

Michele Pascarella

Fare spazio. Conversazione con Simona Bertozzi

Nel frammentato panorama della danza e delle arti performative contemporanee, il percorso della danzatrice e coreografa Simona Bertozzi si caratterizza per il rigoroso e visionario intreccio fra intenzionalità teorica e prassi scenica. La presente conversazione cerca di mettere in luce riflessioni e procedure operative, intese a fornire alcune precise chiavi di accesso a un universo creativo indomito e scientifico senza pretendere in alcun modo di esaurirne la complessità.

Il dialogo prende avvio con la narrazione delle origini del fare coreutico di Simona Bertozzi, soprattutto, del rapporto con i Maestri, per poi prendere in esame l'attuale e personale dimensione pedagogica della trasmissione della pratica coreografica. Simona Bertozzi analizza dettagliatamente poetiche, principi e modalità di creazione messi in azione nei diversi contesti, formativi e/o produttivi in cui si trova quotidianamente a operare.

Una specifica analisi è dedicata agli strumenti adottati, tra i quali il costante ricorso a immagini-stimolo sia afferenti alla storia dell'arte visiva (dagli affreschi di Giotto alla *Scuola di Atene* di Raffaello Sanzio, dalla *Flagellazione di Cristo* di Caravaggio alle nodosità di Lucien Freud, dalle opere invisibili di Gino De Dominicis alle dilatazioni di Bill Viola, dalle "figurine" di Alberto Giacometti alle fotografie di Sandy Skoglund), sia riconducibili alla più disparata iconografia umana e animale (*totem*, oggetti, decorazione dei corpi): un composito sistema di segni che ha l'obiettivo di attivare processi non di imitazione ma di in-corporazione (*embodiment*), di mimetismo.

Come esemplificazione di tali stratificate modalità sono prese in considerazione soprattutto due coreografie: quella dedicata al mito di Prometeo e alla sua trasposizione nella contemporaneità, costituita da sei episodi autonomi realizzati tra il 2015 e il 2016 con organici numericamente proteiformi composti da danzatori di diversa età ed esperienza e *Lotus*, creato nel 2017 con un gruppo di giovani danzatrici Tamil intrecciando il vocabolario e i codici tecnici della danza contemporanea occidentale al Bhārata Nāṭyam, la danza classica indiana fortemente rappresentativa della cultura Tamil.

La presente conversazione esplicita gli elementi basilari di una prassi che si costituisce di «rigore, stupore, risonanza, meraviglia».



MICHELE PASCARELLA : Iniziamo parlando della tua prima Maestra?

SIMONA BERTOZZI : Provo tuttora un'ammirazione smisurata nei confronti della mia prima insegnante di danza, Jana Melandri. Mi ha permesso di comprendere il valore dell'apprendimento di un codice e, soprattutto, l'ostinazione necessaria per fare del rigore una possibilità energetica, generativa, volta allo stupore e all'affermazione di una propria "postura". Nel corso degli anni ho trasformato, ma mai tradito, ciò che lei mi ha trasmesso.

M.P. : Nell'etimologia di "ammirare" c'è il "guardare con meraviglia".

S.B. : Fin da piccola ho cercato figure di "maestri", negli studi scolastici e nelle discipline corporee che ho praticato: atletica, ginnastica artistica, danza.

Mi è sempre parso un privilegio poter fare esperienza di apprendimento immersivo, totalizzante, spesso inquieto e spaesante, in grado per questo di produrre meraviglia.

M.P. : Come avvenne il tuo incontro con la danza?

S.B. : La mia famiglia non era solita frequentare i teatri, per cui le mie prime visioni di danza sono legate al mezzo televisivo: Heather Parisi e *Fame*. Ricordo che mi provocarono un'enorme fascinazione. Quando lasciai la ginnastica artistica per intraprendere lo studio della danza classica ebbi occasione di vedere i primi spettacoli e il lavoro di importanti compagnie, come quella del teatro Bol'šoj e l'Aterballetto, ospitate a Pavaglione Estate, unico appuntamento con la danza, in quegli anni, a Lugo di Romagna, dove abitavo.

M.P. : Provavi a imitare ciò che vedevi?

S.B. : Sì, nel cortile di casa. Ho sempre provato attrazione per l'esercizio fisico ostinato, non riuscivo a non estremizzare ogni esperienza di movimento, che fosse la corsa a piedi, con i pattini o le gare di salto in alto. Lo stesso fu con i miei primi, solitari esperimenti danzanti.

M.P. : Pochi mesi dopo iniziasti a frequentare la tua prima scuola di danza.

S.B. : Entrai nella sala di danza classica con il desiderio di mettere in mostra le mie capacità. Lo sguardo di Jana Melandri sedò subito la mia esuberanza introducendomi a un rigore che, da allora, non mi ha più abbandonata.

Inizì così la sua trasmissione, la severa attenzione verso la postura e l'allineamento delle vertebre, la necessità della ripetizione e, ancora di più, la produzione di un pensiero nei confronti del

movimento, una complessità che Jana mi fece percepire con la potenza del suo tono pacato, essenziale, cristallino: come tutto ciò che si appoggia, inesorabilmente, sui silenzi.

M.P. : Cosa ti affascinò di quel mondo, all'inizio?

S.B. : La visione delle geometrie nel corpo, la chiarezza delle linee, l'ostinazione che quella disciplina richiedeva attivando una rinnovata dimensione dell'ascolto, volto a comprendere e visualizzare una postura organizzandone i dettagli.

Mi affascinò affrontare qualcosa che percepivo come estremamente minuzioso e complesso.

M.P. : Un dettaglio, forse apparentemente insignificante: indossavi il tutù?

