costruzione e mediazione dell'identità personale. La ripetizione della coreografia genera infatti una memoria incarnata nel corpo dei partecipanti che non è un processo di costruzione omogeneo per cui, mattone dopo mattone, questi accumulano informazioni statiche. Al contrario, è un percorso di costruzione e dimenticanza, selezione e recupero, in cui tutte queste categorie mediano tra loro *attraverso* il corpo istante per istante. Come afferma Remotti:

“quando si parla di costruzione dell'identità [...] non si deve ritenere che essa sia assimilabile ad un edificio che ogni società – e ogni generazione al suo interno – costruisce in modo definito (e tanto meno definitivo). Costruzione dovrebbe invece trasmettere l'idea del continuo farsi e disfarsi, dell'insoddisfazione e del disagio che si avverte a ogni affermazione di identità, della necessità di riproporre in modi sempre diversi le tesi sulla propria identità. La propria identità è infatti contrassegnata da una grande e invincibile precarietà.” (Remotti, 2011:87)

4.5 Virgilio Sieni e la danza come memoria

*“Così lento è il tuo suonare,
come fosse triste della vita,
che già il tuo primo rintocco
porta il suono del successivo”*

Fernando Pessoa (2013:35)

Abbiamo finora analizzato la percezione delle qualità temporali del “gesto” da parte dei partecipanti madri e figli. Ma qual è il punto di vista di Virgilio Sieni? E in che modo la sua visione del gesto dialoga con quanto appena approfondito? Nel pamphlet del festival il direttore artistico scrive:

“Biennale College Danza intende avviare una riflessione che si fonda sul corpo inteso come cammino dell'uomo alla scoperta della sua funzione. Un'archeologia del sé che si fonda sulle *stratificazioni del tempo* la consapevolezza di essere contemporanei al proprio tempo. La danza ci informa, ci coglie in questo atto di comprensione. La danza si pone come *momento inaspettato*, e allo stesso tempo ospitale, di tutte quelle esperienze che colgono l'uomo e le comunità nell'atto trasfigurante e necessario del corpo” (pamphlet della Biennale College Danza, 2013)

Per il direttore artistico la danza informa l'uomo della sua funzione nel mondo: è in grado cioè di innalzare la consapevolezza individuale del proprio essere-nel-mondo, delle infinite possibilità attraverso le quali l'uomo può essere tale e quindi relazionarsi, abitare, costruire, agire. Questo processo conoscitivo passa attraverso l'incorporazione di una specifica attività sociale, la danza, e l'uso privilegiato di un certo *medium*, il corpo, che lungi dall'essere una realtà statica e oggettiva, è piuttosto “un cammino”, uno spazio dinamico di mediazione tra l'individuo e il mondo. L'uomo dunque esiste per assolvere ad un funzione, l'essere *quel* corpo e l'agire in un certo luogo e in dato tempo.

Anche Virgilio Sieni parla della danza come memoria. Citando forse Foucault, paragona la danza ad una “archeologia del sé”: il nostro tempo cioè si fonda sul nostro passato, su una memoria stratificata. Dal punto di vista del coreografo la danza ha le stesse qualità temporali che abbiamo visto essere proprie della percezione del gesto nelle madri e nei figli: è infatti descritta come un'operazione di recupero archeologico degli strati del tempo che si verifica nel presente attraverso il momento unico e *inaspettato* in cui questa avviene. Proprio come la memoria individuale dei partecipanti, Sieni descrive la danza come un'azione dinamica di riemersione del passato, che è in grado di informarci sul presente: afferma infatti che questa ci consente di *percepirci contemporanei al proprio tempo*.

Dal punto di vista del coreografo la temporalità della danza è basata quindi sul principio di simultaneità: nel *momento inaspettato* in cui questa è messa in atto avviene la riemersione degli *strati* della memoria. Questa concezione del tempo è strettamente legata alle esperienze che Sieni compie in Giappone e alla sua scoperta del Teatro Nō e del pensiero buddista. Come abbiamo già avuto modo di approfondire nel primo capitolo, dedicato ai principali riferimenti artistici del coreografo, uno dei principi fondamentali della concezione temporale buddista (che influenza anche le esperienze artistiche di Cunningham e Cage) è il

concetto dell'unicità dell'istante e la visione ciclica del tempo, per cui in ogni singolo istante di vita si concentra passato, presente e futuro (Barba, 1983).

In realtà una riflessione sulla categoria del tempo – connessa al concetto di spazio – caratterizza tutta l'arte contemporanea del Novecento. Dalle prime scomposizioni cubiste e soprattutto futuriste, l'oggettività del reale viene messa in discussione attraverso la frammentazione dello spazio che conquista qualità tipiche del tempo, come la velocità e la durata. Questo medesimo percorso di temporalizzazione dello spazio giungerà poi alle estreme conseguenze con la *performing art*, che sposterà l'attenzione dal prodotto artistico al processo e con la successiva esperienza dell'arte concettuale.

Le esperienze artistiche del Novecento mettono in evidenza quella stretta relazione che lega il corpo al concetto di spazio e di tempo, che come abbiamo visto nel corso di questi capitoli, sono tutti concetti culturali e potrebbero essere paragonati a delle modalità qualitative di azione di un certo individuo in un dato luogo e in certo tempo. Francesco Remotti parlando della relazione esistente tra corpo, spazio e tempo afferma:

“Sia i luoghi che i corpi – intesi come oggetti attraverso cui si esprime tanto la cultura quanto il potere – sono interpretabili alla luce dei loro significati, delle loro opposizioni e delle loro implicazioni. In particolare, esse illustrano ed articolano il tema del tempo, stabilendo una connessione organica tra 'tempo', 'luoghi' e 'corpi' ” (Remotti, 1993: 76)

Remotti afferma che un individuo (così come una società) nel modo in cui abita i luoghi e i corpi, *esprime tanto la cultura quanto il potere*. Questo indissolubile legame viene riconosciuto anche da Sieni nel momento in cui immagina la performance finale di *Agorà Madri e figli*, descrivendola così:

“Il pubblico che vedrà avrà di fronte un affresco, un paesaggio legato ad una sorta di adagio che queste coppie effettueranno” (primo giorni di prove, 03/05/2013)

L'azione viene descritta dal coreografo attraverso una doppia metafora: da una parte “l'affresco” e dall'altra il “paesaggio-adagio”. Entrambe le immagini hanno molto a che fare col tempo e con lo spazio. L'affresco è un pezzo di passato bloccato sui muri dalle polveri delle tempere. Il suo nome deriva dalla tecnica “a fresco” con cui la pittura parietale veniva realizzata e rappresenta uno dei più antichi esempi di arte performativa dell'antichità, oltre ad

essere documento del modo in cui il tempo domina le abitudini dell'uomo. Il frescante era infatti costretto a lavorare a giornate costruendo una mappa sulla bozza della pittura, chiamata sinopia, costituita da una quadrettatura che divideva il disegno in tante porzioni, le cui dimensioni rispettavano la capacità performativa del pittore durante una giornata di lavoro. Il tempo di lavoro dipendeva dai veloci tempi di asciugatura dell'intonaco sottostante, per cui il frescante doveva stendere il colore sull'intonaco ancora umido senza ripensamenti.

L'affresco è dunque il risultato materiale di una mediazione tra l'abilità del frescante, la durata del giorno e la velocità di asciugatura della base ad intonaco. Il tempo dettava così le proprie leggi sullo spazio e sulle abitudini del pittore. La seconda metafora, quella del paesaggio-adagio esprime anch'essa il legame tra spazio e tempo rispetto al concetto di durata: l'adagio è infatti sia un tipo di andamento musicale che un atteggiamento generale di procedere. Indica dunque nel contempo tanto un modo di gestire il tempo che di attraversare lo spazio.

L'adagio che le coppie di madri e figli realizzano nel paesaggio è secondo Sieni un affresco: è il tempo dell'adagio che definisce lo spazio dell'azione e la riemersione della memoria (l'affresco) per cui la temporalità dell'azione è simultaneamente quella sincronica dell'istante e quella diacronica della memoria.

La temporalità intesa come simultaneità di momento sincronico e tempo diacronico ha conseguenze anche spaziali che hanno a che fare col concetto di pieno e di vuoto. Come abbiamo visto anche per il teatro Nō, la temporalizzazione dello spazio fa sì che un'azione sia compiuta principalmente attraverso il tempo (la durata) piuttosto che attraverso lo spazio, per cui l'attore danzatore è in grado di potenziare la propria energia e di amplificare un movimento anche minimo (Barba, 1983), proprio come Cunningham intendeva danzare nell'immobilità (Pontremoli, 2004). Anche Sieni descrive la danza come una questione di “durata” che agisce soprattutto nel tempo piuttosto che nello spazio. Sieni nel cercare un confronto tra immagine e danza afferma:

“Questo fatto di dire ai danzatori “dovete partire da un'immagine” è molto restrittiva come cosa, perché non è questo che accade con la danza...sennò diventa tutto un passare da un'immagine all'altra. È una capacità di lavorare lo spazio tra un'immagine e l'altra, è lì dentro che si svolge il tutto e nel momento in cui parti da un'immagine, l'attimo dopo sei già in un'altra. A me piace dire che le immagini muoiono, è soprattutto sulla morte il lavoro, anche se è tutto vita, la danza è tutta vita perché incarna veramente questo senso della morte continuamente” (intervista 28/06/2013)

Il coreografo immagina lo spazio del mondo diviso fondamentalmente in due: da una parte le “immagini” e dall'altra lo “spazio” che sta fra di esse e in cui vive la danza. Il primo elemento che distingue lo spazio della danza è dunque lo “stare tra” le immagini. La prima volta che ho tentato di immaginare visivamente la parole del coreografo, ho pensato ad uno spazio vuoto tra oggetti fissi – seppur mentali come le immagini – agitato dalla presenza mobile e fulminea della danza.

Qualcosa però sembrava sfuggirmi. Dovevo invertire il significato che davvo allo spazio e al tempo. Nella mia testa immaginavo infatti uno spazio statico, fisso e oggettivo, abitato al suo interno del movimento. Allo stesso tempo consideravo la danza come un'azione sincronica e fulminea, che non fosse in grado di lasciare una memoria nello spazio abitato dalle immagini. Ma Sieni parla della danza come di una capacità di “lavorare lo spazio”, che viene plasmato dall'azione del movimento nel tempo. Sieni inoltre paragona la danza alla vita e afferma che questa incarna il senso del *morire continuamente*. È quindi un'azione distinta soprattutto dal tempo, che ritorna continuamente gesto dopo gesto.

Lo spazio immaginato da Sieni è quindi mobile, proprio come mobile è il gesto. Questo spazio non è né vuoto né pieno nel senso che io gli attribuisco. Per me uno spazio vuoto è uno spazio privo di presenze, di vita o di materia. Per Sieni lo spazio che esiste tra un'immagine e l'altra della mente è al contrario abitato dalla danza *che è tutta vita*.

Massimo Raveri (1992) nel suo studio di alcune forme di buddismo giapponese, afferma che il vuoto per i giapponesi non è l'assenza di vita, la perdita, come io avevo immaginato, ma uno spazio ricco di possibilità latenti ad uno stato potenziale. La percezione spazio-temporale del vuoto e del pieno è racchiusa dalla parola *ma*.

Nella lingua italiana il medesimo fonema indica una contrapposizione, un'opposizione categorica tra due entità, idee, situazioni. Il pieno è qualcosa di presente, spesso con accezione positiva – si dice infatti “pieno di vita, di orgoglio, di speranza” - e il vuoto è l'assenza, l'oblio, una negazione della vita. Al contrario Raveri traduce la parola giapponese come uno spazio di libertà creativa tra più elementi. *Ma* è il momento di sospensione in cui nasce l'intuizione tra le infinite possibilità potenziali della vita. Raveri afferma:

“In un discorso tra amici, il *ma* è il tempo del silenzio, ma anche di una più intima intesa, di una più completa comunicazione: è l'intraducibile sensazione di essere all'unisono”.

(cit. in Ligi, 2011: 96)

Il vuoto permette una relazione più profonda, crea comunità e identità. È una capacità di comprensione dell'altro da sé. È l'attesa prima della scelta, il guardarsi intorno, l'ascoltare: richiede relazione. Non è pieno perché non è mai concluso e non è mai *uno*, è sempre *noi*.

Per il coreografo il “terreno del gesto” è quindi lo spazio dinamico entro il quale ci si predispone all'altro. Più che categoria materiale, lo spazio è il campo di relazioni che si instaurano attraverso il corpo tra l'individuo e l'altro da sé e la danza è “una capacità di lavorare lo spazio” che risiede principalmente nella durata del gesto; è dunque una pratica che, come vedremo ulteriormente nel prossimo capitolo, prevede – per tornare ad Ingold (2004) – una capacità (*skill*) che nasce nella relazione col mondo.

4.7 Virgilio Sieni: oltre la danza come scrittura topografica del corpo

L'idea di Virgilio Sieni della danza come strumento di recupero e trasformazione delle memorie individuali lo ha condotto ad affiancare al lavoro con i danzatori di professione (portato avanti dalla sua compagnia) la realizzazione di progetti di danza rivolti ai così detti amatori. Così Sieni descrive questo momento:

“A volte il volto di un danzatore è un volto che ancora deve maturare, molto spesso i danzatori sono splendidamente giovani, però la mia necessità è di avere una *coreografia di volti* più complessa, di un vissuto che potesse dipanarsi in un tracciato di rughe”.
(intervista, 3/05/2013)

“Per me la danza non è mai astratta. È sempre una *narrazione complessa* e forse lavorare con un certo tipo di umanità e quindi con una credibilità immediata..lo dico sempre, il gesto degli altri non danzatori è sempre credibile, è come se mi avesse congiunto questa cosa. È come se avessi dimostrato che la danza non è astratta, può essere complessa in un gesto gratuito ma l'anziano che lo esegue include una fragilità, una debolezza, un'esperienza di vita che in quel momento lì si sbriciola in un gesto e fa apparire tutto un passato, tutta una storia” (intervista 28/06/2013)

Il coreografo afferma che la danza non è mai astratta ed è anzi una narrazione complessa che nasce dal vissuto delle persone. Per lui gli amatori non sono genericamente persone, ma sono *quegli* uomini, una particolare *forma* di umanità che possiede una fragilità,

una debolezza, un modo proprio di vivere e di stare al mondo. I loro gesti sono credibili proprio in luce del fatto che sono loro *propri* e raccontano un'esperienza di vita. Come i loro volti, i loro gesti sono delle *coreografie complesse* in continuo divenire, crescono, maturano e invecchiano, proprio come il loro corpo. Come dice Ingold

“il processo di diventare persona è integrale al processo di diventare un organismo”
(Ingold, 2004:99)

Per Sieni la danza è quindi una pratica relazionale che è fortemente connessa alla memoria individuale di uno specifico corpo. A differenza di quanto accade nella *modern dance*, come abbiamo già detto citando le ricerche della Graham o di Cunningham sul movimento anti-narrativo ed astratto, Virgilio Sieni al contrario si dirige verso un recupero della narratività del gesto.

Riconosce il valore esperienziale del gesto legato alla dimensione particolare dell'individuo per Sieni significa ripensare il lavoro stesso del danzatore come una forma dialogica di scoperta dell'altro:

“Per me il danzatore deve essere pronto a saper muovere chiunque. Questo significa che deve lavorare, deve *studiare l'altro*, deve riconoscere l'altro, sapere l'articolazione, come si muove il corpo, andare oltre questa idea *topografica* del corpo e sviluppare tecniche parallele a quello che è uno studio molto *centripeto*” (intervista 28/06/2013)

Dal suo punto di vista la pratica del danzatore non si limita esclusivamente alla conoscenza sapiente delle articolazioni corporee, ma estende i suoi confini all'altro: il danzatore infatti deve *studiarlo e riconoscerlo*. Ma cosa vuol dire? Sieni afferma che il danzatore deve superare l'idea *topografica* del corpo e una modalità *centripeta* di approccio allo stesso.

Avere una visione topografica del corpo significa ridurlo a superficie, tracciare confini e operare una distanza tra l'oggetto e l'ambiente in cui vive. Come abbiamo già avuto modo di approfondire nello studio della relazione che Sieni instaura con la città di Venezia, la topografia è infatti una forma di scrittura dello spazio che attraverso il calcolo e il disegno trasforma il luogo in spazio divisibile e misurabile, annulla l'elemento diacronico del tempo e fissa sulla carta i confini di uno spazio divenuto oggetto.

Questa concezione della danza come scrittura topografica del corpo è legata al più ampio concetto di corpo stesso. Secondo De Certeau la rivoluzione medica che investe l'Europa già dal XVII secolo ha messo in opera una “frammentazione individualistica e medica” (De Certeau, 2001:207, edizione originale 1990) che ha reso il corpo

“un macchinario complesso fatto di pompe, soffiere, filtri, leve, dove circolano dei liquidi e gli organi reagiscono fra di loro. [...] La panoplia degli strumenti ortopedici e chirurgici prolifera così quanto più si è ormai capaci di scomporre e riparare, tagliare, sostituire, togliere, aggiungere, correggere o raddrizzare.” (De Certeau, 2001: 208, edizione originale 2010)

“Questa operazione di togliere o aggiungere è dunque soltanto il corollario di un'altra, più generale, che consiste nel *far dire ai corpi il loro codice*. [...]” (De Certeau, 2001: 213)

De Certeau afferma che il pensiero moderno occidentale si è dunque venuto formando su una “utopia fondamentale e generalizzata” (De Certeau, 2001:199) che si basa sul processo di costruzione testuale sullo spazio, in cui anche il corpo diviene testo e il gesto *codice*.

Sieni sembra voler opporre resistenza a questa concezione del corpo e delle pratiche corporee come strumento di misurazione scientifica del corpo. Secondo Sieni il danzatore deve conoscere il corpo e l'articolazione, ma deve anche *studiare e riconoscere l'altro*. Per il coreografo il corpo non è una mappa segnata da confini: i volti dei partecipanti sono al contrario *coreografie complesse*, vivono, mutano e si trasformano. La scrittura della danza sui volti delle persone è fatta di rughe, di solchi profondi che attraversano gli strati diacronici della memoria. Sieni intende il gesto come una pratica che non avviene *sullo* spazio ma *nel* mondo. È lo stare tra le cose che afferma la natura inequivocabilmente orizzontale del gesto come pratica relazionale. Andare oltre il concetto di danza come scrittura topografica significa quindi recuperare attraverso il gesto il racconto della rete di relazioni che compongono quel tracciato di rughe.

Gli Yoruba della Nigeria usano la parola *ilàjù* per definire ciò che noi potremmo tradurre con il concetto di cultura. Nella sua traduzione letterale *ilàjù* significa “un volto segnato da linee” (Thompson in Remotti, 1993: 45). Per gli Yoruba il corpo identifica la persona nella sua interezza così come per volto intendono tanto il volto degli uomini quanto quello della terra da loro abitata. Il volto dell'uomo è dunque il campo in cui individuo e terra si fondono.

Sieni parla di lavoro centripeto del danzatore, il quale è costantemente impegnato a conoscere il proprio corpo, il modo in cui questo si muove nello spazio, ad acquisire cioè quella che Sklar (2000) considera una consapevolezza pro-recettiva del proprio corpo. Sieni paragona questa pratica ad una forma di “scrittura” topografica del corpo, per cui il danzatore inizia a percepire le parti del proprio corpo attraverso l'attenzione che viene rivolta istante per istante ai dettagli cinetici del movimento.

Come abbiamo visto, il medesimo processo viene raccontato dai partecipanti amatori. Allora dove risiede la differenza? Anche i danzatori sono persone con un proprio vissuto, ma allora perché il loro gesto risulta agli occhi del coreografo diversamente credibile rispetto a quello dei non danzatori professionisti? Sieni così descrive il movimento degli amatori:

“La cosa che può essere interessante è rimanere nelle loro [*degli amatori*] imperfezioni tenendo conto che molto spesso il loro percorso di conoscenza è abbastanza lento, quindi *cambiano* molto durante il percorso. Mentre te [*danzatore*] studi l'imperfezione e sei capace di *rimanere*, di stare con quell'imperfezione e metterla in coreografia, loro cambiano. Quindi potrebbe essere molto interessante, intanto come idea coreografica quasi di imparare tre passaggi che loro fanno, è come si uno impara la prima cosa, come loro si muovono, poi impara la terza prova, a che livello sono arrivati, e sarà diverso, e come è alla fine. E sono sicuro che vi ritrovate tre coreografie diverse pur facendo lo stesso *disegno*. Però mentre per loro più o meno è la stessa cosa, per noi sicuramente ha una diversità importante.” (intervista, 4/05/2013)

Virgilio Sieni riconosce una distinzione tra l'unità gestuale compiuta dal danzatore e dall'amatore. Il danzatore è in grado di astrarre dall'unità gestuale un modello che potrà ripetere invariabilmente nel tempo. Il principiante al contrario fa del gesto un evento dotato di storicità e dunque irripetibile poiché soggetta a cambiamento. “Ciò che scompare” nella visione di Sieni della danza intesa come pratica sociale che ha a che fare con l'esistenza concreta, la memoria e il peculiare modo di muoversi delle persone, è quindi l'impossibilità di ricondurre il movimento ad un canone linguistico di riferimento e depurarle di tutte le sue specificità. Fare questo vorrebbe dire contraddire lo scorrere del tempo e rendere la danza astratta.

Sieni intende utilizzare la danza come pratica in grado di mettere in relazione l'individuo con l'alterità. Come abbiamo visto in questi capitoli, nel caso degli amatori, questi non solo conquistano gradualmente una consapevolezza pro-percettiva del proprio corpo, ma per la natura dialogica della coreografia sviluppano una diversa attenzione al corpo dell'altro, mettono in discussione i propri ruoli di madri e figli e trasformano la visione di se stessi, del corpo e del movimento. Allo stesso modo il danzatore, immergendosi nello studio dell'altro e nella sua specifica forma di umanità, può uscire da uno studio centripeto rivolto al proprio corpo e sviluppare una nuova abilità che incontro l'altro nella sua interezza di individuo.

Potremmo quindi dire che alla danza come scrittura topografica Sieni sostituisce il concetto di scrittura storiografica, secondo l'interpretazione che ne dà Remotti (1993). Nel suo studio della capitali mobili ugandesi Remotti paragona lo spostamento periodico delle capitali nel territorio ad una forma di segnatura spaziale (una sorta di scrittura) che si configura come una

“azione storiografica che si esplica nello spazio proprio perché non esistono né scritte né storie scritte in maniera letteraria” (Ligi, 2011: 67)

4.8 Virgilio Sieni: “che resta” della danza?

“...l'emozione che ho ricevuto a vedere i colori del Tiepolo a Udine del ritrovamento del Mosè salvato dalle acque. Io non pensavo esistessero questi colori, sono dovuto tornare il giorno dopo. È stata un'emozione, mi è successo con la Madonna degli Angeli del Bellini. Qualcosa di indicibile..mi ha commosso. Ecco questo movimento, il ritorno, c'è stato un arricchimento che ha elaborato nella notte qualcosa”.

Virgilio Sieni (intervista 28/06/2013)

Abbiamo finora visto come la danza nella percezione di Virgilio Sieni sia una questione di durata che mescola tempo sincronico e diacronico: è allo stesso tempo momento_“unico” e atto “archeologico” di recupero della memoria. Abbiamo inoltre indagato come Sieni intenda il gesto come narrazione della vita individuale dei partecipanti alla danza; per cui “ciò che scompare” è la possibilità di ridurre il gesto dell'amatore ad un segno statico ed astratto, come normalmente avviene nel processo di apprendimento di un danzatore professionista. Delle tre categorie della memoria individuale da Remotti (1993), “ciò che scompare, ciò che riemerge, ciò che resta”, abbiamo finora analizzato le prime due. Volendo ora continuare l'analisi della

visione del coreografo spostiamo la nostra attenzione su “ciò che scompare”. Il direttore artistico afferma che la danza non lascia documenti materiali:

“La danza non lascia documenti, non ci sono fotografie, che fai opere..chi ci prova è un mentecatto perché vuol fermare o fa un'operazione commerciale. La documentazione è fondamentale, io sto parlando dell'opera. Nella danza questo svanisce. L'opera d'arte della danza muore continuamente, è questo il bello, però muore e si evolve continuamente in qualcosa di altro, però evidentemente lascia” (intervista, 28/06/2013)

Nella visione del coreografo tre sono le categorie che definiscono la danza. La prima è l'immaterialità: abbiamo visto infatti che dal suo punto di vista la danza non è corpo, ma una capacità di “lavorare lo spazio”, una pratica che si manifesta *attraverso* il corpo. La seconda è la mobilità spaziale, per cui la danza abita lo spazio rendendolo una sua “emanazione” altrettanto mobile. La terza è la molteplicità temporale, nel senso che la danza concentra in un istante la linearità temporale di un'esperienza gestuale.

In questo contesto di indeterminatezza per cui la danza, volendo citare Cunningham è “inafferrabile come l'acqua” (Cunningham, 1990:11). Virgilio Sieni afferma che questa non lascia nessun documento materiale: a differenza delle altre forme artistiche, come la pittura o la scultura, che lasciano alla memoria i loro prodotti sotto forma di opere d'arte, la danza non produce memoria materiale. Il modo in cui Sieni descrive la danza sembra trovare un riscontro nelle parole che Micheal de Certeau (1990) usa per descrivere la funzione del racconto. Lo storico gesuita parla del racconto prendendo in prestito il concetto di *mètis* per gli antichi greci, citando l'antropologo Marcel Dietenne (1974), come “una forma di intelligenza sempre immersa in una pratica”. De Certeau distingue tre elementi fondamentali nell'analisi di questo concetto:

“Si tratta del triplice rapporto che la *mètis* intrattiene con l'occasione, la simulazione e una paradossale invisibilità. Da un lato essa conta e gioca su un “momento opportuno” (il *kairos*): è una pratica del tempo. Dall'altro moltiplica le maschere e le metafore: è una definizione dal luogo proprio. Infine scompare nel suo atto stesso, come perdita in ciò che fa, senza uno specchio che la rappresenti (ri-presenti): non conserva un'immagine di sé”.

“Questo sapere è fatto di molti momenti e di molte cose eterogenee. É privo di un

enunciato generale ed astratto, non ha un luogo proprio. È una *memoria*, le cui conoscenze sono indissociabili dai tempi dello loro acquisizione e ne sgranano le singolarità. Istruita da una molteplicità di eventi in cui circola senza possederli (ciascuno di essi è *passato*, perdita di luogo, ma frammento del tempo), essa calcola e prevede anche “le molte strade del futuro” combinando le particolarità antecedenti o possibili. Una durata si introduce così nel rapporto di forze e lo modifica”. (De Certeau, 2001:131)

De Certeau individua tre categorie fondamentali del concetto di *mètis* nel tentativo di applicarle al racconto: l'invisibilità, la simulazione e l'occasione. Volendo allargare il campo d'indagine, le si potrebbe estendere alle tre categorie individuate da Sieni nel definire la danza (immaterialità, mobilità spaziale, pluralità temporale). Lo studioso parla infatti della *métis* come di una forma di intelligenza che nasce dal saper fare, dalla pratica materiale nel mondo.

