

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



L'OPERA COREOGRAFICA E I SUOI PROCESSI CREATIVI

Vito Di Bernardi / *L'opera coreografica e i suoi processi creativi. Alcune note* □ Annamaria Corea / *"Numa Pompilio" di Louis Henry (1809): lettura coreografica di un ballo "politico"* □ Stefania Onesti / *«Coreografico lavoro» e «tragici affetti». Sulla Vestale di Salvatore Viganò* □ Valerio Basciano / *Il ballo Pietro Micca di Luigi Manzotti (1871): la pratica della "ripresa" al confine tra riproduzione e ricreazione* □ Elena Randi / *L'Arlecchinata di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare* □ Marta Mele / *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de La fontana di Bachčisaraj* □ Giulia Taddeo / *Appunti per una drammaturgia: principi, linguaggi e formule del balletto italiano tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta* □ Elena Cervellati / *Danza/poesia/voce. La ricerca intercodice di Valeria Magli* □ Francesca Magnini / *Il corpo come laboratorio alchemico. Aporie del contemporaneo tra fisso e volatile* □ Maria Grazia Berlangieri / *«Come se il robot fosse un danzatore». Movimento e ricerca tecnologica in HABITdata e HU_robot di Ariella Vidach/AiEP* □ Letizia Gioia Monda / *Dall'oggetto coreografico ai digital dance scores. Le metafore della creatività per studiare l'intelligenza coreografica* □ Scott deLahunta / *Language-in-Use: Practical Dance Vocabularies and Knowing* □ Noemi Massari / *Il Coreografo Elettronico. Uno spazio creativo per la videodanza in Italia* □ Luca Ruzza / *Note su Birds with Skymirrors di Lemi Ponifasio-MAU Company* □ Vito Di Bernardi / *Sardono W. Kusumo e The Family of Man and the Sea a Venezia* □ MISCELLANEA DI STUDI / Vito Minoia / *Il pensiero di Claudio Meldolesi, riferimento significativo per gli studi e le ricerche sul teatro a vocazione sociale* □ RECENSIONI / Anna Sica / *David Wiles, «The Players' Advice to Hamlet»*

BT 134, luglio-dicembre 2020

BULZONI EDITORE



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI

BT 134 (luglio-dicembre 2020)

Biblioteca Teatrale n. 134 (luglio-dicembre 2020)
Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

L'opera coreografica e i suoi processi creativi

Direttore: Ferruccio Marotti (prof. emerito, Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico: Christopher B. Balme (Institut für Theaterwissenschaft, LMU Munich), Josette Féral (Université du Québec à Montréal – UQAM), Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7), Stefan Hulfeld (Universität Wien), Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main), David J. Levin (University of Chicago), Richard Schechner (New York University), Gabriele Sofia (Université Grenoble Alpes), Cristina Zoniou (University of Peloponnese), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma "Tor Vergata", prof. emerito), Cesare Molinari (Università di Firenze, prof. emerito), Roberto Ciancarelli (Sapienza Università di Roma), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Guido Di Palma (Sapienza Università di Roma), Aleksandra Jovičević (Sapienza Università di Roma), Stefano Locatelli (Sapienza Università di Roma), Emanuele Senici (Sapienza Università di Roma), Fabrizio Deriu (Università di Teramo), Renzo Guardenti (Università di Firenze), Raissa Raskina (Università di Cassino), Daniele Vianello (Università della Calabria), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma, in quiescenza), Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma, in q.), Luciano Mariti (Sapienza Università di Roma, in q.), Paola Quarenghi (Sapienza Università di Roma, in q.), Luisa Tinti (Sapienza Università di Roma, in q.)

Redattore capo: Irene Scaturro

Redazione: Annamaria Corea, Aldo Roma, Desirée Sabatini

Direttore responsabile: Lorenzo Guglielmi

Curatore del fascicolo: Vito Di Bernardi

Redazione del fascicolo: Annamaria Corea

Traduzioni: Aleksandra Jovičević, con la collaborazione di Letizia Gioia Monda

Fotocomposizione e impaginazione: Aldo Roma

Il presente volume è pubblicato con il contributo del progetto di ricerca finanziato da Sapienza Università di Roma (anno 2018): *Per un archivio digitale della danza*.
Proponente: Vito Di Bernardi.

Pubblicazione sostenuta da:
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza Università di Roma

Sito internet della rivista:

<https://saras.uniroma1.it/ricerca/pubblicazioni/riviste/biblioteca-teatrale>

Sito internet dell'editore:

<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale-1>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*.
L'elenco dei revisori di «Biblioteca Teatrale» è pubblicato sulla pagina web della rivista all'indirizzo <https://saras.uniroma1.it/biblioteca-teatrale-rivista-di-studi-e-ricerche-sullo-spettacolo/elenco-dei-revisori>

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo

Italia, € 40,00

Estero, € 65,00

Un fascicolo € 22,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 2020 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.

I testi devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle norme tipografiche della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte, nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986

Stampa: Tipografia Domograf - Roma

BIBLIOTECA
TEATRALE

Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

L'OPERA COREOGRAFICA
E I SUOI PROCESSI CREATIVI

a cura di
Vito Di Bernardi

BULZONI EDITORE

Indice

<i>Sommari</i>	p.	7
Vito Di Bernardi, <i>L'opera coreografica e i suoi processi creativi. Alcune note</i>	»	25
Annamaria Corea, <i>"Numa Pompilio" di Louis Henry (1809): lettura coreografica di un ballo "politico"</i>	»	35
Stefania Onesti, <i>«Coreografico lavoro» e «tragici affetti». Sulla Vestale di Salvatore Viganò</i>	»	55
Valerio Basciano, <i>Il ballo Pietro Micca di Luigi Manzotti (1871): la pratica della "ripresa" al confine tra riproduzione e ricreazione</i>	»	79
Elena Randi, <i>L'Arlecchinata di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare</i>	»	97
Marta Mele, <i>La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de La fontana di Bachčisaraj</i>	»	127
Giulia Taddeo, <i>Appunti per una drammaturgia: principi, linguaggi e formule del balletto italiano tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta</i>	»	147
Elena Cervellati, <i>Danza/poesia/voce. La ricerca intercodice di Valeria Magli</i>	»	167
Francesca Magnini, <i>Il corpo come laboratorio alchemico. Aporie del contemporaneo tra fisso e volatile</i>	»	183

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0045-1959

© 2020 by Bulzoni Editore S.r.l.
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

Maria Grazia Berlangieri, «Come se il robot fosse un danzatore». <i>Movimento e ricerca tecnologica in HABITdata e HU_robot di Ariella Vidach/AiEP</i>	p. 209
Letizia Gioia Monda, <i>Dall'oggetto coreografico ai digital dance scores. Le metafore della creatività per studiare l'intelligenza coreografica</i>	» 233
Scott deLahunta, <i>Language-in-Use: Practical Dance Vocabularies and Knowing</i>	» 259
Noemi Massari, <i>Il Coreografo Elettronico. Uno spazio creativo per la videodanza in Italia</i>	» 283
Luca Ruzza, <i>Note su Birds with Skymirrors di Lemi Ponifasio-MAU Company</i>	» 301
Vito Di Bernardi, <i>Sardono W. Kusumo e The Family of Man and the Sea a Venezia</i>	» 313
MISCELLANEA DI STUDI	
Vito Minoia, <i>Il pensiero di Claudio Meldolesi, riferimento significativo per gli studi e le ricerche sul teatro a vocazione sociale</i>	» 353
RECENSIONI	
Anna Sica, <i>David Wiles, «The Players' Advice to Hamlet: the Rhetorical Acting Method from the Renaissance to the Enlightenment»</i>	» 375

Sommari

VITO DI BERNARDI

L'opera coreografica e i suoi processi creativi. Alcune note

L'autore riflette sullo statuto ontologico dell'opera coreografica come «oggetto e processo performativo estetico», muovendo da alcuni fattori che hanno caratterizzato una nuova concezione di vedere l'arte a partire dall'inizio del XX secolo, ovvero la rivoluzione tecnologica, la mercificazione e la serialità. Tra le questioni affrontate vi sono il passaggio dell'opera da oggetto estetico a processo, la partecipazione collettiva ai processi creativi, il senso di un repertorio di opere di danza, arte che vive nel presente, mantenendo fondamentalmente il suo legame originario con la festa e il rito, e con «il corpo vivente individuale e sociale».

The Choreographic Work and Its Creative Process. Some Notes

The author reflects on the ontological status of the choreographic work as an “artistic performance product and process”, starting from some components that have characterized a new concept of seeing art since the beginning of the Twentieth century, such as a technological progress, commodification and serialism. Among the issues addressed are the passage of the work from an artistic product to process, collective participation in a creative process, the sense of repertoire of dance works, the art that lives in the present, basically maintaining its original link with the festivity and the rite, as well as with “the individual and social living body”.

ANNAMARIA COREA

“Numa Pompilio” di Louis Henry (1809): lettura coreografica di un ballo “politico”

Il saggio si propone di analizzare il libretto del ballo “eroico” pantomimo *Numa Pompilio* di Louis Henry, dato al Teatro di San Carlo di Napoli nel 1809, da molteplici punti di vista: il soggetto, la struttura compositiva, le peculiarità coreografiche, i diversi elementi della messa in scena. Partendo dalla contestualizzazione di questo ballo nella Napoli napoleonica di Gioacchino Murat, l'autrice fa luce sulle strategie narrative utilizzate dal giovane Henry, appena giunto da Parigi, per costruire uno spettacolo “celebrativo” ispirato alla figura del secondo re di Roma. Quale fu, quindi, il lascito della scuola francese, e quale l'influenza della scuola italiana? La modalità di impiego delle parti danzate e mimiche, l'impianto fortemente “teatrale” e la profondità con cui sono tratteggiati i personaggi principali sono alcuni degli elementi che avvicinano questo ballo alla tradizione italiana.

Louis Henry's “Numa Pompilio” (1809): a Choreographic Reading of a “Political” Ballo

This article aims to analyse the libretto of Louis Henry's “heroic” pantomime ballet *Numa Pompilio*, staged at San Carlo Theatre of Naples in 1809, from different perspectives of research: the plot, compositive structure, choreographic peculiarities, and various elements of the production. Starting from the historical context of this ballet, which is Naples in the Napoleon era, the author highlights the narrative strategies used by the young Henry, who just arrived from Paris, in order to create a “celebrative” ballet inspired by the second king of Rome, Numa Pompilio. Therefore, one of the questions is what was the heritage of the French school, and what was the Italian influence? The way of using danced and mime parts, its deeply theatrical structure, and profoundness of the main characters are some of the elements that place this ballet close to the Italian tradition.

STEFANIA ONESTI

«Coreografico lavoro» e «tragici affetti». Sulla Vestale di Salvatore Viganò

Modello esemplare di «coreotragedia», secondo Ritorni, *La Vestale* si distingue per la sua capacità di condurre lo spettatore alla perfetta comprensione dei fatti senza bisogno del *programma*. Muovendo dalle fonti sulla *Vestale* e dall'opera omonima di Étienne de Jouy e Gaspare Spontini a cui il ballo si ispira, l'articolo esamina il lavoro coreografico evidenziando i cambiamenti rispetto al testo di origine per capire come Viganò proceda nella trasposizione danzata di un'opera in versi pre-esistente. Viene affrontata, anche, la questione della relazione fra libretto e messa in scena. Un punto fortemente problematico del ballo pantomimo del Settecento riguarda, infatti, il dibattito intorno ai *programmi*: può un ballo essere compreso senza alcun testo scritto di accompagnamento? La pantomima e la danza bastano a raccontare l'azione senza che lo spettatore sia obbligato a leggere la trama sul libretto? Secondo Ritorni, questa questione troverebbe proprio in Viganò un significativo momento di svolta.