S.B. : No. Solo in occasione del saggio. Durante l'anno, per le lezioni, erano richiesti body azzurro, calze rosa con la riga nella parte posteriore, mezze punte e capelli raccolti. In quegli anni ascoltavo musica *new wave* inglese e mi vestivo in stile dark: arrivavo a lezione con il chiodo, gli anfi, i capelli "irregolari" e lì mi cambiavo.

Jana sorrideva di questa mia trasformazione.

M.P. : Rigore *versus* trasgressione.

S.B. : Ero affascinata dalla possibilità di muovermi tra due estremi, di gestire una dimensione comportamentale che trasgrediva il giudizio. Non corrispondeva a ciò che, in generale, le persone pensavano di me. Erano due sponde del mio agire che si nutrivano a vicenda generando, al contempo, frizione e sorpresa.

M.P. : Facendo un grande salto temporale, puoi riconoscere un analogo sdoppiamento in qualche aspetto del tuo lavoro attuale?

S.B. : Frizione e sorpresa sono tuttora, per quanto diversamente declinati, aspetti paradigmatici del mio pensiero rivolto al movimento, alla scrittura coreografica e al suo orizzonte di eventi e visioni.

Il movimento è un processo in cui il corpo si attiva per tensioni, opposizioni e affezioni, dialogando in maniera complessa con la materia del tempo e dello spazio. Ogni azione, dunque, produce attraversamenti e traiettorie più che approdi stabili, quadrature o perimetri, affermando ininterrottamente la sua natura inclusiva e sorprendente, di sfumature, temperature e temperamenti.

La danza è una "creazione di mondo", un orientamento vitale in cui i corpi tendono ad aggregarsi per affinità di visione e non per omologazione, per capacità di coesistenza e invenzione.

I pieni e i vuoti, il volume dei gesti visibili così come le vibrazioni nella distanza e le risonanze sono materia da articolare ponendo il corpo nella condizione di allinearsi e sbilanciarsi, di connettere e collidere, di stare in ciò che è noto e nel mistero, nella frizione e nella sorpresa. Nello stupore, appunto.

M.P. : Come imposti, in concreto, il lavoro di trasmissione con i danzatori?

S.B. : Pur nelle variabili che si dispiegano per ogni specifico progetto, credo di poter delineare due modalità sostanziali di ingresso nella pratica del lavoro di creazione.

Inizialmente trascorro del tempo da sola, in sala prove, cercando dimensioni inedite di immersione nel movimento e tracciando un primo orizzonte di immagini, in riferimento al materiale iconografico e testuale raccolto intorno alla tematica su cui il nuovo progetto si orienterà.

Cerco soprattutto di comprendere quale tensione abiterà i corpi, la relazione con lo spazio e che tipo di sguardo si deve posare sulle presenze.

Queste visioni preliminari sono poi affiancate da un primo vocabolario di *keywords* che tracciano l'emersione di brevi partiture coreografiche e generano una possibilità di *habitat*, adatto per un agire solitario (assolo) così come per una coralità.

A questo punto, nella condivisione del materiale fisico e verbale depositato inizia il processo di trasmissione ai danzatori. Processo che troverà, attraverso la loro capacità di introiettare e manipolare le informazioni, una rinnovata configurazione, spesso anche distante da quelli che erano i miei appunti iniziali.

Il materiale originato in solitudine diviene ragione di un *playground* in cui la pratica può strutturare ulteriori aperture dell'esplorazione, alimentando la mobilità delle immagini e la fascinazione per la reversibilità delle regole.

Elementi sostanziali come spazio, tempo, lontananza, tangenza, tocco, densità temperatura, sbilanciamento, sostegno, attraversamento e compenetrazione mi permettono di dettagliare il segno da ricercare.

M.P. : Cosa intendi per “segno”, in questo caso?

S.B. : Come il corpo si colloca, attraversa, incide e organizza le “condizioni ambientali” in cui agisce. Secondo un'idea di movimento concepito come materia che si introietta, elabora e infine può essere proiettata nello spazio.

M.P. : Puoi spiegare meglio questa tripartizione?

S.B. : Il movimento va esperito come un processo, come un'occasione per collocarsi tra le cose, per attivarsi anatomicamente restituendo allo spazio la multiformità dei diversi gradi di presenza. In questa direzione esercitare il gesto significa sfuggire una dimensione formale, perimetrale, che lo priverebbe della necessaria risonanza inscrivendolo in una logica didascalica di causa-effetto, prevedibile e calata principalmente sulla volontà esecutiva del singolo.

Il movimento perderebbe così la sua dimensione empatica, la possibilità di attivare una comunicazione primariamente biologica che organizza immagini, visioni, evocazioni e si esperisce per aderenza, inerenza, migrazione di eventi, molto prima, molto al di sopra e molto oltre

l'attribuzione di significati.

Per fare chiarezza, vorrei citare una pratica in cui mi incontro ogni volta che si intraprende la ricerca, a prescindere da quello che sarà l'orizzonte tematico verso cui focalizzare la composizione e la scrittura dell'opera.

L'esercizio di appoggio sulle geometrie.

La spirale.

Si parte da una mappatura anatomica che intercetta la postura nella verticalità. Come se fosse sempre la prima volta. Visualizzare la perpendicolare all'interno della quale il corpo è compreso. Inscritto. La linea: centro della testa, coccige, talloni.

Iniziare da questo allineamento una serie di ingressi nella spirale, chiarendo di volta in volta quale parte del corpo la intercetta, quale vettore si attiva e da qui, da questa fase di *embodiment*, come si attiva la proiezione nello spazio.

La regola è precisa, la chiarezza e il rigore vanno ogni volta affinati, il codice diviene immediatamente materia da attraversare, il *continuum* su cui innestare tutte le variabili del processo.