Il racconto, così come la saggezza, sono per De Certeau una forma di memoria intesa non come accumulo di frammenti del passato, ma come possibilità di previsione delle “molte strade del futuro” dell'uomo. La *métis* vive nel tempo mobile poiché è priva di un corpo materiale, di uno spazio sul quale imporre il proprio possesso e di un tempo esclusivamente lineare da vivere. Il concetto di *métis* secondo De Certeau sembra dunque assomigliare molto a quello di *vuoto* di origine giapponese rielaborato dal coreografo. Entrambi esprimono infatti possibilità potenziali e hanno natura ambigua, poiché prive di corpo, spazio e tempo costanti.

Il coreografo definisce i danzatori come una tribù “appesa con le unghie al tempo” (Virgilio Sieni all'autore, comunicazione personale, 25/10/2013). La danza vive in quello che Sieni chiama “momento inaspettato” e De Certeau definisce come “momento opportuno”. Il tempo dunque non è vissuto come un elemento lineare, ma è scandito da momenti, “frammenti di tempo” in cui il corpo inizia a danzare. Tuttavia il momento torna continuamente e puntualmente riafferma se stesso. Il gesto per Sieni è inoltre un atto relazionale, la cui durata segue il principio della *risonanza*.

“La danza è una delle possibilità che si pongono di fronte all'uomo per una crescita e per crescita intendo dire la comprensione dell'altro principalmente. L'aspetto dialogico è fondamentale sempre, anche quando danzi da solo. La capacità di dare non un gesto, ma due gesti contemporaneamente. Devi avere questa capacità bfonica di risonanza, io ribadisco sempre questa idea della risonanza. Nel momento che agisci, non sei nell'unico gesto, nel momento in cui ci si mette in dinamica, è già proiettato verso l'altro pur

essendo ancora in quello che si fa. Percepire la risonanza e dunque la trasmissione da una cosa all'altra. Cos'è la risonanza se non la capacità di cogliere al volo?” (intervista, 28/06/2013)

Anche Sieni, come i partecipanti, afferma che le unità gestuali sono temporalmente omogenee e che in un singolo istante si concentrano il passato del gesto precedente e il futuro di quello successivo. Afferma cioè il concetto di simultaneità temporale, per cui i tre modi del tempo – passato, presente e futuro – sono simultaneamente presenti in un singolo istante di vita. La risonanza è un'altra forma di simultaneità. Anch'essa infatti vive nel “momento opportuno” della *métis* di De Certeau.

Sieni definisce la risonanza come “la capacità di dare non un gesto, ma due contemporaneamente” e come una forma di “proiezione verso l'altro” che avviene nel momento in cui ci “si mette in dinamica”. Questa descrizione del principio della risonanza sembra aderire al suo concetto da un punto di vista fisico: una relazione di interdipendenza che si instaura tra un sistema di riferimento (come un corpo) e l'ambiente in cui questo sistema interagisce, per cui quest'ultimo in *determinate condizioni* modifica l'assetto del primo e *viceversa*.

Proviamo a traslare questo discorso sul corpo. Immaginiamo il corpo come il sistema oscillatorio (cioè messo in dinamica) e l'ambiente in cui questo si muove come l'insieme di condizioni in cui il corpo agisce. Ciò che Sieni chiama “gesto” si configura come l'occasione momentanea in cui avviene una risonanza, cioè una modificazione simultanea dei due termini, il corpo e l'ambiente. Come a dire che durante danza non muta solo il corpo nel suo assetto spaziale, ma il suo spostamento “risuona” nell'ambiente inteso come campo di relazioni.

Per risonanza Sieni intende dunque l'apertura del corpo, che amplia il proprio raggio d'azione in modo proporzionale al grado di relazione con l'esterno: si afferma cioè la natura relazionale della danza. Il “gesto” diventa quindi uno strumento di mediazione tra l'individuo e l'altro da sé.

In questo senso la categoria del “ciò che resta” non va indagata in un qualcosa di esterno al corpo stesso, che abbiamo visto essere il campo materiale e dinamico dell'indagine della danza secondo Virgilio Sieni. Al contrario, come approfondiremo nel prossimo capitolo, il coreografo considera come “documenti” della danza i corpi, le esperienze, la rete di relazioni col mondo di coloro che si lasciano - in un *momento inaspettato* - abitare dalla danza.

Conclusioni

In questo capitolo abbiamo indagato la percezione che i partecipanti amatori al progetto *Agorà Madri e Figli* sviluppano del processo di azione coreografica rispetto alle sue qualità temporali, alla dimensione dell'identità e della memoria individuale. Abbiamo dimostrato come il gesto possa essere considerato come una forma di “devianza” della temporalità del quotidiano, in quanto il partecipante sviluppa attraverso di esso una percezione contemporaneamente *sincronica* dell'istante e *diacronica* della durata; allo stesso tempo, il gesto genera una riemersione e trasformazione di sentimenti forti e assume il valore di campo di negoziazione e ridefinizione dell'identità dei partecipanti, permettendo la riemersione di ricordi e la loro reintegrazione dinamica nella narrazione del sé.

Abbiamo poi indagato il punto di vista di Virgilio Sieni, che considera la danza come una pratica narrativa che si fonda sul gesto *proprio* dell'individuo; abbiamo inoltre analizzato il punto di vista del direttore artistico rispetto al lavoro del danzatore, come una pratica di relazione dialogica con l'altro da sé che rifugge l'astrazione e la riduzione del gesto ad un canone statico di riferimento.

Abbiamo inoltre tentato di inquadrare la visione di Sieni sulla danza attraverso le tre categorie della memoria individuate da Remotti (1993): “ciò che scompare, ciò che riemerge e ciò che resta” al fine di individuare le sue qualità culturali nella costruzione della concezione del sé e del corpo.

Nella visione che Sieni ha della danza, la categoria di ciò che riemerge è nettamente dominante rispetto alle altre due: *ciò che riemerge* è il vissuto stesso dell'individuo, la memoria di momenti dimenticati o di desideri lontani. Non tutto ciò che si è vissuto viene ricordato, ritornano solo i “punti principali” del modo di sentire della persona, ciò che più fortemente ha condizionato il loro modo di vivere. La danza porta dunque una riflessione sulla relazione esistente tra momento presente e passato, tra immagine diacronica del sé (il vissuto) e concezione sincronica del sé (il presente).

Questo processo di riemersione è un atto dinamico che agisce sul presente dei partecipanti e include la percezione del corpo (che torna ad essere “ricordato”) e la sua concezione da “insieme di organi” a campo di relazione. Abbiamo poi ampliato lo sguardo sulla natura della seconda categoria, *ciò che resta*, dal punto di vista di Sieni. La danza non ha

documenti, non ci sono prodotti materiali di quest'arte “inafferrabile” se non l'esperienza del gesto. La categoria di “ciò che resta” è dunque da riconoscersi nei corpi stessi degli interpreti che restano nel mondo anche dopo la performance. Come approfondiremo nel capitolo successivo, *ciò che resta* va ricercato nella natura delle relazioni che si instaurano tra questi corpi e l'ambiente.

Quinto Capitolo

Virgilio Sieni il maestro di cerimonie

Nei precedenti capitoli abbiamo visto come Virgilio Sieni si sia posto l'obiettivo di recuperare una funzione rituale della danza. Abbiamo poi successivamente individuato le ragioni spaziali e temporali per le quali tanto il festival quanto il momento della coreografia siano vissuti dal coreografo e dai partecipanti come un momento di sospensione del quotidiano; abbiamo inoltre messo in evidenza come il modo in cui il coreografo descrive il *terreno del gesto* trovi dei riferimenti teorici nel concetto di *limen*, che distingue la fasi di transizione dei riti di passaggio (Turner, 1993).

Nelle pagine che seguono tenterò di analizzare le ragioni per le quali all'interno dell'esperienza in esame la figura di Virgilio Sieni possa essere assimilabile a quella del maestro di cerimonie. Nella prima parte del capitolo metterò in evidenza le ragioni per le quali le madri che hanno preso parte al progetto descrivono il direttore artistico come una figura deviante rispetto al loro quotidiano. A tal fine proporrò un confronto tra l'immaginario da queste utilizzato nel descriverlo, che richiama la dimensione rituale e materna; il sistema di relazioni che viene ad instaurarsi tra madre, figlio e coreografo durante la costruzione della coreografia; il modo in cui le madri vivono e concepisco il senso del tatto nella coreografia e nella relazione madre/figlio. Infine tenterò di dimostrare che il momento della coreografia possa essere interpretata come una strategia orchestrata dal coreografo per compiere un rovesciamento dei ruoli di madre e figlio. Utilizzerò come inquadramento teorico gli studi di Schiefflin (1985) sul sistema di relazioni nei riti sociali; gli studi di Finnegan (2005), Classen (2005) e Van Ede (2009) sul valore culturale del senso del tatto.

Nella seconda parte del capitolo approfondirò invece il punto di vista di Virgilio Sieni sul suo metodo di lavoro. Attraverso un'analisi della struttura sensoriale che coinvolge la coppia di madre e figlio è infatti possibile considerare la costruzione della coreografia come una strategia orchestrata dal coreografo di educazione dell'occhio (Grasseni, 2009) e del tatto del partecipante all'acquisizione di una specifica abilità pratica. In particolare tenterò di approfondire la visione di Virgilio Sieni sul *gesto* inteso come strumento sensoriale di conoscenza del mondo anche attraverso un confronto con il processo di osservazione partecipante dell'autore e dei danzatori assistenti del progetto. Infine tenterò di fare luce sul

pensiero del direttore artistico rispetto al lavoro del danzatore e alla visione della danza come opera d'arte. A tal fine farò particolare riferimento al concetto di *skilled vision* di Grasseni (1997), di *sense-scape* di Goodwin (2000) e al concetto di *aura* in Benjamin (1955).

5.1 Le madri parlano di Virgilio Sieni: il *maestro di cerimonie*

Ogni volta che ho chiesto alle madri coinvolte nel progetto cosa ne pensassero di Virgilio Sieni, vari sono i termini utilizzati nel descriverlo: una guida, un maestro, uno sciamano. Sara, ad esempio, descrive il progetto come

“un percorso stabilito da un maestro, una persona che guida, una guida”. (intervista a Sara, 13/06/2013)

Le ragioni che hanno portato le madri e i figli ad attribuire al coreografo un ruolo di guida all'interno del percorso della Biennale sono varie. Il primo incontro è avvenuto in occasione del primo giorno di prove di ogni singola coppia di madre/figlio, sul palcoscenico del teatro. Sieni ha stretto conoscenza con le varie coppie individualmente, concedendo loro poche parole, ponendo qualche domanda sulle loro esperienze nella danza, sulla loro vita, per poi dedicarsi subito alla realizzazione della coreografia. In realtà, le madri e i figli hanno avuto un primo contatto col coreografo già prima dell'inizio del progetto: per prima è arrivata infatti la sua immagine pubblica. Valentina, figlia undicenne di Cristiane, così me lo descrive:

“La prima volta che ho visto Virgilio, pensavo che fosse il nostro maestro, come qualsiasi altro maestro che sa ballare bene, invece quando ho chiesto a mamma chi fosse, ha detto che era un famoso ballerino” (intervista a Cristiane e Valentina, 21/06/2013)

Virgilio Sieni è un personaggio pubblico, reso ancora più noto dalla nomina a direttore artistico della Biennale di Venezia. La dimensione pubblica della sua figura contribuisce a creare nella percezione dei partecipanti al progetto una sorta di mistero intorno alla sua figura, generato anche dal modo peculiare in cui questi entrano in contatto col coreografo per la prima volta. Molte delle madri mi raccontano di essersi documentate su di lui attraverso i motori di ricerca e i canali di diffusione di video del web. Tranne due eccezioni²⁸, nessuno dei

partecipanti ha conosciuto Virgilio Sieni di persona prima dell'inizio del progetto. Anche all'incontro preliminare, a cui hanno partecipato solo alcuni delle madri e dei figli, il direttore artistico non era presente.

Il primo incontro fisico con le coppie di partecipanti è avvenuto direttamente sul palcoscenico del teatro Piccolo, nel luogo cioè deputato alle prove. Ogni coppia durante il suo primo giorno di prova una volta arrivata in teatro, è stata accolta da degli assistenti, ha firmato le liberatorie per l'uso della propria immagine; dopo il cambio d'abiti, è stata infine condotta nel teatro vero e proprio attraverso un ingresso posto sul resto delle quinte. Alcune sono state guidate all'interno del teatro attraverso un secondo ingresso, che dall'atrio porta direttamente nella platea. Il coreografo le ha attese lì, sul palcoscenico, unico spazio illuminato nel buio delle quinte laterali. Durante le prime due settimane, Sieni ha seguito la medesima prassi per ogni coppia di partecipanti: lui in piedi sulla pedana nera o dietro le quinte laterali, i danzatori e coreografi assistenti seduti a terra in silenzio, fuori dal palcoscenico.

Vestito comodamente con abiti propri di chi sta per dedicarsi ad un'attività fisica e a piedi nudi, il direttore artistico ha stretto per la prima volta la mano alla madre e al figlio di turno, evitando di introdurre individualmente a questi ultimi i danzatori assistenti, che sono stati presentati genericamente come degli “amici” danzatori. Alcune delle coppie madre/figlio sono state condotte all'interno del teatro mentre Sieni era ancora sul palcoscenico, intento a terminare la coreografia con una delle coppie. Dalla loro posizione, nella platea o dietro le quinte, ad una certa distanza quindi dal palcoscenico, i nuovi arrivati hanno avuto un primo contatto visivo con Virgilio Sieni - nel suo ruolo di coreografo - e la prima esperienza (da spettatori) delle coreografie che li avrebbero visti direttamente coinvolti da lì a poco.

Una volta terminata la prova di una coppia, una assistente aveva l'incarico di introdurre la successiva al coreografo. E tutto iniziava da capo: presentazioni veloci, spostamento sul palcoscenico insieme a Sieni e, subito dopo, l'inizio dell'elaborazione della coreografia. Nei primi giorni di prove, non avveniva mai che più coppie si trovassero insieme sul palcoscenico, il che generava una situazione di isolamento di una singola coppia madre/figlio con il direttore artistico all'interno dello spazio vuoto del palcoscenico. Alla fine della prova, le madri e i figli

Sara in passato molti anni prima ha realizzato un provino presso la compagnia di Virgilio Sieni; un'altra madre invece, Lucilla, è legata al coreografo da un rapporto di amicizia.

erano poi invitati ad uscire dal teatro, tornavano nei camerini, si cambiavano di abito e ricevevano le comunicazioni relative alle date delle prove successive dagli assistenti del coreografo.

I partecipanti vedono fisicamente per la prima volta Virgilio Sieni sul palcoscenico nel suo ruolo di coreografo e ci stringono una relazione personale solo all'interno di questo spazio, che - come abbiamo visto nei capitoli precedenti - è vissuto tanto dai partecipanti quanto dal coreografo come il *terreno del gesto*. Questo approccio alla persona del direttore artistico ha due risultati: da una parte fa sì che la sua figura sia ricondotta unicamente alla dimensione del *gesto*, dall'altra viene immediatamente investita di una autorità assoluta all'interno di questo spazio. Attraverso il modo specifico in cui i partecipanti vengono introdotti nel teatro e l'evidente gerarchia che si stabilisce tra direttore artistico/assistenti/partecipanti non danzatori, si potrebbe dire che Sieni si impone quindi come colui che solo governa *il terreno del gesto*.

Nè il direttore artistico né lo spazio del palcoscenico fanno in alcun modo parte della quotidianità delle coppie: il legame coreografo/palcoscenico contribuisce a destinare la figura del primo come *propria* di un mondo - quello della danza e della Biennale - che si pone all'esterno della vita quotidiana dei partecipanti. Questa appartenenza della figura di Sieni a qualcosa d'altro dalla quotidianità delle madri e dei figli è ravvisabile anche nel modo in cui questi ultimi lo descrivono come un individuo deviante rispetto alla norma. Sieni è infatti distinto da una serie di elementi ricorrenti nelle descrizioni: una sorta di ambiguità nella relazione con l'altro e il modo peculiare in cui questo utilizza il proprio corpo nello spazio. Sara infatti nel descrivermi i primi due incontri con il direttore artistico, mi racconta:

“Non ricordo cosa ha chiesto a Lorenzo perché eravamo distanti, però ricordo che ha fatto domande a me su cosa faccio io nella vita e questo mi è sembrato un modo di avvicinarsi da parte di una persona che è un maestro oltre che un ballerino, molto umano. Lui ha questa figura che crea una sorta di soggezione, è una figura molto..ha un'espressione molto seria; sembra che non conceda.”

“Beh io di Virgilio di suo ho...sono rimasta colpita e affascinata dal modo in cui muove le estremità, i piedi e le mani, mi è rimasta questa memoria, anche se l'ho visto solo due volte del modo fluido in cui muove gli arti, piedi e mani, i piedi soprattutto. Il piede è incredibile, per alcune persone è un elemento rigido, di lui mi ha colpito la fluidità del movimento del piede e la naturalezza poi, provando a riprodurlo io sembravo un robot. É molto affascinante e infatti incuriosita, lo conoscevo dal provino poi ho guardato alcune

cose e le ho guardate e riguardate, mille movimenti al secondo mille sfumature. Una persona che è concentrata sulla propria ricerca, non solo sugli altri, ha concentrato la ricerca sul proprio corpo, ma non in senso negativo, un lavoro sulla consapevolezza di ogni porzione del proprio corpo”. (intervista a Sara, 13/06/2013)

Come Sara, ognuna delle madri, a suo modo, mi parla del coreografo come di una *figura* dotata di una fisicità sicuramente fuori dalla norma. Il modo stesso in cui il coreografo articola il proprio è percepito come da Sara come innaturale: afferma infatti che provando a riprodurre i suoi movimenti *sembrava un robot*. Cioè che distingue il coreografo è quindi il suo corpo e il suo modo peculiare di gestirlo nel movimento. Il fatto stesso che le madri collochino la figura del coreografo “al di fuori della norma” è ulteriormente sottolineata dallo stupore che coglie Sara quanto le altre madri nel constatare l'interesse *umano* che Sieni dimostra verso di loro. L'estremo controllo che il coreografo possiede di ogni parte del proprio corpo lo rende depositario di un sapere che le madri ignorano, ma verso le quali si dimostrano affascinate. Sieni viene quindi dipinto come una figura singolare, fuori dalla norma ed è distinto da una serie di qualità che lo rendono adatto al proprio ruolo di *guida* all'interno del *terreno del gesto*.

Barbara mi racconta che durante l'incontro, l'assistente del direttore artistico, ha parlato di quest'ultimo come di una persona che

“pensa che sul corpo c'è la nostra storia e attraverso il gesto viene fuori ed era l'altra cosa che io cercavo. Siccome a teatro di ricerca lavoriamo su questa cosa, ho detto sì questo è il metodo che a me interessa.. anzi mi piacerebbe che dopo mi facessero una lettura. Non avrei paura di ascoltare le cose che ha letto, che ha visto, perché sono cose su cui puoi lavorare” (intervista, 5/06/2013)

Una seconda qualità del maestro/guida è la capacità di *leggere* il corpo altrui, che è riconosciuta tanto dalla madri, quanto dagli stessi assistenti all'incontro preliminare. Barbara continua dicendomi:

“Non ero a disagio quando sono salita sul palco, ero più agitata quando c'era Virgilio perché sapevo che lui leggeva già delle cose. [...] è come se dovessi scoprirti subito, il corpo parla subito” (intervista, 5/06/2013)

La lettura che il direttore artistico è in grado di realizzare non riguarda la predisposizione fisica dei partecipanti ad un esercizio o un gesto; al contrario è relativa alla loro esistenza e al loro ruolo di madri. Come le hanno detto gli assistenti, “sul corpo c'è la nostra storia”. Il direttore artistico sembrerebbe dunque assumere il ruolo di “lettore” di corpi, intesi come portatori di storie. Abbiamo visto già nei capitoli precedenti come lo stesso affermi che la coreografia possa essere considerata come uno strumento di emersione del *vissuto* delle persone. Nel precedente capitolo abbiamo inoltre analizzato come gli stessi partecipanti, attraverso la ripetizione del gesto, riescano a recuperare dei percorsi del proprio passato rimasti interrotti e a reinserirli nella narrazione del sé.

Si potrebbe affermare che mentre Sieni considera questo potere disvelatore come una qualità propria del gesto, al contrario le madri e i figli intervistati lo riconducano principalmente alla capacità di “lettura” del coreografo, attraverso quello che loro stessi definiscono come un *metodo*. Agli occhi delle madri, la presenza di Sieni è dunque necessaria affinché il gesto realizzi la propria funzione disvelatrice. Il coreografo si impone dunque come l'orchestratore di una sequenza di azioni che hanno il potere di rendere visibile l'invisibile, di rendere leggibile la vita, le relazioni, i sentimenti, le ostilità, la memoria, i desideri, le ambizioni, delle madri e dei figli. Sieni assume quindi un'autorità che lo legittima ad appropriarsi delle storie delle persone e ad indirizzare queste ultime secondo nuove direzioni: Barbara si aspetta infatti una *lettura* sulla quale *poter lavorare*.

La figura del direttore artistico è caratterizzata da un'ambiguità che riguarda anche il gesto e lo spazio della danza intesa come rito: entrambi si pongono in una dimensione liminare, che “sta fra” due mondi percepiti come diversi: il vissuto presente e passato delle persone nelle loro vite quotidiane e la realizzazione di un'esperienza che queste ultime considerano come qualcosa d'altro.

Questa ambiguità e diversità dal quotidiano investe la figura del coreografo su più piani. Barbara nel descrivermi il primo incontro col coreografo mi racconta:

Che era un corpo molto accogliente, una persona molto accogliente..che aveva quest'occhio un po' sciamanico, profondo. E che era in disarmonia con la sua forma. Lui ha un'accoglienza molto femminile, un modo di accoglierti molto materno. Però il suo aspetto robusto, devi mettere insieme le due cose. A me piace molto perché è molto calmo. È molto silenzioso, è sottile. Ha un modo di fare sottile, non è invadente e allora

non ti blocca nei gesti che fai, anche se è molto fermo. Perché se sbagli, dice “no così no”. Ha la regola però è molto accogliente, però l'avevo già guardato in internet però. (intervista, 5/06/2013)

Anche Barbara come Sara, coglie delle contraddizioni evidenti nel corpo del coreografo, in cui un *sguardo sciamanico*, si mescola all'*aspetto robusto* e ad una forma di *accoglienza femminile e materna*. La relazione che Sieni instaura con i partecipanti passa innanzitutto attraverso il corpo che Barbara definisce come *accogliente*, riconoscendovi degli elementi che lei lega alla dimensione femminile e materna. Il fatto che Barbara riconosca un elemento di femminilità e maternità nella relazione corporea che Sieni instaura con lei e suo figlio, lo rende ulteriormente una figura ambigua e *diversa*. La devianza corporea riconosciuta in Sieni è quindi ravvisabile su tre livelli: una motricità diversa, tipica del danzatore; una capacità di lettura del corpo dell'altro; una capacità “deviante” di relazione corporea con l'altro.

Barbara inoltre riconosce a Virgilio la facoltà di imporre le “regole” che vigono nel terreno del gesto. É dunque descritto come un'autorità con un fare *materno*. Il direttore artistico è quindi un maestro e una guida, non solo perché possiede una conoscenza del corpo alle madri e ai figli estranea, ma anche perché è in grado di vedere ciò che per gli altri è invisibile, di decifrare il corpo e di introdurre i partecipanti in un mondo, quello del *terreno del gesto*, con regole proprie da lui stabilite.

É interessante sottolineare che le madri per descriverlo utilizzino un immaginario che si pone o all'interno del proprio contesto privato e quotidiano. Nel primo caso, questo viene però caricato di elementi di devianza: le madri infatti attribuiscono al coreografo una dimensione femminile e materna. Nel secondo caso, la sua figura viene accostata al sacro. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, Barbara parla del momento del gesto come di un *momento sacro* e descrive Sieni come dotato di uno *sguardo sciamanico* (intervista a Barbara, 5/06/2013). Cristiane in più occasioni definisce se stessa e gli altri partecipanti come “laici” come elemento di distinzione rispetto alla figura del maestro (intervista, 21/06/2013). La madre durante un'intervista afferma:

“Chiederò a Virgilio: 'c'è qualcosa per noi laici? Noi ignoranti in materia, noi persone della porta accanto, dopo questo progetto cosa possiamo fare?’” (intervista, 21/06/2013)

Nelle descrizioni della madri la dimensione privata della maternità (*accoglienza materna*), si mescola dunque a una questione di genere (femminile/maschile), alla dimensione pubblica (*il famoso ballerino*) e rituale (la guida, lo sciamano, il maestro).

5.2 Le madri: idee sulla danza e l'ambiguità sulla figura del coreografo

Il modo in cui le madri descrivono Virgilio Sieni fa riferimento ad un immaginario più ampio relativo al mondo della danza. La diversità che distingue il coreografo nel controllare e muovere il proprio corpo è infatti una qualità che le madri riconoscono come propria dei danzatori in generale. Sara si sofferma spesso nelle descrizioni del loro modo muoversi e mi racconta:

È incredibile e io me ne rendo conto solo quando faccio questo lavoro di danza, come del nostro corpo abbiamo la consapevolezza di poche parti, mentre le parti del corpo sono tantissime e spesso dimentichiamo, per cui poi viene mal di schiena, male a un arto, male al collo. Se io dedicassi a essere consapevole che ho dalla prima falange del mignolo a l'ultima falange dell'altro mignolo passando attraverso tutte le parti, forse solo quello mi darebbe più rilassatezza, poi diventa una cosa naturale...io sono affascinata dal modo naturale in cui si muovono i ballerini quando non danzano. Rispetto alle persone anche Ariadne [una dei sette danzatori coreografi] ha un muovo di muoversi, l'ho incontrata alla fermata del vaporetto, ho osservato il modo in cui si muoveva, questa cosa mi piace, mi affascina, mi incuriosisce.” (intervista, 13/06/2013)

Sara definisce il modo in cui i danzatori si muovono mentre non danzano, camminano, sostano, vivono come *naturale*, ma cosa vuol dire? La madre sembra far riferimento al processo di incorporazione di una pratica, che in inglese viene tradotto con il termine *embodiment* (Bourdieu, 1977): il modo il cui un danzatore si muove è il risultato di un percorso di naturalizzazione di uno specifico *modo culturale* di gestire e articolare il proprio corpo nello spazio, che viene acquisito negli anni e che *diventa una cosa naturale* nella vita di tutti i giorni; la madre infatti riconosce il danzatore (e ne è affascinata) dal suo modo di muoversi durante le mille attività della vita quotidiana. Nella descrizione della madre, ciò che rende un danzatore tale non è solo l'esecuzione meccanica di uno specifico movimento, ma la capacità che questo acquisisce attraverso di esso di *avere presente* il proprio corpo. La diversa

motricità del corpo del danzatore è infatti legata ad una questione di *consapevolezza*, che la stessa descrive come “avere presente che esiste [il corpo], perché esiste” (intervista a Sara, 13/06/2013).