«Coreographic Work» and «Tragic Affects». About Salvatore Viganò's La Vestale

According to Carlo Ritorni, Salvatore Viganò's *La Vestale* is an outstanding model of *choreotragedy*, because it gives the audience a perfect understanding of the story, without the need of additional explanation, nor a program. How did Viganò achieve this?

Starting from the available sources and from the homonymous work by Étienne de Jouy and Gaspare Spontini, which inspired *La Vestale*, this paper is an attempt to make a comparison between the ballet and the original text in order to understand the process of adaptation of a pre-existing work into a dance. The relationship between libretto and staging is also examined in this paper. A debate around the Program is a challenging point of the Eighteenth-century pantomime ballet: can a dance be understood without any accompanying text? Can a pantomime and dance present their story without the spectator reading the plot in a booklet? According to Ritorni, this issue found a significant turning point in Viganò's work.

VALERIO BASCIANO

Il ballo Pietro Micca di Luigi Manzotti (1871): la pratica della “ripresa” al confine tra riproduzione e ricreazione

Il ballo *Pietro Micca* costituisce un campione significativo del “mercato dello spettacolo” del secondo Ottocento e, in particolare, della cultura coreografica dell’Italia post-unitaria. Messo in scena nel 1871, all’indomani dell’annessione di Roma al Regno d’Italia, il ballo ottenne una accoglienza entusiastica e si ritrovò nel corso degli anni ad accompagnare numerosi eventi celebrativi. Tale successo non mise al riparo il *Pietro Micca* dai consistenti procedimenti di rielaborazione a cui i balli andavano incontro nelle varie “riprese”. Nel presente saggio questo aspetto è analizzato confrontando i libretti di ballo (dal 1871 al 1925) con la trascrizione coreografica di Enrico Biancifiori (fine Ottocento-inizio Novecento) e le recensioni uscite nel tempo sui periodici. Da queste fonti si evince che le riprese del *Pietro Micca*, più che configurarsi come pedissequi riproduzioni, costituirono talvolta un atto di ricreazione in cui a modifiche operate per motivi contingenti si affiancarono aggiustamenti tali da trasformare il ballo eroico-storico del 1871 in un “ballo grande” destinato alla glorificazione della dinastia sabauda.

Luigi Manzotti’s Pietro Micca (1871): The Practice of “Restaging” Between Reproduction and Re-enactment

Pietro Micca is a significant example of the “commercial show” of the second half of the Nineteenth century, especially of the choreographic culture of the united Italy. Staged in 1871, the day after the annexation of Rome to the Kingdom of Italy, the “ballo” had an enthusiastic reception and has accompanied a numerous celebratory events over the years. This success did not shelter *Pietro Micca* from the considerable reworkings that ballets underwent in the various “restagings”. The article analyses this aspect by comparing the ballet librettos (from 1871 to 1925) with the choreographic transcription of Enrico Biancifiori and the reviews published over time in the periodicals. From these sources it is clear that the restagings of *Pietro Micca*, rather than close reproductions, were sometimes the acts of re-enactment in which modifications, made for contingent reasons,

transformed a heroic-historical ballet of 1871 into a “ballo grande” intended for the glorification of Savoy dynasty.

ELENA RANDI

L’Arlecchinata di Petipa: fonte d’ispirazione o balletto da conservare

L’articolo esamina l’*Arlequinade* coreografata da Marius Petipa e messa in scena al Teatro Ermitage di San Pietroburgo nel 1900 su musica di Riccardo Drigo. Una parte importante del saggio è dedicata all’analisi delle riprese e delle revisioni del balletto successive al debutto e alle fonti (scritti, partiture coreografiche e musicali, ecc.) allo scopo di far luce, per quanto possibile, sui materiali a cui fare riferimento per una ricostruzione filologica plausibile.

L’ultima sezione dell’intervento si sofferma sull’*Harlequinade* creata da George Balanchine nel 1965 sulla musica originaria di Drigo, ma con una coreografia nuova.

Petipa’s Arlequinade: Source of Inspiration or Ballet to be Preserved

This paper examines *Arlequinade*, choreographed by Marius Petipa and staged at the Hermitage Theatre in St. Petersburg in 1900, with the music by Riccardo Drigo. An important part of this article is dedicated to the analysis of new runs and new stagings of this ballet made after its debut as well as of the sources (writings, choreographic and musical scores, etc.) in order to shed a light, as far as possible, on what kind of materials can be used for a plausible philological reconstruction.

The last section of the article focuses on *Harlequinade* with a new choreography made by George Balanchine to the original music by Drigo in 1965.

MARTA MELE

La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de La fontana di Bachčisaraj

Negli anni Trenta in Unione Sovietica si afferma il genere del coreodramma. Lo spettacolo *La fontana di Bachčisaraj* ispirato all'omonimo poema puškiniano è una delle prime pietre miliari di tale genere. Il critico Sollertinskij esalta lo spettacolo, intitolando un articolo ad esso dedicato: *Avanti, verso Noverre!* Al contrario, il coreografo Lopuchov nelle sue memorie nota la debolezza del pensiero coreografico di R. Zacharov. Per comprendere la diversità dei due approcci, nel saggio si traccia la storia del genere coreografico in questione. Zacharov, che aveva studiato regia all'Istituto di Arti Sceniche diretto da S. Radlov, lavorò allo spettacolo sotto l'"accorta supervisione" dello stesso regista. Il coreografo seppe rendere visibile lo sviluppo interiore dei personaggi attraverso una "semidanza" o "danza nel personaggio", procedendo alla preparazione dei ruoli con uno studio "a tavolino". In tal modo, riuscì a trasmettere la "verità delle relazioni umane" insita nel poema puškiniano, in un dialogo tra realtà e poesia.

The Codification of Composition Processes in Soviet Choreodrama. The Case of The Fountain of Bakhchisarai

A choreodrama as a choreographic genre emerged in Soviet Union during the Thirties of the last century. *The Fountain of Bakhchisarai* production, inspired by the homonymous poem by Puškin, is one of the milestones of this genre. The critic Ivan Sollertinsky has celebrated the production, entitling his article *Ahead, towards Noverre!* To his opposition, a choreographer Fyodor Lopukhov pointed out the weakness of R. Zakharov's choreographic thought in his memoirs. In order to understand the differences between the two approaches, this article traces the history of the choreographic genre. Rostislav Zakharov, who had studied directing at the Performing Arts Institute in Leningrad, directed by S. Radlov, worked on the production under his "subtle supervision". By preparing roles on a "table", Zakharov was able to create inner development of characters that became visible through a "dance within the character". In this way, he managed to transmit the

"truth of human relationships" hidden in Puškin's poem, by creating a dialogue between poetry and reality.

GIULIA TADDEO

Appunti per una drammaturgia: principi, linguaggi e formule del balletto italiano tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta

Indagare la drammaturgia del balletto italiano nella prima metà del Novecento risulta problematico. L'eredità del "ballo grande" ottocentesco getta infatti una lunga ombra sul secolo successivo, plasmando pratiche ideative e realizzative. A ciò si aggiungano quegli influssi stranieri, dai Ballets Russes alle compagnie internazionali presenti in Italia nel secondo dopoguerra, che terremotano l'identità dello spettacolo di balletto e costringono a un suo ripensamento teorico e operativo.

Muovendo dall'analisi del libretto/programma di sala, il contributo problematizza i mutamenti della formula spettacolare del balletto italiano tra anni Venti e Cinquanta: si porranno così in luce alcuni fondamentali nodi teorici ed estetici, dalla composizione dei diversi linguaggi della scena alla polarità tecnica/interpretazione, il tutto passando per una riflessione sul ventaglio di espressioni utilizzate per definire il balletto italiano in questo particolare snodo storico.

Notes on Dramaturgy: Principles, Languages and Formulas in Italian Ballet 1920s-1950s

To investigate the dramaturgy of the Italian ballet of the first half of the Twentieth century proves to be challenging and difficult. Indeed, the legacy of the Nineteenth-century "ballo grande" casts a long shadow on the following period, continuing to influence artistic as well as productive practices. In addition, several foreign influences must be considered, ranging from Djagilev's Ballets Russes to the arrival of the most important international ballet companies in the period after the Second World War. These international examples have put a strain on the identity of Italian ballet and require both a theoretical and technical rethinking of its practices. Moving from the analysis of librettos and concert programs, the article examines how the perfor-

mance mode of Italian ballet changed in a period between the 1920s and the 1950s. Some key theoretical and aesthetic issues are discussed, from the organization of different artistic languages on stage to the relationship between technique and interpretation. A special attention is given to the linguistic expressions used to define the Italian ballet with the aim to analyze their relation to choreographic practice.

ELENA CERVELLATI

Danza/poesia/voce. La ricerca intercodice di Valeria Magli

Il saggio si concentra sulla ricerca messa in campo dalla danzatrice e coreografa Valeria Magli, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, attraverso spettacoli che concretizzano intense collaborazioni con artisti provenienti da altri ambiti, come Nanni Balestrini e Demetrio Stratos per *Le Milleuna* (1979). Parola poetica, vocalità sonora e corpo danzante si affiancano in brillanti sperimentazioni che connotano un tempo ricco di esperienze interessate a superare i confini disciplinari per cercare un “nuovo” di cui la “poesia ballerina” di Valeria Magli rappresenta un denso esempio.

Dance/Poetry/Voice. The “Interco dex” Research of Valeria Magli

This article focuses on the experimental work created by the Italian dancer and choreographer Valeria Magli, between the late Seventies and the Eighties of the last century, through performances that represented an intense collaborations with artists from other fields, such as a poet Nanni Balestrini and a composer Demetrio Stratos for the dance, *Le Milleuna* (1979). Poetry, sonorous voice and dancing body stand side by side in these brilliant experimentations, creating experiences that overcame disciplinary boundaries in order to search for something “new”, of which the “dancing poetry” of Valeria Magli represents a solid example.

FRANCESCA MAGNINI

Il corpo come laboratorio alchemico. Aporie del contemporaneo tra fisso e volatile

L'arte coreutica sta spostando gradualmente il concetto di coreografia verso un'ipotesi di osservazione del corpo umano, delle sue mutazioni organiche e strutturali, che può considerarsi quasi un viaggio contemplativo in cui il senso trasformativo del gesto fa riscoprire la materia-corpo come *locus* dell'esperienza, anziché come oggetto di rappresentazione. Considerando che il processo creativo contemporaneo, per certi versi affine a quello alchemico, prevede l'uso di un linguaggio criptico, simbolico, che spesso rende difficile tracciare relazioni con altri sistemi, questo saggio vuole dar luce all'esperienza pratica di danzatori e coreografi impegnati a sostenere la presenza umana attraverso tecniche di trasformazione della materia di riferimento, in un processo di scansione delle conoscenze che porta all'azzerramento e alla riacquisizione delle capacità motorie. Ne deriva una riflessione sulle condizioni della visione, che si altera fino a manipolare l'immagine del corpo ai limiti dell'immaterialità.

The Body as an Alchemic Laboratory. Contemporary Aporias Between Fixed and Volatile

Choreutic art is gradually shifting the concept of choreography towards an observation of the human body, and its organic and structural mutations. This can be considered almost a contemplative journey in which the transformative sense of the gesture rediscovers the matter-body as a *locus* of experience, rather than as an object of representation. Considering that the contemporary creative process, in some way, is similar to the alchemic process, because of its use of a cryptic, symbolic language, which often makes it difficult to trace relationships with other systems, this article tries to give a light to the practical experience of dancers and choreographers, who are committed to enhance human presence, through techniques of transformation of the reference material, in a process of knowledge scanning that leads to the reset and the re-acquisition of mechanical skills. The result is a reflection on the conditions of perception, which experience the body image to the limits of its immateriality.