Si moltiplicano le modalità di esplorazione articolari, le interrogazioni alla colonna vertebrale, i livelli dello spazio, la frammentazione del rapporto tra l'alto e il basso, le propulsioni aeree, e così via.

La spirale di partenza va quindi a ri-organizzare lo spazio: si riaprono volumi, si creano nuove traiettorie. Nel caso della presenza di più corpi, essi sono occasione di nuove organizzazioni di movimento e di soluzioni inedite di relazione. Se si è soli, ugualmente, si popola lo spazio di presenze, informazioni, modulazione continua dei volumi che articolano il dialogo con lo spazio.

Si accetta la coesistenza di ciò che posso concretamente osservare, toccare, incontrare e di ciò che può al contempo generarsi, di ciò che non è visibile ma è esperibile come possibilità: volume invisibile e attivo, ai margini, negli interstizi.

Il paesaggio così aperto predispone un processo di ricerca e creazione che mantiene la dimensione inclusiva del movimento, fa della corporeità una membrana tesa verso ogni necessità di esplorazione creativa, di ascolto e apertura al processo.

M.P. : Perché hai preso ad esempio la spirale?

S.B. : È un appoggio geometrico universale, cosmico, della materia, del dinamismo tra le cose, molto prima di ogni volontaria organizzazione di movimento.

È geometria presente nei moti di natura, nelle galassie: può aprire la dimensione del *hic et nunc* ad altri orizzonti.

Dal punto di vista del movimento e della sua articolazione è una geometria complessa, poiché

è funzionale a percepire chiaramente l'opposizione interna necessaria a ogni dinamismo. Essa può situarsi nella colonna vertebrale fra coccige e centro della testa, negli arti superiori attivando la relazione tra scapole e punta delle dita fino a transitare verso l'emisfero basso del corpo e le opposte estremità.

Mi affascina perché attraversa, inclina, sbilancia, produce *off balance*. E si presenta come rinnovata conoscenza.

M.P. : Questo è propedeutico alla creazione di una forma?

S.B. : Sì, ma momentanea, di un assetto transitorio. Vorrei parlare di forma in questi termini: una coincidenza di tensioni, una stratificazione di dinamiche e configurazioni in continuo divenire. Si sta nel tragitto, nelle variabili interne, si percepisce l'anatomia come possibilità illimitata di apertura allo spazio e al tempo delle azioni, degli eventi.

È una pratica che predispone all'ascolto, alla chiarezza, alla precisione del processo di costruzione del movimento, producendo strutture ripetibili che sono al contempo materia viva, mobile, attraversabile e manipolabile.

Ci si predispone così ad abitare il gesto per la creazione di immagini, la cui composizione è sostanza del costruito coreografico.

M.P. : Un approccio ontologicamente biologico.

S.B. : Il corpo è lo strumento con cui ci si orienta nel mondo, è la nostra sonda aperta verso lo spazio. Poiché dotati di un corpo, possiamo esperire la nostra collocazione, aderire al territorio che occupiamo e incontrare l'altro da noi, riconoscendolo come "evento" di presenza con cui rispecchiarsi e costruire modalità relazionali.

Ogni nostra azione emerge da ossa, articolazioni, tende l'epidermide e si fa contatto e interazione con l'ambiente. L'azione di scena, allo stesso modo, è un'incessante interrogazione dell'anatomia al suo *habitat*, alla dimensione spazio-temporale che si sta agendo.

M.P. : Come è possibile, in concreto, trasmettere ad altri danzatori una tale gamma di sensibilità?

S.B. : Lavoro intensamente con i danzatori affinché si sentano sempre in una condizione di attraversamento e di multiformità. Desidero che il movimento sia da loro praticato come evento complesso e dialogico. Una condizione di coesistenza, un'incessante possibilità di apertura allo spazio e alla molteplicità delle visioni. Un sentire che accorda una dimensione più ampia della percezione, appoggiata su tensioni, sospensioni, volumi e tracciati di materia invisibile ma concretamente attiva in forma di geometrie e vettori.

Ciò si allinea a una concezione del corpo che sembra mutare di stato, divenire tessuto connettivo di informazioni, luogo di assimilazione e trasformazione, di mimetismi, diagrammi dinamici e

ritmici. Una sonda spazio-temporale, un'architettura esplosa, una disgregazione della forma. Le "semplici" azioni di ingresso nello spazio (camminare, stare, flettersi, attendere) sono già ragione di una moltitudine di tensioni, contrasti, negoziazioni, di un allargamento della percezione verso le ragioni di complessità che investono il processo di composizione del movimento. Averne coscienza aiuta a collocare con più esattezza la provenienza e la direzione di ogni movimento, a gestire con maggiore accuratezza informazioni sostanziali come il cambio del peso e la postura della colonna vertebrale. Il corpo è come un'architettura complessa in azione: per potersi sostenere necessita di una chiara percezione di volumi, sostegni e transizioni. Una delle immagini che più frequentemente intercorrono durante il processo di creazione, specie quando ci si appresta alla ripetizione del medesimo frammento coreografico, è quella di fare ingresso nel movimento pensando che "non si dà inizio a nulla e tanto meno si arriverà a una fine". Tutto è già presente, appeso, sospeso, disseminato, in attesa, in stallo. Il primo movimento è un declivio verso una differente modulazione posturale, l'ultimo è il suo apprestarsi a divenire altro. Una rinnovata transizione.

M.P. : Cosa nasce dalla ricerca, propedeutica e solitaria, a cui hai accennato?

S.B. : Materiali: eterogenei, multiformi e apertissimi.

Posture, affezioni, immagini.

Esercizi e tentativi di ingresso in inedite qualità dello spazio e del tempo.

Interrogazioni sullo stare.