Si potrebbe affermare che Sara consideri la danza come una pratica psico-fisica che genera una diversa presa di *coscienza* del proprio corpo, ma come viene concepito quest'ultimo? Il corpo è innanzitutto imprescindibile dalla mente. Eppure questo corpo/mente è ridotto ad un insieme di *tantissime parti* da tenere insieme e disporre al proprio controllo. Ne risulta una concezione della pratica quotidiana del danzatore come di un lavoro di mappatura corporea, di cui il corpo è l'oggetto e al tempo stesso il mezzo di indagine. Sara – che ha un passato da ballerina classica - considera dunque la danza come una pratica individuale e *centripeta*, in cui il corpo è inteso come organismo fatto di parti, muscoli, tendini che possono essere indagati come una sonda farebbe con degli organi vitali. Da questa prospettiva, la danza è intesa come una sorta di scienza medica, che riduce il corpo ad oggetto e non include necessariamente la relazione con l'altro da sé. Permette inoltre l'acquisizione di uno specifico *status*, quello del danzatore, che si distingue dal resto della società grazie al suo corpo e al suo modo peculiare di possederlo. La percezione di Sara è legata inevitabilmente alla sua esperienza personale: è stata un'allieva di danza classica per circa dieci anni da quando era bambina e di quel periodo mi racconta:

“Io lavoravo molto quando ero piccola sui piedi, sulla posizione dei piedi. Al di là dell'anatomia dei miei piedi che non è da danza classica, nella danza classica il piede subisce delle forzature disumane secondo me. E quindi mi è rimasta questa lotta tra la forma del mio piede e quella richiesta a una ballerina di danza classica. Anni dopo, tentando di fare danza contemporanea, la mia prima attenzione cade sui piedi di chi danza e di chi insegna e trovo ancora questa enorme difficoltà e distanza tra quello che riesco a fare io con i miei piedi – che poi dai piedi parte anche l'equilibrio, il movimento, l'atterrare – e quello che vedo fare negli altri” (intervista, 13/06/2013)

Sara descrive il periodo di apprendimento della danza classica come un continuo esercizio di adeguamento del proprio corpo a specifici requisiti fisici. Nella formazione del danzatore classico, il corpo viene dunque assoggettato ad un controllo destinato ad epurarlo da una serie di imperfezioni e difetti. Diviene quindi un elemento di distinzione tra i danzatori stessi, che sono giudicati in base alle proprie capacità motorie e caratteristiche anatomiche.

Ciò nonostante, Sara sembra allo stesso tempo temere e desiderare il corpo del danzatore. Il processo di naturalizzazione della pratica della danza ha il potere di *rendere* naturale, all'interno delle scuole di danza, il lavoro *disumano* che si impone sull'anatomia del corpo.

Nella percezione della madre la danza è vista come una pratica che produce una sostanziale separazione tra il danzatore – e nello specifico il suo corpo/mente – dall'altro da sé. Nelle descrizioni di Sara non c'è la relazione con l'altro, con l'ambiente, ma esclusivamente il proprio corpo che viene dunque oggettivato. Se il corpo è il centro del danzatore, questo non è però una macchina sempre uguale a se stessa, ma cresce, cade, si trasforma ed inevitabilmente invecchia. Sara mi racconta:

“Poi per una persona che è abituata a lavorare sul suo corpo con la danza, immagino che già il fatto di diventare adulto, vedi il corpo che cambia. Infatti la cosa più bella per una persona che fa danza è il fatto che il corpo che necessariamente cresce e invecchia per chi fa danza come missione, l'invecchiamento è meno sentito come invecchiamento. Ho fatto un laboratorio di *contact* con un insegnante argentino, che diceva che in America lo spartiacque tra la persona libera e la persona rinchiusa in uno ospizio o in posto per gli anziani, è la capacità di riuscire ad alzarsi da soli. Questa è una cosa che mi ha molto colpito, il fatto della danza e della consapevolezza del proprio corpo, penso che contribuisca ad un invecchiamento più dolce. Un avvicinamento più dolce alle tappe necessarie della vita e anche una cosa da accettare, dovrebbe essere accettata serenamente e credo che un ballerino lo riesca a fare più facilmente; non so ho questa idea, magari è un mito” (intervista, 13/06/2013)

La madre riconosce implicitamente la funzione rituale della danza all'interno del passaggio esistenziale dell'individuo dall'età adulta alla vecchiaia, per cui un ballerino riesce ad accettare la vecchiaia più facilmente rispetto agli altri. Ven Gennep (1909) riconosce ai riti di passaggio proprio questa funzione: direzionare l'uomo secondo quelle che Sara chiama le *tappe necessarie della vita*. Nel raccontare la storia di un insegnante di danza argentino, Sara afferma implicitamente che per un danzatore il corpo costituisce l'elemento fondamentale che distingue la libertà degli individui, per cui questi perdono il loro diritto di abitare ed agire liberamente nella società nel momento in cui perdono la capacità di riuscire ad alzarsi da soli. Il maestro argentino parla del suo paese d'origine, ma Sara si riconosce nelle sue parole e se ne appropria. Da questo punto di vista, la danza sembrerebbe quindi intesa come una strategia di

mantenimento della propria libertà individuale, di cui la vecchiaia è inevitabilmente percepita come causa di privazione. Inoltre, se il corpo è il valore più alto nella gerarchia del danzatore, il suo potenziamento garantisce una distinzione sociale.

Tale distinzione viene percepita anche da Emanuela, anche se in altri termini. Quando le ho chiesto se ricordasse la prima volta che nella sua vita ha danzato, mi ha risposto così:

“Avrò avuto 14 anni. No non mi ricordo prima, ma sai forse non si usava neanche, erano anni..no. Mi ricordo però mia cugina, ha fatto danza per tantissimi anni..prima c'era questo alone sulla danza, una volta chi faceva danza era privilegiato, era altolocalo, viveva tutto in un mondo suo. Allora io quando andavo a trovare mia cugina, la vedevo con queste foto con il tutù, con questo chignon e la vedevo molto lontana da me, molto diversa, come un mondo diverso. [...] Lei ha iniziato da piccola, quando aveva 5 o 6 anni forse. Zia la portava a scuola di danza, mi ricordo che la andavo a vedere, faceva tutti questi esercizi alla sbarra e allora vedevo questo mondo che non era il mio. Noi eravamo una famiglia molto semplice, non ci potevamo permettere proprio certe cose. Dunque io non ricordo la danza quando ero piccola, se non dopo, quando ero ragazza. Però danza nel senso di balli moderni di discoteca. Vedevo la danza proprio un mondo a parte attraverso le esperienze di mia cugina. Sai negli anni Sessanta, Settanta, non era un mondo per tutti, non lo è ancora adesso secondo me, forse un po' di più rispetto a prima. Però una volta dovevi essere inserita in determinati ambienti, altrimenti non era possibile” (intervista, 27/06/2013)

Per Emanuela la danza è un elemento di distinzione legato ad un *status* sociale specifico, quello degli *altolocali*, e definisce un *mondo* diverso da sé e dalla sua realtà di bambina proveniente da una *famiglia semplice*. La danza per lei non è una realtà quotidiana: non l'ha mai studiata e l'unica forma che ha sperimentato occasionalmente sono *i balli moderni in discoteca*, che però per lei sono un'altra cosa. La danza è il *mondo a parte* della cugina, è il *tutù*, *lo chignon*, *la sbarra*, una serie di oggetti che rappresentano un codice visivo e rinchiudono questa pratica nelle scuole e nei teatri. Non solo Emanuela non ha mai danzato, ma come lei dice, in Veneto *non si usava*. Mi racconta che

“A me piace, da sola a volte per casa. Mi vedo anche ogni tanto. *So un po' matta mi*. La musica, la danza, quando mi piace una musica, mi muovo. Noi non siamo abituati a questo. Io ho un'amica spagnola, lei come sente una musica si mette a ballare, ma non ha

problemi. Noi abbiamo anche un senso di vergogna, non ci dobbiamo far vedere. Anche se fuori c'è qualcuno che suona, nessuno si butta a ballare. Siamo molto chiusi. Invece lei proprio ha lo spirito di queste persone della Spagna, molto più semplice. Sono molto più abituati. Abbiamo perso questa abitudine al movimento, alla spontaneità. Perché tu pensi 'Mi guardano, mi vedono, sono ridicola'. C'è questo vedere la danza in maniera ridicola, fuori posto. [...] Io credo che sia una cosa che è nostra ormai. Siamo arrivati a questo. E già se tu vai verso Napoli, Sicilia, allora là già il movimento comincia a venire fuori. Io ho dei parenti a Roma, Napoli e appena sentono la musica, al mare...tu vai al mare qui, con la musica in spiaggia, non c'è nessuno che va a ballare. Tu vai da Roma in giù e vedi tutti quanti che ballano, che si muovono. C'è questa spontaneità che noi abbiamo un po' perso qui al Nord, tanto. Si ha sempre paura di essere giudicati, visti, 'oh mi guardano, adesso cosa pensano? Cosa dicono?' C'è tutto questo blocco, anche se vai a un concerto, dipende da dove vai. Se ci vai a Venezia o a Verona, c'è proprio un contesto molto più contenuto. La gente non esprime". (intervista, 27/06/2013)

Nell'esperienza di Emanuela la danza intesa come libero movimento del corpo a ritmo, non ha una dimensione popolare e collettiva. Chi pubblicamente si mette *a ballare*, anche in contesti come le feste popolari o un concerto, è considerato *un po' matto*. Secondo Emanuela l'assenza di pratiche pubbliche di danza è *una cosa che è nostra ormai*. Praticare la danza al di fuori dei contesti che la competono – come le discoteche o le scuole - e in luoghi pubblici è considerato un elemento di amoralità, che non riguarda solo lei, ma l'essere del Nord, di Verona o di Venezia.

Inquadrare l'esperienza *di Madri e Figli* in questo contesto, vuol dire riconoscerla come un momento di devianza rispetto a ciò che per Sara è la danza e per Emanuela è *la normalità*. Sieni compie una serie azioni devianti: introduce persone non professioniste alla danza, la priva del processo di adeguamento del corpo ad uno standard di riferimento, afferma il suo valore sociale e collettivo. Sieni – che porta la danza tra la gente e pensa che *tutti torneranno a danzare* - è quindi percepito dalle madri come un individuo deviante, poiché propone loro un'attività che rovescia le proprie convinzioni.

La performance di *Madri e figli* realizza una sospensione momentanea delle norme comuni e ridefinisce ciò che possa essere o meno mostrato pubblicamente. In questo spazio/tempo di sospensione, che come abbiamo già visto, Sieni stesso definisce come *neutro liminare*, tutto è ambiguo e il coreografo si impone come il maestro di un rituale che guida le

madri e i figli all'interno del terreno del gesto. Nei capitoli precedenti abbiamo analizzato il gesto come generatore di una condizione rituale di sospensione spazio-temporale, entro la quale i partecipanti alla danza mettono in discussione le norme del quotidiano.

Le madri nel riconoscere a Sieni il ruolo di maestro rituale, attribuiscono quindi allo stesso le medesime qualità proprie dello spazio e del tempo del *gesto*: ambiguità, devianza dal quotidiano, rovesciamento delle regole. Lo spazio del gesto, ad esempio, non è né completamente pubblico né esclusivamente privato; il tempo è distinto da una ciclicità e da una linearità differenti dal quotidiano e il corpo da strumento invisibile diventa oggetto e campo di indagine. Allo stesso modo il coreografo assume il ruolo di guida di un mondo simbolico, acquisisce liberamente elementi femminili e maschili e acquista il potere di rendere visibile l'invisibile.

Un ulteriore elemento di ambiguità rispetto al quotidiano è la questione della femminilità. Come abbiamo visto, Sieni viene descritto come una persona dall'*accoglienza materna e femminile*: le madri utilizzano una serie di termini che fanno riferimento al proprio contesto privato di madri, che viene però utilizzato in modo deviante, poiché ricondotto ad un uomo nel ruolo di coreografo. Questa percezione è legata essenzialmente a due aspetti: la modalità di relazione corporea principalmente tattile del gesto – che approfondiremo in seguito - e la percezione della danza come un'attività prevalentemente femminile. Barbara mi racconta dell'iniziale titubanza del figlio Pietro, quando la madre gli ha proposto di far parte di un progetto di danza contemporanea:

“All'inizio [Pietro] aveva paura secondo me perché qui la danza è sempre associata al femminile. 'Dico che vado a fare danza?' e io 'Vabbè fai anche calcio'. [...] 'É una cosa da femmine', poi invece quando ha visto Virgilio che è maschio, poi anche nel gruppo di danzatori gli ho detto 'vedi che c'è anche un altro maschio' secondo me ha cambiato un po'. Che poi lui era venuto anche a vedere degli spettacoli dei Valdoca, ci sono dei maschi che danzano” (intervista, 5/06/2013)

Secondo questa visione, la danza quindi porta con sé anche una questione di genere: le femmine sono più adatte a danzare dei maschi. Dimostra inoltre di avere un legame nella percezione pubblica, con la sfera della sessualità e soprattutto della crescita dell'individuo maschio che diviene adulto. Nel caso in esame, è utile indagare – come vedremo nelle pagine che seguono – come la percezione del genere sia fortemente legata alle gerarchie sensoriali

che una cultura produce. In particolare vedremo come il senso del tatto si configuri all'interno dell'esperienza in esame e, di riflesso, nelle questioni di genere che riguardano l'identità femminile.

A questo discorso bisogna aggiungere che le conoscenze eterogenee che le madri sul mondo della danza, legate alla loro personale esperienza di vita, costituiscono un immaginario che consente di capire ciò che è comunemente accettato dalle stesse all'interno dell'esperienza in esame e di verificare anche le nuove conoscenze acquisite attraverso di essa. In particolare vedremo come questo discorso si applicabile alla ridefinizione del ruolo di madre e figlio anche nella loro vita quotidiana. Schieffelin (1985) infatti, che si concentra sul modo in cui il rito funziona, piuttosto che sul suo significato simbolico, afferma che la conoscenza del *background* di conoscenze dei partecipanti al rito è una condizione essenziale per la corretta comprensione della funzione sociale che il rito svolge. Egli afferma infatti che l'eterogeneità fa parte del rito sociale, tanto quanto la condivisione di credenze comuni.

5.3 **Virgilio Sieni: come si tocca**

Virgilio Sieni si rivolge ai sette danzatori e coreografi assistenti dilungandosi in minuziose spiegazioni (diario di campo) su cosa e come possa essere toccato il corpo del non danzatore durante il processo di creazione della coreografia, che vede a contatto il corpo del coreografo con quello della madre e del figlio. Sieni in più occasioni ribadisce che testa, spalle, braccia e gomiti sono i punti consentiti nella prima fase del progetto; il tocco inoltre deve essere leggero ed esercitare una pressione sul corpo della persona in modo tale che questa percepisca un'indicazione sul movimento da svolgere, senza però provare disagio.

Il direttore artistico verbalizza tutta una serie di regole che riguardano l'approccio corporeo del danzatore al non danzatore, impone tanto a se stesso quanto agli assistenti una serie di restrizioni che dimostrano quanto sia consapevole del senso di rottura che il suo tocco produce nell'intimità della persona. Finnegan afferma:

“Touch is a powerful vehicle in the interactions between human beings, with conspicuous potential for aggression, sex and physical coercion. In the “bubble” of privacy that people maintain around themselves, touch perhaps represents the most direct invasion”
(Finnegan, 2005: 19)

L'antropologa riconosce al senso del tatto un potere nella relazione interpersonale che ha a che fare anche con la definizione dello spazio. La potenzialità aggressiva del contatto diretto ha infatti generato nell'uomo il desiderio di crearsi uno spazio privato, una distanza “di sicurezza” tra sé e l'altro. L'ampiezza di questa “bolla di intimità” e la modalità con cui questo confine può essere infranto e oltrepassato dipendono da un fatto squisitamente culturale. La forma più comune di questo spazio di sicurezza è la distanza che normalmente intercorre tra i corpi di due locutori. Questa varia a seconda del tipo di società di appartenenza, così come variano le parti del corpo che possono essere convenientemente o meno mostrate e/o toccate in una dimensione pubblica.

Osservando dall'esterno il processo di creazione della coreografia, ho più volte pensato che il tocco, seppur leggero, ma comunque costante e insistito del coreografo sui corpi inesperti delle madri e dei figli, avesse provocato in quest'ultimi una forma di fastidio o imbarazzo e che si sarebbero potuto sentire violati nel loro spazio personale; le attenzioni del coreografo a riguardo durante le conversazioni con gli assistenti, rimarcavano in me questa convinzione.

La fase di creazione della coreografia è infatti caratterizzata da una relazione di vicinanza corporea pressoché costante tra Virgilio Sieni e la coppia di madre/figlio, durante la quale il corpo del primo è sempre rivolto verso i partecipanti, che a loro volta mantengono un rapporto di vicinanza e contatto quasi continuo. Eppure ogni volta che ho chiesto alle madri e ai figli il loro parere a riguardo, anche durante i primissimi giorni di prove, hanno sempre liquidato la questione con poche parole. Nessuna delle madri mi ha parlato del contatto fisico con Sieni come un elemento di disagio, né ha considerato il contatto fisico costante che si instaura tra i corpi come un elemento di devianza rispetto alla normalità. Al contrario, mi hanno quasi tutte descritto la loro relazione quotidiana con il proprio figlio come “tattile”. Barbara, ad esempio mi racconta:

“Noi ce l'abbiamo tanto perché Pietro è tanto corporeo. Lui tutti i giorni viene in braccio mio, anche se ha dieci anni, oppure sale sopra il tavolo. Oppure, si succederà tre volte al giorno. Dice “mamma coccole”, “mamma vieni qua”. Ieri per esempio mi ha detto “Mi regali tutto un sabato mattina per me?”, io ho detto 'sì, cosa vuoi che facciamo?' 'Coccole'. Lui è molto fisico” (intervista, 5/06/2013)

Barbara, Sara, Manuela, Cristiane mi descrivono allo stesso modo la loro relazione con

il figlio: un contatto fisico, spesso anche olfattivo, molto forte. Mi raccontano inoltre di vivere in modo così *tattile* esclusivamente la relazione con il proprio figlio. Sara, ad esempio, mi dice:

“Il rapporto genitoriale per me è basato sui vari sensi, il tatto, la vista, l'udito, l'olfatto ed è una cosa che vivo molto. [...] Io Lorenzo l'ho allattato fino a un anno e mezzo e questa forma di contatto olfattivo è proseguita ed è la nostra forma di scambio d'affetto, più che verbale..quando Lorenzo mi saluta che non mi vede magari da un giorno, mi viene vicino, mi annusa e mi lecca, come i cuccioli, è una cosa molto animalesca. E questa cosa che rimane così a livello infantile è molto gratificante come mamma, tant'è che le tensioni normali tra una mamma e un bambino che cresce, si stemperano con gli abbracci, con questa forma di contatto”.

“É l'unico rapporto che vivo così. Io non sono normalmente così tattile con le persone e con lui è una esperienza nuova, per la quale non ho schemi né pregiudizi nonostante io sia stata cresciuta in modo diverso” (intervista, 13/06/2013)

Sara afferma che per lei il rapporto tra genitore e figlio è basato su una relazione corporea che coinvolge tutti i sensi. Descrive inoltre questa relazione come fatta di abbracci, annusate, leccate, baci e afferma inoltre che rappresenta un'eccezione assoluta rispetto al modo in cui è stata educata e ai rapporti fisici che instaura con le altre persone. La relazione madre/figlio è quindi vissuta come una di quelle eccezioni alla “bolla di privacy” interpersonale: il figlio è la persona a cui è liberamente concesso di appropriarsi di quello spazio; si potrebbe anzi dire che la relazione madre/figlio viva principalmente all'interno di questo spazio privato basato su una interazione continuamente ravvicinata e tattile.

Il fatto che Sara descriva questo tipo di relazione sensoriale, basata sul contatto diretto e sulla stimolazione di tutti i sensi, come *una cosa molto animalesca*, dice qualcosa sul valore che queste madri attribuiscono all'uso dei sensi. Il tatto, l'olfatto e il gusto sono infatti i sensi della vicinanza per eccellenza, richiedono cioè un contatto diretto per poter essere stimolati. Van Ede (2009) ha tentato di dare una sistemazione agli studi sulla percezione volti a riconoscere il valore culturale dell'esperienza sensoriale. La studiosa ricorda come nel corso del XIX secolo gli studi di percezione abbiano tentato di riconoscere una gerarchia nel modo in cui gli individui e le società utilizzano e concepiscono i sensi. Il senso della vista e dell'udito, che consentono una conoscenza del mondo a distanza, sono stati ad esempio

largamente ricondotti alla sfera razionale e alle attività intellettuali e sono infatti i sensi propri dell'osservatore; al contrario il senso del tatto, dell'olfatto e del gusto sono considerati i sensi più "bassi", legati al mondo animale, all'istinto e alla mancanza di raziocinio.

Allo stesso tempo i primi sono stati considerati come gli unici consoni ad una dimensione pubblica, dove prevalgono e si estendono le *bolle di privacy* (Finnegan, 2005) tra gli individui; i secondo sono stati invece associato alla dimensione privata, della casa e dei rapporti intimi, dalla sfera sessuale e quella materna. I sensi sono stati dunque sottoposti a una attribuzione di valore che varia di società in società e che è stata considerata come uno specchio della gerarchia sociale (Douglas, 1979; Van Ede, 2009) e delle distinzioni di genere. Nelle società patriarcali dove l'attività pubblica e politica è affidata agli uomini, i sensi "più alti" della vista e dell'udito sono considerati prevalentemente maschili rispetto al gusto, l'olfatto e il tatto che sono sensi "femminili". Gli uomini sono infatti coloro che osservano, pensano e prendono decisioni; le donne al contrario si occupano delle attività domestiche, passano più tempo degli uomini a impomatare e profumare il corpo, sono impegnate in attività manuali (Classen, 2005) e sono quelle che si prendono cura della crescita dei figli (Van Ede, 2009).

In luce di quanto detto, si potrebbe ascrivere la modalità multi-sensoriale con cui le madri vivono il proprio rapporto materno come un esempio di tale distinzione nelle competenze di genere e nell'uso dei cinque sensi. In realtà la situazione non è così semplice: è infatti stato dimostrato che le società hanno variamente incentivato o inibito il contatto diretto tra madre e figlio (Synnott, 2005) e il modo stesso in cui una madre tocca il proprio figlio è una modalità culturale che viene appresa (Classen, 2005).

Ne è un esempio il fatto che le madri intervistate raccontino del loro rapporto da figlie in termini estremamente diversi. Sara ad esempio, mi racconta come il rapporto con sua madre sia un rapporto di "distanza fisica" e che è sempre stato così sin da bambina. Questo testimonia come i rapporti corporei tra madre e figlio non siano tutti uguali e siano inoltre sottoposti ad una trasformazione che va di pari passo con la crescita e la maturazione del figlio.

Una volta diventate adulte infatti, la relazione corporea tra madre e figlia si è modificata nel tempo e ha generato una graduale separazione del figlio dallo "spazio privato" della madre. Eccezione infatti al nostro discorso sono Anna e Luisa. Anna, che ha ventotto anni, non vive più con la madre da diversi anni. Mi racconta inoltre di non aver mai avuto un

contatto fisico molto ravvicinato con la madre. La sua adolescenza è stata inoltre segnata da un disturbo alimentare che l'ha portata a decidere di lavorare sul proprio corpo attraverso il teatro e la danza contemporanea. Mi racconta:

“Una delle prime cose che mi è venuta in mente in questo contatto fisico con mia mamma è stato che nei miei periodi di grande sofferenza, di grande denutrizione, dove pesavo 38 kg e stavo molto male, non mi hanno mai abbracciato abbastanza. Invece forse io a posteriori mi accorgo che qualche abbraccio in più me lo sarei preso volentieri. Io lo dico non con rancore, lo dico solo come un dato di fatto, proprio per lavorare su quello che c'è. In realtà forse nelle persone che hanno un grado di sofferenza così alto quello che manca è un contatto corporeo, non a caso io ho voluto tornare al corpo e lavorare col corpo perché forse è quel contatto col corpo mio e con quello degli altri che mi è mancato in dieci anni di sofferenza” (intervista, 2/06/2013)

La coreografia mette in atto un contatto fisico ravvicinato e continuo con la madre, che permette ad Anna di recuperare la memoria dolorosa del suo passato, caratterizzato dalla mancanza di un contatto fisico con i suoi familiari durante il periodo di malattia. Riconosce inoltre il valore che il contatto corporeo ha nell'accettazione di sé, del proprio corpo e dell'altro. Anna mi racconta inoltre di essersi sentita infastidita non solo dal contatto corporeo con la madre, ma anche dall'approccio fisico di Sieni, che avvertiva come una sorta di limitazione della propria libertà.

Attraverso un confronto tra le esperienze personali delle diverse coppie intervistate, è possibile constatare che il modo in cui le madri e i figli vivono la propria interazione corporea quotidiana determina nelle coppie una diversa accettazione e relazione col corpo del direttore artistico. Quelle coppie che infatti sono abituate ad un contatto tattile costante e molto ravvicinato tra loro, considerano la relazione corporea del direttore artistico con i loro corpi come assolutamente “normale”; al contrario Anna, che ha una relazione fisica più distanziata con la madre, dimostra maggiore difficoltà nell'accettare che il coreografo rompa il loro “spazio privato” e vive il suo contatto come una forma di “aggressione”.

Il fatto stesso che le madri associno una condizione di tattilità costante al loro rapporto madre e figlio spiega inoltre il motivo per il quale queste per descrivere il coreografo utilizzino un immaginario legato alla dimensione materna. Proprio perché il contatto costante è vissuto dalle stesse come una peculiarità esclusiva del proprio rapporto col figlio, il

coreografo, che con loro instaura il medesimo contatto ed entra nella “bolla privata” della loro intimità, è descritto come una persona dalla *sensibilità materna*. Al contrario, Anna che nella sua esperienza di figlia non ha conosciuto questo tipo di contatto materno, considera il contatto col coreografo come eccessivamente “invasivo”.