MARIA GRAZIA BERLANGIERI

«Come se il robot fosse un danzatore». *Movimento e ricerca tecnologica in HABITdata e HU_robot di Ariella Vidach/AiEP*

Ambulo, ergo sum, scriveva Pierre Gassendi in contrapposizione alla più nota inferenza *cogito, ergo sum* del contemporaneo René Descartes, includendo la dimensione del corpo nel portato ontologico; Mejerchol'd concepiva il movimento come fase principale della realizzazione scenica del pensiero, «come un gradino impossibile da saltare». Il saggio prova ad assumere quindi il movimento del robot come *dynamis* nel processo creativo di *HABITdata* e *HU_robot* di Ariella Vidach/AiEP, due produzioni rispettivamente del 2016 e del 2018 in cui Ariella Vidach e Claudio Prati introducono nella loro ricerca scenica la presenza di un co-robot (*collaborative robot*), cioè un braccio meccanico computerizzato. Il saggio altresì contestualizza l'uso dei robot nel teatro e in ambito artistico esplorando gli spettacoli attraverso un'analisi critica dell'uso delle tecnologie applicate alla scena; quest'ultime quindi analizzate non soltanto negli aspetti morfologici della macchina, ma anche come produttori di una relazione semantica con lo spazio.

“As if a Robot Was a Dancer”. *Movement and Technological Research in HABITdata and HU_robot by Ariella Vidach/AiEP*

Ambulo, ergo sum, written by Pierre Gassendi, in opposition to the better known motto *cogito, ergo sum* of his contemporary René Descartes, considers the body as a crucial piece in forming the ontological whole of the “being”. Mejerchol'd conceived the movement as the main element for expressing a thought on the scene, “as an impossible step to overcome”. This article is an attempt to study the robotic movement as *dynamis* in the creative process of *HABITdata* and *HU_robot* of Ariella Vidach/AiEP, two current productions of 2016 and 2018, in which both Ariella Vidach and Claudio Prati introduce the presence of a robot in their performance research on computerized mechanical arm, i.e. collaborative robot. The article also contextualizes the use of robots in theatre and arts and explores their performances, using a method of critical analysis of the technologies applied to the scene, not

only in reference to the morphological aspects of the machine but also as creators of a semantic relationship with space.

LETIZIA GIOIA MONDA

Dall'oggetto coreografico ai digital dance scores. Le metafore della creatività per studiare l'intelligenza coreografica

È possibile studiare l'intelligenza coreografica attraverso il suo processo di digitalizzazione? Riconoscendo nella metafora (Lakoff-Johnson, 1980) la chiave per investigare il processo di transcodificazione del pensiero coreografico dal medium fisico a quello digitale, in questo saggio verrà affrontata un'analisi sui processi creativi che hanno condotto alla realizzazione del *Motion Bank Digital Dance Score: Using the Sky - An Exploration of Deborah Hay's solo No Time to Fly*. L'obiettivo è proporre un'ipotesi metodologica per capire come, a partire dalle metafore verbali che Deborah Hay ha codificato nella sua pratica per guidare i danzatori nell'esplorazione del pensiero fisico, l'intelligenza coreografica sia migrata da un corpo ad un altro, fino ad essere *oggettivata* prima oralmente attraverso metafore visive, poi attraverso una forma di *coreo-grafia* che nello *score* cartaceo già combina insieme analogicamente due forme di meta-rappresentazione del pensiero; e come infine la tecnologia digitale conduca il designer a creare una mappa concettuale che gli permette di recuperare l'oralità primaria (Ong, 1986) traducendo in forme digitali gli stessi suoni del corpo multicellulare di Deborah Hay.

From Choreographic Object to Digital Dance Score. Metaphors of Creativity to Study the Choreographic Intelligence

Is it possible to study the choreographic intelligence through its process of digitization? By assuming the conceptual metaphor (Lakoff-Johnson, 1980) as key to investigate the choreographic thinking process of digitization, this article analyses the creative process of the *Motion Bank Digital Dance Score: Using the Sky - An Exploration of Deborah Hay's solo No Time to Fly*. The paper proposes a methodologic hypothesis to understand how the choreographic intelligence

migrates from one body to another, being objectivated first at oral level by visual metaphors, and then through a type of *choreo-graphy* that in the written score combines analogically two forms of meta-representation of the thought, starting from the verbal metaphors Deborah Hay codified in her practice to drive her dancers in the exploration of the physical thinking. Finally, the article explains how the digital technology leads a designer to create a conceptual map able to recover the “primary orality” (Ong, 1986) translating in digital forms the sounds of Deborah Hay’s multicellular body.

SCOTT DELAHUNTA

Language-in-Use: Practical Dance Vocabularies and Knowing

This article draws attention to the skilful use of language in the context of contemporary dance practice, specifically in teaching and creation work. It considers three example projects from dance to discuss how a practical dance vocabulary might emerge from certain conditions. These projects include: the expert teaching practice of an independent dance artist, as documented in a book/DVD publication; a collaborative dance-science enquiry into choreographic creativity, from which an accessible toolkit for schools was developed; and the linguistics-informed research of a dance company focussing on the development of a glossary of terms used to share their process. This article differentiates between language-in-use and language-in-print to explore how practical knowledge in dance might be documented for the purpose of communication to others. The potential of video annotation for this purpose is speculated about, and research from anthropologists studying skill learning in other practices offers a backdrop for discussing the challenges of articulating and valuing practical knowledge.

Linguaggi-in-Uso: vocabolari e conoscenza dalla pratica della danza

Il saggio solleva l’attenzione sull’uso sapiente del linguaggio nel contesto della pratica della danza contemporanea, precisamente nell’ambito dell’insegnamento e del lavoro creativo. Prende in consi-

derazione come esempi tre iniziative di ricerca in ambito coreutico per discutere come un vocabolario funzionale di danza possa emergere in specifiche circostanze. Questi progetti includono: l’insegnamento specialistico della pratica da parte di un’artista di danza indipendente, documentato dalla pubblicazione di un libro/DVD; un’indagine sui processi creativi coreografici basata sul dialogo tra danza e scienza, da cui è stato prodotto un accessibile *toolkit* per ricercatori; e la ricerca di stampo linguistico condotta da una compagnia di danza che ha mirato a sviluppare un glossario di termini volti a condividere i propri processi. Questo contributo distingue i *linguaggi-in-uso* dai *linguaggi-stampati* per esplorare come la conoscenza pratica nella danza dovrebbe essere documentata in modo da poter essere comunicata ad altri. In questi termini viene discusso il potenziale dell’annotazione tramite il video, e la ricerca condotta da antropologi che hanno studiato le capacità di apprendimento in altre pratiche offrendo un contesto speculativo per argomentare le difficoltà che si incontrano nell’articolazione e nella valorizzazione della conoscenza pratica.

NOEMI MASSARI

Il Coreografo Elettronico. Uno spazio creativo per la videodanza in Italia

Il contributo intende ripercorrere la storia del festival internazionale di videodanza Il Coreografo Elettronico, ideato a Napoli nel 1990 da Marilena Riccio e dal 2015 presieduto e diretto da Laura Valente. Il festival, unico nel suo genere in Italia, si impone in breve tempo tra i più interessanti riferimenti internazionali per la definizione, promozione e diffusione della videodanza, genere nato dal connubio tra danza e tecnologie elettroniche e digitali. Il festival attraverso le ventidue edizioni diviene testimone dell’evoluzione di questo nuovo linguaggio e artefice di prolifici scambi artistici. Il suo archivio, custodito presso la Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee/Museo Madre di Napoli e curato da ricercatori della Sapienza, raccoglie circa duemila video giunti in concorso, rappresenta oggi un importante strumento per lo studio dello sviluppo e dell’incontro tra danza e video di produzioni provenienti da diversi paesi.

Il Coreografo Elettronico. A Creative Space for Videodance in Italy

The paper aims to retrace the history of the international video-dance festival Il Coreografo Elettronico, founded in Naples in 1990 by Marilena Riccio, which is directed by Laura Valente since 2015. The festival, a unique of its kind in Italy, quickly became one of the most interesting international references for the definition, promotion and dissemination of videodance, a genre born from the union between dance and electronic and digital technologies. Through its twenty-two editions, the festival witnessed the evolution of this new language and became a space for prolific artistic exchanges. Its archive, kept at the Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee of Museo Madre in Naples and curated by scholars from Sapienza University of Rome, contains around two thousand videos that participated in the competition, represents an important tool for the study of the development of videodance productions from different countries.

LUCA RUZZA

Note su Birds with Skymirrors di Lemi Ponifasio-MAU Company

I temi ricorrenti dell'opera di Ponifasio sono collegati alle sue origini e alla sua terra, Samoa. Lo stupro fisico e spirituale subito dagli indigeni durante le colonizzazioni europee fa da sfondo, più o meno a fuoco secondo le produzioni, alle sue opere. Le sue sono coreografie fantasiose, appaiono dal buio, un buio profondo. Emergono cerimonie rituali, guerrieri di eserciti sconosciuti, a volte gesti ritmici frenetici, preti danzanti e cristi crocifissi come nello spettacolo *Birds with Skymirrors* che è nato nell'atollo di Tarawa, terra Maori, dove Ponifasio ha osservato una particolare specie di uccelli tropicali, le fregate. L'origine dello spettacolo deriva da un fatto straziante. Questi uccelli portano qualcosa nel becco che ricorda uno specchio liquido, precisamente "skymirrors". Invece, raccolgono pezzi di nastri di plastica e magnetici che galleggiano nell'Oceano Pacifico purtroppo definiti come la grande autostrada dei rifiuti. Un'immagine straordinaria e altamente suggestiva che nasconde il decadimento e la tragedia cui stiamo assistendo impotenti: lo sgretolamento del nostro pianeta. Una

danza necessaria e cosciente quella di Ponifasio che si innesta nelle urgenze della nostra contemporaneità.

Notes on Birds with Skymirrors by Lemi Ponifasio-MAU Company

The recurring themes of Ponifasio's work are connected to his origins and his land, Samoa. The physical and spiritual violence suffered by the natives during the European colonization is always, more or less, in the background of his works. His imaginative choreographies appear from the dark, a deep dark, such as ritual ceremonies, warriors of unknown armies, sometimes frantic rhythmic gestures, dancing priests and crucified red blooded crucifixes as in the show *Birds with Skymirrors* that was created in the atoll of Tarawa, Maori land, where Ponifasio observed a particular species of tropical birds, the frigates. These birds carry something in their beak that resembles a liquid mirror, precisely "skymirrors". Instead, they collect pieces of plastic and magnetic tapes that float in the Pacific Ocean, sadly defined as the "great highway of waste". An extraordinary and highly suggestive image that conceals the decay and the tragedy we are witnessing helplessly: the destruction of our planet.

VITO DI BERNARDI

Sardono W. Kusumo e The Family of Man and the Sea a Venezia

L'autore analizza l'opera del coreografo indonesiano Sardono W. Kusumo a partire da *The Family of Man and the Sea*, un *site-specific* ideato per lo spazio dello Squero dell'Isola di San Giorgio a Venezia e andato in scena nell'ottobre 2019. Coreografo, film-maker, pittore, attivista ecologista, conferenziere, performer, pedagogo, Sardono, artista totale e civilmente impegnato, ha creato un'opera ispirata al tema del mare come elemento che unisce e nutre i popoli ma può anche distruggere e uccidere. Il coreografo prende le mosse da alcune immagini di forte impatto visivo: i quadri di Delacroix e del giavanese Raden Saleh, le foto e i video di alcuni tsunami che hanno colpito recentemente l'Indonesia. La contemporaneità è presente anche nel

pensiero che Sardono ha rivolto, durante l'ideazione del progetto, alle tragedie dei *boat people* asiatici e dei migranti mediterranei.