Gesti e danze che immagino amplificate da altri corpi, moltiplicate nelle presenze.

Le informazioni che mi prefiguro nella distanza e che scelgo di non accogliere come immediata possibilità di ingresso nel movimento. Cerco di visualizzare il "negativo" dell'immagine, ciò che è possibile percepire nell'ascolto, nelle geometrie e nei vettori che restano attivi in potenza.

I gesti assumono così il volume di una postura precisa e incisiva per il suo dialogo con il non-visibile, per una compenetrazione con la materia che tra tutto include anche il mio agire come necessità dell'abitare.

M.P. : Puoi fare un esempio concreto?

S.B. : Schiacciamento/attrazione al suolo. Produrre una transizione da un punto A ad un punto B dello spazio, non emergendo dalla terra e evitando di utilizzare l'appoggio sulle mani.

Incidere sull'orizzontalità della postura.

Quale condizione di accesso, attivazione e organizzazione del movimento ho innescato e quale immagine andrà a configurare la tipologia di forze, contrappesi e resistenze che metto in campo? Attraverso l'inibizione di possibilità motorie e di "soluzioni logiche" (di fisiologica simmetria) nel cambio del peso, si crea la possibilità di far emergere occasioni inattese di relazione con lo

spazio e con la ritmica del gesto.

M.P. : Quali?

S.B. : Restando sul piccolo esempio proposto, ma evidentemente lo stesso principio si può applicare a condizioni di movimento ancora più articolate, l'impedimento a utilizzare la verticale – e dunque la possibilità di essere bipedi – unito all'obbligo di opporsi alla forza di gravità per non restare schiacciati al suolo, obbliga ad una gestione del cambio del peso inedita rispetto alla situazione eretta e all'ascolto posturale nella quotidianità.

Probabilmente risulta necessario coordinare l'azione di braccia, anche, perni (gomiti e ginocchia) creando una resistenza di "appoggio" nel volume di spazio posteriore e potersi così spingere in avanti. Ciò può aiutare a prendere coscienza del rapporto fra corpo e spazio rispetto ad alcuni elementi fondamentali: la verticalità, con la forza di gravità e le direzioni. Tale peculiare organizzazione dell'anatomia comporta una chiarissima, nuova attenzione all'ambiente circostante, allo spazio nella sua molteplicità di elementi e informazioni.

M.P. : Una volta ricevuto lo stimolo, i danzatori lavorano per improvvisazione?

S.B. : Se si è partiti da una pratica per immagini, si procede verso gradi diversi di ricerca e improvvisazione, in parallelo allo studio di sezioni o frasi di movimento.

Inizialmente li osservo, per comprendere come le visioni e la direzione del pensiero condivisi orientino il loro agire e quali prospettive si stiano delineando. Gradualmente introduco alcune richieste, cercando di circoscrivere il territorio di indagine affinché possa attivarsi una maggiore incisività e rinnovata apertura dei materiali dell'esplorazione.

Cerco di cogliere il *punctum* del loro movimento, così come le risonanze.

In questa costellazione di materiali è possibile generare le prime "molecole" compositive chiedendo ai danzatori di trattenere specifiche sezioni di fraseggio, per comprendere sempre più a fondo le ragioni "qualitative" del movimento (energetica, ambientale, relazionale) e inoltrarsi ulteriormente nella pratica per depositare le prime ripetizioni, dilatazioni, frammentazioni, e così via.

Da questa fase dovrà generarsi un primo pensiero compositivo, che si strutturerà nel corso del processo di creazione approfondendo il dialogo con altri elementi della scena: musica, suono, luci, *set*, spazio, ecc.

M.P. : In base a quali principi separi, fra i materiali coreografici che emergono, ciò che vuoi lavorare da ciò che vuoi scartare?

S.B. : Ogni progetto coreografico ha la propria storia, in termini di genesi creativa (progetto) ma anche di team (danzatori, collaboratori) dunque non ho stilato un metodo chiuso ripetibile secondo

cui operare una scelta dei materiali.

Tuttavia un elemento imprescindibile per orientare l'orizzonte compositivo è la necessità di non chiudere le immagini, di ostinare la chiarezza e la grammatica di gesti e azioni affinché possano rigenerarsi nella "risonanza" nel prendere più spazio rispetto a quello in cui effettivamente incidono.

Un doppio livello di configurazione: lo spazio fisico, concreto, manipolabile delle geometrie e dei vettori e quello più ampio, sospeso, impalpabile e "incontenibile" dell'affezione, della traiettoria degli sguardi, incluso quello dello spettatore.

Nel progetto *Prometeo*, ad esempio, per quanto sia difficile sintetizzare la varietà delle presenze che hanno attraversato i sei episodi coreografici creati tra il 2015 e il 2016, ho cercato di mantenere l'incessante trasformazione di una materia coreografica che si plasmava senza cercare un approdo finale: «una fiamma che continua ad ardere», ci dicevamo. Il lavoro mi è parso compiuto quando, pur nella chiarezza d'azione delle singolarità, ciò che emergeva e si concretizzava in immagine era il dialogo tra una moltitudine di corpi, la linea ininterrotta della loro danza comunitaria.

M.P. : Tornando alla seconda modalità di creazione e trasmissione a cui abbiamo accennato, puoi spiegare meglio come funziona?

S.B. : Nel lavoro preliminare che svolgo in solitario rientra anche la composizione di frasi di movimento che successivamente chiedo ai danzatori di apprendere e praticare per molte volte affinché possano intercettarne, nella acquisizione del dettaglio, le ulteriori possibilità di apertura ed esplorazione.