5.4 **Madri e figli in modo diverso**

Il percorso di *Madri e figli* porta la coppia di partecipanti ad aprire ed estendere lo spazio privato della loro interazione alla presenza di una terza persona, quella del coreografo. Potremmo quindi considerare l'esperienza in esame come una devianza rispetto all'esclusività della relazione corporea tra madre e figlio, che viene momentaneamente infranta dal coreografo. Questa infrazione produce un'attribuzione di senso alla figura del direttore artistico, che viene caricata dalle madri di un immaginario aderente alla dimensione materna.

La realizzazione della coreografia mette in atto una serie di strategie che non sono volte esclusivamente ad un ripensamento dello spazio privato di madre e figlio, ma che mettono anche in discussione il modo in cui questi considerano e vivono quotidianamente il proprio ruolo. Durante il processo di costruzione della coreografia, i partecipanti si trovano infatti a dover affrontare insieme una prova, quella della memorizzazione, che coinvolge entrambi attivamente. Se all'inizio i due sono guidati dal coreografo e dagli assistenti (secondo una modalità che approfondiremo nel paragrafo successivo), questi durante la performance dovranno dimostrarsi in grado di ripetere la coreografia in pubblico senza alcun aiuto esterno.

Durante tutto il periodo delle prove, le madri e i figli vengono impegnati in un continuo lavoro “di squadra”: il nome stesso del progetto *Madri e figli* richiama la dimensione di coppia; all'incontro preliminare vengono inoltre invitati entrambi. Nel costruire la coreografia, il coreografo si rivolge sia verbalmente che fisicamente tanto alla madre quanto al figlio e la sequenza di gesti nasce dall'interazione continua tra i due e il coreografo. Barbara nel descrivere la sua relazione col figlio Pietro e la condizione in cui si è trovata nei primi giorni di prove mi racconta:

É una relazione speciale ed è una continua contrattazione e un riportarlo al suo posto, (..) di riportarlo alla sua dimensione di bambino e che sono io che lo guido, e questo si vede poi nella danza. In tutte le cose che facciamo. Io dipingo, lui con me non vuol dipingere. Lui odia i colori, non li tocca. Poi quando fa attività con altri invece dipinge bene, allora

io non lo sforzo più di dipingere. È tutto una contrattazione perché lì lui sa che io sono più forte e non vuole. Nel gioco quando sa che io parto avvantaggiata e non vuole. Qui ha accettato perché sapeva che partivamo tutti e due dalla stessa base. Ha accettato questa cosa perché io gli ho presentato questa cosa come 'neanche io so cosa faremo, andiamo lì e decidiamo insieme'. (intervista, 5/06/2013)

Barbara descrive la sua relazione con Pietro come *una continua contrattazione, un riportarlo al suo posto* in una serie di attività, come la pittura, in cui lei è molto abile, che tenta di insegnare a suo figlio. Barbara sta descrivendo il suo ruolo di madre: una guida che trasmette il proprio sapere al proprio figlio/allievo. Il figlio undicenne però dimostra di non voler aderire con serenità al proprio ruolo di allievo e si rifiuta di essere coinvolto nelle attività dove sa che la madre è *più forte*. Al contrario, ha accettato di aderire al progetto *Madri e Figli* perché la madre gliel'ha presentato come un'attività in cui entrambi posseggono le medesime abilità e conoscenze di partenza.

La madre e il figlio si trovano cioè a ricoprire il medesimo ruolo di “partecipanti” e a dover affrontare un'esperienza nuova. Nel progetto è il direttore artistico che assume il ruolo normalmente proprio della madre, quello di “guida”. Il fatto stesso che le regole del progetto vengano quindi imposte dall'esterno mette i due nelle condizioni di dover entrambi “obbedirvi”. Agli occhi del figlio, la madre smette dunque i panni di depositaria di un sapere da trasmettere e acquista il suo medesimo ruolo. Una volta diventati “partecipanti”, la coppia ha dunque l'esigenza di trovare una forma di relazione diversa, che preveda la collaborazione reciproca in un percorso di memorizzazione dove spesso, come racconta lo stesso Sieni, i figli dimostrano maggiore abilità rispetto alle madri.

La messa in discussione dei loro ruoli quotidiani non avviene solo nel momento in cui questi acquisiscono il ruolo di partecipanti, ma anche attraverso l'interazione che si verifica tra i due durante la coreografia. Barbara, Cristiane, Emanuela raccontano infatti di come i figli durante la coreografia “guidino”, anticipando il movimento invece di aspettarle. Gli stessi gesti che Sieni immagina attraverso i corpi dei partecipanti mettono in atto un rovesciamento dei ruoli: in molte occasioni infatti è il figlio a dare il via all'azione e molti gesti prevedono che la madre abbia la necessità di appoggiare completamente il proprio peso sul figlio che la sorregge. Questo “scambio” tra chi sorregge e chi è sorretto, viene riconosciuto da tutte le madri e percepito come un gesto “innaturale” rispetto al proprio ruolo quotidiano. Cristiane ad esempio mi racconta che durante la coreografia:

“Io non mi lascio reggere da lei, io non mi appoggio e lei mi dice 'appoggiati', ma c'è un limite, questo lasciarti andare vuol dire 'mi reggi tu', no mi reggo da sola. C'è paura di farti reggere dall'altro, sei tu la mamma, sei tu che devi dimostrare forza” (intervista, 21/06/2013)

Il gesto porta dunque i partecipanti a riflettere su se stessi e sulla propria relazione personale e a compiere un parallelismo tra il modo in cui danzano e quello in cui vivono. Il modo in cui i due corpi collaborano per realizzare il gesto assume cioè una evidente connotazione simbolica: il gesto si fa simbolo della loro relazione e della visione che le madri e i figli hanno del proprio ruolo e di quello dell'altro. Il fatto che le madri e i figli siano portati a causa del gesto a ripetere azioni che simbolicamente rovesciano i loro ruoli quotidiani, li conduce quindi ad interrogarsi e a considerare la possibilità che esistano forme alternative di relazione rispetto a quelle fino a quel momento adottate.

L'inversione del ruolo madre/figlio non è generata esclusivamente dall'acquisizione del ruolo di partecipanti e dalla ripetizione di un gesto che assume la funzione di simbolo della visione che entrambi hanno del proprio ruolo. In questo processo di ridefinizione dei ruoli determinante è anche l'uso della memoria. La fonte principale di preoccupazioni per le madri durante tutto il progetto è infatti la memorizzazione della coreografia, nella quale i figli si dimostrano molto più abili delle madri. Queste ultime infatti mi raccontano di fare affidamento ai propri figli e di lasciarsi spesso *guidare* da loro nell'esecuzione del gesto.

La necessità di ricordare li induce quindi a introdurre la coreografia nella vita quotidiana, a ritagliarsi dei momenti nel quotidiano in cui i partecipanti ridiventano *neofiti* e senza una guida tentano di ricostruire la coreografia attraverso una mediazione tra le due memorie individuali, in cui spesso il figlio si fa “portatore di memoria” rispetto alle madri. Come sottolinea giustamente Ligi (2011) normalmente la memoria sociale si trasmette di madre in figlio, per cui i genitori sono i depositari della memoria stessa della famiglia. In questo caso avviene il contrario. Si potrebbe quindi affermare che se la coreografia da una parte è un processo conservativo, per cui madre e figlio si impegnano a “fissare” la coreografia nel tempo in modo da poterla ripetere, dall'altro è anche un processo costruttivo e dinamico, poiché porta a riflessione sui valori e i ruoli che si instaurano tra i due.

Turner (1986) riconosce al rito la capacità di “innalzare la capacità riflessiva” dei suoi partecipanti. La fase di transizione di *status*, il così detto *limen*, in cui il partecipante ha perso

la condizione esistenziale di partenza, ma non ha ancora ottenuto una nuova, secondo l'antropologo inglese è il momento in cui l'individuo riflette maggiormente su se stesso e sul proprio ruolo nella comunità di appartenenza. Nei riti solitamente lo stato liminale corrisponde infatti anche al momento in cui i partecipanti individuano nuove soluzioni e decidono di acquisire nuovi diritti e doveri rispetto alla comunità di appartenenza attraverso un passaggio di *status*. Il fanciullo che si fa adulto ad esempio rinuncia alle prerogative tipiche dell'infanzia e accetta incorporandole i doveri e le libertà tipici della vita adulta.

Nel caso in esame il gesto apre uno spazio di negoziazione in cui la madre e il figlio sono costretti a trovare nuove soluzioni. Questa messa in discussione non trova però una soluzione definitiva, nel senso che i partecipanti una volta tornati nelle loro case continueranno ad essere madri e figli esattamente come prima. A differenza dei riti di passaggio inoltre, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, il passaggio da madre/figlio a partecipanti è ciclico e si ripete continuamente nel corso dei due mesi. Tuttavia la graduale incorporazione della pratica del gesto produce delle trasformazioni anche nella loro vita quotidiana. Abbiamo visto nel terzo capitolo come questa ad esempio produca una messa in discussione del concetto di dimensione pubblica e privata e un diverso modo di percepire la città e di appropriarsene.

L'inversione dei ruoli di madre e figlio genera inoltre lo spostamento dello spazio di negoziazione proprio del gesto anche all'interno delle dimensioni quotidiana e domestica. Barbara ad esempio mi racconta che tra lei e il figlio è nata una relazione diversa, che è evidente anche nella loro quotidianità:

“Anche nei gesti quotidiani. Preparo qualcosa e lui mi aiuta, per esempio. Vado di là e lui mi segue...nella presenza. È come se per due giorni restassimo dentro lo stesso mondo, poi pian piano c'è il distacco di nuovo. Però per due giorni, ho fatto il conto, due giorni dura” (intervista, 5/06/2013)

Barbara parla di un *mondo* privato che include esclusivamente lei e il figlio dentro il quale i due *restano* anche una volta tornati a casa. Abbiamo già visto in precedenza come il gesto generi uno spazio simbolico entro il quale la normale percezione del tempo, dello spazio e del proprio corpo viene sospesa a favore di nuove regole di relazione e come questo momento di sospensione del quotidiano venga circoscritto dal gesto anche all'interno delle mura domestiche, nel momento delle prove casalinghe. Ora però possiamo aggiungere una

considerazione: Barbara afferma che la dimensione tipica dello spazio del gesto si estende anche al di fuori del contesto della coreografia, nelle mille faccende quotidiane.

Barbara infatti racconta che la relazione che viene generata dalla coreografia si mantiene a casa attraverso una diversa *presenza* del figlio e il suo nuovo desiderio di collaborare alle faccende domestiche. Il figlio cioè si dimostra più adulto nel volersi assumere la responsabilità di alcune attività, come la preparazione del cibo, che Barbara descrive come uno dei compiti tipicamente materni. Lo stesso mi viene raccontato ad esempio da Sara, da Manuela o da Cristiane. I figli si dimostrano più collaborativi e le madri iniziano a riflettere sul loro grado di autonomia. Cristiane si chiede se la figlia, che ha dodici anni, stia conquistando o meno la sua libertà; Barbara si interroga se è in grado o meno di “vedere” suo figlio e di lasciargli lo spazio necessario perché sperimenti diverse strade; lo stesso Sara, che spera di riuscire a incoraggiare il figlio Lorenzo, che ora vede più “adulto”. Manuela allo stesso modo, vede il figlio Simone “più sicuro”.

Il gesto estende dunque il proprio potere riflessivo secondo diversi ambiti: le madri riflettono sul significato e il valore dell'esperienza vissuta e sulle qualità della pratica corporea appresa; considerano l'esperienza vissuta come metafora della loro relazione madre/figlio e attraverso di essa scoprono nuove possibilità relazionali e un figlio “diverso”, più adulto e collaborativo. La dimensione di sospensione e isolamento tipica del momento della coreografia nel coinvolgere anche il quotidiano da una parte genera quindi un *innalzamento della capacità riflessiva* (Turner, 1986) delle madri e la conquista parziale da parte del figlio della “maturità”, dall'altro definisce un nuovo spazio di relazione nella coppia, che viene ricercato e ampliato dai partecipanti a tutte le altre attività che possono prevedere una collaborazione, come la preparazione del cibo.

In luce di quanto detto l'esperienza in esame è considerabile come una strategia orchestrata da Virgilio Sieni per compiere un rovesciamento dei ruoli consueti di madre e figlio. Allo stesso modo le madri nell'attribuire ad un personaggio pubblico estraneo alla loro quotidianità una *sensibilità materna* compiono una medesima pratica di rovesciamento. La sovversione delle regole del quotidiano che si verifica durante la coreografia si riflette cioè sul modo in cui le madri immaginano e descrivono il coreografo, la cui figura viene dunque circoscritta all'interno di una dimensione deviante.

5.5 Virgilio Sieni all'opera: come nasce un gesto

Abbiamo finora analizzato l'immaginario utilizzato dalle madri nel descrivere la figura del coreografo come una “guida” deviante rispetto alla loro quotidianità. Abbiamo inoltre visto come il ruolo di orchestratore sia legato alla condizione di sospensione dei ruoli della vita quotidiana che i partecipanti acquisiscono attraverso l'incorporazione del “gesto”. In ultimo abbiamo dimostrato come questa condizione di rovesciamento del ruolo influenzi la percezione che le madri hanno di se stesse e dei propri figli e come il gesto generi un nuovo spazio di negoziazione tra madre e figlio nelle loro vite quotidiane. La condizione di sospensione tipica del gesto non riguarda - come abbiamo visto finora - solo considerazioni di carattere spazio-temporale o il sistema di relazioni interno tra coreografo, madri e figli. Al contrario è possibile considerare il processo di costruzione della coreografia da un punto di vista percettivo come dotato di una struttura sensoriale propria, che viene gradualmente incorporata dai partecipanti. Nelle pagine che seguono dimostrerò infatti come *Madri e Figli* metta in atto un'esperienza multi-sensoriale che consente ai partecipanti di acquisire gradualmente una visione “abile” (Grasseni, 2005), che ridefinisce la relazione tra vista e tatto e consente loro di acquisire un nuovo *status* all'interno di una *comunità di pratica* (Grasseni, 2005) che vede come orchestratore la figura del coreografo. Analizzerò inoltre il processo di osservazione partecipata come un'esperienza mimetica di comprensione dei *valori culturali* (Classen, 1997) che Virgilio Sieni attribuisce al senso del tatto e al corpo nel lavoro del danzatore e nel suo operare artistico.

La modalità con cui Virgilio Sieni costruisce la coreografia in *Madri e Figli* è il punto di partenza di questa indagine. Come abbiamo già visto in precedenza, Sieni durante il primo giorno di prove si rivolge ai sette coreografi e danzatori che avrebbero poi assistito le coppie di madri e figli, dicendo:

“Non gli sto insegnando una mia coreografia. Potrebbe sembrare, ma lo stimolo è sempre quello legato ai loro dettagli, ai loro piccoli accenni, a quello che immediatamente quel corpo dice.”(primo giorno di prove, 3/05/2013)

L'inizio della coreografia parte quindi sempre dall'osservazione silenziosa da parte del coreografo dei *dettagli* e degli *accenni*, da ciò che il *immediatamente quel corpo dice*. Come

abbiamo visto nel secondo capitolo, dedicato alla concezione spaziale del coreografo e alla sua applicazione pratica nella realizzazione dello spazio della performance, Sieni si rapporta alla città così come fa con il corpo: instaura una relazione basata sulla percezione soggettiva e tattile, per cui tanto Venezia quanto il corpo dell'altro diventano un insieme eterogeneo di dettagli che vengono colti e magnificati dall'osservazione/immersione del coreografo nella città.

Nel caso delle coreografie di *Madri e Figli* questo contatto tattile riguarda l'intero percorso di creazione coreografica e si stabilisce come modalità di relazione dominante non solo all'interno della coppia di madre/figlio, ma anche tra coppia e coreografo. L'insieme di *dettagli* e *accenni* che il corpo dell'altro suggerisce a quest'ultimo, costituiscono inoltre l'origine stessa dei *gesti* di cui la coreografia è composta. Il modo in cui Sieni procede nella creazione coreografica ha un valore esemplificativo in questo senso.

Abbiamo già visto come il coreografo si trovi ad essere solo sul palcoscenico del teatro piccolo insieme ad una coppia di madre/figlio per volta. Sieni invita la coppia a collocarsi liberamente sul palcoscenico vuoto, separandosi dai sette danzatori e assistenti, che sono fuori dallo spazio seduti ad osservare. In tutti i casi, prima dell'inizio del processo creativo, c'è un breve momento di attesa in cui il coreografo, posto molto vicino ai due partecipanti, osserva il modo in cui questi ultimi liberamente si dispongono nello spazio. L'inizio della coreografia è segnato dal tocco del coreografo su uno dei due componenti della coppia, di solito su una spalla o un braccio. Lo spazio di distanza che normalmente assicura una situazione di comfort tra due interlocutori viene quindi improvvisamente infranto. L'assenza di ulteriori fonti esterne di disturbo, quali voci o suoni o altre presente nello spazio, consente ai partecipanti di prestare attenzione al modo in cui il coreografo toccando il loro corpo li invita a muoversi.

INSERIRE FOTO

Dal momento del primo tocco, il coreografo si mantiene continuamente adiacente e a contatto con i due corpi, gli gira intorno, spesso accompagna i movimenti assecondandoli col proprio corpo. I suoi movimenti sono lenti, attenti; il suo sguardo è costantemente rivolto al gesto che la coppia sta compiendo; la sua attenzione è completamente rivolta ai corpi dei due partecipanti. Madre e figlio durante tutta la prova si toccano continuamente, si appoggiano l'uno all'altro, si sorreggono, si abbracciano, girano l'uno intorno all'altro in silenzio, seguendo le indicazioni corporee e verbali del coreografo. In più occasioni Virgilio Sieni vieta espressamente alla coppia di parlarsi, regola spesso trasgredita con momenti di confidenza

sottovoce tra madre e figlio, che vengono però serenamente tollerati dal coreografo.

INSERIRE FOTO

Questa condizione di contatto costante e la sospensione momentanea di una comunicazione verbale all'interno della coppia, rende necessaria una vicinanza corporea che istituisce un sistema di disposizione spaziale dei tre corpi a cerchi concentrici: madre e figlio all'interno e più esternamente il coreografo. Volendo tenere a mente l'intero spazio del palcoscenico, si potrebbero individuare altri due cerchi esterni: uno vuoto, che si viene a creare intorno ai tre e uno ancora più esterno, in cui stanno i sette coreografi e danzatori impegnati nell'osservazione. Avviene quindi un processo di concentrazione spaziale e, come abbiamo visto nel terzo capitolo, lo spazio proprio della performance, arriva a coincidere con il cerchio più interno, quello occupato da madre e figlio.

Durante tutto il tempo di creazione della coreografia, il tocco che Virgilio Sieni mette in atto sui corpi dei partecipanti è costante e si configura attraverso due diverse modalità: un contatto vero e proprio tra il corpo del coreografo (soprattutto attraverso mani, braccia, ma anche piedi e gambe) con quello dei partecipanti; una prossimità costante ad essi, anche senza un contatto diretto. Il modo in cui si dispone intorno ad essi, gli gira intorno, esclude dal momento creativo i danzatori e coreografi posti a distanza. Anche il suo sguardo e la sua attenzione sono rivolti esclusivamente a ciò che accade all'*interno del terreno del gesto*.

Durante la prova, il direttore artistico si rivolge alla coppia sottovoce, dando indicazioni precise sui movimenti da compiere (*alzati, siediti, girati, tira su, etc.*) o sulle parti del corpo interessate al movimento (*prendi il gomito, ruota la testa, guarda la mano etc.*), oppure sul ritmo del passo da eseguire (*lentamente, adagio*). Potremmo affermare che Sieni utilizzi il suono della sua voce strumentalmente, per mettere in atto la stessa tipologia di relazione che avviene attraverso il tatto, stabilendo cioè una vicinanza corporea con i partecipanti e un isolamento rispetto agli altri presenti nel teatro.

La distanza che divide infatti il trio coreografo/coppia dai sette coreografi e assistenti posti fuori dal palcoscenico, rende difficile a questi ultimi l'ascolto delle indicazioni che Sieni dà alla coppia. Riguardando il mio diario di campo, mi sono resa conto che durante i primi giorni di prove, la difficoltà che provavo nel capire cosa il direttore artistico stesse dicendo alle coppie, mi ha portata istintivamente ad appuntare poche frasi e molti disegni delle figure che i corpi dei tre segnavano nello spazio. La difficoltà dell'orecchio di percepire quanto veniva detto, ha fatto sì che io stessa venissi investita e rapita nell'osservazione visiva dei gesti

e percepissi una distanza ampia tra me e quello che avveniva di fronte, nonostante mi trovassi a solo un paio di metri di distanza.

INSERIRE DISEGNI DIARIO

Nella mia percezione da osservatrice esterna l'uso specifico che Sieni fa della voce e del suo corpo produce una dilatazione spaziale, che rinforza la distanza reale esistente tra me e il trio e genera un senso di isolamento che viene percepito tanto dall'osservatore quanto dal partecipante. Nei capitoli precedenti abbiamo infatti analizzato come i partecipanti percepiscano il gesto come un elemento di demarcazione del *terreno* dedicato alla danza e un momento di *intimità* tra madre e figlio. Si potrebbe aggiungere che la presenza stessa del coreografo e il modo in cui questo si relaziona con la coppia di madre/figlio rinforzi questa percezione: il contatto fisico costante che caratterizza la coreografia realizza uno spazio molto ristretto dimensionalmente, entro il quale le consuete regole di distanza corporea vengono meno e il tatto si impone come il linguaggio dominante.

5.6 **Virgilio Sieni: lo sguardo e il tatto, *si tocca molto prima di toccare***

Classen (1997) nei suoi studi sull'antropologia della percezione, afferma che i sensi sono strumenti di trasmissione di valori culturali e che l'uomo non sente, vede, tocca, gusta, fiuta il mondo sempre allo stesso modo. Se la percezione sensoriale non è un modo "naturale" di conoscere il mondo, comprendere in che modo un individuo o una società utilizzi e attribuisca gerarchie e valore ai sensi, può dirci qualcosa di più sulla sua concezione di se stesso, degli altri e del mondo. L'antropologa afferma che nell'attuale epoca dell'immagine e dei media virtuali, il senso del tatto è divenuto

"the hungriest sense of postmodernity. The inability to touch the subject matter of the images that surround us, even when though these have a tremendous impact on our lives, produces a sense of alienation, the sense of being out of touch with one's society, one's environment and one's cosmos – an isolate fragment in an indifferent universe" (Classen, 2005: 2)

Riprendendo gli studi di McLuhan (1962) e Ong (1967) sul rapporto tra tecnologia e percezione sensoriale, Classen afferma che nell'era postmoderna, dove l'immagine ha conquistato il primato sull'esperienza e il mondo viene conosciuto a distanza, si è venuta

affermando una società principalmente visuale. Postulato della tesi di Classen è che tanto le immagini quanto l'assenza di contatto diretto nelle modalità di conoscenza del mondo, hanno un *impatto tremendo* nelle vite delle persone e nel modo in cui queste si concepiscono in relazione alla propria società e ambiente d'appartenenza.

Nel primo capitolo abbiamo già affrontato (da un punto di vista rituale) quello che Sieni stesso definisce come il suo principale obiettivo rispetto al festival, andare oltre l'idea della danza come *spettacolo da guardare* e imporla come esperienza da vivere, in grado di generare *frammentazioni* e trasformazioni profonde nella vita degli individui. Riprendendo la tesi di Classen, si potrebbe considerare l'esperienza in esame come un tentativo orchestrato da Virgilio Sieni di stabilire nuove gerarchie nella percezione sensoriale dei partecipanti e di riconoscere la capacità della danza - intesa come nuova strategia sensoriale - di *impattare profondamente* nella vita delle persone, in modo che esse modifichino la percezione del loro *essere in contatto* con un mondo e una società di appartenenza.

Virgilio Sieni durante i giorni di prove ha prodotto una vasta narrazione orale sul proprio approccio al corpo del non danzatore e sul suo metodo di costruzione coreografica. Così descrive ai danzatori e coreografi assistenti le tappe principali della creazione del *gesto*:

“Molto spesso con le madri e i figli, ma anche con altri lavori di questo tipo, il primo approfondimento è il gesto associato allo sguardo, dirigere queste due forme. È proprio necessario osservare e individuare e toccare quello che guardiamo? Bene, se è così, diamo delle tempistiche. Trattieniamo lo sguardo sulla persona prima di agire, questo per me è fondamentale. Cioè creare questi motivi di attesa, di ritardo, di riflessione sulla reazione. Guardo - reagisco? No, creare una dilatazione, una durata. Osservo, ora toccherò lì, ma non lo faccio. E allora, far sì che lo sguardo si dilati sempre di più, approfondisca sempre di più il suo, dopo di che far colare piano piano questo sguardo in quello che è il gesto e quindi già la qualità e la velocità muta.[..]Lo sguardo diventa quasi il motore che pressa lentamente l'azione e quindi già la mano, si potrebbe dire, che il movimento è più armonioso, proprio perché non è scattoso, non è una reazione, è già in relazione, in dialogo con qualcosa.[..]Si può ampliare questo discorso al senso dell'ascolto, all'osservazione reale dell'altro: non è la prima cosa che vedi dell'altro quella vera, ma la seconda”. (primo giorno di prove, 3/05/2013)

Il primo elemento che Sieni riconosce come tipico del lavoro coreografico con le

madri e i figli (e in generale nei suoi progetti con persone non professioniste nella danza) è l'associazione gesto-sguardo. Per descrivere lo sguardo direzionato sul gesto, Sieni utilizza un vocabolario che richiama in modo inequivocabile la dimensione tattile: lo sguardo infatti si *dilata, approfondisce, cola piano piano, muta velocità, diventa il motore che pressa lentamente l'azione*. Lo sguardo si fa dunque corpo con una densità, un peso, una velocità e una capacità di pressione e contatto con la materia. La vista, che non ha materia e prevede necessariamente una distanza seppur minima tra il soggetto e l'oggetto d'osservazione, nella parole del coreografo acquista un valore che potremmo definire *tattile*, in grado cioè di farsi materia e di toccare l'altro, di estendere il tocco del corpo oltre ciò che viene concretamente toccato; in altre parole lo sguardo diventa uno strumento di dialogo con l'altro e ne regola intensità e durata.

Le parole del coreografo non solo estendono il concetto di vista, ma anche quello di tatto: secondo il coreografo la tattilità non riguarda solo il contatto fisico di una parte del proprio corpo con quello dei partecipanti, ma come generatore del gesto include anche la facoltà cinetica del corpo ed estende i suoi confini anche al senso della vista. Ven Ede (2009) ha sottolineato come l'idea dei sensi abbia un'estensione variabile: l'idea del senso del tatto ad esempio nel passato indicava essenzialmente il contatto tattile e solo successivamente alcuni studi di psicologia hanno esteso il suo campo di pertinenza anche al contatto cutaneo con l'atmosfera, i gas e i fluidi (Heller, cfr Vane Ede, 2009) o alla cinesi del corpo. La studiosa sottolinea inoltre come in alcune culture queste forme di tattilità costituiscano delle categorie autonome e il numero complessivo dei sensi aumenti sino a sette o più. Afferma inoltre come il movimento del corpo sia da alcune utilizzato come strumento privilegiato di conoscenza del mondo rispetto agli altri sensi (Geurt e Linn, 2002)²⁹ e come questo possa indicare anche uno specifico *status* sociale.