Sardono W. Kusumo and The Family of Man and the Sea in Venice

In this paper, the author analyses the work by the Indonesian choreographer Sardono W. Kusumo, starting from the experience of his *site-specific* performance *The Family of Man and the Sea*. Sardono created this piece for the space of Squero on the island of San Giorgio in Venice, in October 2019. Choreographer, filmmaker, painter, ecologist activist, lecturer, performer, and pedagogue, Sardono is also a politically active artist. The theme of this work is the sea meant as a space that connects and feeds people but also that destroys and kills them. In the creative process, he found inspiration in some very powerful images known for their intense visual effect by Delacroix and the Javanese Raden Saleh, as well as in the pictures and videos from tsunamis that recently damaged Indonesia. The contemporary context is also present through the references, made during the choreographic process, to the tragedies of Boat People in Asia or to the situation of migrants and refugees in the Mediterranean Sea.

MISCELLANEA DI STUDI

VITO MINOIA

Il pensiero di Claudio Meldolesi, riferimento significativo per gli studi e le ricerche sul teatro a vocazione sociale

Il contributo è dedicato a Claudio Meldolesi, a dieci anni dalla scomparsa, documentando come il suo pensiero costituisca un importante riferimento nello studio delle interazioni tra teatro e società nel *continuum* delle pratiche performative. Il *Teatro di Interazione Sociale*, come definito da Meldolesi, a partire dallo scritto *Un teatro del «costringimento»*, che accompagna nel 1996 la nascita della Rivista Europea «Catarsi - Teatri delle Diversità», partecipa ai processi di rinnovamento dei linguaggi e delle tecniche nel teatro *tout court* al quale appartiene di diritto.

Nel quadro delle diverse declinazioni degli studi storici e di quelli più recenti sul teatro sociale analizzati nell'articolo, in particolare per le acute riflessioni sul teatro in carcere, il pensiero di Meldolesi rimane imprescindibile, anche quando introduce un nesso guida del rapporto fra università e carcere. Completa lo scritto una sintetica documentazione dell'esperienza, ispirata al suo saggio *Scena della mente e scena dei reclusi*, riletto da Gianni Tibaldi, studioso di Psicologia della personalità, che il Teatro Universitario Aenigma di Urbino e la Compagnia penitenziaria Lo Spacco di Pesaro gli hanno dedicato sui *Sogni dei reclusi*.

The Thought of Claudio Meldolesi: A Key Source for Studying Social Theatre

This article focuses on a well known Italian scholar, Claudio Meldolesi, ten years after his death, illustrating how his ideas have been a cornerstone of the study of the interaction between theatre and society in a *continuum* of performance practices. As Meldolesi first defined the "Theatre of Social Interaction" in his article *Un teatro del «costringimento»*, written for the foundation of the European magazine *Catarsi - Teatri delle Diversità*, in 1996, it is part of renewing the language and techniques of theatre as a whole, a category to which it rightfully belongs.

Within the context of the different expressions in historical and recent studies about social theatre analyzed in this article, Meldolesi's thinking is the key, especially for his incisive reflections on theatre in prison, including his introduction of a relationship between the university and prison. The article also includes a summary of the workshop experience, inspired by his article *Scena della mente e scena dei reclusi*, as re-interpreted by Gianni Tibaldi, a scholar of the Personality Psychology, that the Teatro Universitario Aenigma in Urbino and the Lo Spacco prison theatre company in Pesaro dedicated to him on the theme of *Sogni dei reclusi*.

FRANCESCA MAGNINI

*Il corpo come laboratorio alchemico.
Aporie del contemporaneo tra fisso e volatile**

Perché la pratica è la base della teoria/ così come l'anima senza la forma del suo corpo/ è senza potere e affatto priva di forza... Congiungendo l'anima al corpo in un vincolo/ attraverso la perfetta combinazione dei due/ l'Arte sacra li fa vivere entrambi, come una sola cosa/ quando lo spirito viene per terzo a incoronare il tutto... Questi tre uniti in un legame compatto/ di ferma affezione e di amore indistruttibile/ dimoreranno insieme, uniti come uno solo/ il corpo, l'anima e lo spirito.

Archelao, *L'Arte Sacra* (VI-VII sec.)

Come scongelare la memoria, vale a dire come riattivare le conoscenze e le tecniche del corpo tradizionali, incrementandole con la capacità di aggredire il presente è qualcosa che si pone all'origine di tante questioni, ancora del tutto aperte, sul senso del contemporaneo nelle arti performative. Recuperare le microstorie recenti, accanto a quelle "macro" dei Maestri del passato, ovvero la parte orale di un sapere come quello fisico che nonostante le numerose tecnologie oggi a disposizione è pur sempre trasmesso attraverso una contaminazione "pelle a pelle" è una necessità che s'inserisce in un discorso sulle biografie degli autori, sul senso delle opere, sulle innumerevoli e poco tangibili formule attraverso cui la danza si rende visibile e dunque, più in generale, sulle genealogie della performance.

*Dal precetto alchemico "fai fisso il volatile", citazione in E. Canseliet, *Due luoghi alchemici*, Edizioni Mediterranee, Roma 1998, p. 281.

La relazione tra memoria storica, personale e vissuto propriamente detto è un processo talmente dinamico, seppur ontologicamente in bilico tra quel che resta e quel che evapora dell'opera stessa, da mandare in cortocircuito l'antico spirito dionisiaco per trasformarlo in antidoto e forma di resistenza al mondo che ci circonda.

L'arte coreutica – eterno connubio tra fisicità, emozione e intenzione – sta spostando gradualmente il concetto di coreografia da un assortimento sensibile di movimenti impartiti dal coreografo, verso un'ipotesi di osservazione autopoietica del corpo umano, delle sue mutazioni organiche e strutturali, che ha un'intensità tale da sfiorare la pratica contemplativa. In sala prove, così come sul palcoscenico, si compie sempre più spesso un viaggio alla scoperta della geografia del corpo in cui non conta tanto la visione individuale, quanto il senso trasformativo del gesto: riconoscere se stessi attraverso lo sguardo dell'altro e riscoprire il corpo come *locus* dell'esperienza, anziché come oggetto di rappresentazione. L'interprete¹, non più propriamente tale, è impegnato a dare forma alla presenza umana in un processo di scansione delle conoscenze che passa attraverso l'azzeramento e la riacquisizione delle capacità motorie; questo sistema porta a una moltiplicazione dei piani di lettura dello spettacolo dal vivo, che invitano ormai a speculare sulle condizioni della visione fino a manipolare l'immagine stessa del corpo, ai limiti dell'immaterialità. Lo spazio della danza diventa quindi un universo abitato da presenze solamente suggerite, lontano da postulati di controllo totale sull'azione coreografica, in cui il corpo riscopre se stesso continuamente, reimpara a camminare, respirare, sussurrare e diventa il campo di un confronto sensibile con lo sguardo dello

¹ Questo paragrafo è liberamente ripreso da un contributo dell'autrice alle "note di regia" dello spettacolo *Biografia di un corpo* (2018) del coreografo Davide Valrosso. Produzione: Capo Trave/Kilowatt, VAN e Fondazione Teatro Comunale di Vicenza Co-prodotto nell'ambito del progetto europeo *Be SpectACTive!* Sostenuto da CapoTrave/Kilowatt, Tanec Praha, Teatrul National Radu Stanca Sibiu, Bakerlit Multi Art Center Budapest, Domino Zagreb, York Theatre Royal, Lift London. Con il supporto Residenziale: CSC, Bassano del Grappa – Cid, Rovereto – Cango, Firenze; <<https://davidevalrosso.com/>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 30 maggio 2020).

spettatore, stimolato ad attivare fin da subito processi di riflessione su di sé, che poi sono uno sguardo sul presente e sul futuro di tutti.

Processo alchemico e creativo performativo potrebbero sembrare universi formalmente distanti ma in realtà sono fenomeni ricchi di simboli e metafore, che rimandano entrambi a strumenti e tecniche di trasformazione della materia di riferimento; si tratta di due campi del sapere il cui accostamento, per quanto a primo impatto possa sembrare audace, può a mio avviso suggerire strumenti di riflessione funzionali alla comprensione dei fenomeni stessi che ci accingiamo a studiare. L'inclinazione in entrambi i casi è verso l'uso di un linguaggio tendenzialmente criptico, segreto, simbolico, che innesca una vera e propria reazione chimica, come spiega Fabrizio Favale a proposito del suo spettacolo *Hekla*, ispirato non a caso al nome di un vulcano islandese:

M'interessa certamente l'illusione, un senso del magico, ma anche *la reazione fra gli elementi come in un laboratorio*, la possibilità di *innescare e far reagire le cose senza toccarle*, il senso ciclico della distanza e del ritorno, la possibilità del danzatore di dialogare con tutte le forme della natura, in un linguaggio intraducibile e incomprensibile, e proprio per questo tanto più carico di fascino².

² "Ogni paesaggio è un paesaggio dell'anima". *Conversazione con Fabrizio Favale*, a cura di L. Cadamuro, NID Platform 2017: <https://www.nidplatform.it/intervista/conversazione-con-fabrizio-favale/>. Per la produzione *Hekla* Favale ha collaborato con Andrea Del Bianco – laureato in chimica e alle Belle Arti e restauratore di carta antica – co-ideatore della parte visiva e dell'uso dei materiali. Di questo lavoro a quattro mani racconta: «agiamo sempre dalla periferia della scena per modificarne le atmosfere e la chimica interne. Forse *come due alchimisti* – potrei dire – di un tempo imprecisato, modifichiamo costantemente la scena, le luci, le densità atmosferiche, e tutto dal vivo, in una ciclicità che porta a un finale aperto di forte impatto visivo» (*ibidem*, corsivo mio). Ricordo anche in proposito il progetto *Le stagioni invisibili* (2019), realizzato da Favale con la compagnia Le Supplici, un ciclo coreografico che intreccia danza e paesaggio attraverso percorsi itineranti negli spazi aperti, agricoli e industriali dell'area metropolitana di Bologna. Cfr. G. Distefano, *Danza. Le quattro stagioni itineranti*

Arte e alchimia condividono di base «il principio di purificazione e trasformazione che permette di viaggiare oltre il mondo visibile»³; nel processo di trasfigurazione spirituale, implicito nei principi ermetici e caratterizzato da un linguaggio mediato da allegorie o immagini suggestive, si può facilmente rilevare la stretta relazione che vi è con modalità e tecniche dell'espressività artistica. L'artista, così come l'alchimista, infatti, «cerca nella materia se stesso e in se stesso le leggi della materia»⁴, oltre ad avere «il potere di distillare i propri comportamenti, separare le sensazioni, bruciare i residui che lo legano al mondo materiale»⁵ sperimentando ritmi e processi naturali – per lo più invisibili o poco visibili – che guidano e alimentano l'energia vitale e intelligente del comportamento umano. In altre parole si tratta di due pratiche che seguono la natura e ne portano a compimento il lavoro in maniera non ripetitiva, bensì creativa, trascendente il fine primario di conservare e riprodurre la specie umana. Attraverso di esse, l'essere umano diviene capace di «aumentare il livello dell'informazione a disposizione delle intelligenze più attente e consapevoli»⁶ per «vincere Natura secondo Natura»⁷.

Il sistema filosofico-esoterico dell'alchimia – il quale già nella sua etimologia evoca le azioni di “fondere”, “colare insieme”, “saldare”⁸ – si espresse storicamente attraverso il linguaggio incrociato di svariate discipline come la chimica, la fisica, l'astrologia, la metallurgia e la medicina (fatto che ci risuona particolarmente familiare oggi, se pensiamo che un buon numero di danzatori e coreografi ha

di Fabrizio Favale, in «Artribune», 8 giugno 2019, <<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/06/fabrizio-favale-le-stagioni-invisibili/>>.