È evidente che la caratteristica primaria dei materiali che elaboro in solitudine debba essere la ripetibilità, la loro possibilità di tradurre con chiarezza le modalità di relazione con lo spazio, le geometrie di appoggio, i vettori. In questa fase uso sempre una musica "casuale": non quella che verrà utilizzata nello spettacolo, la inserisco unicamente affinché il materiale appaia il più freddo e generico possibile.

Nel protrarsi della ripetizione, la partitura assume sempre più delle piccole variabili, iniziano ad affiorare le "temperature" individuali che inevitabilmente affezionano il gesto, pur mantenendo la grammatica iniziale.

Il materiale inizia a prendere distanza dal mio segno iniziale. Si allontana da me che l'ho creato. È in questo momento che inizio a capire che tipo di elaborazione posso intraprendere: se frammentare, reiterare, sovrapporre, creare unisoni, intrecci, e così via.

M.P. : Si apprende per imitazione, dunque?

S.B. : Preferisco parlare di trasmissione, di in-corporazione (*embodiment*) e di mimetismo – elemento,

quest'ultimo, su cui mi sono soffermata particolarmente quando ho lavorato a *Homo Ludens*, progetto dedicato alla tematica del gioco creato tra il 2009 e il 2012.

Il mimetismo ha a che fare con un cambiamento del corpo dall'interno, laddove imitando si cerca essenzialmente di riprodurre una forma esteriore. Concepisco il movimento come qualcosa la cui origine è molto sottile, questo è ciò che cerco di trasmettere ai danzatori con cui lavoro.

Nella mia pratica di trasmissione, c'è il tentativo di trascendere dalle sfaccettature della quotidianità, dalla temperatura "naturalistica" del gesto. L'attraversamento di elementi formali appartenenti al codice tecnico, da puro esercizio di *training* e studio anatomico di meccanismi motori diviene sostanza acquisita e metabolizzata per una immersione nella natura profonda del movimento, tra consapevolezza dinamica e vibrazione animale.

M.P. : In che modo questa pratica accoglie l'imprevisto?

S.B. : I corpi dei danzatori sono il luogo che fa nascere l'inatteso.

Nella loro relazione con lo spazio emerge la sorpresa di un agire che è al contempo plasmato e manipolatore dei materiali coreografici.

Sono corpi che possono spostare all'infinito le proprie traiettorie, ridefinire le geometrie articolari, nella singolarità dell'azione e nell'incontro con l'altro, predisponendosi così a divenire "tessuto connettivo" della scrittura coreografica e "acceleratori" di immagini.

M.P. : Le immagini-stimolo attengono unicamente al tuo lavoro preliminare in solitaria o sono a volte condivise con i danzatori?

S.B. : Entrambe le possibilità sono aperte. Ci sono suggestioni che attraversano le prime fasi della creazione e non vengono condivise. Altre che restano attive per tutto il percorso di ricerca e composizione, dunque anche i danzatori hanno occasione di osservarle e introiettarle ripetutamente.

Può generarsi anche una terza prospettiva, quella assunta dalle immagini che non "superano" la fase preliminare ma il cui potenziale immaginifico migra in altre iconografie o modalità di suggestione (*keywords*, citazioni, letture, ecc.) necessarie per le tappe successive della creazione.

Nel lavoro con gli adolescenti ho spesso utilizzato immagini di animali nell'atto di spiccare un salto, osservando con loro le tensioni e le pressioni che ne scaturivano e immaginando la provenienza o la proiezione, il prima e il dopo dell'azione in atto.

Per preparare il *solo* di Stefania Tansini in *And it burns, burns, burns* (quadro conclusivo del progetto biennale *Prometeo*), ad esempio, ho mostrato alla danzatrice una serie di immagini di statuine africane, posture e tipologie gestuali lignee, essenziali, nette, ferme nel tempo.

Per lavorare con Aristide Rontini a *Prometeo: il Dono*, ho portato alcune tavole del pittore rinascimentale El Greco.

Non chiedo mai ai danzatori di imitare la forma di ciò che vedono, ma di trattenere e introiettarne le tensioni: come si riverbera l'energia del gesto, quale la sua origine, il suo flusso e la proiezione.

Analizzare la forma attraverso le tensioni che la attualizzano.

M.P. : Quali parole hanno accompagnato la creazione dei diversi quadri del progetto *Prometeo*?

S.B. : La narrazione sul mito di Prometeo, nella vastità delle sue declinazioni, ha informato la direzione della ricerca e della creazione coreografica, ponendo al centro dell'immaginario e della pratica la *tèchne*.

Il saper fare dei corpi declinato nella possibilità di produrre grammatiche generative e multiformi ha trovato, nei sei quadri coreografici, temperature diverse e sfaccettate, facendo sì che l'eterogeneità dei danzatori coinvolti, per età e attitudine performativa, potesse tracciare un orizzonte di ricchezza energetica, gestuale, corporea, umana.

In *Prometeo: Architettura*, quadro nomade e sempre mutevole poiché ri-creato ogni volta con gruppi di adolescenti radunati nei luoghi in cui il lavoro veniva ospitato, sono sempre partita da una narrazione filologica del mito, per dare ai giovani danzatori un orientamento comune e isolare un elemento, il fuoco, come possibilità energetica evocativa di diversi gradi di potenza, del dare forma.

Date queste parole chiave, era possibile ripartire per una nuova "narrazione" che raccontasse delle loro visioni e capacità esplorative.

In *Prometeo: Astronomia* ho lavorato a lungo sulla dimensione spaziale del magnetismo e sulla tensione energetica del desiderio, accogliendone l'etimologia che – come è noto – rimanda alla volta celeste.

Nel quadro finale *And it burns, burns, burns*, il più articolato e visionario di questo progetto, ho cercato di accrescere la sensazione magmatica del dialogo tra le presenze, delle prospettive di sguardo e relazione tra danzatori adulti e adolescenti.