Nell'esperienza in esame i confini del tatto e della vista sono ridefiniti attraverso un processo di conoscenza multi-sensoriale del proprio corpo e di quello dell'altro. Durante la creazione della coreografia, lo sguardo e il tatto dei partecipanti vengono infatti direzionati simultaneamente attraverso le indicazioni (tanto gestuali quanto verbali) del coreografo o di un assistente: seguire con il proprio sguardo la parte del corpo interessata al movimento, posarlo su una parte del corpo e trattenere il compimento dell'azione. L'associazione gesto-

29

Van Ede (2009) cita ad esempio lo studio di Geurts e Linn (2002) sulla tribù Ewe del Ghana, per i quali il *seselame*, il movimento del corpo (inteso come espressione tanto facciale quanto corporea) esprime la conoscenza sociale o culturale della persona e uno specifico *status* sociale.

sguardo scandisce il tempo, produce un'attesa che rende i movimenti compiuti dai partecipanti estremamente lenti. Virgilio Sieni attraverso le proprie parole e i propri movimenti dà indicazioni specifiche sul *come* (*tratteniamo lo sguardo, ora toccherò lì*) e sul *dove* guardare, orientando lo sguardo del partecipante secondo tre direzioni principali: le parti del proprio e del corpo dell'altro (che il coreografo chiama *punti*) interessate all'azione (*osserva la mano*); la direzione del corpo nello spazio, quando il gesto prevede una estensione del corpo verso l'esterno (*guarda in avanti*) e l'incontro con gli occhi dell'altro (*guardala, guardatevi*).

Spesso ad indicazioni relative allo spostamento dello sguardo, unisce altre indicazioni di carattere sensoriale volte alla percezione della posizione e della materialità del proprio corpo e di quello dell'altro nello spazio: l'elemento più utilizzato è in particolare lo spostamento del peso sia in stato di stasi che in movimento (*senti che facendo il movimento, dovete sentire un piccolo molleggio insieme; senti questo equilibrio?; immagina l'oscillazione; vi dovete sentire insieme; sentite come se aveste un occhio solo; devi sentire che si deposita qualcosa; senti il tatto sulla spalla; appoggiati*).

Attraverso questo esercizio di associazione, i partecipanti sviluppano due tipi di sguardo: uno reale rivolto al proprio corpo o al corpo dell'altro, intesi come superficie fatta di punti da focalizzare, e uno metaforico rivolto all'interno, alla percezione del proprio “essere corpo” e quindi volume che occupa uno spazio tridimensionale. In ogni caso, il coreografo afferma che lo sguardo *diventa il motore che pressa l'azione*, si fa cioè strumento attraverso il quale il partecipante giudica istante per istante forza, direzione, spostamenti di peso e la sua relazione con l'altro e con lo spazio. Grasseni (2005) ha interpretato il senso della vista come il risultato di una interazione multi-sensoriale che non impone necessariamente un rapporto di distanza rispetto al mondo. La studiosa, nel tentativo di “riabilitare” il senso della vista negli studi sulla percezione, propone infatti il concetto di *skilled vision*, secondo cui il processo di visualizzazione coinvolge anche gli altri sensi “raffinati” attraverso l'incorporazione di una data abilità pratica.

Il senso del tatto e della vista vengono quindi “direzionati” secondo una orchestrazione da parte del coreografo, attraverso la quale il partecipante col tempo acquista delle coordinate percettive che lo mettono in condizione di apprendere la pratica del *gesto* e di poterla ripetere autonomamente, una volta memorizzata la coreografia. L'associazione gesto-sguardo mette cioè in atto quella che Grasseni definisce come una “regimentazione dell'osservazione” (Grasseni, 2003), che la stessa considera uno degli elementi su cui si basano i processi di

apprendistato di una professione o di una qualche abilità pratica. Dal suo punto di vista, questa visione abile – poiché intesa come pratica disciplinata - consente

“una sintonizzazione della propria percezione e del proprio fare con quella di una comunità di pratica” (Grasseni, 2003: 179)

Come approfondiremo meglio nel prossimo paragrafo, lo sguardo e il tatto disciplinati dalle indicazioni del coreografo sono cioè lo strumento pratico attraverso il quale il partecipante diventa gradualmente un danzatore e riconosce come parte della “comunità” che costituisce il progetto *Madri e Figli*.

5.7 L'educazione dello sguardo: da *amatori* a *conoscitori*

L'allenamento allo sguardo non solo mette queste nelle condizioni necessarie per incorporare la specifica pratica della coreografia, ma sviluppa anche un'abilità diversa di giudizio nella visione di uno spettacolo di danza. Sieni infatti afferma:

“Con molti ho lavorato per diverse esperienze per 3-4 anni. Nella maggior parte dei casi c'è stato uno scoprire una forma pratica di avere una capacità di consapevolezza del corpo che non procurava solo piacere, ma provocava qualcosa d'altro. Molti sono diventati dei conoscitori, hanno iniziato a vedere spettacoli e a decodificare i movimenti in modo straordinario, proiettavano la loro esperienza di comprensione, crescita” (secondo giorni di prove, 4/05/2013)

Sieni parla dei partecipanti non professionisti che hanno scelto di partecipare a più progetti a loro destinati nell'arco di qualche anno. Il coreografo afferma che col tempo questi *scoprono una forma di pratica* che ha consentito loro di diventare dei conoscitori e di acquisire la capacità di decodificare i movimenti degli spettacoli di danza. Il direttore artistico parla di una *visione abile* (Grasseni, 2005) che rende il partecipante in grado di giudicare ciò che si ha di fronte secondo specifici canoni di riferimento e parametri valutativi incorporati attraverso l'acquisizione pratica della coreografia. Ma di che tipo di parametri si tratta? Sieni durante un'intervista torna nuovamente sull'argomento e mi racconta che queste persone nell'osservare lo spettacolo di danza

“sono interessati non al significato del gesto, ma allo spostamento di pesi, all'incontro di sguardi” (intervista, 4/05/2013)

Il coreografo ci informa che i partecipanti, con i quali ha avuto modo di osservare degli spettacoli in passato, fanno attenzione a quegli stessi elementi percettivi che hanno imparato a direzionare attraverso la ripetizione della coreografia: lo spostamento del peso e lo sguardo. Sviluppano cioè una specifica attenzione rivolta alla *decodifica* del *know-how* di un movimento e avviene una *sintonizzazione* (Grasseni, 2005) ai canoni di giudizio di Sieni e dell'esperienza a cui hanno preso parte.

Il processo di appropriazione dei parametri valutativi attraverso i quali i partecipanti non danzatori diventano dei conoscitori della danza non si limita esclusivamente alla realizzazione e alla ripetizione della coreografia. In questo processo vengono utilizzati anche degli artefatti visivi: il coreografo chiede infatti agli assistenti di realizzare una serie di video da dare alle coppie di madri e figli come supporto durante le prove autonome nelle loro case. Il materiale viene anche condiviso: i partecipanti infatti mi mostrano i video e li commentano insieme a me in occasione dei nostri incontri nelle loro abitazioni.

Questo esercizio, incentivato e voluto dallo stesso Sieni, collabora all'acquisizione di una capacità critica da parte dei partecipanti, che non si limitano a realizzare il movimento, ma creano anche una narrazione a riguardo. Attraverso i video i partecipanti diventano osservatori esterni della coreografia e, come ci dice lo stesso Sieni, questi non sono interessati ad identificare i gesti in base al loro *significato*. Il gesto non viene quindi percepito come una *forma* che rappresenta qualcosa d'altro. Il loro giudizio rispetto all'esecuzione del gesto non è legato ad un canone visivo di riferimento, ma a parametri percettivi che riguardano il processo *dinamico* attraverso il quale il movimento viene a concretizzarsi: questi notano infatti lo *spostamento* del peso e l'*incontro* degli sguardi. Ne deriva una percezione del gesto non come *forma* statica che *esprime* un significato, ma come strumento sensoriale di percezione e relazione dinamica col mondo.

Taussig nel suo celebre saggio *Mimesis and Alterity* definisce così la facoltà mimetica:

“I call it the mimetic faculty, the nature that culture use to copy, imitate, make models, explore difference, yeld into and became Other” (Taussig, 1993: XIII)

Nel caso in esame, la facoltà mimetica che si innesca nel momento dell'osservazione, per cui gli osservatori riescono a comprendere in che modo il danzatore realizza i movimenti, ha come presupposto fondamentale l'incorporazione di una struttura percettiva propria del gesto, che viene decodificata e riconosciuta nel gesto, anche se diverso, dell'altro. Questo consente al partecipante di identificarsi nel danzatore stesso, di sentire il proprio corpo come lui lo avrebbe sentito, di immaginare gli spostamenti del proprio peso, la direzione dello sguardo, di diventare il danzatore stesso.

In definitiva, la coreografia possiede una sua struttura sensoriale propria, che può essere decodificata attraverso l'acquisizione di una serie di parametri percettivi di riferimento. La coreografia determina quindi la condivisione tra coreografo e partecipanti di un *sense-scape* (Goodwin, 2000), un paesaggio percettivo che resta riconoscibile anche nel momento in cui i partecipanti escono dal ruolo di partecipanti e acquistano quello di osservatori. Il gesto dunque non solo funge da catalizzatore dell'attenzione del partecipante, ma diventa uno strumento di educazione allo sguardo (Grasseni, 2005).

Il processo di apprendimento della coreografia, così come è orchestrato, possiede una propria struttura e precisi parametri, che una volta incorporati, consentono la trasmissione di un "sapere" (*il know how*) dal coreografo ai partecipanti. Questa trasmissione consente ai partecipanti di acquistare un nuovo *status*, quello di "conoscitori", che verrà da loro mantenuto anche nel momento di ritorno alle loro vite di sempre, alla fine del progetto. Si verifica quindi quella condizione essenziale che Van Gennep (1909) riconosce in un qualsiasi rito di passaggio: la conquista di un nuovo *status*. In questo caso, le madri e i figli non perdono il proprio *status* di origine, ma ad esso si va ad aggiungere la conquista di una capacità di *osservazione abile* (Grasseni, 2005) della danza, fino a quel momento sconosciuta: il partecipante da amatore si trasforma in conoscitore e anche dopo la fine dell'esperienza, desidera di continuare a farne parte.

5.8 Da osservatore a partecipante: una questione di mimesi

Nel processo di creazione della coreografia possono essere individuati tre tipi di sguardo: lo sguardo del coreografo sul corpo del partecipante, lo sguardo di quest'ultimo sul proprio corpo in movimento e lo sguardo esterno degli assistenti osservatori. Abbiamo visto

come nella percezione del direttore artistico nei primi due casi lo sguardo, direzionato al compito del gesto, acquista un corpo. Gli osservatori, a differenza del trio coreografo/madre/figlio, non partecipano attivamente all'azione e sono posti a distanza di qualche metro, seduti e in silenzio. Il loro ruolo prevede dunque uno stato di stasi e una distanza fisica che riduce il loro corpo al solo occhio che guarda. Eppure, anche in questo caso, Virgilio Sieni nel rivolgersi sempre ai coreografi e ai danzatori prima dell'inizio delle prove, afferma:

“Ci vuole molta delicatezza, perché bisogna comunque ricreare una dimensione non pesante. Lasciare che la situazione sia molto leggera, lo sguardo sull'altro non è molto leggero, io che guardo l'altro, sette che guardano me diventa una forma già di presenza, quindi vi prego..poi quando magari ci presentiamo” (primo giorno di prove, 3/05/2013)

Sieni parla della situazione *pesante* che può essere provocata dallo sguardo degli osservatori esterni, che diventa una forma già di *presenza*. Il coreografo nel descrivere l'osservazione degli assistenti utilizza un vocabolario (*pesante, leggera, presenza*) che richiama la dimensione della tattilità: lo sguardo dei primi *pesa* sul corpo dei partecipanti, si fa cioè corpo e annulla la distanza fisica esistente tra osservatori e azione. A suo avviso, lo stesso avviene nel pubblico che osserva la performance:

“Lo spettatore davanti a una prova, egli stesso lentamente diviene il danzatore” (intervista, 28/06/2013)

Dal punto di vista del coreografo, lo sguardo non è solo una *presenza* che *pesa* sul corpo dei partecipanti, è anche uno strumento mimetico che trasporta lo spettatore all'interno del *terreno del gesto*, per cui il suo corpo, seppur fermo e seduto a distanza, inizia a muoversi *come se fosse* il danzatore.

Non posso fare a meno di includere a questo punto, la mia personale esperienza a riguardo. Come osservatrice partecipante, ho assistito ad ore e ore di prove, seduta in disparte e in silenzio, armata solo di registratore, penna e taccuino. Ho visto ripetere quotidianamente gesti che col passare dei giorni sono diventati a me cari e familiari. Alla fine di ogni giornata di prove tornavo verso casa e avvertivo un profondo senso di stanchezza. Se nei primi giorni questa corrispondeva ad un mal di testa piuttosto insistente ed acuto, che mi impediva di

concentrarmi con facilità nel sostenere un dialogo, man mano che passavano i giorni, iniziai ad avvertire una stanchezza fisica diversa. Mi sentivo come ci si sente dopo ore passate a faticare in palestra o dopo una serata intera passata in milonga a ballare il tango. Mi sembrava di aver danzato, nonostante fossi rimasta quasi tutto il giorno più o meno nella stessa posizione seduta. La continua osservazione delle prove aveva fatto maturare in me la sensazione di aver partecipato ad essa con tutto il mio corpo, non solo con gli occhi.

Nonostante questa sensazione di partecipazione, durante i primi giorni di prove, sia io che gli assistenti osservatori eravamo posti a distanza e la difficoltà di comprensione di ciò che veniva verbalizzato dal coreografo, mi aveva portato ad osservare lo svolgersi dell'azione senza riuscire a dare un senso a quello che vedevo. Non riuscivo a comprendere come Sieni fosse in grado, attraverso tocchi così leggeri e minimi sul corpo dei partecipanti e poche indicazioni, a farli muovere in modo per me sorprendentemente fluido. Non sapevo bene dove e soprattutto cosa osservare e mi limitavo a segnare sul mio diario di campo una serie di disegni molto semplificati delle posizioni che due corpi assumevano *step by step*.

Il mio diario si riempiva di disegni, ad alcuni dei quali davo anche un nome riassuntivo (dondolo, giro, salto, spirale); questo mi permetteva di compiere anche delle liste dei singoli movimenti che costituivano la coreografia. In questi disegni, tentavo di individuare dei *topics*, cioè delle “figure” ricorrenti nella coreografia che tentavo di associare a qualche immagine già nota alla mia memoria. La mia intenzione iniziale era individuare degli elementi ricorrenti che avrei poi utilizzato per chiedere alle madri cosa gli *suggerisse* quel movimento.

INSERIRE DISEGNI DIARIO

La mia osservazione si basava dunque su una visione d'insieme: cercavo cioè di ricreare con la matita le posizioni dei due corpi nello spazio. La coreografia mi sembrava un'insieme molto complesso di infiniti dettagli che ritenevo impossibili da memorizzare e mi chiedevo quindi come facessero i partecipanti, che di certo non avevano più abilità di me nella danza, a memorizzarli così velocemente. Inoltre la mia osservazione – che si era concentrata sui “passi” da eseguire - non mi consentiva affatto di capire perché Sieni desse tutta quell'importanza all'esperienza tattile col corpo del partecipante. Capii quindi che avevo bisogno di avvicinarmi a loro.

Un giorno, mentre i danzatori erano soli sul palcoscenico, impegnati a ripassare le coreografie delle coppie, due di loro mi chiesero se potevo fare da “figlio”, poiché volevano sperimentare il metodo di creazione della coreografia messo a punto dal direttore artistico e

cercavano una “cavia” per provare. Accettai di buon grado e mi misi a danzare in coppia con un'altra danzatrice. Mentre lei parlava, mi dava indicazioni, mi muoveva, mi resi conto che i movimenti mi venivano più facili di quello che avrei potuto immaginare. Compresi inoltre che la mia memorizzazione della sequenza di gesti non passava attraverso una visualizzazione d'insieme del corpo in movimento, ma che avevo bisogno di dividere il mio corpo in parti da osservare, toccare, muovere in base al gesto.

INSERIRE FOTO IO CHE DANZO

Attraverso la trasmissione tattile della danzatrice, capii che il gesto era un catalizzatore della mia attenzione, tanto cognitiva quanto sensoriale, che veniva direzionata nel percepire non il corpo nella sua interezza, ma frazionato in dettagli e parti. Nella mia percezione, istante per istante queste parti *diventavano* all'improvviso estremamente grandi per poi, una volta passati al gesto successivo, tornare nella dimenticanza. Da questa esperienza dedussi che il gesto consente una localizzazione del corpo, che è diviso in parti che acquistano e mutano il loro valore in base al loro coinvolgimento momentaneo rispetto al gesto. Il corpo che ne risulta non è quindi neutro né omogeneo, ma costituito di punti che vengono magnificati o ridotti a seconda della loro momentanea relazione con gesto da eseguire. Avviene cioè un processo non dissimile dal modo in cui Sieni percepisce e vive la città di Venezia camminando, come abbiamo visto nel secondo capitolo.

Proprio come Venezia, anche il corpo è una mappa che può essere indagata, ma la sua indagine richiede come strumenti la percezione sensoriale e soggettiva, piuttosto che l'uso di misure e formati. Come a dire, confrontando la coreografia con i cammini che Sieni realizza per la città, che quest'ultima può essere conosciuta non attraverso una mappa da osservare, ma solo iniziando a camminare, passo dopo passo. Ciò nonostante l'approccio che i danzatori avevano nei miei confronti, era molto diverso rispetto a quello che Sieni aveva sviluppato con le coppie di madri e figli. I danzatori sembravano infatti in difficoltà nel sapere dove e come toccarmi e la maggior parte delle loro indicazioni mi venivano comunicate tramite verbalizzazione, così come veniva ignorata l'indicazione dell'associazione sguardo-gesto.

Le ragioni delle loro difficoltà sono da ricercarsi nel processo attraverso il quale questi hanno appreso il metodo di costruzione coreografica di Sieni, che trova un parallelo con la mia esperienza da osservatrice partecipante. Durante i primi giorni di prove, durante i quali il coreografo costruisce le coreografie con le coppie di madri/figli in autonomia, questi si limitano esclusivamente all'osservazione esterna, nel tentativo di memorizzare “a distanza” le

dodici coreografie (due-tre coreografie per coppie miste di danzatori). Armati di penna e quaderno, i danzatori si sono ritrovati dunque nella mia stessa situazione di partenza. In diversi colloqui che ho avuto modo di intessere con loro, mi hanno confidato le medesime difficoltà di comprensione che incontravo io stessa.

Mi resi dunque conto che la loro maggiore conoscenza della danza e le abilità da loro già possedute non poteva aiutarli e che, proprio come avevo fatto io, per poter soddisfare le richieste del coreografo, avevano bisogno di sviluppare un'abilità diversa, la loro facoltà mimetica. Per poter imparare le coreografie, i sette assistenti iniziano dunque a provare divisi in coppie, tentando di ricostruire mentalmente le sequenze. Durante questa fase però i sette danzatori presentano molti dubbi e incertezze e in più occasioni fanno presente al coreografo la loro difficoltà di riuscire a memorizzare i tanti dettagli della coreografia. A partire dal quarto giorno dall'inizio del progetto, vengono attivamente coinvolti dal coreografo nel processo creativo nel ruolo di “ombre”: divisi anch'essi in coppie, hanno il ruolo di ripetere la sequenza in sincrono con la coppia madre/figlio, in modo da fare da “specchio” a questi ultimi e guidarli visivamente nella memorizzazione. In una terza fase il coreografo ha poi “affidato” le coppie agli assistenti, che lo hanno sostituito nel lavoro di memorizzazione e consolidamento delle coreografie.

È utile notare che se in un primo momento le coppie di madri/figli hanno utilizzato come strumento di acquisizione della coreografia esclusivamente il contatto fisico del coreografo e le sue indicazioni verbali, nella seconda fase si aggiunge la visualizzazione della coreografia attraverso i video e la presenza di una coppia di danzatori “ombre”, impegnata a ripeterla in sincrono a pochi metri di distanza. Il ruolo compiuto dalle “ombre” è quindi più o meno lo stesso dei video, quello di supporto visivo, con la sola differenza che in questo caso la coreografia è realizzata in tempo reale dai danzatori.

Tuttavia, nel momento in cui questi ultimi si trovano di fronte alle coppie di madri e figli, agli occhi del coreografo le due coreografie appaiono notevolmente diverse. In più occasioni il coreografo ha notato come il gesto del danzatore subisse inevitabilmente una *semplificazione o stilizzazione* (diario di campo) rispetto alla coreografia compiuta dalle madri. Nonostante infatti si possano riconoscere delle somiglianze formali tra le due esecuzioni, il processo attraverso il quale i danzatori hanno appreso la coreografia è estremamente diverso rispetto alle madri. Gli assistenti avevano la costante preoccupazione di dover “imitare” queste ultime, di dover riprodurre attraverso il proprio corpo, il loro *modo*

d'essere e d'agire (De Certeau, 2005). Avevano dunque imparato la coreografia partendo dall'osservazione dell'altro, cercando di individuarne all'interno le forme ricorrenti, i gesti, gli accenni, le pause e di ripeterli.

L'esecuzione pratica della loro facoltà mimetica – cioè di imitazione dell'altro – è affidata quindi esclusivamente all'osservazione dall'esterno e non all'incorporazione in prima persona della struttura sensoriale che caratterizza il metodo creativo del coreografo. L'osservazione e l'impossibilità di prendere attivamente parte all'azione ha fatto sì che questi, proprio come me, tentassero di ridurre il gesto a un linguaggio di riferimento stabile, un insieme di forme decifrabili, che potesse essere infinitamente ripetuto in modo identico a se stesso.

Tuttavia, come abbiamo visto, per Sieni il gesto non è una forma che esprime un significato, bensì uno strumento sensoriale di conoscenza del mondo basata principalmente sul movimento del corpo. I partecipanti sviluppano infatti uno “sguardo dall'interno”, sono cioè educati ad uno specifico *sense-scape*, in cui la visione abile è supportata dall'uso degli altri sensi, e riguarda non la capacità di giudizio estetico (la forma del movimento) sul gesto, ma è improntata ad un percorso di appercezione del processo cinetico di realizzazione dello stesso. Al contrario i danzatori mancano dei parametri necessari per fare quello che avrebbe fatto il coreografo. Si sono quindi trovati di fronte all'impossibilità di incorporare in modo mimetico il gesto delle madri *così com'è*, semplicemente perché i due processi di conoscenza si basano su presupposti diversi.

Finalità di questo paragrafo non vuole essere un'analisi puntuale di tutto il percorso compiuto dai sette danzatori assistenti e della loro personale percezione a riguardo. Un lavoro del genere infatti meriterebbe maggiore approfondimento. Ciò che però mi preme sottolineare è che un qualunque osservatore esterno, che sia un assistente o il pubblico stesso, si trova ad affrontare l'impossibilità di comprendere affidandosi alla sola vista un processo di multi-sensoriale di trasmissione del sapere (che avviene tra coreografo e partecipanti non professionisti). Per poterlo comprendere è cioè necessario avvicinarsi, rinunciare a qualsivoglia forma di astrazione universalizzante e lasciarsi completamente investire dall'altro. Volendo utilizzare le parole di Van Ede, nel momento in cui il soggetto sensoriale diventa il centro della nostra ricerca

“Questo momento di immersione richiede una mente aperta e un corpo aperto ad accettare

gli schemi sensoriali dell'altro e le possibilità altrui di vedere, sentire, odorare, assaporare e toccare” (Van Ede, 2009: 65)

5.9 Virgilio Sieni: la lotta con l'ombra e la danza come opera d'arte

*“L'uno nell'altro
si specchiano
i verdi smaglianti
di due colline gemelle”*

Mukay Kyorai, haiku

Questo processo di “riflessione a specchio” tra le due coppie, madre/figlio e danzatore 1/danzatore 2, non era mai stato sperimentato precedentemente da Sieni. Il direttore artistico durante un incontro con i vari danzatori e coreografi che hanno preso parte ai progetti della Biennale College Danza, parla così del momento in cui si trova per la prima volta ad osservare la medesima coreografia riprodotta in sincrono dalle due coppie:

“Non mi ero mai accorto..è la prima volta che i danzatori copiano le madri. [...] Nelle madri e nelle figlie sopraggiunge una memoria di dettagli. Solo guardando loro mi vengono in mente dei dettagli. Non si tratta di portare loro verso un movimento corretto, va mantenuta questa forma di rigidità, imperfezione. Loro [i danzatori] devono fare un percorso per capire come ottenere quell'imperfezione, come portare una credibilità ad un corpo mentre sta eseguendo semplicissime azioni. Il corpo delle madri e dei figli è denso perché in ogni istante c'è uno sforzo per portare un movimento. [...] É in realtà un gesto autobiografico con una geografia di dettagli, imperfezioni, spostamenti. La cosa che mi sembra sostanziale è la densità di movimento e pensiero nelle madri e nei figli. Proiettandolo verso il danzatore, va a creare un'architettura di pensieri, movimenti magici.” (incontro al Teatro Piccolo, quinto giorno, 7/05/2013)

Il coreografo parla del processo attraverso il quale i danzatori assistenti cercano di acquisire la coreografia. Loro obiettivo non è individuare dei gesti e depurarli dalle *imperfezioni* con le quali i partecipanti li compiono; al contrario il loro compito è quello di *appropriarsi della imperfezione delle madri nell'eseguire delle semplicissime azioni*. Questo

processo risulta quindi essere una forma di incorporazione mimetica, Sieni infatti dice che è *la prima volta che i danzatori copiano le madri*.

Il direttore artistico afferma inoltre che i danzatori hanno dunque la necessità di rendere *credibile* un gesto che è proprio di qualcun altro. Sieni – che mentre parla si sta rivolgendo a dei danzatori - sta parlando del fatto che i parametri con cui un danzatore giudica un gesto come più o meno *perfetto* (cioè la vicinanza o meno di quel gesto a un certo modello estetico di riferimento) sono totalmente inappropriati nel momento in cui gli viene chiesto di fare l'opposto: non depurare un movimento dalle imperfezioni – che corrispondono alle peculiarità della persona – e farlo coincidere al proprio modello di riferimento, ma appropriarsi del modo unico col quale le madri incorporano la propria vita attraverso il gesto.