³ G. Sangiorgio, *Alchimia ed espressività artistica*, in <<http://www.artediessere.net/alchimia-ed-espressivita-artistica-di-giorgio-sangiorgio/>>.

⁴ A.M. Partini, *L'opera alchemica in Frate Elia*, Edizioni Mediterranee, Roma 2018, p. 67.

⁵ G. Sangiorgio, *Alchimia ed espressività artistica*, cit.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Secondo il motto, più volte riportato nei testi alchemici, *ibidem*.

⁸ Dall'arabo *al-kīmiyā* (pietra filosofale), già nel latino medievale *chimia* (metà sec. XIII), nel greco tardo *χυμεία* (mescolanza).

una formazione del tutto ibrida⁹, in cui le scienze come biologia, chimica o fisica a volte giocano un ruolo fondamentale nella definizione della matrice di movimento¹⁰).

Mi sembra stimolante, a questo proposito, ipotizzare un parallelo – senza pretese strutturali, ma semplicemente legato ad analisi empiriche ed esempi che si riconoscono fin da ora come non esaustivi – tra questi due mondi, tenendo conto che in entrambi i casi lo scopo della pratica è quasi “mistico” e propedeutico al raggiungimento di uno stato metafisico di trasfigurazione e conoscenza. L'espressività artistica porta, in fondo, a ciò che ricerca la stessa alchimia:

[...] stati di comprensione e di contatto con l'inconscio, comunemente molto rari. In tali stati si può raggiungere sensazioni, emozioni e intuizioni amplificate, dove può integrarsi il pensiero con l'immaginazione, la razionalità con la sensibilità, la volontà con l'amore, il polo maschile proiettivo con quello femminile ricettivo. Senza una loro polarizzazione, non è possibile concepire un'opera d'arte o portare avanti l'opera alchemica¹¹.

Riferimenti sempre più diffusi ed espliciti alla medicina cinese, alle tecniche dello yoga – inteso come «oggetto epistemico»¹² – e ad

⁹ Cfr. G. Burighel, *Scene ibride. I livelli d'ibridazione nella danza tra tradizione e innovazione*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. VIII, n. 8, dicembre 2016: <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/6603>>.

¹⁰ Penso ad esempio a Xavier Le Roi, danzatore e micro-biologo francese, padre fondatore della cosiddetta “non-danza” francese; Anthony Heintz, coreografo dell'Evolution Dance Theatre con una formazione culturale primaria in chimica e scienze tecnologiche o la danzatrice di fama mondiale Merrit Moore, laureata con lode in fisica quantistica e con un dottorato a Harvard in Fisica atomica; ma si potrebbero fare molti altri esempi.

¹¹ G. Sangiorgio, *Alchimia ed espressività artistica*, cit.

¹² B. Spatz, *What a body can do. Technique as knowledge. Practice as research*, Routledge, London and New York 2015, p. 81. Secondo Ben Spatz, utilizzare un'espressione unica, sincretica, per riferirsi in realtà a una moltitudine di pratiche ignorandone le diversità è un modo di puntualizzare il flusso, ignorare le differenze e individuare alcune significative identità.

altre pratiche della cosiddetta area “body-mind”¹³ stanno spostando (o più verosimilmente riportando) l’attenzione dei sistemi di preparazione fisica per la danza contemporanea verso la possibilità di esplorare tutti i modi possibili per visualizzare i cambiamenti di stato, innalzare il livello di presenza e quindi produrre movimenti che non partano solo dalle articolazioni comuni, ma magari da un osso, dalla fronte, dagli organi, dalle parti del corpo più nascoste e difficili da governare. L’antico sistema filosofico dello yoga, va specificato, ha ormai superato l’originario statuto di «metodo per conoscere l’assoluto»¹⁴ ed è stato rivalutato dal mondo della danza propriamente detta, come sistema di preparazione del corpo utile per la sua valenza di lavoro psicofisico e come strumento per mettere il danzatore in condizione di entrare maggiormente in contatto con la propria fisicità, nei suoi limiti e nelle sue potenzialità. Attraverso la coscienza del respiro, la percezione di sé cambia donando stabilità e controllo

¹³ Con “body-mind” mi riferisco qui a tutte quelle pratiche legate appunto al “corpo-mente”, che comportano un esercizio fisico eseguito con un focus profondamente interiore, come ad esempio: Body Mind Centering®, Floor-Barre®, Feldenkrais®, Pilates esperienziale etc. A prescindere dalle differenze specifiche, tutte queste discipline prevedono un approccio che si basa sui seguenti fondamenti: orientamento alla mente, componente introspettiva centrata sul processo in divenire e non sull’obiettivo da raggiungere; consapevolezza proprio-cettiva, intesa come fusione tra il movimento muscolare meccanico e il focus mentale di visualizzazione sul muscolo e sulla sensazione data dal movimento; focalizzazione sulla respirazione; allenamento anatomico; energia che porta a compiere gli esercizi con la stimolazione di componenti interne attraverso l’utilizzo appropriato di aromi, musica, colori e luci.

¹⁴ D.G. White, *Il corpo alchemico. Le tradizioni dei Siddha nell’India medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma 2003, p. 32 (ed. orig. *The Alchemical Body*, University of Chicago Press, Chicago 1996). Lo yoga praticato oggi è una disciplina variegata le cui tecniche hanno preso forma per la maggior parte all’inizio del secolo scorso, in America e fanno spesso riferimento oltre che a principi di biomeccanica anche a concetti abbastanza comuni di psicologia. Quando, ad esempio, sentiamo parlare docenti e maestri dell’esercizio della gentilezza, della comprensione, della consapevolezza o della crescita personale stiamo ascoltando consigli sacrosanti, ma che ben poco hanno a che fare con l’India arcaica e i sentieri mistici dei suoi maestri.

ai movimenti rendendo la mente più chiara e distesa: la muscolatura si ammorbidisce liberando le articolazioni, rendendo i movimenti più fluidi, sciogliendo il corpo da tensioni e paure per renderlo pronto e resistente agli sforzi. Nell’invito ad attivare “energie sottili” praticando posizioni¹⁵ codificate perlopiù nell’ultimo secolo arricchite da concetti prestatati dalla cultura, il pensiero e il lessico New Age, in fondo non c’è niente di male, anzi, è la prova che la disciplina è viva e in continua trasformazione. In quest’ottica i percorsi di ricerca degli artisti e delle compagnie citate più avanti sono da considerarsi uno spunto di riflessione, un punto di partenza per avvalorare incroci e nuove prospettive di ricerca in un campo – la danza – le cui metodiche sono ormai, inevitabilmente, in continua metamorfosi.

La pratica dello yoga, del resto, è una danza non solo a parole¹⁶ ma nella sua essenza di disciplina – mi riferisco ad una dimensione del training che non sempre si affaccia al palcoscenico ma ad ogni modo arricchisce l’esperienza di movimento poiché tende all’armonia e all’equilibrio tra mondo interno ed esterno – risulta utile per il danzatore perché lo immette in un processo di apprendimento, individuale e collettivo, in cui si elimina lo stress del successo o del fallimento. Uno dei versi fondamentali degli *Yogasutra* di Patañjali¹⁷ – una serie di aforismi sullo yoga probabilmente databili tra il I secolo a.C. e il V d.C., – è, non a caso: «Yogaś citta vṛtti nirodhaḥ»,

¹⁵ *L’Hāṭhayaoga Pradīpikā*, uno dei testi più antichi di cui siamo in possesso che descrive effettivamente degli *asana* (posizioni), risale al 1500 e rappresenta una summa dello yoga che si praticava all’epoca. Le posture erano pochissime e si praticavano prevalentemente seduti. Questi *asana* si sono poi sviluppati nel corso del Settecento, ma tutta la parte del *vinaya*, le sequenze di yoga dinamico come ad esempio il “saluto al sole” di cui tutti ormai abbiamo sentito parlare, si sviluppa alla fine dell’Ottocento, per poi formalizzarsi nei primi due decenni del Novecento. Cfr. M. Singleton, *The Ancient and Modern roots of Yoga*, <<https://www.yogajournal.com/yoga-101/yoga-s-greater-truth>>.

¹⁶ Per gli induisti la danza ha un significato spirituale profondo di crescita ovvero ha un ruolo essenziale nello sviluppo della coscienza di se stessi (cfr. A.K. Coomaraswamy, *La danza di Śiva*, Luni Editrice, Milano 1997, pp. 72-83).

¹⁷ Cfr. Patañjali, *Yogasutra*, a cura di F. Squarcini, trad. it. di G. Pellegrini, Nuova Universale Einaudi, Torino 2015, *passim*.

ovvero «lo yoga ferma le oscillazioni della mente». Anche le emozioni, che influiscono sempre sulla creatività, sono *vritti*, oscillazioni della mente e implicano una “apertura del cuore” in quanto sede principale dei sentimenti. Considerando che il lavoro di creazione artistica non si può mai scollegare da quello di apprendimento, la nozione di “equilibrio” diventa un gioco permanente tra polarità differenti: disciplina e fantasia; contrazione e decontrazione; energia muscolare (quella che porta verso il centro) ed energia organica (che, dal centro e attraverso gli arti, permette di estendere); impegno e distacco dalla pratica; ricerca di stabilità e rilassamento nella singola postura. Visto in questi termini, il suddetto principio di equilibrio assume una connotazione dinamica – che oscilla, per l’appunto – in cui l’aggiustamento è continuo e fluidamente inserito nella realtà delle cose dove tutto è in perenne mutamento. Dove tutto, letteralmente, danza.

Per iniziare a dare conto di un simile processo scelgo di riportare l’esempio di una performance che ci ricorda come i «figli [...] non sono simili ai padri, né ai genitori»¹⁸, poiché gli incontri straordinari producono sempre trasformazioni in cui le tradizioni si rinnovano e dove si impara a «prendere ciò che è ma non si vede sino a che piace all’artista»¹⁹, con estrema attenzione a quegli «stati sottili»²⁰ sottesi al sapere di un corpo-mente che è in piena armonia con la natura. Si tratta di *A Peaceful Place*²¹, azione coreografica nata dall’incontro tra il giovane coreografo Davide Valrosso e tre danzatori indiani della compagnia Attakkalari di Bangalore²², che prende senso e vita dal

¹⁸ A.M. Partini, *L’opera alchemica in Frate Elia*, cit., p. 76.

¹⁹ Ivi, p. 49.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Debutto a Inteatro Festival, Villa Nappi, Sala Sommier, Polverigi, 9 giugno 2019.