M.P. : Quali autori e opere appartenenti alla storia dell'arte visiva nutrono il tuo e vostro percorso?

S.B. : I riferimenti sono molteplici, ma certo si possono rintracciare alcune ricorrenze: negli affreschi di Giotto l'universalità dei gesti e delle posture; *La Scuola di Atene* di Raffaello Sanzio, in cui una sottile sostanza di movimento pervade le figure – pur immobili – ritratte; la *Flagellazione di Cristo* del Caravaggio, nella quale i corpi si inclinano, si flettono e protendono verso un vortice dinamico.

I tessuti molli e le nodosità di Lucien Freud.

Il tempo sospeso nelle opere di Gino De Dominicis, in cui gli elementi (corpi, oggetti, geometrie) sembrano far emergere tutto l'invisibile, l'indicibile e la complessità dello stupore.

I trapassi e la dilatazione, densissima, di Bill Viola.

Le fragili e potentissime “figurine” di Alberto Giacometti, che stanno o incedono in una peculiare sospensione di gravità.

Le fotografie di Sandy Skoglund, in cui ambientazioni pienamente riconoscibili vengono composte mescolando presenze animali e umane, animate e inanimate, una commistione di organico e inorganico che trasla l'usuale e quotidiano livello percettivo.

E tutta l'iconografia primitiva, umana e animale: *totem*, oggetti di utilizzo quotidiano (bastoni, stoffe, pannelli, ecc.), decorazione dei corpi.

Moltissime sono anche le immagini di carattere documentaristico, da *reportage*, che ritraggono paesaggi e territori della contemporaneità in cui agiscono comunità umane e animali, scatti rubati a gesti di scambio e comunicazione. Testimonianze di neo-tribalismi, conflitti, scienze e scoperte astronomiche, eventi climatici, ecc.

In ultimo, ma non meno importanti, le tavole anatomiche, in particolare quelle dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert.

M.P. : Gli interpreti devono avere una chiara percezione dei riferimenti iconografici, testuali e teorici che alimentano i lavori?

S.B. : Condividere questi elementi è utile alla creazione di un immaginario, di un vocabolario e di un sistema di riferimenti da utilizzare nel corso della creazione. Ed è necessario all'opera, affinché possa assumere una sua “ragion d'essere” indipendentemente dalle mie emergenze creative, comunicando una relazione con aspetti del pensiero e del contesto storico-sociale della tradizione e della contemporaneità.

Un elemento, quest'ultimo, che reputo sostanziale per prevenire eventuali scivolamenti nell'autoreferenzialità della ricerca o nell'autobiografismo.

M.P. : Quali qualità ti interessa far emergere, nel lavoro con gli adolescenti?

S.B. : La loro capacità, citando Calvino, di collocarsi «tra cristallo e fiamma», tra ordine e molteplicità, di dare forma a quella esattezza che porta ad essere al contempo perentori e fragili: nei loro corpi in crescita ogni cambiamento è immediatamente forza e sbilanciamento, bellezza e disarmonia. Unicità.

Prendendo ancora ad esempio il progetto *Prometeo*, vorrei citare due quadri, *Poesia e Architettura*, che ho creato con gruppi di adolescenti. Nel caso di *Architettura* gli *ensembles* sono stati molto eterogenei, poiché di volta in volta riuniti nelle diverse città in cui il lavoro è stato ospitato.

Ricordo alcuni momenti incisivi che si presentavano quando l'impegno profuso nell'esecuzione di sezioni coreografiche particolarmente impegnative lasciava i corpi nell'attesa, allineati, sospesi, ancora ansimanti, a osservare lo spazio e il pubblico, con quella trasfigurata manifestazione di

presenza, mista a coraggio e timidezza.

Uno stare nel *hic et nunc* di corpi quasi spaesati.

M.P. : Puoi identificare alcune differenze sostanziali nella trasmissione coreografica quando lavori in vista della creazione di uno spettacolo e quando invece ti occupi di formazione *tout court*, senza finalità produttive dirette?

S.B. : L'ingresso nella pratica è il medesimo: si indagano elementi posturali, articolari, dinamici nello studio del movimento e nella relazione con lo spazio, secondo principi che sono condivisibili con danzatori adulti e adolescenti, ma anche con *performers*, attori e, seppur con qualche semplificazione, anche con amatori.

Quello che si differenzia è l'orientamento e il grado di complessità. Nel processo di creazione con finalità produttive è necessario giungere alla configurazione di una struttura definita e, dunque, ripetibile. Condizione, questa, atta a delineare la grammatica delle immagini per la composizione coreografica.

Questa esigenza, ovviamente, non sussiste nei percorsi di pura formazione, dove rimane prioritario creare i presupposti per un'esperienza di apprendimento e esplorazione non finalizzati alla chiusura di un *format*. Piuttosto si valorizza il potenziale generativo e del tutto aperto della ricerca sul gesto. Ai partecipanti vengono forniti gli strumenti, pratici e verbali, affinché possano strutturare, per poi eventualmente elaborare in autonomia, una consapevolezza e una visione intorno alla danza e alla dimensione coreografica.

M.P. : Nel 2017 hai creato *Lotus* lavorando con un gruppo di giovani danzatrici Tamil. Hai intrecciato il vocabolario e i codici tecnici della danza contemporanea occidentale al Bhārata Nāṭyam, la danza classica indiana fortemente rappresentativa della cultura Tamil. Per l'occasione hai ricevuto la supervisione teorica dell'antropologa Cristiana Natali.

S.B. : Il primo dei numerosi, preziosissimi consigli ricevuti da Cristiana ha riguardato la dimensione verbale con cui affrontare il percorso di creazione: molte danzatrici, infatti, comprendevano con difficoltà la lingua italiana.