Secondo il direttore artistico i gesti delle madri sono *autobiografici*, sono cioè documento della vita *propria* dell'individuo, del suo modo specifico di agire e usare il proprio corpo nel loro presente storico. Il gesto ci informa sulla persona, ci dice qualcosa della sua conoscenza di se stesso e dell'altro, della sue scelte di vita. Negli incontri tra il coreografo e i sette assistenti alla fine di ogni prova, Sieni si dilunga nell'esprimere liberamente la sua opinione sulla relazione che esiste tra madre e figlio e modo che ognuno di loro ha di vivere il proprio corpo e se stesso. Compie la sua indagine sull'altro attraverso l'analisi del loro modo di relazionarsi corporalmente durante la coreografia. Virgilio Sieni stesso dunque incorpora il ruolo che le madri gli riconoscono di “lettore di corpi” sui quali è scritta la storia delle persone, come abbiamo già approfondito nel primo paragrafo.

Nel momento in cui il danzatore cerca di appropriarsi del gesto autobiografico delle madri deve rinunciare all'astrazione per compiere necessariamente un esercizio di riflessione nell'alterità, in cui è la storia corporea stessa della madre che viene *proiettata* sul danzatore, toccandolo materialmente. Il coreografo afferma infatti che il movimento e il pensiero delle madri e dei figli sono *densi*, posseggono cioè un corpo (proprio come lo sguardo) in grado di toccare direttamente il danzatore/osservatore.

Walter Benjamin parla della qualità *tattile* del movimento d'arte d'avanguardia dadaista e del cinema, entrambi prodotti dell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, in questi termini:

“Coi dadaisti, [...] l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile” (Benjamin, 1991: 43, edizione originale 1955)

Benjamin afferma che tanto l'esperienza Dada quanto il cinema richiedono un diverso coinvolgimento del pubblico: se di fronte all'opera d'arte pittorica l'osservatore è invitato ad un "atteggiamento contemplativo", a prendersi il proprio tempo per

"abbandonarsi al flusso delle sue associazioni, [...] di fronte all'immagine filmica, non può farlo. Non appena la coglie visivamente, essa si è già modificata, [...] il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal suo mutare"
(Benjamin, 1991:43, edizione originale 1955)

La qualità tattile che Benjamin riconosce al movimento Dada e al cinema, anche se è diversa da quella che Sieni riferisce al gesto, si basa sul medesimo principio: l'osservazione non è mai neutra, ma prevede inevitabilmente un principio di riflessione per cui, se nella contemplazione del quadro, l'osservatore riflette se stesso (e quindi viene proiettato) all'interno del dipinto, nel caso del cinema, al contrario è completamente investito dall'azione, che "buca lo schermo" come un proiettile.

La danza, come pratica basata sul corpo, non ha molto a che fare con la riproducibilità meccanica tipica del cinema, ma si può dire che con esso condivide la medesima qualità di arte *mobile* (Benjamin, 1955). Il montaggio cinematografico infatti prevede una successione di migliaia di fotogrammi per cui l'immagine che lo spettatore si trova davanti muta continuamente. Allo stesso modo Sieni afferma:

"La danza non lascia documenti, non ci sono fotografie, che fai opere..chi ci prova è un mentecatto perché vuol fermare o fa un'operazione commerciale. La documentazione è fondamentale, io sto parlando dell'opera. Nella danza questo svanisce. L'opera d'arte della danza muore continuamente. [...] Il deposito è dentro gli sguardi delle persone. É lì dentro, in quello che ti ha guardato, in quello che ha eseguito. É dentro lì, i musei della danza sono lì dentro" (intervista, 28/06/2013).

Anche la danza è priva di un documento materiale permanente (come un quadro) e vive esclusivamente nel corpo *mobile* dell'interprete. Come abbiamo visto nel secondo capitolo, non ha quindi la capacità di lasciare un manufatto che acquisti un valore di documento storico. Tuttavia il coreografo afferma che esiste un *deposito negli sguardi delle persone* con cui realizza i suoi progetti: *i musei della danza sono lì dentro*. La memoria della

danza è quindi affidata alle madri e ai figli, che sono dotati di un corpo che è documento di una storia a loro propria, sono attestati di un presente che rifugge l'astrazione e l'applicazione di un modello gestuale universale.

Il discorso di Sieni sulla *credibilità* della gestualità autobiografica non è tanto lontano dal concetto di autenticità dell'oggetto d'arte e di aura in Benjamin (1955). David Chidester, riprendendo le tesi di quest'ultimo, afferma che nell'epoca della riproducibilità meccanica dell'opera d'arte, ad una capacità di attenzione nell'osservazione – largamente stimolata attraverso la sovrapproduzione di immagini – corrisponde una “distrazione abituale” nella percezione tattile, dovuta al fatto che

“The work of art has been alienated from its traditional location. Tradition, as that which is “handed down”, anchored objects in place, signifying precisely where and when they might be touched, thereby certifying the “aura” of their originality and authenticity” (Chidester, 2005: 51)

L'antropologo americano afferma che nell'epoca della riproduzione meccanica, l'opera d'arte è stata progressivamente alienata dalla sua localizzazione tradizionale. La *perdita dell'aura* (Benjamin, 1955) è dovuta essenzialmente alla capacità che l'uomo contemporaneo ha acquisito attraverso le riproduzioni meccaniche di “sottrarre il riprodotto all'ambito della tradizione” (Chidester, 2005: 23) e di imporre alle cose un processo di universalizzazione e omologazione, che nella percezione comune rendono le cose “più vicine, sia spazialmente che umanamente” (Chidester, 2005: 25). In altre parole l'oggetto d'arte ha perso la sua autenticità ed originalità di manufatto realizzato da un *certo* uomo, in un *certo* luogo e in un *certo* tempo ed è diventato un prodotto “per tutti”, la cui storia si è persa tra le sue infinite riproduzioni.

Potremmo allora considerare il progetto di Virgilio Sieni, che vede “ciò che resta” della danza negli sguardi delle persone e nei loro gesti autobiografici, come un tentativo di recuperare quell'aura, quell'autenticità dell'arte che vive *nel* luogo e *nel* tempo e rifugge l'astrazione. Il gesto mette inoltre in atto un recupero sensoriale della dimensione tattile (e manuale), persa nell'epoca della riproducibilità meccanica e del dominio dell'immagine, attraverso un percorso di educazione che coinvolge tanto lo sguardo quanto il tatto. Sieni parla inoltre del lavoro del danzatore come una

“attenzione al corpo per uno spirito di altissima povertà, per il mendicante danzatore. [...] A

Giacometti l'ombra ha fatto venire in mente il piedistallo, fa un 'opera di alterità...Praticare un'opera di smarginamento del corpo col tatto, un dialogo con la propria ombra, la capacità del danzatore di proiettare una serie di matericità intorno a sé” (incontro al teatro Piccolo, 5 giorno di progetto, 7/06/2013)

Secondo Sieni, il danzatore è un mendicante, in continua ricerca dell'alterità, di un dialogo con l'altro che si attui attraverso il senso del tatto. Questa tattilità consente un superamento del margine fisico del proprio corpo in un incontro/scontro con ciò che è *ombra* del corpo, cioè il punto di contatto tra sé e il mondo esterno. Il direttore artistico paragona il dialogo del danzatore *con la propria ombra* alle filiformi invenzioni scultore di Giacometti, il quale eleva l'individuo a piedistallo, che aggetta sullo spazio circostante in virtù della sua altezza.

INSERIRE IMMAGINE OPERA GIACOMETTI

Secondo Virgilio Sieni il danzatore/mendicante attraverso una pratica dialogica ridisegna i confini materiali del proprio corpo e conquista *la capacità di proiettare una serie di matericità intorno a sé*, genera cioè un'ombra che si è fatta materia. Il coreografo in molte occasioni torna sul concetto di costruzione coreografica come di una *lotta* del danzatore con *l'ombra*, che si fa corpo, avviene quando il “*corpo visibile affronta l'invisibile*” (diario di campo, quinto giorno di prove,7/06/2013). Sieni usa l'immagine dell'ombra come metafora della relazione dell'individuo col mondo e con l'altro da sé: il suo è un discorso sulle potenzialità dell'uomo. Il movimento per Sieni è uno strumento di conoscenza della propria ombra, cioè della capacità umana di proiettare se stesso nel mondo, e quindi di edificare, di abitare, di conoscersi specchiandosi nell'altro. Anche Benjamin utilizza la metafora dell'ombra per spiegare il concetto di aura:

“Seguire in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che riposa, - ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo”. (Benjamin 1991: 25, ed. or. 1955)

Volendo applicare il concetto di aura alle parole di Sieni, l'aura è la localizzazione del gesto (o dell'opera d'arte), è il riconoscimento del valore culturale e particolare del modo in cui l'uomo esperisce il mondo. In altre parole, il lavoro del coreografo riconosce come nell'esperienza umana nessuna pratica sia naturale e universale, tanto meno il modo di usare i

nostri sensi e il nostro corpo. Al contrario tutto è “ombra”, proiezione di uno specifico modo di vivere e di intendere. Se questo è vero, allora i confini – tanto dei sensi quanto del corpo - possono essere ridiscussi e ridefiniti attraverso una pratica, che è anch'essa un “fatto” così come lo è *l'ombra del ramo sopra colui che riposa*.

Mary Douglas afferma che il corpo fisico è un riflesso del corpo sociale e che il modo in cui tocchiamo, trattiamo, controlliamo e consideriamo il corpo fisico è influenzato dal modo in cui organizziamo e concepiamo la società. La studiosa afferma che nelle società “complesse” e caratterizzate da una forte pressione sociale, il corpo viene sottoposto a pratiche di “disincarnazione” e di allontanamento dalla materia a favore di forme di espressione “sempre più incorporee ed eteree” (Douglas, 1979: 108, ed. or. 1970). Il corpo fisico perde la propria importanza, subisce un rigido controllo che ne riduce le parti disponibili all'interazione con l'altro, secondo norme condivise per cui ad esempio “la superficie anteriore del corpo è più dignitosa e rispettabile della schiena” (Douglas, 1979: 109, ed. or.1970).

Nel caso in esame, le gerarchie normalmente imposte al corpo, soprattutto per quanto concerne la vicinanza e ciò che può essere o meno toccato e soggetto a interazione pubblica, vengono meno e il corpo conquista una nuova mappatura di valore. Il concetto di corpo viene infatti esteso secondo diverse direzioni. La prima riguarda il corpo come superficie: come abbiamo visto nel precedente paragrafo, attraverso l'esperienza multi-sensoriale della creazione coreografica, il corpo del partecipante diventa una mappa sensoriale, i cui “punti” vengono magnificati istante per istante e acquistano un valore mutevole dipendente dall'interazione tra il corpo del coreografo e del partecipante. La seconda estensione riguarda invece il corpo come produttore di gesti simbolici. Il coreografo nel vedere le due coreografie eseguite simultaneamente dai danzatori e dalla coppia di madre e figlio, afferma infatti che i gesti delle madri sono *magici*. Il coreografo ribadisce cioè il valore fortemente simbolico del corpo e delle pratiche umane.

Secondo il direttore artistico i gesti sono *simboli* perché hanno il potere di svelare l'invisibile, di *costruire architetture* che rompono ed estendono i confini reali del corpo del partecipante ai suoi pensieri ed intenzioni: rappresentano cioè anch'essi, proprio come l'ombra, un esercizio simbolico della capacità di proiezione dell'uomo sul mondo. Il gesto proietta il corpo oltre i suoi confini naturali e diventa uno strumento di conoscenza dell'altro.

La capacità di azione del corpo viene dunque “potenziata” attraverso la pratica del

gesto. Questa implica, come abbiamo avuto modo di vedere una ridefinizione del concetto di tatto. Sieni trasmette ai sette danzatori assistenti una serie di regole precise sul modo di relazionarsi corporalmente al non danzatore:

“Sai non puoi dire questo ad una madre, ad una figlia, e quindi attraverso una indicazione, spostando tenuemente un loro braccio e, mentre lo spostano, far sentire con la mano che questo braccio sta prendendo origine da un'altra parte del corpo e la persona, l'assistente gli fa sentire questo percorso senza dirlo. Il fatto che mentre una persona fa un gesto e contemporaneamente l'assistente segue con la sua mano, traccia con la sua mano un percorso sul corpo, senza dire niente, va già a creare un'associazione. Senza dire niente, devi lasciar maturare questa sensazione, questa tattilità”. (intervista, 28/06/2013)

Il coreografo racconta come il danzatore (se stesso o una sua assistente) si appropria al corpo dell'altro sia durante la creazione che la memorizzazione del gesto. I gesti vengono costruiti e memorizzati attraverso una serie di pressioni che il danzatore esercita sul corpo dell'altro con le proprie mani, i piedi e il peso del proprio corpo. Il coreografo parla di percorsi che la mano dell'assistente traccia sul corpo della madre, attraverso i quali stimola un'associazione, una metafora sensoriale che si *deve lasciar maturare*. Il contatto ha dunque due tempi: quello immediato del contatto reale della mano del danzatore sul corpo della madre e uno riflessivo che si sviluppa nel tempo e genera associazioni di pensiero e concetti. Il fisico Etienne Klein, che ha scritto un saggio sul pensiero del famoso collega Ettore Majorana, afferma che secondo quest'ultimo:

“Non ci sono che due grandi possibilità di contatto con la realtà materiale: il crudo contatto, diretto, che s'imputa sulle cose, le soppesa e ne deduce le diverse proprietà, e il contatto 'a specchio' che attraverso un gioco di corrispondenze tra visibile ed invisibile, sostituisce le cose con la loro messa in concetti” (Klein in Forlani, “Il manifesto”, 10 gennaio 2013)

Klein spiega che da un punto di vista fisico esistono due modalità differenti di contatto con il mondo delle cose. Il primo è il contatto materiale, *diretto* e *crudo* che si impone sul mondo delle cose e le analizza attraverso l'osservazione; questo tipo di relazione però non è sufficiente per comprendere le leggi che regolano la natura. La fisica richiede quindi un

secondo tipo di contatto col mondo, che passa attraverso la capacità di un'esperienza riflessiva, una corrispondenza 'a specchio' tra il visibile della materia e l'invisibile dell'esperienza umana. L'arte dal suo punto di vista mette in atto il medesimo “gioco” di “estirpare il reale non immediatamente visibile, a dargli corpo, in qualche modo” (Klein, in “Il manifesto”, 10 gennaio 2014).

La concezione che Sieni ha del senso del tatto e del gesto come sua espressione pratica è quindi molto articolata e piena di sfumature. La tattilità rappresenta per il coreografo una possibilità di scoperta del mondo fisico delle cose e dei corpi che estende i suoi confini di competenza oltre la materialità delle cose visibili. Afferma infatti:

“Il danzatore deve avere una capacità di essere molto più aperto rispetto al tatto, alla tattilità con l'altro. Si tocca molto prima di toccare. Detto in forma fisica dico, si tocca molto prima con lo sguardo, proprio con la scelta anche della tua direzione artistica, della tua direzione poetica, già lì c'è un atto di tattilità importante verso l'altro. Fatto sta, che quando lavori con un certi danzatori che magari hanno frequentato solo un certo tipo di tecniche, il contatto diventa una cosa banale, la danza diventa solo un'effervescenza, per me inutile” (intervista 28/06/2013)

Sieni estende i *tempi* propri del tatto affermando che *si tocca molto prima di toccare* e anche i suoi *medium*, attribuendo una capacità tattile anche alla sua *direzione artistica e poetica*. L'intenzionalità del suo agire come direttore artistico e coreografo acquista quindi un corpo: dal suo punto di vista l'insieme di pensieri e concetti che determinano il suo peculiare percorso artistico si fanno *corpo* (diventano cioè visibili) attraverso il contatto con l'altro, con i destinatari dei suoi progetti, i suoi partecipanti. Sieni definisce infatti il lavoro del danzatore come un'*azione di feroce ascolto dell'altro* (diario di campo) basata quindi su un tipo di contatto diretto, *feroce*, quanto su una capacità di relazione che richiede una forma di riflessività. L'agire artistico del coreografo inteso come *atto di tattilità* include quindi l'incontro materiale con le vite dei partecipanti e la possibilità di lasciarsi reciprocamente attraversare.

Il gesto si configura quindi come una forma tattile di conoscenza del mondo (Chidester, 2005) che ha il potere di estendere e mettere in discussione i limiti usuali del corpo e della dimensione tattile. Il gesto potenzia l'individuo in questo processo, magnifica le sue abilità tattili e compie lo stesso lavoro che secondo lo studioso americano compie la macchina,

“dalla bicicletta alla navicella spaziale, che hanno esteso la velocità, il ritmo e l'ambito del movimento corporeo” (Chidester, 2005: 57)

In questo contesto il corpo “potenziato” attraverso una pratica dialogica e multi-sensoriale diventa un corpo “aperto” che su se stesso incarna il valore rituale dell'esperienza del danzatore. Come abbiamo già sottolineato in precedenza, per Van Genep (1909) il corpo è lo strumento visibile attraverso il quale l'individuo compie un rito di passaggio: la trasformazione del corpo in senso simbolico attesta visivamente la sua trasformazione sociale.

Attraverso il gesto il corpo del danzatore viene simbolicamente trasformato attraverso l'estensione metaforica dei propri limiti corporee e il fatto stesso che questo sia considerato essenzialmente da Sieni come strumento di conoscenza tattile è attestato dal fatto che i partecipanti, una volta terminato il progetto conquistano lo *status* di “conoscitori”. Sieni afferma che attraverso il gesto il corpo si “trasfigura”. L'etimologia della parola chiarisce il concetto: il corpo conquista una condizione metamorfica per cui il danzatore, continuamente alla ricerca di un dialogo con l'alterità, proietta su di sé le infinite figure del mondo.

Conclusioni *Perché un maestro di cerimonie?*

In questo capitolo ho tentato di rispondere ad una domanda fondamentale: partendo dalle descrizioni della madri, è possibile considerare il ruolo svolto da Virgilio Sieni all'interno di *Madre e figli* come un orchestratore di una esperienza rituale? Per rispondere a questo interrogativo ho innanzitutto messo in evidenza la relazione di dipendenza esistente tra l'immaginario che le madri utilizzano per descriverlo, le loro personali esperienze sul mondo della danza e il sistema di relazioni che si instaura tra coreografo e partecipanti durante il processo di creazione della coreografia.

Dall'analisi proposta appare evidente che se da una parte i partecipanti non danzatori svolgono un ruolo attivo nella realizzazione del gesto, che nasce dall'interazione tra questi e il coreografo, dall'altra la presenza di quest'ultimo è necessaria affinché si verifichi quella condizione di sospensione delle regole comuni tipica della

fase liminare dei riti di passaggio (Turner 1990). Nonostante il coreografo riconosca la natura dialettica della costruzione coreografica - che è basata sul “gesto autobiografico” degli amatori – ho infatti dimostrato come il processo di educazione allo sguardo e al gesto da parte dei partecipanti sia considerabile come una forma di “sintonizzazione” con la percezione, il sistema di valori ed idee di Virgilio Sieni.

La figura del coreografo (così come quella dei partecipanti) si impone quindi come quella di un orchestratore fondamentale affinché questa trasmissione dialettica di conoscenze possa avere luogo. Il fatto stesso che il processo di costruzione coreografica possa essere considerato come un momento deviante rispetto alla vita quotidiana delle madri e dei figli, spiega inoltre le ragioni per le quali queste attribuiscono al coreografo un immaginario altrettanto “deviante” (facendo ricorso al contesto rituale, al sacro e alla dimensione materna): proprio perché Sieni è considerato come la fonte del “potere trasformativo del gesto” - che genera una rideduzione della vita quotidiana - le madri implicitamente gli attribuiscono le medesime qualità del gesto.

Alla luce di quanto analizzato in questo capitolo è possibile comprendere la centralità della figura di Sieni come “direttore d’orchestra” di quel rito specifico – o *realtà performativa* (Schiefflin 1985) - che è la Biennale College Danza. Il suo ruolo è essenziale affinché i partecipanti possano incorporare quella specifica pratica corporea che Sieni definisce come “il gesto”. Lo stesso Schiefflin (Ibid.) mette in luce come lo spazio/tempo della “performance” si costituisce nella relazione tra i soggetti agenti e il pubblico. Nel contesto da noi analizzato, potremmo dire che gli elementi che compongono lo spazio/tempo del terreno del gesto sono Virgilio Sieni, le coppie di madri e figli e gli osservatori esterni (tanto i danzatori nella prima fase quanto il pubblico e l'autrice stessa). Il significato simbolico che tanto il direttore artistico quanto i partecipanti riconoscono alla costruzione della coreografia è quindi il risultato di una *negoziante* che avviene e tra orchestratore e partecipanti.

Nel processo di creazione coreografica è centrale la partecipazione mimetica (Taussig 1993) e multi-sensoriale dei soggetti alla performance, che dunque vive e ha significato solo all'interno di quella determinata rete di relazioni, che abbiamo visto essere definita da uno specifico *sense-scape* (Goodwin 2000) condiviso da coreografo e partecipanti. In questo contesto il “gesto” diventa uno strumento sensoriale di conoscenza di sé e dell'altro, che modifica la percezione del sé attraverso un ‘uso’ dei

sensi – in particolare la vista e il tatto – che non coincide con quello adottato nella quotidianità della vita dei partecipanti.

A sua volta, l'esperienza rituale di *Agorà Madri e figli* influisce sulla vita quotidiana rendendola più “vivida” (Turner 1990) ed interagisce non solo con il presente storico dei partecipanti, con i loro desideri e bisogni concreti, ma anche con ciò che questi sanno della danza, con il loro sistema di credenze personali e collettive, con l'idea che essi hanno di se stessi e del mondo. “Diventa vita, non meno di quanto la vita si rispecchia nella performance” (Schiefflin 1985: 724): come dice Sieni, “i musei della danza sono negli sguardi delle persone” (intervista, 28/06/2013), la performance genera e trasforma la ‘realtà’.

Conclusioni

Nel corso di questo elaborato ho innanzitutto tentato di inquadrare l'esperienza coreutica di Virgilio Sieni all'interno di un più ampio contesto artistico volto a rintracciare i principali riferimenti della sua formazione di danzatore. Dalla pittura alla prospettiva del Rinascimento italiano, dalla Body Art degli anni Sessanta e Settanta alla *modern dance*, dal teatro d'avanguardia al Teatro Nō giapponese e alla frequentazione di pratica corporee orientali, tutte le esperienze indagate hanno un denominatore comune che costituisce anche il *fil rouge* della ricerca artistica di Virgilio Sieni: la centralità del corpo inteso come *medium* e la cinetica come forma di conoscenza del mondo.

La ricerca artistica europea e nordamericana degli anni Sessanta e Settanta ha spostato l'attenzione tanto degli operatori della danza, come lo è Sieni, quanto dei suoi teorici e studiosi, verso una fenomenologia del movimento volta ad una ridefinizione del concetto di spazio e di tempo come “proiezioni” e modalità umane di abitare il mondo.

La produzione artistica di quegli anni, in tutte le sue forme, ha quindi spostato il fuoco del suo interesse dal “ciò che resta” (Remotti, 1993) inteso come oggetto materiale (il manufatto d'arte) a “ciò che resta” come processo. In questo spostamento di prospettiva, la pratica artistica si è affermata come meta-commento critico dei valori e delle gerarchie di significato della società della quale è il prodotto.

Spinta dalle parole della critica specializzata, di Sieni stesso e dei partecipanti al progetto *Agorà Madri e Figli*, ho confrontato il punto di vista emico sul processo di costruzione della coreografia (e più in generale sull'idea dell'edizione 2013 del Festival veneziano) con il contesto rituale così come è definito dalla disciplina antropologica. Ho infatti dimostrato come il processo di costruzione coreografica venga vissuto - tanto da Sieni quanto dai partecipanti - come una esperienza rituale in grado di compiere trasformazioni sociali, di mettere in discussione e rinegoziare il concetto di identità personale e di corpo e la relazione “normata” tra le madri e i figli coinvolti.

È importante sottolineare come gli stessi partecipanti focalizzino la loro attenzione non tanto sull'esperienza della danza in sé, ma su se stessi e sulle dinamiche familiari della loro vita quotidiana. La decisione di Virgilio Sieni di realizzare un lavoro coreografico di “coppia” appare dunque determinante per provocare un'esperienza “liminare” in cui i ruoli “normati” di

madre e figlio vengono momentaneamente sospesi e ridiscussi.

Il processo di costruzione coreografica ha infatti previsto la partecipazione attiva e “orizzontale” di madre e figlio, nascendo dall'interazione creativa (tanto corporea quanto verbale) tra questi e il coreografo. Quanto analizzato trova conferma nell'interpretazione di Edward Schieffelin (1985) sul rito. Secondo l'antropologo, la performance intesa come esperienza rituale rende più vivida la vita quotidiana e, attraverso di essa, alcune problematiche interne all'individuo possono essere risolte. Il potere trasformativo del rito è assicurato da una partecipazione empatica ed incorporata, oltre che collettivamente condivisa, del partecipante allo stesso rituale.

In luce di quanto analizzato è possibile considerare la poetica artistica di Virgilio Sieni come una strategia di riflessione critica sui possibili modi di vivere e agire in uno *spazio e tempo umani* (Leroi-Gournam 1977). Sieni affida al “gesto” la capacità abitativa dell'uomo, come a dire che è la qualità dell'azione ciò che distingue il nostro abitare. Attraverso l'incorporazione del gesto l'individuo sviluppa gradualmente una nuova forma di attenzione: il movimento lento del gesto consente all'occhio di soffermarsi su un dettaglio, e all'amatore di percepire in modo diverso il proprio corpo. Ma non è solo questo. Il gesto è in grado di ridisegnare la città attraverso “rinnovate carte geografiche” (Sieni, pamphlet del festival) che stabiliscono una relazione diversa tra l'uomo e il territorio.

La localizzazione della performance nel contesto cittadino di Venezia genera uno spazio simbolico di negoziazione del concetto di pubblico e privato. Il gesto marca una realtà spazio-temporale liminare, abitata esclusivamente dai corpi dei partecipanti in movimento. “Il terreno del gesto” - nonostante sia uno spazio pubblico, come il teatro e il campo - nella percezione dei partecipanti si distingue dallo spazio della socialità e viene infatti descritto come *intimo*. Inoltre la ripetizione e l'inclusione del gesto nelle loro abitazioni private permette ai partecipanti di trasportare una pratica pubblica come il gesto nei loro contesti quotidiani e di incorporare il rovesciamento dei ruoli “normati” di madre e figlio nella vita di tutti i giorni. Allo stesso tempo, i partecipanti sperimentano una modalità alternativa di “presa di possesso” della città, che viene infatti descritta come una “realtà domestica”.