²² Danzatori: Arathy A.R., Niharl Pash e Veer Nishad (<<http://www.attakkalari.org/>>). Realizzato grazie al sostegno di *Crossing the Sea* (2018), progetto d’internazionalizzazione dello spettacolo dal vivo rivolto a progetti creativi di artisti under 35, che ha lo scopo di creare e consolidare collaborazioni di lungo termine tra Italia, e Paesi asiatici e del Medio Oriente.

dialogo tra diversi linguaggi: Kalari Payat, arte da combattimento tra le più antiche esistenti nel Kerala, elementi di yoga e gestualità tratte da danze tradizionali indiane, scomposte e ibridate²³ all’interno di una danza a tratti materica a tratti formale, che rievoca il rito di preparazione del guerriero. In una densità sensoriale prodotta dal suono di campane tibetane e dall’odore intenso d’incenso, si compone – in bilico tra sacro e profano – un’architettura di linguaggi che apre uno spazio di riflessione sul tema dell’Uno, principio d’unità e insieme specularità fra uomo (microcosmo) e mondo (macrocosmo). Valrosso – performer e danz’autore italiano di formazione classica, con lunga esperienza nella compagnia Virgilio Sieni – utilizza ormai in modo stabile lo yoga nel suo training perché grazie ad esso conduce il danzatore a conoscere i suoi limiti spostandoli più in là, aumentando la protezione corpo e stimolando l’osservazione interiore che si trasforma in un mezzo per diventare consapevoli di eventuali ostacoli, freni, blocchi e lavorarci sopra. Respirando, il corpo e la mente lavorano all’unisono e le posture diventano qualcosa di più che una semplice manifestazione esteriore di capacità fisiche o *skills*: è come i danzatori sentono il movimento e il respiro che entra ed esce dal corpo che diventa importante, come uniscono la stabilità e l’attenzione

Il progetto è realizzato da sette organizzazioni italiane – Marche Teatro/Inteatro Festival, Anghiari Dance Hub, Armunia/Inequilibrio Festival, Fondazione Fabbrica Europa, Incontri Internazionali/Festival Oriente Occidente, Lis Lab Performing Arts/Cross Festival, Mosaico Danza/Festival Interplay – in collaborazione con nove partner stranieri – Attakalari Center for Movement Arts (India), CCDC Hong Kong (Cina), Hong Kong Arts Festival (Cina), Maqamat (Libano), National Performing Arts Center (Taiwan), Seoul section of CID-U-NEESCO/SIDance (Corea), Shanghai Dramatic Arts Center (settore teatro e danza, Cina), T.H.E. Dance Company (Singapore) – col supporto del MIBAC nell’ambito del bando Boarding Pass Plus; <<http://www.crossingthesea.org/>>.

²³ Questo esperimento d’ibridazione, «non certamente nuovo», come nota bene Giuseppe Distefano, «produce, nella trasmissione di saperi coreografici, una stratificazione gestuale che viene restituita con naturalezza dai corpi e dall’espressività dei performer» (G. Distefano, *Tutta danza al Festival Inteatro di Polverigi*, in «Artribune», 12 luglio 2019, <<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/07/festival-polverigi/>>).

(*sthira*) allo stato di morbidezza e abbandono (*sukha*). Nel corpo che danza l'energia segue sempre la coscienza e il performer progredisce nella sua ricerca di un senso scenico diventando sensibile e oggettivo su cosa sia o non sia possibile fare: creare spazio nelle articolazioni così che i movimenti divengano più ampi; spazio nei muscoli nel senso di renderli pronti e reattivi a qualsiasi evenienza, abili nel contrarsi così come nell'allungarsi; spazio nella cassa toracica per accettare più respiro; spazio tra le vertebre per evitare spiacevoli traumi; e, soprattutto, spazio nella propria mente così da accettare i nuovi input che si scopriranno man mano che si progredirà.

Significative in proposito anche le parole di Francesca Pennini, coreografa di Collettivo CINETIC²⁴:

[...] Fuggii dalla saturazione della capitale e mi presi un anno sabbatico nell'oceano indiano, *concentrandomi sulla pratica dello yoga* e lavorando come accompagnatrice per le immersioni notturne alla ricerca degli squali. Tra il silenzio delle apnee oceaniche, la forte connessione con gli elementi naturali e la pausa da ogni codice coreografico, il mio corpo assimilò ciò che avevo studiato. Quando rientrai in Italia *la mia qualità di movimento era trasformata*. Questa sospensione mi aveva fatta crescere più degli anni di studio passati nell'ansia di sfruttare al massimo ogni momento di apprendimento. [...] la pratica sul corpo è diventata indagine dei corpi: lettura, ascolto e soluzione dei rebus delle differenze fisiche, *invenzione di linguaggi comuni*. La coreografia è interfaccia costante con la vita, con le persone nella loro complessità e con l'interpretazione del reale²⁵.

Alla domanda di Michele Olivieri, «se non avessi fatto danza quale altra professione senti più affine al tuo pensiero?», risponde ancora la poliedrica Pennini:

²⁴ Cfr. <<http://www.collettivocinetico.it/>>.

²⁵ *Intervista a Francesca Pennini*, a cura di M. Olivieri, in «Sipario», 2 maggio 2018, <<https://sipario.it/attualita/dal-mondo/item/11540-intervista-a-francesca-pennini-di-michele-olivieri.html>> (corsivi miei).

Credo il medico o la scienziata... amo la ricerca e credo che il corpo sia un campo d'indagine sterminato. Ma ogni tanto fantastico anche su una più improbabile e filmica carriera da detective.

[...]

Quando insegno mi meraviglia l'effetto del linguaggio, della parola sui corpi, la loro possibilità di trasformazione in base alla messa in condizione esterna. Cerco di motivare i danzatori con una verve un po' sportiva, ma creando occasioni di delicatezza e sensibilità per entrare nelle dimensioni più vulnerabili del corpo. Per me è un dono incredibile la fiducia con cui i performer si abbandonano e lasciano portare dalle mie richieste, ed è una condizione fondamentale. Amo vederli trasformare e amo dover leggere e interpretare la loro peculiarità per trovare le giuste chiavi di accesso. Di norma mescolo tecnica release, floorwork, contact improvisation e manipolazioni (dallo shiatsu e dal butoh). Pratico e introduco nelle classi l'ashtanga yoga, che trovo fondamentale per allineamento, centratura e consapevolezza energetica. Per me è un'alternativa alla tecnica classica, è più neutra da un punto di vista stilistico, più affrontabile e salubre per chi viene da discipline sportive e non coreutiche²⁶.

Senza preciso intento di appartenenza a una corrente piuttosto che a un'altra, riconduco qui il pensiero di Pennini a un atteggiamento diffuso legato al training fisico nel ventunesimo secolo, periodo in cui la tecnica incarnata dello yoga, associato o meno alla danza, è indissolubilmente legata alla biopolitica del benessere in senso lato. Contrariamente al concetto medico-scientifico di "salute" (*health*), il "salutismo" (*healthism*) inteso «come discorso o ideologia produce immagini relativamente stabili che combinano il tipo di corpo e l'idoneità atletica con altri tipi di "successo" visibile, come la felicità e/o la ricchezza»²⁷.

²⁶ *Ibidem* (corsivi miei).

²⁷ B. Spatz, *What a body can do. Technique as knowledge. Practice as research*, cit., p. 83. Il cosiddetto "salutismo", infatti, fornisce oggi il contesto primario per

La danzatrice e coreografa – oltre che praticante yoga e reiki – Benedetta Capanna²⁸, in un'intervista intitolata *Vivere lo Yoga*, alla domanda «Quali sono, secondo te, i tratti d'unione, i concetti di base che danza e yoga condividono maggiormente, sia a livello teorico che pratico?» e «in che modo la pratica yogica può essere utile alla danza, e viceversa?» risponde rispettivamente:

Entrambi coinvolgono visceralità e istinto, intuizione e lucidità. Sono momenti di autoanalisi e di profonda osservazione, dei movimenti fisici e mentali, ma anche di abbandono totale. *Quasi dei processi alchemici e di trasformazione*, anche dello spazio. Viaggi verso una rinnovata visione della realtà e un grande abbraccio del silenzio. Sembrano nascere e addormentarsi in esso²⁹.

la pratica dello yoga contemporaneo e ha in qualche modo sostituito il background somatico e filosofico originario, accostandosi alla dimensione sportiva e andando a costituire «un'industria importante, multimilionaria, un argomento di conversazione quotidiana di routine, una questione di preoccupazione politica». *Ibidem*, con riferimento a J. Evans, B. Davies, J. Wright (edited by), *Body Knowledge and Control: Studies in the Sociology of Education and Physical Culture*, Routledge, New York 2004, p. IX. Ricordo inoltre che sport e danza sono sempre stati convenzionalmente visti in Occidente come universi residenti in regni culturali separati e persino opposti, eppure – come bene hanno evidenziato N. Dyck e E.P. Archetti nell'Introduzione al volume *Sport, Dance and Embodied Identities*, Berg, New York 2003 – «condividono non solo uno status comune come tecniche del corpo (Mauss 1973), ma anche una capacità vitale di esprimere e riformulare identità e significati attraverso i loro movimenti praticati e forme scritte» (p. 1). Se ne deduce che «riunire sport e danza come forme etnograficamente distinte ma analiticamente commisurabili di cultura del corpo e pratica sociale rappresenta un allontanamento dai precedenti modi di pensare a questi due campi all'interno dell'antropologia e di altre discipline» (*ibidem*).

²⁸ Cfr. <<http://www.benedettacapanna.it/>>.

²⁹ Tratta dalla tesi di laurea di E.C. Maddalena, *Il respiro Yogico nel corpo sottile della danza d'autore italiana, Chiara Corte, Francesca Proia e Benedetta Capanna*, Università di Bologna, Scuola di Lettere e Beni culturali, relatore E. Cervellati, a.a. 2016/2017, p. 30 (corsivo mio).

[...] Come danzatrice, lo yoga mi ha sicuramente arricchito a livello fisico, donandomi connessione, propriocettività, chiarezza e modulazione di qualità. Mi ha aiutato a gestire meglio la mia energia, a condurla, a diluirla o potenziarla a seconda delle occasioni. Ma soprattutto mi ha donato integrità, un corpo pensante, più che un corpo con una testa-mente. Per me fu una rivelazione quando uno swami durante un bel seminario disse che la mente era lunga e larga come il corpo! Lo yoga è penetrato lentamente, silenziosamente e inesorabilmente in tutta la mia vita, e certamente è presente nella danza³⁰.

E ancora, ragionando sulla responsabilità che comporta l'insegnamento di questa pratica millenaria nel mondo contemporaneo/occidentale³¹ e sulle possibilità convenzionali di adattamento tecnico dello stesso nell'epoca della rincorsa sfrenata verso un benessere a tutti i costi³², alle domande specifiche sul percorso che l'ha portata ad essere sia insegnante di yoga che di danza contemporanea «hai mai pensato di fare della trasmissione di queste arti un'unica formula didattica? Pensi che sarebbe possibile? Credi, inoltre, che per tutti i danzatori sarebbe utile praticare yoga?», risponde:

Danza e yoga hanno comunque finalità diverse. S'incontrano, si possono intrecciare ma sono belle per l'unicità della

³⁰ Ivi, p. 31.

³¹ Il lavoro sul corpo cui mi riferisco, quindi, è un lavoro che attinge la propria specifica qualità di strumento di conoscenza non tanto da tecniche specifiche intese in senso dogmatico, quanto dall'orizzonte ideale cui si riferiscono tali pratiche nel loro complesso, a prescindere dalle rispettive differenziazioni, spesso molto marcate tanto nei percorsi quanto nelle dottrine.

³² Esempio in proposito è la *long durational* performance #Ed3n Temple di Mara Cassiani (2016), presentata in prima assoluta a World Breakers Drosesera XXXVI, che tratta il diffondersi dell'esperienza della Spa come un ideale Eden terrestre in cui lo spettatore è invitato a compiere «un viaggio introspettivo in cui l'idolatria di corpo, benessere e relax diventa una pratica rituale e spirituale» (D. D'Amico, C. Pirri, *Il tempio dell'edonismo. Intervista a Mara Cassiani*, in «Alfabeta2», 10 agosto 2016, <<https://www.alfabeta2.it/2016/08/10/tempio-delledonismo-intervista-mara-cassiani/>>).

loro offerta. [...] Nella pratica yoga c'è un'intimità così forte che secondo me deve essere riparata e custodita. Ricordiamoci che tradizionalmente la sua trasmissione era tra maestro e discepolo, una relazione uno a uno. [...] E comunque elementi di yoga ci sono stati dall'inizio della danza moderna, basti pensare alla pioniera Ruth Saint Denis o alla coreografa Martha Graham. Lo yoga sicuramente facilita la percezione della sacralità del movimento e dello spazio, e conduce alla percezione della ritualità anche nel gesto performativo. Per alcuni può essere il *Feldenkrais* un grande supporto, altri danzatori possono trovarlo nel *Qi Gong* o nel metodo *Alexander*. Io ho trovato nello yoga grande forza e sostegno anche per la danza, ma per me lo yoga è aldilà della danza³³.