La prima esigenza, dunque, è stata quella di semplificare al massimo il vocabolario da condividere, senza però eludere alcuni aspetti sostanziali del processo di studio del movimento.

Ho scelto di dare inizio al nostro percorso utilizzando riferimenti molto diretti in merito all'orientamento nello spazio, esercitando i corpi verso posture inedite e per lo più riconducibili all'animalità.

Le giovanissime danzatrici – la maggior parte era fra gli otto e i dieci anni d'età – non avevano alcuna esperienza del teatro e della danza contemporanea occidentali.

Non si erano mai calate in una dimensione di movimento danzato che le portasse al suolo,

che destrutturasse la verticalità, utilizzando interamente lo spazio ed eludendo ogni forma di frontalità verso lo spettatore.

È stato sorprendente come, con facilità, creando un nucleo energetico condiviso e mettendo in comunicazione le corporeità, senza limite e distinzione di provenienza e tratto esperienziale, le danzatrici, così come la loro insegnante di Bhārata Nāṭyam, si siano immediatamente calate in una possibilità di interazione, elaborando un'inedita esperienza di azione condivisa e di danza corale.

Non solo, si è anche innescato un dialogo sui punti di contatto che potevano essere rintracciati tra le due tipologie di danza: quella contemporanea occidentale e il Bhārata Nāṭyam.

Da qui le due *keywords* che si sono rivelate sostanziali per la composizione finale: risonanza e universalità del gesto.

M.P. : Dal punto di vista compositivo quali stupori ha portato, questo incontro?

S.B. : Inizialmente ho colto la diversità, la distanza delle prospettive da cui si attivava l'immersione nel movimento e nella danza.

Lo stupore mi ha colta quando, una volta riuniti i corpi in un territorio comune di ricerca e relazione l'elemento narrativo, così presente nel Bhārata Nāṭyam e del tutto assente nel mio lavoro, si è potuto inscrivere e ri-attualizzare in una figurazione pienamente in dialogo con la dimensione spazio-temporale del gesto contemporaneo, poiché agita in una forma universale. Nel Bhārata Nāṭyam, infatti, non è mai il soggetto singolo che racconta sé stesso: ogni *performer* si fa tramite di un immaginario collettivo. Si attiva, dunque, quella dimensione di risonanza che accoglie lo spettatore e lo fa co-esistere con l'opera.

Risonanza e universalità hanno permesso di dispiegare un territorio inedito e ricco di suggestioni in cui articolare la complessità dell'alfabeto gestuale e ritmico del Bhārata Nāṭyam con la modalità compositiva della mia ricerca coreografica.

Anche l'insegnante di Bhārata Nāṭyam del gruppo Tamil, negli incontri con il pubblico dopo lo spettacolo, ha più volte esplicitato il suo stupore per aver riscontrato, nelle due danze, un'analogia tensione verso la trasfigurazione della presenza, lontano da ogni consistenza quotidiana.

M.P. : Come si ottiene l'affrancamento dal "generico"?

S.B. : Riuscendo a coniugare la consapevolezza esecutiva con la necessaria porosità nei confronti dei "fattori ambientali" in cui il movimento si configura, cercando così di coltivarne l'imprevedibilità del "tocco", delle micro-temperature, dei riverberi. Immaginare che "non si da inizio né si finisce nulla", pensare al corpo come a un tessuto connettivo e concepire azioni e gesti per attraversamento di tensioni, passaggio di materia, manipolazione dell'aria.

Energeticamente, cerco di creare una distanza tra l'ingresso nell'azione e la volontà di compierla.

Nella pratica mi dedico al dettaglio, alla precisione del tracciato anatomico: affinché sia visibile, di ogni movimento, la molteplicità di traiettorie che disegna.

Un gesto non più mio, ma inscritto nella sua possibilità di “fare spazio” e praticare il tempo come qualità e durata.

M.P. : Dal punto di vista scenico, una tale sensibilità al contesto e alle relazioni in che modo informa il rapporto fra danza e musica?

S.B. : Non considero la musica un accompagnamento del tracciato coreografico, ma un elemento di compenetrazione e respiro comune. Così come il corpo produce volumi e geometrie manipolando lo spazio, anche il suono produce migrazione di materia, ondulazioni, radure, vibrazioni. Danza e suono si interrogano in maniera paritetica.

Coabitano, coincidono, contrastano.

Pongo sempre molta attenzione affinché i danzatori comprendano la possibilità concreta di dialogare con i volumi del suono nella loro esperienza di pratica del movimento e della partitura coreografica.

M.P. : Quale idea di bellezza, o di grazia, sottende a tutto questo?

S.B. : Quando iniziai a praticare danza classica rimasi affascinata da ciò che nel balletto viene comunemente identificato con la grazia in senso più canonico: sospensione, ascesa verso l’alto, leggerezza.

Una serie di incontri, pratiche e pensieri successivi mi hanno portato a concepire la grazia come qualcosa che ha a che fare con la libertà. In senso giuridico, dare la grazia a qualcuno significa renderlo libero: nel mio caso si può parlare della libertà di ricercare una bellezza “altra” da quella comunemente percepita come tale.

La dimensione della corporeità che attraverso si tende verso posture non sempre rassicuranti. Nei miei lavori i corpi contrastano le simmetrie, deviano dalla linearità delle forme e contrastano gli equilibri delle “proporzioni” dinamiche.

Sono inquieti.

La mia idea di grazia credo abbia a che fare più con lo stupore che con l’ordine, con lo sbilanciamento che con la quadratura.

Quella linea vertiginosa «tra cristallo e fiamma».

Soglia e propagazioni.

M.P. : È, in qualche forma, ciò che accade in natura.