Nella percezione degli amatori avviene dunque un rovesciamento del proprio ruolo di madre o di figlio e della dimensione pubblica e privata, per cui la città può essere esperita attraverso forme diverse di abitazione. Allo stesso modo, attraverso il suo festival Sieni frammenta i margini ortogonali della città attraverso la realizzazione di spazi *mobili*, disegnati

dall'esperienza soggettiva delle persone. La performance ha cioè prodotto una realtà *transumante* (De Certeau, 2001), che introduce il fattore dell'esperienza umana nella rigorosità geografica dello spazio.

Attraverso la pratica del gesto viene dunque dimostrata l'impossibilità di riconoscere lo spazio e il tempo come qualità indipendenti dai processi materiali (Harvey 1993). La realizzazione del gesto modifica la percezione spazio-temporale, per cui il gesto marca simbolicamente la città istituendo degli spazi liminari di devianza dal quotidiano. Allo stesso tempo genera una temporalità "deviante" poiché in quello che Sieni chiama "il momento inaspettato" della danza, il tempo sincronico e quello diacronico vengono percepiti simultaneamente. Abbiamo inoltre visto che il gesto produce una inversione della gerarchia tra spazio e tempo: la concentrazione del gesto nell'istante e la simultanea percezione della durata rendono "movimento" anche l'immobilità e producono una percezione di omogeneità in gesti diversi tra loro.

Alla luce di quanto detto si potrebbe interpretare l'esperimento veneziano ideato da Virgilio Sieni come un tentativo di resistenza a quel processo di graduale "compressione spazio-temporale" che Harvey (1993) considera un tratto tipico della cultura post-moderna occidentale. Lo studioso sostiene che una conseguenza della concezione prospettica rinascimentale è stata la frammentazione dello spazio in unità misurabili matematicamente ed omogenee tra loro. Successivamente la svolta post-modernista ha prodotto un più radicale annullamento del luogo in funzione di uno spazio globale nel quale le distanze materiali sono state negate dalla simultaneità che si è affermata nell'era della comunicazione virtuale.

In questo senso l'apertura di spazi dinamici di negoziazione e di resistenza rispetto alla norma, come nel caso del "terreno del gesto", ha la capacità di innalzare l'*agency* dell'individuo, che inizia a riflettere sulle proprie potenzialità e a ridiscutere la propria esistenza.

I partecipanti e Sieni percepiscono inoltre il gesto non solo come un'azione simbolica in grado di agire nel loro presente, ma come uno strumento di riemersione e rielaborazione del proprio passato. Abbiamo infatti visto come la definizione dell'identità sia un processo dinamico e complesso e come la memoria (tanto collettiva quanto individuale) sia anch'essa un'azione culturale per cui ciò che dimentichiamo e ciò che invece ricordiamo ci informa sulla nostra visione del mondo. I partecipanti attraverso la ripetizione lenta del gesto recuperano e reintegrano nella narrazione del sé delle memorie dimenticate del loro passato, trovano nuove

soluzioni all'emersione di sentimenti forti e prendono coscienza di ciò che hanno scelto di dimenticare.

In questo processo di recupero della dimenticanza, un nuovo valore viene attribuito al corpo. Attraverso l'incorporazione della pratica del "gesto" i partecipanti conquistano una consapevolezza pro-recettiva (Sklar 2000) della propria corporeità. Il corpo acquista un nuovo valore: dall'essere considerato "un insieme di organi" diventa il campo di un'indagine materiale dell'identità e dell'alterità. Per queste ragioni la pratica del gesto si configura come una forma di resistenza alla "dimenticanza" culturale del corpo riconosciuta da Carlo Viano (1988) e da De Certeau (2005) come un tratto tipico della società "occidentale". Mariella Pandolfi nel suo studio sul corpo "nomade", interpreta il corpo come:

"materialità, figurazione retorica, palcoscenico del sociale, *topos* delle energie sfuggenti alle norme o alle istituzioni, spazio di negoziazione e frammentazione di ogni potere e resistenza, voce, segno o silenzio" (Pandolfi, 1996: 19)

Il corpo è il campo di indagine del modo in cui l'individuo si relaziona con l'altro da sé non solo da un punto di vista individuale ma anche collettivo. La centralità del corpo come strumento di negoziazione e di resistenza porta Sieni ad ampliare l'accesso alla danza agli amatori e a stabilire una "gerarchia" inversa tra amatore e danzatore professionista, per cui è quest'ultimo che deve appropriarsi del "gesto autobiografico" del primo e non viceversa.

La pratica quotidiana del danzatore professionista dal punto di vista di Sieni deve andare oltre una visione "topografica" del corpo come insieme di parti ed organi per dirigersi verso una comprensione della danza come pratica relazionale. Il filo conduttore del pensiero di Virgilio Sieni parte dall'idea che l'abitare non sia il risultato del costruire o dell'osservare a distanza il mondo, ma è un fatto di relazione, di immersione *tra* le cose e di riflessività.

Questo vuol dire innanzitutto mettere in discussione la modalità di trasmissione delle conoscenze del danzatore. Questo processo di conoscenza non si basa dunque su una trasmissione univoca di informazioni dal danzatore all'amatore, né tanto meno su una forma mimetica di appropriazione di un linguaggio inteso come "testo". Al contrario, la costruzione della coreografia non solo prevede un rapporto di reciprocità tra danzatore e amatore, ma si realizza attraverso una metodologia di educazione alla percezione.

"Il metodo" messo a punto da Sieni per la realizzazione delle coreografie con gli amatori dimostra quanto le modalità con cui usiamo i nostri sensi esprimano dei "valori

culturali” (Classen, 2005). In una società contemporanea “iper-visiva” che si è disabituata al contatto diretto col mondo, l'opera di Virgilio Sieni vuole ridiscutere le gerarchie e i confini stessi dei sensi.

Attraverso l'attenzione al dettaglio e l'associazione gesto-sguardo, l'amatore incorpora un insieme di conoscenze percettive, un *sense-scape* (Goodwin 2000), che lo rendono “abile” conoscitore del gesto. L'incorporazione di questa abilità ridefinisce dunque il ruolo dell'amatore come “conoscitore” anche all'interno dell'inafferrabile mondo della danza.

In questo processo sensoriale di conoscenza del mondo, i partecipanti “sintonizzano” la propria percezione con quella che Grasseni (2003) definisce “una comunità di pratica”. In questo caso si tratta di una condivisione incorporata dello specifico sistema di idee, valori e pratiche di Virgilio Sieni; allo stesso tempo il coreografo si dimostra dialetticamente influenzato dalle pratiche degli amatori, che come abbiamo già ricordato acquisiscono un ruolo creativo nel processo di costruzione della coreografia.

La figura del coreografo (così come quella dei partecipanti) si impone quindi come quella di un orchestratore fondamentale affinché questa trasmissione dialettica di conoscenze possa avere luogo. Le madri infatti riconoscono a Sieni il ruolo di guida, descrivendolo attraverso un immaginario che ha a che fare con la dimensione del rito, del sacro e della maternità. Questa scelta ci informa sull'idea che i partecipanti posseggono della danza che, da dimensione a loro estranea, ridefinisce ed amplia i suoi confini; allo stesso tempo ci conferma del valore trasformativo che questi riconoscono all'esperienza intrapresa attribuendo al coreografo la medesima qualità di “devianza” operata dal gesto.

L'ingresso nel “terreno del gesto” inteso come devianza del modo “normato” di vivere permette alle madri e ai figli di attingere a nuove possibilità di pensiero e di azione. In questo percorso iniziatico, Virgilio Sieni si dimostra l'orchestratore di un'esperienza liminare che pone l'uomo “di fronte ad una crescita”, dove per crescita s'intende – citando Virgilio Sieni - “la comprensione dell'altro principalmente” (intervista, 28/06/2013).

Appendice 1

**Programma dell'edizione 2013 della Biennale College Danza
“Abitare il mondo: trasmissioni e pratiche”
28/29/30 giugno 2013**

Sette pratiche del Festival:

1 Prima danza

Arsenale - Teatro delle Tese, Ca' Giustinian - Sala delle colonne

2 Invenzioni

Michele Di Stefano, Teatro La Fenice, Sala Loggione

Alessandro Sciarroni, Arsenale, Tese dei Soppalchi

Arkadi Zaides, Conservatorio B. Marcello

3 Visitazioni

Ambra Senatore, Visitazione/Venezia, Teatro La Fenice, Sale Apollinee

Virgilio Sieni, Visitazione/Taranto, Conservatorio B. Marcello

4 Vita Nova

Itamar Serussi, *Vita Nova/Veneto*, Teatro La Fenice – Sale Apollinee

Virgilio Sieni, *Vita Nova/Puglia*, Arsenale – Teatro alla Tese

Virgilio Sieni, *Vita Nova/Toscana*, Teatro La Fenice – Sala Loggione

5 Agorà

Thomas Lebrun, Campo Novo

Frank Micheletti, Campo Pisani

Virgilio Sieni, *Agorà tutti*, Campo San Maurizio

Virgilio Sieni, *Agorà Madri e figli*, Arsenale – Gaggiandre, Campo Pisani

6 Trasmissione

sette giovani coreografi/interpreti lavorano con Virgilio Sieni ai due progetti *Agorà Tutti e Agorà Madri e Figli*

7 Atleta Donna

Iris Erez, Viale Garibaldi

Nora Chipaumire, Campo Santo Stefano

Simona Bertozzi, Campo Sant'Angelo

Eleanor Bauer, Campo Santo Stefano

Cristina Rizzo, Campo Sant'Angelo

Appendice 2

Intervista dell'autrice a Virgilio Sieni Venezia, 28 giugno 2013

Seduti davanti ad un caffè in Campo Santo Stefano, mentre parliamo del momento in cui un amatore si dedica alla danza...

...La danza sulla soglia di queste memorie, che anche tutto quello che hai accumulato e che ha creato questa struttura. A volte la memoria va a irrigidire, essendo struttura. Viceversa a volte è un'opportunità per il corpo, perché la struttura ha lavorato sui codici, ha creato un'architettura importante. Sapere le fuori uscite è un ascolto..fuoriuscita significa anche all'opposto andare nel dettaglio, bisogna andare nel dettaglio. È principalmente questo l'articolazione, mettersi sulla soglia e capire, visto che ci sono mille miliardi di possibilità di riuscita, cosa significa stare sulla soglia e sospendere.

Passare da un gesto a un altro è un atto di trasmissione. Prima di arrivare a farlo con l'altro, con il danzatore, che poi vengono subito spontaneamente degli atteggiamenti strutturati..e dal toccare con mano l'altro, prendere la mano dell'altro..invece il danzatore deve avere una capacità di essere molto più aperto rispetto al tatto, alla tattilità con l'altro. Si tocca molto prima di toccare. Detto in forma ovviamente fisica dico, si tocca molto prima con lo sguardo, proprio con la scelta anche della tua direzione artistica, della tua direzione poetica, già lì c'è un atto di tattilità importante verso l'altro.

Fatto sta, che quando lavori con un certi danzatori che magari hanno frequentato solo un certo tipo di tecniche..il contatto diventa una cosa banale, la danza diventa solo un'effervescenza così, per me inutile. Per questo dico che bisogna stare attenti ai linguaggi. Il grande filosofo, che fa un discorso bellissimo su quello che è il tempo, le durate, lo spazio e poi rimane colpito da un pessimo spettacolo di danza dal mio punto di vista, solamente perché emerge solo un naturalismo. Per cui per me è importante la frequentazione che ha lo sguardo nel corpo dell'altro, sapere nutrirsi di quella che è una poesia attraverso la trasfigurazione del movimento in danza.

Che vada anche oltre l'immagine.

È complesso, bisogna dedicare tempo, invece spesso ci si aspetta dalla danza..la leggerezza, il salto, l'elevazione. Anche ieri Bologna. E no, allora anche parlarne in questi termini, allora bene la danza classica, che vengono sollevati. Cioè la leggerezza va benissimo, se poi se mi cita pure Calvino..io voglio parlare approfonditamente della danza che viene sempre affrontata solo sotto questi aspetti molto superficiali, mentre nella letteratura, nella pittura si va a fondo. La danza viene affrontata solo così: leggerezza, il corpo è leggero. Che vuol dire che il corpo è leggero? “é leggero, salta” è un atteggiamento puerile, una decodificazione troppo superficiale. Invece capire la leggerezza, una leggerezza dentro e fuori il corpo, nelle articolazioni, nella muscolatura, nelle nervature, la leggerezza del contatto, cosa significa questa leggerezza.

Anche le relazione gravitazionale del corpo con lo spazio.

E quindi vedi che emerge un linguaggio, non a caso ti piace Pessoa e non sei interessato a leggere Bruno vespa. Le parole sono le parole. Altrimenti non basta muoversi e saltare..è come lo fai. Il discorso della decodificazione, del nutrimento poetico dell'osservatore. È lo spettatore che davanti a una prova, egli stesso lentamente diviene il danzatore, è questo che a me interessa.

È un po' l'esperienza che sto facendo io..

E sei distrutta la sera, sei sul letto che non ce la fai.

A me ha colpito molto quest'idea che ho visto molto in Madri e Figli di un'economia del gesto, non di un gesto che funzioni per analogie, ma di un gesto "giustificato". Il braccio si muove perché?

Parlando in questi termini, sono due aspetti. Uno è l'idea di un ascolto importante che lo riporta all'origine del gesto, di quel gesto che sto facendo. Quindi senti che se devo muovere la mano, tutto non è implosivo esclusivamente nell'area della mano e del polso, senti che questa origine può essere dislocata in altre parti del corpo. Se si riduce tutto al proprio corpo, già avere un percorso, una canalizzazione di arrivo alla mano è già una cosa molto interessante perché va a sensibilizzare e quindi a comprendere il senso della presenza.

Se poi si fa un percorso ancora più ampio, si vede che quest'origine non è dentro il proprio corpo, è fuori e si va anche oltre, perché il fuori ha bisogno di avere la partecipazione del corpo. Quindi nasce una circolarità. In questa circolarità, è lì che nasce il senso vero dell'energia, sapere cullare questa circolarità con l'esterno. Non c'è un punto di origine, non esiste il punto di origine, esiste solo il portare attenzione a dei punti e poi riuscire attraverso un massaggio, con delle pressioni, a dilatarli in questa circolarità.

Sai non si può dire questo ad una madre, ad una figlia, e quindi attraverso un'indicazione, spostando tenuamente un loro braccio e mentre lo spostano, far sentire con la mano che questo braccio sta prendendo origine in un'altra parte del corpo...quindi diciamo l'assistente gli fa sentire questo percorso senza dirlo.

Il fatto che mentre una persona fa un gesto e contemporaneamente l'assistente segue con la sua mano, traccia con la sua mano un percorso sul corpo, senza dire niente, vai a creare un'associazione. Senza dire niente, devi lasciar maturare questa sensazione, questa tattilità. Io credo molto nel lavoro proprio in superficie, su una tattilità tenuta. Per cui molto spesso con le madri e con i figli, ma anche altri lavori di questo tipo, il primo approfondimento è il gesto associato allo sguardo: dirigere queste due fonti. È proprio necessario osservare e individuare e toccare quello che guardiamo? Bene se è così, allora diamo delle tempistiche.

Tratteniamo lo sguardo sulla persona prima di agire, questo per me è fondamentale. Cioè creare questi motivi di attesa, di ritardo, motivi di riflessione sulla reazione. "guardo, reagisco", no, creare una dilatazione, una durata. Osservo, ora toccherò lì ma non lo faccio. E allora far sì che lo sguardo si dilati sempre di più, approfondisca sempre di più, dopo di che far colare piano piano questo sguardo in quello che è il gesto e quindi già la qualità e la velocità muta.

Un fatto è se osservo e agisco, un fatto è se osservo, attendo e poi agisco. Quindi lo sguardo diventa quasi il motore che pressa lentamente l'azione e quindi già la mano, si potrebbe dire che il movimento è più armonioso, proprio perché non è scattoso, non è una reazione. È già in relazione in dialogo con qualcosa.

Ecco tanta roba. Poi si può ampliare questo discorso al senso dell'ascolto, all'osservazione reale dell'altro, non è la prima cosa che vedi dell'altro quella vera, ma è la seconda. Superato lo scoglio del primo..però a volte il primo è molto bello perché è legato a un intuito, a tutto quello che abbiamo detto fino ad adesso, l'abitudine. Se sei strutturato così, nonostante i tuoi bei studi di filosofia, di attenzione, di ascolto, comunque sia la tua reazione è quella e a volte ti devi trattenere perché senti che sei molto ambiguo rispetto a quella che è stata la tua costruzione.

Io stesso a volte ho degli scatti nervosi, veramente, chiaro per me sono tutte questioni, io che lavoro in una certa maniera, a volte ho delle reazioni così. Che significa? Quindi come mi sto preparando? Queste sono le domande essenziali secondo me.

Ti porta a riflettere sul tuo atteggiamento?

Assolutamente. Si guardi, ti guardi ma ti guardo non elogiando quello che fai, ma ti guardi in una forma critica cercando di migliorare, di smussare quella che è una tua presenza.

Ma come hai iniziato con questi progetti che coinvolgevano le persone non danzatrici?

Io credo che dentro un percorso di un artista ci sia sempre un qualcosa che si possa ricondurre ad un'origine di chissà che cosa. Ad un'origine per cui penso che tutta questa voglia, desiderio, di lavorare anche con altre persone che non sono danzatori, senza però abbassare il livello..non è che se lavoro con i danzatori il livello è alto - linguisticamente parlando - nella danza e con gli altri il lavoro è dilettantistico cercando di arrivare a dei livelli importanti linguistici, di tattilità di scoperta e ciò me lo dimostra il fatto che a volte la credibilità che hanno certi lavori fatti da dilettanti e amatori è superiore ad un lavoro fatto dal così detto "professionista". Poi il lavoro del professionista subisce, viene espropriato da un contatto, una dialettica fra l'immediato e l'origine, quello di cui stavamo parlando adesso.

Quindi per me lavorare con queste persone..che è iniziato diversi anni fa..già in alcuni lavori mi ricordo degli anni Novanta, includevo negli spettacoli della compagnia bambini, mi ricordo un lavoro dedicato all'Oresteia, dove avevo una bambina che iniziava su un'altalena e un quartetto di bambine che entrava...ma ancora prima, forse anche l'attrazione che ho sempre avuto verso la qualità della postura, lo sguardo dell'altro, i volti. L'idea che ho sempre avuto che ogni volto è una coreografia complessa.

A volte il volto di un danzatore è un volto che ancora deve maturare, molto spesso i danzatori sono splendidamente giovani, però la mia necessità è di avere una coreografia di volti più complessa, di un vissuto che possa dipanarsi in un tracciato di rughe. É diverso.

Da lì, appena iniziati questi percorsi, sono caduto in un baratro, si è aperto tutto. In ogni istante, in ogni incontro, vedo la possibilità di una creazione. Una possibilità di incontro ma principalmente la possibilità di dar vita a un qualcosa di inedito, di nuovo che può nascere, questo mi piace tantissimo.

Ho sempre l'immagine di uno che sussurra nell'orecchio dell'altro qualcosa e l'altro si mette a danzare in una maniera che non aveva mai fatto. C'è sempre un atteggiamento sottovoce, prevede una vicinanza, prevede che intorno a sé può anche esserci un grande caos, ma loro riescono a crearsi immediatamente una forma economica, immediatamente, il luogo ideale per dar vita alla danza. É anche questo aspetto che a me interessa molto, che fa riflettere su tutto quello che è il mondo dello spettacolo e la tecnologia teatrale.

Penso che andrò sempre più verso un'idea ecologica da questo punto di vista, ma non per entrare in un movimento politico ecologico, però..andare ad associare il corpo alla durata della giornata, e quindi a che ora danzare rispetto a quale luce, questo mi affascina molto. Si

parla sempre dello spettacolo come rito, ma di cosa stiamo parlando? Ormai le persone lavorano tutto il giorno e la sera tornano a casa distrutte e vado a vedere lo spettacolo che non è più un rito è solo l'ora che fa comodo.

E invece andare a recuperare quella che è una frammentazione di un tempo stabilito a me interessa. questo lo si può fare in un festival, cioè in un momento che si privilegia rispetto ad un periodo dell'anno e tutto si addensa e uno si predispone a questa diversità, è già qualcosa.

Anche nel quotidiano delle madre e delle figlie io ho notato anche intervistandole, una grande trasformazione del loro quotidiano, persone che mi dicono di andare a dormire danzando e di svegliarsi danzando, ripassando la coreografia.

Si lì dove probabilmente per danza s'intende se Dio vuole anche semplicemente lo spostamento di un braccio. Perché evidentemente quello spostamento di un braccio non ha più quel senso produttivo di "lo sposto perché devo prendere la caffettiera o perché devo scrivere una cosa", che è già un gesto sublime sia chiaro, ma perché è gratis. Lo sposto ascoltando quello che sta facendo il mio corpo, l'origine di quel movimento a gratis, sospeso. Per cui c'è un nutrimento molto forte, perché vai piano piano a togliere la polvere da stratificazioni di pesantezze che sono andate a coprire un certo ascolto, quello che io chiamo il sentire, che non è altro che la capacità di individuare origini diverse, invece che dare per scontato una produttività del gesto, questo è la danza principalmente, aprire costellazioni.

E anche l'idea di modificare il proprio pensiero rispetto alla danza..

È reciproco. Sicuramente posture diverse portano pensieri diversi. Uno riesce ad ascoltarmi bene solo se assume una postura classica per lui. Altrimenti non mi puoi ascoltare di profilo con un orecchio solo o se non accavalli la gamba in una certa maniera o se non stringi le mani in una certa maniera, non lo puoi fare. Questo significa, ma è evidente, che a volte il corpo va a crearsi delle posture a volte patologiche. Quindi lasciare questo momento qui non libero perché non significa niente se non sai come partire. Cosa dici a una persona "cerca di essere libero", cos'è questa parola che viene abusata in politica, per la libertà, per la democrazia? Cosa significa se poi per uno la democrazia significa solo avere la capacità di acquistare e di spendere sempre di più, però morire di libertà. Non significa niente.

Capire che esiste invece la possibilità di lasciare tempo all'attenzione, un'attenzione verso il dettaglio e quindi la postura la si crea anche andando a frequentare qualcosa attraverso la reciprocità, cioè a dire: la persona che ti indica e ti guida verso una leggera dislessia del tuo movimento, ti fa capire che il tuo movimento può avere un altro picco, un altro orizzonte, un altro spostamento..piccole cose, non grandi cose, non deve andare a fare una cosa totalmente diversa. Il gomito si sposta di cinque centimetri..è già cambiata, in modo che il tuo sentire, il tuo percepire può assumere immediatamente delle analogie. E così penso anche le informazioni altre, il nutrimento attraverso le letture, le immagini è la stessa cosa.

Tornando all'idea di trasmissione, è interessante che questo venga fatto all'interno di una relazione così consolidata e abituale come quella di una madre e di un figlio.

Questo entra in un discorso di un rapporto legato più che alla famiglia a un rapporto viscerale legato alla nascita. La madre ha creato la figlia.

Mi ha fatto riflettere l'idea della trasmissione del gesto come trasmissione del sapere.

Dove molto spesso la figlia indica alla madre, ma anche figlie molto piccole.

C'è una sorta di messa in crisi del modello istituzionale di maternità.

Messa in crisi..magari per la prima volta sono entrambe sul terreno del gesto. Essendo per la prima volta in questo terreno, la madre è abituata a un certo tipo di atteggiamento e non sa cosa dire. Questo non saper cosa dire crea vari atteggiamenti o di ascolto o una reazione feroce tipo “no io ne so più di te”, ma rendersi conto che non ne sai più dell'altro, è bello perché lì nasce una trattazione, una mediazione immediata e inaspettata, dove spesso il bambino ha più argomenti nei confronti del gesto perché ha più spontaneità, più agilità, come si usa dire, ha più sfrontatezza, oltre a essere sgraziato. Perché sono alla ricerca di un'armonia e a volta le madri è come se avessero già stabilito quello che sono a livello posturale. “Io sto così, mi muovo così, posso aprire questo braccio in questa maniera..so che più di questo non posso” e invece questa pratica portata a un livello di intimità.. perché la reazione che c'è nel toccarsi un gomito tra una madre e un figlio, va ben oltre l'origine del gesto. Riguarda la commozione, l'emozione, la tattilità.

C'è un alto tasso di umanità.

La coppia che arriverà il 28, fiorentina, al di là dell'intruso nella composizione, perché arriverà questa coppia che nessuno ha mai visto, però sono madre e figlia che non vivono più insieme da molto tempo e ora si sono incontrate sul piano di questa azione coreografica. È la loro radura, hanno deciso loro di venire a Venezia, perché su questa piccola azione che dura sette minuti è come se avessero concentrato un mondo e questo mi affascina perché penso che questo sia un mondo che uno riesce anche a trasmettere..questa intensità e sono diventate, oltre che delle brave esecutrici, al di là di quello, emerge veramente una tattilità altra, che non è la tattilità del professionista, del danzatore che tocca un altro danzatore, non è quella tenerezza, quell'ampio cosmo legato alla tecnicità delle emozioni che non è solo madri e figli, è qualcosa di altro, non saprei dirti esattamente cosa.

Credo ci sia stata anche una grossa difficoltà da parte dei danzatori nell'imparare questo linguaggio

Il danzatore spesso ha questa esuberanza di volersi agitare a tutti i costi. Solo a quell'età c'è, non è male questa necessità di scatenamento, non dico che il danzatore dovrebbe fare sempre un lavoro di scatenamento, c'è età e età. Però ritengo che il danzatore anche giovane deve attraversare questa esperienza a volte moralmente e culturalmente non ricercata. Per cui si ritiene che certe persone dilettanti non siano all'altezza di muoversi con il danzatore perché non hanno fatto un certo tipo di pratiche, è un po' questo anche l'aspetto.

Per me il danzatore deve essere pronto a saper muovere chiunque. Questo significa che deve lavorare, deve studiare l'altro, deve riconoscere l'altro, sapere l'articolazione, come si muove il corpo, andare oltre questa idea topografica del corpo e sviluppare tecniche parallele a quello che è uno studio molto centripeto. Penso che dia molta più ampiezza alla ricerca tecnica del danzatore saper toccare l'altro. Io l'ho visto in questi giorni tra i danzatori..la differenza tra *Trasmissioni [i sette assistenti]* e danzatori, anche se non siamo stati insieme anni ed anni. Però con *Trasmissioni* abbiamo fatto una quindicina di giorni all'inizio con Madri e Figli e abbiamo parlato di cose sostanziali, come si pone una mano per arrivare al corpo dell'altro, le

inclinazioni, abbiamo parlato di tattilità.