Processare tutto, in attesa di epifanie, della complessità, di estremizzazione; mantenere le relazioni attivate dal gesto, pieno di senso, all'interno di una rete d'influenze energetiche che creano anche a distanza dei flussi d'aria, delle colate di magma, fino a che i sensi non sono risvegliati e la danza si muove su una coreografia di particelle. Penso o non penso mentre danzo? Questo si chiedono oggi quegli artisti che intendono la loro esperienza produttiva come un lavoro capace di rendere una realtà fisica metafisica. Il corpo è sì istruito, ci suggeriscono, ma di due cose soprattutto: pensiero del gesto e azione del gesto, che sono a servizio del concetto coreografico. Il lavoro minuzioso sul corpo organico, infatti, aiuta in questo senso a diventare più coscienti di rigidità non necessariamente genetiche ma magari provocate da stress fisico, come traumi o incidenti, o emotivo, come una forte paura, uno spavento, una situazione dolorosa o semplicemente da un rigido training tradizionale di *danse d'école*³⁴.

³³ E.C. Maddalena, *Il respiro Yogico nel corpo sottile della danza d'autore italiana...*, cit., p. 38.

³⁴ Cfr. in particolare a questo proposito F.A. Cramer, *De-Scribing Dance, In-Scribing Biography. Or, How Personal Can Ballet Be*, in *Moving Bodies*, in «Performance Research», vol. 8, n. 4, 2003, pp. 77-83.

La danzatrice e insegnante di yoga Francesca Proia³⁵ ha condotto di recente, all'interno del progetto *Fabbrica Lab 2018*³⁶, il laboratorio chiamato *Lento, più lento, pranayama*³⁷, che si proponeva di:

[...] introdurre il *pranayama* come pratica del soffio vitale. Il *pranayama* non è separabile dal corpo, né è possibile pensarlo isolato dalla vita. Il *pranayama* è in tutto e per tutto l'anima della condivisione di sé con gli altri. L'aria è lo spazio della relazione, e il compito del *pranayama* è quello di renderci sensibili all'aria, attraverso esercizi che riguardano soprattutto la pelle, il respiro e alcune percezioni particolari, come lo scorrere, o la pulsazione. Gli incontri prevedono l'impiego delle tecniche psicocorporee dell'hatha yoga (*asana, pranayama, mudra*)³⁸.

³⁵ Francesca Proia ha lavorato come danzatrice in Italia e in Francia per le compagnie Monica Francia, Habillé d'eau, Masaki Iwana. Ha collaborato a lungo ed è stata assistente coreografa per il regista Romeo Castellucci. Nel 2016 debutta online il progetto *Minera*, scuola di yoga online dove i passi verso la comprensione della disciplina stessa sono immaginati come minerali disseminati lungo il percorso dell'apprendimento dello scolaro; <<https://minera-scuoladiyoga.com/>>.

³⁶ Si tratta di una serie di laboratori – promossi dall'Assessorato alla Cultura e alle Politiche Giovanili del Comune di Forlì e dal Servizio Cultura, Musei, Turismo e Politiche Giovanili, inseriti nel progetto d'Unione dei Comuni della Romagna Forlivese con il sostegno della Regione Emilia-Romagna Assessorato alla Cultura, Politiche Giovanili e Politiche per Legalità – guidati da docenti e creativi che hanno posto le proprie competenze ed esperienze a servizio delle nuove generazioni, per stimolare interessi e passioni, collegando l'arte e la cultura alla formazione e allo sviluppo di nuove *skills* che passano attraverso la ricerca corporea: dalla voce al teatro, dallo yoga alle marionette.

³⁷ Il laboratorio è stato proposto come gratuito e rivolto a ragazzi e adulti dai 14 ai 35 anni.

³⁸ *Dalla voce al teatro, dallo yoga alle marionette: tante occasioni di formazione artistica*, in «ForlìToday», 21 agosto 2018, <<http://www.forlityday.it/eventi/dalla-voce-al-teatro-dallo-yoga-alle-marionette-tante-occasioni-di-formazione-artistica.html>>.

Il corpo non fa la danza, ma la danza entra nel corpo, lo abita, rendendo visibile un mistero profondo, che sta sotto la pelle, l'invisibile che integra l'errore nel movimento e lo fa con sapienza. Il performer è alla ricerca di sguardo, condivisione, relazione con uno spettatore che a sua volta si espone in un'estenuante ricerca di significato delle cose. La sospensione, per entrambi, è una condizione di rallentamento di un processo che non si ferma mai.

Mi piace ricordare come in alchimia l'*immaginazione* sia uno strumento di particolare rilievo³⁹: le trasmutazioni della materia nell'*athanor* (forno) sono strettamente e intuitivamente legate alla fantasia dell'adepto, che deve accompagnare e intuire l'operazione che si proietta o si manifesta nell'alambicco, operando in quel *mundus imaginalis*, definito da Corbin «mondo in cui si spiritualizzano i corpi e in cui si corporalizzano gli spiriti»⁴⁰. Allo stesso modo il lavoro sui punti, le particelle, le molecole o addirittura il sangue, con minuziosa pazienza maieutica e coreografica, è all'attenzione della giovane danza d'autore e di ricerca oggi. Gli artisti indagano gli interstizi, le caverne del corpo come fonti non solo intellettuali, ma fisiche in cui le sostanze primarie catalizzano un processo che una volta avviato non prevede retrocessioni. E lo fanno dandosi del tempo, spesso "a perdere", per risiedere in un altrove di pace. Riconduco in questo senso la residenza artistica contemporanea a una sorta di pratica di meditazione volta a creare delle trasformazioni; si tratta, infatti, di un'importante modalità creativa che nasce dalla difficoltà di trovare luoghi e tempi in cui poter esprimere la propria creatività in un contesto libero dalle pressioni del mercato e del sistema dell'arte e dell'intrattenimento. Le residenze artistiche creano un circolo virtuoso all'interno del quale si favorisce lo scambio tra artisti di diverse provenienze e discipline e l'incontro con interlocutori attenti e sensibili partecipi dell'atto stesso di creazione.

³⁹ A.M. Partini, *L'opera alchemica in Frate Elia*, cit., p. 33.

⁴⁰ H. Corbin, *Corpus spirituel et terre céleste*, Buchet-Chastel, Paris 1979, p. 223.

Daniele Ninarello, artista, coreografo e docente internazionale, che definisce il suo stile – non a caso – «mantrico»⁴¹, nel 2018 ha presentato un progetto per la Lavanderia a Vapore (Torino)⁴² in cui confluiscono danza, ricerca di movimento, drammaturgia, pratiche meditative e tecniche somatiche, il cui processo di ricerca collettiva è confluito nella creazione di una performance finale. Così lo presentava:

L'indagine di questa edizione parte dal desiderio di trasmettere "pratiche esperienziali" create appositamente per favorire la condivisione e la collaborazione fra le persone, e generare una necessaria riflessione sull'incontro con l'altro, l'inclusione dell'altro che è fuori da me, favorendo un sistema di operazione allocentrico in cui l'ego perde potere, riportando l'idea di relazione come luogo dove l'attenzione è rivolta al mondo esterno, con maggiore sensibilità verso gli altri. Tutte le pratiche di ricerca e i laboratori con i Guest Teacher, apporteranno una profonda riflessione sul tema dell'alleanza come punto di forza, e sulla cooperazione come vocazione, sulla cooperazione come condizione primordiale dell'uomo⁴³.

⁴¹ *Intervista a Daniele Ninarello*, a cura di M. Olivieri, in «Sipario», 10 aprile 2018, <<https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/11471-intervista-a-daniele-ninarello-di-michele-olivieri.html>>; cfr. anche <<http://www.danieleninarello.it>>.

⁴² Le azioni – attività di laboratorio sul movimento, workshop intensivi, sessioni di sharing/dibattiti – sono state programmate da ottobre 2018 a giugno 2019 e ad esse è seguita una performance finale restitutiva (Maggio 2019 | Festival Interplay). Durante gli incontri sono state esplorate tecniche di danza contemporanea, discipline somatiche, pratiche di movimento e compositive con ospiti esterni (C. Bersani, L. Waysbort, M. Ciappina, E. Giannotti), inerenti la ricerca sulla produzione *Pastorale* della Compagnia Daniele Ninarello (debutto: 16 novembre 2019, Lavanderia a Vapore, Collegno).

⁴³ <<https://www.piemontedalvivo.it/il-corpo-intuitivo/>>.

La coreografa Liat Waysbort⁴⁴ descrive così il suo workshop chiamato *The Sensorial body*, in cui la danza nasce da un'immagine o una sensazione, che viaggia all'insegna di una connettività fatta da corpo tecnico, azione (attivazione di movimento) e relazioni passive (arrendersi al movimento):

Le mie lezioni sono focalizzate sullo sviluppo delle abilità fisiche e tecniche e sull'aumento della consapevolezza sensoriale del proprio corpo, e collegano i processi fisico/cinestetici alla consapevolezza e al risveglio del corpo. Sto usando riferimenti a *pratiche e tecniche di danza tradizionali mescolate con lo yoga*. Con questa sinergia sto addestrando i ballerini ad arrivare al loro pieno potenziale e ad ampliare le esperienze positive nella pratica della danza. Le lezioni si riferiscono al mio vocabolario, che si traduce in un lavoro molto fisico e sempre più impegnativo di alta energia. È necessario avere un follow-up delle classi per percepire lo sviluppo. In quelle lezioni sto allenando il corpo e il cervello in un modo multi-tasking [...]⁴⁵.

Elena Giannotti⁴⁶, coreografa e danzatrice di Company blu⁴⁷, per la medesima occasione ha creato *La Gru e la Sfinge*, progetto introduttivo alle pratiche fisiche in cui una parte è stata dedicata al cosiddetto "Social Dreaming", una pratica collettiva di condivisione dei sogni volta allo sviluppo del pensiero creativo; un'altra parte invece ha interessato quella che la coreografa definisce «*reverie* del movimento», ovvero visualizzazioni, strutture e condivisione di immagini a partire dalle quali, attraverso alcune indicazioni provenienti

⁴⁴ Liat Waysbort è una coreografa israeliana che vive e lavora ad Amsterdam. Ha iniziato la sua carriera come danzatrice e poi *rehearsal director* per la Batsheva Dance Company, dove ha lavorato con coreografi tra cui Ohad Naharin e William Forsythe. Cfr. <<https://www.bittersweetdance.com/>>.

⁴⁵ Cfr. <<http://www.danieleninarello.it/il-corpo-intuitivo-lab/>> (corsivo mio).

⁴⁶ <<http://www.elenagiannotti.info/>>.

⁴⁷ <<http://www.companyblu.it/>>.

da pratiche somatiche e coreografiche, si può rimanere semplicemente all'ascolto del movimento nel movimento. L'immagine cioè è utilizzata per favorire la percezione del corpo in un contesto fittizio:

Il *Social Dreaming* è una pratica per trasformare il pensiero dei sogni usando le libere associazioni, l'amplificazione tematica, e il pensiero sistemico, in modo da creare legami, trovare connessioni e liberare/generare nuovi pensieri. [...] Il sogno non è proprietà del sognatore, il sogno contiene conoscenza e pensiero come divenire. Il focus del *Social Dreaming* è sui sogni, non sul sognatore⁴⁸.