S.B. : Sì. Tutto quello che si colloca tra magnetismo e meraviglia. Che sospende il fiato e svanisce non appena si cerca di “misurarlo”, di comprenderlo.

Sono moti inarrestabili: a volte impalpabili, altre più violenti e conturbanti. Esistono malgrado la nostra volontà di prevederli, catalogarli, delimitarli. Sfuggono a misure preventivate, a un ordine razionale.

Sono i “chiari del bosco” di Maria Zambrano, le particolari insenature della luce tra i rami che colpiscono inavvertitamente, con una temperatura e una gradazione di luce che un attimo dopo sono già migrate verso altro.

M.P. : Come si trasmette la sensibilità ad accogliere il mistero e ad avvicinarsi alla libertà di cui parli?

S.B. : Nella prima fase del lavoro impongo moltissime regole, apparentemente tolgo ogni libertà e nego la dimensione del mistero.

In realtà, proprio per il fatto di creare una condizione di “disagio” e di inibizione si attiva una possibilità di ascolto, di affinamento della percezione e accoglienza del “rischio”, dello sbilanciamento, tale per cui la soglia di prevedibilità si assottiglia. L'azione e l'immaginario dei danzatori iniziano a penetrare negli interstizi del “già noto” per far emergere dimensioni inedite, ineffabili e a tratti rischiose del loro immaginario gestuale.

Una volta creato il *playground*, le regole che lo definiscono possono divenire reversibili e attualizzarsi in continue possibilità di negoziazione.

Devono fungere da viatico per alimentare le tensioni e la possibilità di concepire la forma non come obiettivo ma come nucleo energetico, architettura mobile e rimodulata per attivare diversi gradi di presenza, di immersione nel movimento.

Ingresso negli interstizi.

Materia che si perpetra.

M.P. : Quali difficoltà incontrano i danzatori con cui lavori nel praticare una tale attitudine?

S.B. : Se si eseguono pedissequamente le regole, senza consentire al movimento di mantenere la sua necessaria porosità, si preclude ogni possibilità di costruire immagini più ampie rispetto alla pura meccanica del gesto.

M.P. : Questa pratica contempla il fallimento?

S.B. : Certamente. A volte i danzatori non sono in grado di “attraversare la regola”. Altre volte le limitazioni che propongo all'inizio del percorso di creazione non sono sufficientemente predisposte ad aprire l'esplorazione verso ulteriori approdi, il “non noto”.

A quel punto si ricomincia da capo. Riprendo le immagini-stimolo, le parole-chiave e torno a immaginare quali altre condizioni possano essere introdotte affinché si generi l'*habitat* necessario.

M.P. : Sottintendendo che il tuo lavoro di trasmissione non sia finalizzato a creare epigoni, quale traccia della tua arte credi permanga nei danzatori con cui lavori?

S.B. : Mi piace pensare che possano stratificare pensieri e pratiche in grado di alimentare una personale capacità di immergersi nel movimento.

E che questi strumenti accolgano la mobilità delle visioni e degli immaginari di ciascuno, affinché possano agire nella vertigine del presente e farsi attraversare dallo stupore.

M.P. : Estrema chiarezza necessaria a sondare possibilità “altre”.

S.B. : È un continuo succedersi di acquisizioni e riaperture.

Nella pratica ci diciamo che l'esecuzione di un movimento non deve mostrare il suo “esaurimento”: non deve essere eseguito prefigurandosi la forma finale. Questo eccesso di volontà, infatti, preclude la possibilità di esperirlo come processo, il cui tracciato nello spazio è il risultato di una proiezione.

In termini anatomici, esaurire un movimento si traduce spesso con l'irrigidimento delle articolazioni e una sordità delle risonanze di cui, invece, l'*embodiment* necessita.

M.P. : Si tratta, in buona sostanza, di un accurato lavoro sulla presenza.

S.B. : Jean-Luc Nancy associa il termine “presenza” alla “prossimità”, a ciò che sta intorno, ai margini.

Ripensando ad alcuni spettacoli a cui ho assistito come spettatrice, le immagini che affiorano hanno a che fare con dettagli delle posture, elementi impalpabili o sfuggenti delle dinamiche e del gesto che sembrano aver preso sostanza più per evocazione che per il loro concreto attuarsi.

È un po' la stessa cosa: la presenza sembra collocarsi non tanto nell'incidenza dell'azione, quanto nel suo irradiarsi, nella produzione di scie, ondulazioni che continuano a propagarsi.

Non mi appartiene la concezione di presenza come esasperazione della volontà di farsi guardare, tensione che spesso si traduce in scelte posturali frontali, estroflesse e unidirezionali: lo spazio agisce a trecentosessanta gradi attorno al corpo, esplorarlo nella sua interezza può costituire, a mio avviso, un reale lavoro sulla presenza.

M.P. : In base a quali parametri identifichi i danzatori con cui vuoi lavorare?

S.B. : Non esiste una risposta univoca.

Ogni progetto ha una propria peculiare natura e necessità di incontri e collaborazioni.

Non ho stilemi da introiettare, ma pratiche e visioni da condividere.

Cerco di scorgere la loro danza, la capacità di “fare mondo” attraverso il movimento.

M.P. : Anche, eventualmente, al di là della consapevolezza e dell'intenzionalità del danzatore stesso?

S.B. : Non è necessario che le nostre visioni coincidano, anzi: nelle pratiche di trasmissione parte da me un flusso di tecniche e pensieri che necessita del nutrimento di un territorio fertile che li elabori e li porti altrove, lontani da me che li ho generati.

M.P. : Giunti al termine di questa conversazione credi possibile azzardare alcune parole, certo non

assolute o chiuse, che sintetizzino la tua idea di danza?

S.B. : Rigore, stupore, risonanza, meraviglia.