Quindi vedo che l'approccio al movimento è un'altra cosa, è come se non si perdessero, come se non saltassero da un "mi relaziono con l'altro, stacco, faccio la mia danza, stacco, mi relaziono con l'altro", no, è come se sempre tenessero questo filo. Tutto diventa più trasmesso, anche quando l'individuo è lì da solo, tutto si dipana in un ascolto più ampio, oserei dire che c'è più sguardo nello spazio. Alcuni danzatori, come Sabrina, Valeria, Miriam [alcune danzatore che hanno partecipato al progetto]; quelle che all'inizio davano subito esuberanza, erano sicure di sé, quelle io l'ho detto, il primo attimo, avranno dei grossissimi problemi, anche se sono le più brave a fare la sequenza, hanno memoria, però rimangono lì perché sono dentro questo ego. Le altre che invece hanno questa conflittualità quasi, sono le prime a riuscire a smarginarsi, ad aprirsi. È incredibile questa cosa.

C'è questa resistenza culturale all'ascolto dell'altro

Purtroppo nel danzatore spesso la tecnica va a creare una fortezza, un ruolo. Mi hanno detto che, ho imparato questo e mi hanno detto che sono bravo a fare questo. Il mio ruolo è questo, quindi non posso scalfire questo ruolo che sono, io sono già bravo. E invece penso che anche Alessia [un'altra danzatrice] spero che piano piano inizi ad entrare in crisi, lo è, perché vede che c'è qualcosa che non torna. La riprendo sempre rispetto a quello che fa, perché evidentemente cerco di farle capire "come tu pensi di liberarti, ricadi in degli stereotipi di movimento", che non è libertà. Stai comunicandomi quel tuo linguaggio, che è legato a un codice espressivo superato, naturalistico, non ti aggiunge niente.

Anche questo fatto di dire ai danzatori "dovete partire da un'immagine"..è molto restrittiva come cosa, perché non è questo che accade con la Danza sennò diventa tutto un passare da un'immagine ad un'altra. È una capacità di lavorare lo spazio tra un'immagine e l'altra, è lì dentro che si svolge il tutto e nel momento in cui tu parti da un'immagine, l'attimo dopo sei già in un'altra.

A me piace dire che le immagini muoiono, è soprattutto sulla morte il lavoro. Anche se è tutto vita, la danza è tutta vita perché incarna veramente questo senso della morte continuamente. Tra l'altro la danza non lascia documenti, non ci sono fotografie, non è che fai opere..chi ci prova è un mentecatto perché vuol fermare o fa un'operazione commerciale. La documentazione è fondamentale, io sto parlando dell'opera. Nella danza questo svanisce. L'opera d'arte della danza muore continuamente, è questo il bello, però muore e si evolve continuamente in qualcosa di altro, però evidentemente lascia.

C'è un deposito?

Il deposito è dentro gli sguardi delle persone. È lì dentro, in quello che ti ha guardato, in quello che ha eseguito. È dentro lì, i musei della danza sono lì dentro. Io prima o poi lo farò l'esperimento, comprerò un villaggio, si danzerà per un anno. Voglio vedere questo villaggio che fine fa. S'impazzisce tutti?

La danza è una delle possibilità che si pongono di fronte all'uomo per una crescita e per crescita intendo dire la comprensione dell'altro principalmente. L'aspetto dialogico è fondamentale sempre, anche quando danzi da solo. La capacità di dare non un gesto ma due gesti contemporaneamente.

Devi avere questa capacità bfonica di risonanza, io ribadisco sempre questa idea della risonanza. Nel momento che agisci, non sei nell'unico gesto, sei già nel secondo. Questa capacità del gesto, nel momento in cui si mette in dinamica, è già proiettato verso l'altro pur

essendo ancora in quello che si fa. Percepire la risonanza e quindi la trasmissione da una cosa all'altra. Cos'è la risonanza se non la capacità di cogliere al volo?

È proprio fisica. È un qualcosa che il corpo procura attraverso un sistema complesso di articolazioni. Mettersi in moto attraverso le risonanze non è reagire, la reazione è una cosa rigida. Immobilizzarsi e reagisci. Qui si tratta di mantenere quella fonte, incanalarla e quindi incanalandola crei come una armonia. Quando si dice che una persona è coordinata.

La risonanza rispetta al massimo quelle che sono le tue lunghezze, le tue ampiezze, le tue ossa. La cosa bella è che l'uomo ha la capacità di adattarsi ad un ritmo con risonanza, senza farlo con forza, questo significa che hai la capacità di spostare i livelli di risonanza nel tuo corpo, cosa significa il movimento "naturale"? Abbiamo la capacità di guidarci verso delle strade.

Anche sulla quantità mi viene da pensare ad un andare oltre il gesto competitivo, cercando di rintracciare anche degli elementi di valore. O l'idea del gesto performativo nel senso dell'essere performativi, dell'essere immediati, a cui contrapponi l'idea di perdere del tempo nel senso del coltivarlo.

La pratica fa venire fuori il genio se c'è. Nella costruzione del tuo arcipelago di elementi..io dico che a volte le persone iniziano i percorsi artistici per mancanze, questo fa riflettere. ma è solo la mancanza o è perché tutto in maniera quasi naturale stava pressando verso questa cosa e quindi la stava ritardando? Sarà un grandissimo danzatore, ora ha sette anni, è grassissimo, vuol stare sempre fermo. È come se qualcuno dicesse: ma lui sarà un grandissimo danzatore, lo vedo già e lui sta ritardando. Il genio lo sta ritardando. Dove l'umanità è qualcosa di più ampio della genialità della persona, non è la trovata gratuita a stupire.

Mi hanno fatto direttore della Biennale di Venezia, dovrei parlare di grandi spettacoli da portare qui e di cose per creare un festival incredibile di danzatori stupendi, però lo dico in una forma importante..della possibilità che mi si presenta di riuscire a dare dei segni diversi rispetto alla percezione della danza.

Si vede che le scelte che hai fatto quest'anno parlano di questo

Vediamo chi riesce a seguire.

Anche il fatto di includere il territorio

Come metafora di un mondo, sia chiaro. Lavorare su una piccola porzione di Venezia è una metafora di tutto quello che si può fare ovunque. In questi territori non c'è comunità, non c'è popolo, c'è principalmente turismo. Questo me lo sono chiesto molto. Però nonostante ci sia turismo c'è la possibilità se non altro di camminare, di camminamenti di scorci di angoli che si aprono e quindi id umanità e quindi esperienza di spostamento, di misure, di formati.

Si dice che percettivamente Venezia sia disorientante, poi mi sono reso conto che va ad acuire il tuo orientamento. Nonostante migliaia di cose che quotidianamente incontri, senti che sta sviluppando l'orientamento. Probabilmente perché già il camminare ti porta ad un esercizio quotidiano importante. Io stesso che mi muovo sempre, questo camminare continuamente mi sta spostando verso qualcosa di altro, che non so bene cosa. È importante.

Non mi hai ancora detto qual è stata la tua idea di iniziare a lavorare con neofiti.

Forse la voglia di unire quest'idea che ho della gratuità del gesto che comunque è letta spesso come astrazione. Invece per me la danza non è mai astratta. È sempre una narrazione complessa e forse lavorare con un certo tipo di umanità e quindi con una credibilità immediata, lo dico sempre il gesto degli altri non danzatori è sempre credibile è come se mi avesse congiunto questa cosa. È come se avessi dimostrato che la danza non è astratta, può essere complessa in un gesto gratuito, ma l'anziano che lo esegue include una fragilità, una debolezza, un'esperienza di vita che in quel momento lì si sbriciola in un gesto e fa apparire tutto un passato, tutta una storia.

Potremmo dire che è uno strumento di emersione? come lo potremmo definire?

Per me è un'esperienza commovente, un anziano che solleva il suo braccio osservando la sua mano è commovente perché dietro c'è un destinare il tempo alla gratuita e il capire che nel mondo questa è la cosa che può sospendere anche quella persona in un elemento gioioso e quindi non è inutile. In quel momento per lui è più utile quel gesto che non acquistare una Ferrari.

È una sorta di ribaltamento di valori.

Per me destinare tutto questo tempo alle persone è un atto politico, sottraendo il tempo alla dimensione legata allo spendere il proprio tempo, all'acquistare inutilmente le cose. Non vorrei andare oltre, che poi magari diventa retorica. Cosa che invece con i danzatori non riesco. Probabilmente mi sono avvicinato agli altri perché sentivo che lavorando solo con i professionisti, mi mancava qualcosa, non riuscivo a comunicare quello che veramente sentivo e davo alla danza come potenza e questo ora mi sta insegnando a virare anche con i danzatori verso qualcosa di altro, mi sta insegnando questo, ad un coraggio diverso anche con loro, a concepire lo spettacolo in una forma diversa.

Ancora il lavoro è lungo, ancora il tragitto è lungo. Paradossalmente sono passati già tanti anni che lavoro con i danzatori, però sento che il tragitto è bello e si sta sviluppando.

Ti ha trasformato – umanamente parlando - il contatto continuo con persone ognuna portatrice di un mondo?

Nuovamente si tende a crearci un ruolo e il ruolo il più delle volte diventa una prigione nella quale implodi, per cui lavori solo per concetti abitudinari, ripetitivi, e a un certo punto ho percepito quest'idea che potevo andare avanti all'infinito ripetendo un modello di successo. Era molto noiosa, sentivo che c'era un rifiuto immediato e dentro di me nutro questo desiderio di smarginare, di cercare sempre qualcosa che riesca a spostare la ricerca. Non è un caso che ora che è già molto tempo che porto avanti queste ricerche e ne parlo, io non voglio ripetere *Madri e figli* come un modello e allora faccio *Madri e figli* ovunque. Questa cosa non va bene, non funziona.

Vanno ricreate sempre..non a caso le Agorà di Marsiglia mettono insieme delle esperienze che per la prima volta si incontrano insieme. Già questo è un qualcosa che io non so cos'è e quindi mi metterò alla prova e quindi cerco sempre di creare...ho sospeso tutti i progetti 2014 di lavoro con gli altri perché devo capire dopo Marsiglia che succede. Facile sarebbe andare in giro a fare *Agorà Madri e Figli*, va bene anche svilupparlo, non va pensata come una cosa che ormai è fatta e definita, però..

L'idea di una frequentazione più lunga nel tempo?

Questa è l'altra questione importante: quali luoghi, quali spazi si possono creare adesso rispetto a queste persone che vogliono continuare questa esperienza ma non vogliono andare in una palestra o in una scuola di danza, perché evidentemente non è di questo che stiamo parlando? Cosa succede adesso?

Io già nel corso di questi anni ho creato tanti collaboratori e assistenti che nel loro territorio ogni tanto rivedono le persone, ho sempre cercato sin dall'inizio di questi progetti di pensare al dopo e quindi di rintracciare in quei territori lì le persone che mi potessero aiutare, non portare le mie da Firenze, che poi andavano via. Ho sempre cercato di mettere in contatto l'istituzione che sorreggeva il tutto con l'assistente in modo che si potessero sempre creare dei motivi di ripresa. Ne è un esempio Carpi. Aver sensibilizzato l'istituzione di riferimento agli assistenti con i quali ho lavorato, si è creata immediatamente una collaborazione verso Marsiglia. Altrimenti tutto si poteva chiudere lì e tieni conto che non sono collaborazioni a scopo di lucro. Sono collaborazioni che cercano semplicemente il sostentamento per fare quell'esperienza lì *tout court*.

Creare tutti questi approdi diversi è già una piccola cosa, non è certo creare un'ulteriore scuola..Quindi già in questa Biennale sento che l'idea del Cenacolo, della Visitazione..siamo in una creazione ma delle equipe girano per fare domande, già questo mi affascina molto, l'idea sarebbe riuscire a creare degli appuntamenti, nei quali ogni tanto le persone si ritrovano, conducono un'esperienza verso un qualcosa che io chiamo un percorso di creazione, intendo dire un percorso, un tragitto, un elaborato, un manufatto.

Lo vedo nelle intenzioni di tutti, mi dicono “voglio continuare, come posso fare?”

É un po' come il primo gesto che in risonanza ne esegui un altro, il giorno dopo questa esperienza, vederci, sfruttare la risonanza e darci subito al gesto seguente. Il giorno dopo, capire dove siamo, fare una proposta chiara rispetto a quello che è il proseguo e quindi non abbandonare, salvare.

Ne parlavo sempre con Agamben, nel momento in cui inizia l'azione pensare subito a come salvarla, a come farla e contemporaneamente a come salvarla, perché si esce dall'idea di consumo che adesso è l'opera d'arte. Come salvarla significa che si parla di tempo, di durata, di risonanza.

Può essere questa una direzione post Marsiglia, capire come salvare.

Già tante esperienze che vengono a Marsiglia sono iniziate 4 anni fa. Questo significa che in questi quattro anni qualcosa è stato salvato perché non si sono interrotte, hanno continuato. Se non altro c'è stata una risonanza lunga, alcune si sono interrotte un anno e hanno ripreso perché c'era desiderio di riprendere. Quindi creare queste sponde significa rimettere in ciclo una serie di pratiche, rincontrarsi.

In effetti c'è una sorta di deposito quasi naturale.

É molto dispendioso, è un'economia intrigante rispetto allo spettacolo che vai in tournè, è sempre quello, è molto ripetitivo. Oggi ho un'intervista con L'Avvenire e sicuramente parlerò di quello che ha detto Papa Francesco. Ha detto “andate controcorrente”, a me è piaciuto. In piazza San Pietro ha detto: “Giovani, siete voi che dovete andare controcorrente”.

Pensando alla Biennale e a queste cose che facciamo e al programma, mi sono detto “andare controcorrente” non come atto di stravaganza o per evidenziare la tua diversità, controcorrente

perché è necessario andare contro una corrente che vuole imporre degli stili, delle strutture, un modo di vedere la danza, l'elemento dello spettacolo serale con i salti e torsi nudi, la danza non è far vedere il culo di Bolle. Non ne posso più, stupidità. Dove manca l'umanità e sentire dire che l'eccellenza della danza è quello, non lo accetto.

La danza ha un compito molto più alto che è quello di avvicinare le persone alla consapevolezza e alla trasfigurazione del corpo e quindi crearsi una costellazione che è il motivo dell'umanità. Perché siamo al mondo? Se le donne dell'Ilva di Taranto hanno scelto di fare questo percorso nonostante tutti i problemi che ci sono, qualcosa vorrà dire insomma. É creare un approdo e per me creare un approdo è importante. I danzatori, gli ultimi angeli rimasti, coloro che facendo un passo indietro e avanti continuamente e accelerando questo passo, riescono a sollevarsi.

L'angelo per eccellenza nell'iconografia è colui che trasmette messaggi.

Non mangia, quasi va a procurare l'emozione all'altro e fa un passo avanti e uno indietro, un passo avanti e uno indietro, a me piace moltissimo, un passo avanti e uno indietro, tuttavia non rimane fermo.

E poi è sempre rappresentato in discesa o sospeso

Gli Angeli del Tiepolo sono sempre sospesi, rimangono a quell'altezza lì. É bello perché sul soffitto non volano, si stanno spostando, a me piace per questo il Tiepolo. Intanto devi alzare la testa con questo lavoro terribile per la cervicale. Io ho visto gente che guardava con lo specchio l'opera riflessa, io stesso mi sono dovuto sdraiare su una panca. É bello. E l'angelo del Tiepolo non si sposta, non c'è niente da fare, inutile a dire la rivoluzione dello spazio. Non smargina per niente, è lì in equilibrio in questo neutro liminare.

La famosa soglia..

Si è sulla soglia a indicarti, se vuoi. Io l'emozione che ho ricevuto a vedere i colori del Tiepolo a Udine del ritrovamento del Mosè salvato dalle acque. Io non pensavo esistessero questi colori, sono dovuto tornare il giorno dopo. É stata un'emozione, mi è successo con la Madonna con gli Angeli del Bellini. Qualcosa di indicibile, mi ha commosso. Ecco questo movimento, il ritorno, c'è stato un arricchimento che ha elaborato nella notte qualcosa.

Non a caso in questa Biennale quella che è la critica di danza, è assente totalmente. Non la sento più, come se non fossero più orientate, non ci fossero elementi, "ma dammi un nome. Chi c'è alla Biennale, dacci un nome" questo è quello che mi chiedono.

I critici di danza cosa ti chiedono?

Per me c'è assenza di critica. Totale. Mi chiedono chi è il coreografo che porti e che spettacoli porta. E qui si fermano, come se non fossero interessati. "Si lavori con i dilettanti, ma la sostanza dov'è?" Mi chiedono la sostanza, capisci? In questo senso, perché ho voluto creare tutti questi incontri, perché sento la necessità di portare un altro pensiero verso la danza. E vorrei che quelli che vogliono fare i critici di danza, riuscissero anche a imporre un altro pensiero. Non è possibile che su un giornale si legga solo degli spettacoli effervescenti di balletto, che a volte c'è da vergognarsi se quello è lo spazio dedicato alla danza.

Mi dispiace che ci si interessi alla danza solo da quel punto di vista lì..del nome, del corpo, di quante piroette ha fatto.."spettacolo incredibile" e poi vai a vedere e hanno suonato per un'ora

i tamburi a ritmo e la gente ha saltato “facendo finta di”, ripetendo una tipologia di moda, una serie di luoghi comuni. Mi manca una critica del percorso attraverso la danza. Non sento neanche una militanza del critico, non lo sento vicino.

Credo che il problema sia che la formazione storico-artistica ti impone dei modelli visivi, quello di cui parlava Antonella Anedda. Il ragionamento che non va oltre il canone visivo, l'analogia, la ricerca della fonte.

Ora nella danza o c'è lo “spettacolone” in modo cult, cose per me superficiali che giocano sulle emozioni delle persone, o il balletto o la così detta “performing art”, cioè il danzatore non danza più, non muove più il corpo ma si appropria ad una critica. Interessante..ma poi ti rendi conto che è diventato un po' fascismo dell'immagine. Si va in scena solo se ci sono i microfoni disposti in quella maniera, la cassa acustica in un angolo, il fondale plissettato, la nuvoletta che passa, il cappuccio. Vedi tutta una serie di segni che si tramandano in ogni performance e per me è molto fastidioso.

È nata questa comunità di copiatori del contemporaneo nella performing art. È pazzesco, per me è puro fascismo. In tanti lavori c'è una pozza d'acqua, l'oscenità, il cappuccio, i capelli sugli occhi, ormai ci sono quei segni simboli. Il vocabolario della performing art per cui si va in scena così: il costume trash, il parrucco..oppure si va sul lavoro sull'omosessualità. C'è assenza di lavoro attraverso il corpo, si fa emergere invece un lavoro che può andare bene come smarginamento nell'arte, nel visivo..a me interessa veramente il corpo, veder muovere l'altro e sento che manca, ci si è attratti sempre da questo spettacolo drammaturgicamente “paraculo”, apparentemente stravagante, trasgressivo. Due uomini che si baciano per mezz'ora in scena e questo è un lavoro sull'omosessualità?

È un rimanere in superficie. Non a caso l'inventore della pittura è Narciso, colui che morì nella propria immagine perché non riuscì a capire la profondità dell'Altro. Come dire, siamo figli di Narciso. Sono sempre forme di convivenza.

Questa riflessione importante sulla danza del corpo manca. E la scusa non può essere semplicemente “non ci pubblicano sui giornali, non abbiamo spazi”. Creiamone degli altri. La riflessione è un'altra cosa. Infatti il prossimo anno, che è l'anno del Festival, ci si aspetta lo spettacolo..

Bibliografia

Baldacci, Cristina, Vettese, Angela, 2012, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, collana Artedossier n. 289, Firenze-Milano: Giunti Editore

Barba, Eugenio, 1990, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano: Unilibri, ed. or. 1985

Beck, Julian, Malina, Judith, 1982, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano: ubulibri

Belting, Hans, 2010, *I canoni dello sguardo: storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino: Bollati Boringhieri

Benjamin, Walter, 1991, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Arte e società di massa*, Torino: Giulio Einaudi Editore, ed. or.1955, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bourdieu, Pierre, 1987, *Il corpo tra natura e cultura*, Milano: F. Angeli

Bourdieu, Pierre, 2005, *Il senso pratico*, Roma: Armando, ed. or. Paris, 1980, Led editions de Munuit

Bourdieu, Pierre, 2005, *Le regole dell'arte, genesi e struttura del campo letterario*, Milano: Il Saggiatore, ed. or.1992, Parigi: Édition du Seuil,

Chidester, David, 2005, *The American Touch: Tactile Imaginery*, in *American Religion and Politics in Classen* (a cura di), *The Book of touch*, Oxford-New York: Berg

Classen, Costance, 2005, *Contact*, in *Classen* (a cura di), *The Book of touch*, Oxford-New York: Berg

Csordas, Thomas, 1990, *Embodiment ad a paradigm for Anthropology*, in "Ethos", vol. 18: 5-

Cunningham, Merce, 1990, *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, Torino: EDT, ed. or. 1988, Paris: Pierre Belfond

Dal Monte, Diana, 2009, *Antropologia della danza: una disciplina in espansione*, in “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, anno I, numero 0

De Certeau, Michel, 2005, *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Lavoro, prima edizione 2001

Desmon, Jane, 2000, *Terra incognita: Mapping New Territory in Dance and “Cultural Studies”*, in “Dance Research Journal”, vol. 32, n. 1: 43-53

Dewey, John, 1967, *Art as Experience, L'arte come esperienza*, Firenze: La Nuova Italia, 1967, ed. or. 1934, New York: Minton, Balch & Co.

Douglas, Mary, 1979, *I simboli naturali, sistema cosmologico e struttura sociale*, Torino: Giulio Einaudi Editore, ed. or. 1970, Haemoundsworth: Penguin Books Ltd

Finnegan, Ruth, 2005, *Tactile Communication*, in Classen (a cura di), *The Book of touch*, Oxford-New York: Berg

Grasseni, Cristina, 2003, *Lo sguardo della mano. Pratiche della località e antropologia della visione in una comunità montana lombarda*, Bergamo: Bergamo University Press

Greimas, A. J., 1962, *Linguistique statistique et linguistique structurale*, in “Les Français moderne”

Harvey, David, 1993, *La crisi della modernità*, Milano: Il saggiatore

Hubert, Henri, Mauss, Marcel, 1999, *La rappresentazione del tempo, Il tempo nella religione e nella magia*, in Durkeim É., Hubert H., Mauss M., *Le origini dei poteri magici*, Torino:

Bollati Boringhieri: 99-133, ed. or. 1909, Paris: Félix Alcan

Hughes-Freeland, Patricia, Crain, Mary M., 1998, *Recasting Ritual: Performance, Media, Identity*, London: Routledge

Ingold, Tim, 2004, *Ecologia della cultura*, Roma: Meltemi

Kaepler, Adrienne, 1978, *The dance in anthropological perspective* in “Annual Review of Anthropology”, vol. 7: 31-49

Kapferer, 1979, *Introduction: Ritual Process and the Transformation of Context*. In “Social Analysis”, vol. 1:3-19.

Klein, Etienne, 2013, in Forlani, Francesco, *Il mistero “Majorana”*, in *Il manifesto, 10 gennaio 2013*, tratto da Klein, *En cherchant Majorana, le physicien absolu, Les equateurs*, Flammarion, 2013

Leder, Drew, 1990, *The Absent Body*, Chicago-London: The University of Chicago Press

Leroi-Gourhan, André, 1977, *Il gesto e la parola*, Torino: Einaudi

Ligi, Gianluca, 2011, *Il senso del tempo, Percezioni e rappresentazioni del tempo in antropologia culturale*, Milano: Edizioni Unicolpi

Nanni, Andrea, 2002, *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Milano: Unilibri

Mauss, Marcel, 1965, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino: Giulio Einaudi editore, ed. or. 1950, Parigi: Presses Universitaires de France

Menna, Filiberto, 1978, *Arte di comportamento*, in *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte* in “Enciclopedia Universale dell'arte”, Roma: UNEDI

Mininni, Massimo, 1995, *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Ravenna: Danilo Montanari Editore

Myerhoff, Barbara, 1978, *Number Our days*, New York: Dutton

Ortolani, Benito, 1998, *Il teatro giapponese, dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma: Bulzoni Editore, ed. or. 1990, E. J. Brill

Pandolfi, Cristina (a cura di), 1996, *Perché il corpo: Utopia, sofferenza, desiderio*, Roma: Meltemi editore

Perrelli, Franco, 2007, *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari: Editori Laterza

Pessoa Fernando, 2013, *Poesie di Fernando Pessoa*, a cura di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre, Milano: Adelphi

Pirsig, Robert M., 2007, *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Milano: Adelphi

Pontremoli, Alessandro, 2008, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari: Edizioni Laterza, prima edizione 2004

Prokosh Kurath, Gertrude, 1960, *Panorama of Dance Ethnology* in "Current Anthropology", vol. I, n. 3

Remotti, Francesco, 1993, *Luoghi e Corpi, Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Torino: Bollati Boringhieri

Rosselin, Céline, 1999, *The Ins and Outs of the Hall: a Parisian exemple*, in *At Home: an Anthropology of Domestic Space*, New York: Syracuse University Press

Schieffelin, Edward, 1985, *Performance and the Cultural construction of reality*, in *American Ethnologist*, vol. 12, n. 4: 724, novembre 1985

Schieffelin, Edward L., 2005, *The sorrow of the lonely and the burning of the dancers*, New York-Basingstoke: Palgrave Macmillan, prima edizione 1976, St. Martin's Press

Sklar, Deidre, 2000, *Reprise: On Dance Ethnography* in "Dance Research Journal", vol. 32, n. 1: 70-77

Tamisari, Franca, 2002, *Danza e intercorporeità: la lusinga e il pericolo dei complimenti*, in "La ricerca folklorica", *Antropologia delle sensazioni*, n. 45,: 88-99

Taussig, Michael, 1993, *Mimesis and Alterity*, New York-London: Routledge

Tomassini, Stefano (a cura di), 2013, *Abitare il mondo, trasmissione e pratiche*, Venezia: La Biennale di Venezia, (catalogo della Biennale College Danza 2013)

Turner, Victor, 1992, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Brescia: Morcelliana, prima edizione 1976, ed. or. 1967, Ithaca and London: Cornell University Press

Turner, Victor, 1993, *Antropologia della performance*, Società editrice il Mulino, ed. or., 1986, New York: Paj Publications

Walters, Victoria, 2010, *The Artist as a Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates* in *Between Art and Anthropology, Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford-New York: Berg

Warr, Tracy (a cura di), 2006, *Il corpo dell'artista*, Londra: Phaidon Press Limited

Williams, Drid, 1991, *Ten lectures on theories of the dance*, Metuchen, N.J.: The Scarecrow press

Van Ede, Yolanda, *Sensuous Anthropology: Sense and Sensibility and the Rehabilitation of Skill*, in “Anthropological Notebooks”, Slovene Anthropological Society, n.15 (2): 61-75

Van Gennep, Arnold, 1981, *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri, ed. or. Paris 1909, E. Nourry

Viano, Carlo, 1988, *La biblioteca e l'oblio* in *La memoria del sapere*, a cura di Pietro Rossi, Laterza, Roma-Bari