Sappiamo bene che durante il sogno «le immagini prendono forma e consistenza come se fossero oggetti reali, e noi ci sentiamo immersi con tutti i sensi nelle avventure in cui esse ci trascinano»⁴⁹ e questo significa che le immagini possono avere effetto reale sul nostro fisico che dorme: svegliarci col respiro affannoso, come dopo aver fatto una lunga corsa, con un senso di paura, come davanti a un burrone o con labbra sorridenti per una scena che ci fa particolarmente contenti. Il *setting* di lavoro di Giannotti è chiamato *Social Dreaming Matrix* proprio perché la matrice è il "luogo" dove la vita cosciente della veglia rispecchia il mondo inconscio/infinito del lavoro-del-sogno che avviene appunto nel sonno. Nella configurazione della Matrice un collettivo di persone⁵⁰ si ritrovano per condividere i sogni e associazioni libere per trovare legami e creare connessioni per esplorare la conoscenza del sogno, dunque *Matrix*, spiega l'autrice, «è un luogo dove *qualcosa può crescere*»⁵¹.

Così come «un alchimista si può educare a cogliere la qualità degli elementi affinando i sensi in molte direzioni, in vista di vari

⁴⁸ Cfr. <<http://www.danieleninarello.it/il-corpo-intuitivo-lab/>>.

⁴⁹ A.M. Partini, *L'opera alchemica in Frate Elia*, cit., p. 33.

⁵⁰ Da 10-15 a 60, tra cui uno o più "hosts" – facilitatori del lavoro.

⁵¹ <<http://www.danieleninarello.it/il-corpo-intuitivo-lab/>>.

caratteri»⁵² il danzatore necessita oggi di «un singolare kit di training somatico ed intellettuale per “sopravvivere” sulla scena contemporanea con corpo vigile e mente brillante»⁵³; ce lo suggerisce Marta Ciappina⁵⁴, raffinata danzatrice, didatta e coach dell’ormai noto workshop chiamato *Brilliant mind and powerful body*, che – raccontando la sua proposta sempre nell’ambito del workshop intensivo a cura di Ninarello – ci svela il nucleo della sua poetica:

Al centro della riflessione ipotizziamo l’apprezzamento di condizioni fisiche prismaticamente smontate e disponibili al cambiamento e un gioco combinatorio fra sistema e istinto. Vengono assegnate istruzioni semplici, prive di contraddizioni e stratificate, il corpo viene scisso negli elementi costituenti, la logica del movimento è considerata virtù per ridefinire il corpo, la dialettica dispositivo per affinare ed espandere le composite fisicità del mover. [...] La pratica è connotata da una compiuta semplicità per lasciare spazio all’elaborazione libera di un’esperienza orientata intorno ad un assunto dichiarato e rendere omaggio a sapienza e perizie personali. Il laboratorio è dedicato a chi ha posto al centro della propria ricerca l’allenamento del pensiero, del corpo e dell’utopia. [...] Il processo nel tempo desidera proteggere la prensilità del pensiero, trasformare i dati dell’esperienza e creare nuove acquisizioni sfibrate dell’inessenziale⁵⁵.

⁵² E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, a cura di G. Marchianò, Marsilio Editori, Venezia 2017 (1991).

⁵³ <<http://www.danieleninarello.it/il-corpo-intuitivo-lab/>>.

⁵⁴ Danzatrice e didatta, Marta Ciappina si forma principalmente a New York al Trisha Brown Studio e al Movement Research. Collabora con Gabriella Maiorino, Ariella Vidach – AiEP, Motus, Daniele Albanese_Compagnia Stalk, Compagnia Daniele Ninarello, Compagnia MK, con il Leone d’Oro alla carriera 2019 Alessandro Sciarroni, con la compagnia svizzera Cie Tiziana Arnaboldi, con Chiara Bersani e Marco D’Agostin e molti altri. Affianca all’attività di danzatrice quella di pedagoga organizzando annualmente classi e workshop per danzatori e attori.

⁵⁵ Cfr. <<http://www.danieleninarello.it/il-corpo-intuitivo-lab/>>.

Elementi costituenti, dunque, come fonti di una «correlazione tra il *corpo sottile* e quello grossolano»⁵⁶ che porta ad una terza via ovvero un «corpo di trasmigrazione»⁵⁷, in cui elasticità fisica e mentale funzionano come sistemi di nutrimento ed eliminazione delle “scorie” fino a generare radici di un movimento mai fine a se stesso. L’analisi dello spazio dell’invisibile porta al disfacimento del gesto estetico come una trasformazione chimica che genera sempre nuove monadi, le quali da celate diventano esposte «per poi scomparire, e ancora rinnovarsi»⁵⁸. Terra è sostanza, Acqua quantità, Aria qualità, Fuoco moto o forza: la danza, come l’alchimia, è nient’altro che «una progressione attraverso gli elementi»⁵⁹ dell’universo e dei sensi.

Il corpo o terra occupa uno e non altro spazio, è formato, non forma, mentre l’acqua, i fluidi del corpo sono sì delimitati, formati, ma altresì formanti perché foggiano, nutrono, sanano maternamente, sciolgono femmineamente le membra che intridono: sono l’anima vegetativa che è sì nello spazio, ma pulsando ritma per altro il tempo. L’aria, cioè gli spiriti vitali nei quali quell’acqua in parte vapora, si sottrae in misura ancor maggiore allo spazio, e più ancora nel tempo avendo una forma non più visibile ma acustica soltanto, e forma, conformandolo ai suoi impulsi, l’ondeggiare dell’acqua [...]⁶⁰.

Interessante come il passo da una vita acqua vegetativa a un’esistenza aerea o psichica in alchimia sia illustrato dalla metamorfosi della crisalide in feconda farfalla (o *imago*⁶¹), anche detta psi-

⁵⁶ D.G. White, *Il corpo alchemico*, cit., p. 31. Cfr. anche il sempre attuale S. Fanti/Xing (a cura di), *Corpo Sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

⁵⁷ D.G. White, *Il corpo alchemico*, cit., p. 31.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, cit., p. 27.

⁶⁰ *Ivi*, p. 30.

⁶¹ Muta Imago è un progetto di ricerca artistica e una compagnia teatrale nata a Roma nel 2006 e oggi con base a Roma e a Bruxelles. È guidata da Claudia

che, ovvero soffio, anima. Non è un caso che una nota compagnia sperimentale degli anni Novanta vi abbia preso spunto per uno dei suoi più grandi successi⁶² oppure un Festival sulle arti dinamiche del presente conservi questo nome, Crisalide appunto, da ormai un quarto di secolo. Scrive lo storico di teatro Raimondo Guarino sul sito stesso del Festival:

Crisalide è un luogo di conoscenza e di pratiche. Qui gli atti di creazione mostrano urgenza e precisione, mentre le parole rivendicano ossessioni e astrazioni. Il cenacolo dei dialoghi incrociati e degli esercizi di osservazione è diventato col tempo paese dell'acanita meditazione e sfera di entità potenti e identità sospese. Raccogliendo le forze e difendendo il campo, Crisalide [...] progetta un'economia autonoma ma non indifferente. La sua missione costante è la dimostrazione delle azioni e delle persone del teatro come presenze libere e necessarie⁶³.

Trasformare la materia, così come il corpo, ci induce a pensare

Sorace (regista) e Riccardo Fazi (drammaturgo/sound designer) ed è composta, cito la biografia online, «da tutte le persone che sono state, sono e saranno coinvolte nella realizzazione dei progetti» (<<http://www.mutaimago.com/>>).

⁶² Mi riferisco a *Seigradi* del collettivo Santasangre, uno spettacolo che è una riflessione sulla bellezza e sulla forza degli elementi naturali, acqua *in primis*, attraverso la sintesi tra corpo, voce, suoni e ambienti virtuali. L'unica danzatrice in scena nasce come da un bozzolo e – passando attraverso le quattro fasi del divenire che Aristotele sostiene nel Primo libro di fisica – brucia, letteralmente, ancor prima di diventare farfalla. Spiegano gli artisti: «È un esperimento coreo-sonoro in cui fonti luminose, immagini olografiche, suoni campionati in tempo reale, rendono il luogo della scena una lanterna magica di grandi dimensioni. La scena viene proposta come un organismo sonoro e visivo auto-produttivo, in esso infatti proliferano e si generano suoni-visioni-azioni a partire dalle risorse interne allo spazio stesso», cit. in <<http://www.santasangre.net/>>. Cfr. F. Magnini, *Seigradi: dancing in a real-virtual environment. Affects and Movement in Santasangre's work*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. IV, n. 5, 2014, pp. 31-53, <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/4698>>.

⁶³ <<http://www.crisalidefestival.eu/>>.

che la dimensione materiale non sia mai separata da quella simbolica e che un insieme complesso di circostanze, esterne e interne, operi fino ad ampliare la nozione stessa di “sistema affettivo”, inteso come fenomeno avvertito fisicamente tramite una risonanza sinestetica “proprio-corporea” generata dal movimento stesso. Questo avvalorava l'idea di una «de-psicologizzazione» – che il filosofo Tonino Griffero, con riferimento costante alla neofenomenologia di Hermann Schmitz, ha definito «atmosferologica»⁶⁴ – dell'intera sfera emozionale, a favore di uno spazio vissuto attraverso la percezione del mondo esteriore più che di quello interiore. Griffero, infatti, ripensando totalmente lo statuto dei sentimenti, ritiene che si debba «valorizzare l'ipotesi che le atmosfere siano il fulcro di una comunicazione proprio-corporea tra uomo e mondo anteriore a scissioni e astrazioni»⁶⁵, arrivando a ipotizzare che il fenomeno dell'atmosfera sia del tutto riconoscibile nella sua autonomia e identità ontologica, ma soprattutto provando a pensarne il carattere, che secondo il senso comune appare il più proprio – la vaghezza – di contro alla chiarezza con cui viene percepita. Da qui traggio ispirazione per avanzare alcune connessioni rispetto al discorso sulle ipotesi d'interpretazione individuale o collettiva del gesto danzato, sulla memoria del corpo proprio/vissuto che caratterizza l'essere umano, quindi in termini coreografici sulle qualità di movimento possibili, sulle suggestioni motorio-espressive, sul sapere tacito e sulla sempre più sfaccettata relazione con i Maestri, nell'epoca di una sfrenata contaminazione digitale.

Considerando che oggi il discorso sui terremoti esteriori e interiori della danza e della coreografia richiede ancora un confronto su termini apparentemente caratterizzati da «ambiguità o vaghezza»⁶⁶,

⁶⁴ Cfr. T. Griffero, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Pearson Italia, Milano-Torino 2013, p. 31.

⁶⁵ T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 115.

⁶⁶ G. McFee, *Introduction* a Id., *Dance, education and philosophy*, Meyer & Meyer Sport, Oxford 1999, p. 8, cit. in F. Magnini, *Sistemi di Trasmissione delle*

suggerirei – sempre con Griffero – di «non uscire dal vago (ma starci nella maniera giusta)»⁶⁷. Ciò significa ipotizzare una connessione fruttuosa tra «movimento come modo di essere fenomenologico e l'abitare biografico di tali movimenti»⁶⁸, che aiuti a valorizzare il legame tra performance e sue possibili letture, moto dinamico e formati ripetibili, preferendo alla nozione di «trasferimento» delle conoscenze del corpo, quella meno univoca di «trasformazione»⁶⁹ delle stesse.



FIG. 1 – Francesca Pennini (CollettivO CINETICO), Armunia Festival Inequilibrio, Castiglioncello 2019. Fotografia: Daniele Laurenza.

conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore, in «Teatro e Storia», a. XXVII, n. 34, 2013, pp. 325-357: 326.

⁶⁷ T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 3.

⁶⁸ F.A. Cramer, *De-Scribing Dance, In-Scribing Biography. Or, How Personal Can Ballet Be*, cit., p. 80.

⁶⁹ D.G. White, *Il corpo alchemico*, cit., p. 30.



FIGG. 2-3 – *A Peaceful Place* di Davide Valrosso, Armunia Festival Inequilibrio, Castiglioncello 2019. Fotografia: Daniele Laurenza.