

Éden Peretta*

L'atlante e la danza: percorsi di una ricerca coreo-drammaturgica tra il butoh di Hijikata e la filosofia delle immagini

Dicembre 2025, pp. 265-286

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-1599/23619>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Attribution-NonCommercial 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La ricerca al centro di questo saggio è iniziata nel 2018 e ha gradualmente acquisito spessore man mano che i processi creativi che la fondano venivano aggiornati in vari contesti pedagogici e artistici. La proposta metodologica di creazione coreo-drammaturgica a cui si è giunti si basa su un uso critico e negativo delle immagini, ovvero sulla destabilizzazione delle forme e sulla decostruzione delle loro "figurabilità", piuttosto che sulla loro affermazione in una prospettiva mimetica. La ricerca ha avuto come spunti iniziali la poetica e le procedure utilizzate dal creatore della danza butoh, Tatsumi Hijikata, e le loro potenziali intersezioni con l'universo della filosofia dell'immagine, in particolare con i contributi del filosofo Georges Didi-Huberman e il suo dialogo con le opere di Aby Warburg e Georges Bataille. L'obiettivo di questo articolo è, quindi, quello di presentare alcuni dei principi concettuali di questa metodologia, nonché di riportare alcune esperienze creative pratiche in cui quello che ho definito "atlante coreo-drammaturgico" è stato applicato e declinato in forme più complesse negli ultimi anni, sia nell'ambito dei corsi di laurea e post-laurea che ho tenuto sia nel processo creativo del gruppo di ricerca artistica universitaria che coordino.

The research at the heart of this essay began in 2018 and gradually gained depth as the creative processes underlying it were updated in various pedagogical and artistic contexts. The methodological proposal for choreographic-dramaturgical creation that was arrived at is based on a critical and negative use of images, i.e. on the destabilisation of their forms and the deconstruction of their "figurability", rather than on their affirmation in a mimetic perspective. The research was initially inspired by the poetics and procedures used by the creator of butoh dance, Tatsumi Hijikata, and their potential intersections with the universe of image philosophy, in particular with the contributions of philosopher Georges Didi-Huberman and his dialogue with the works of Aby Warburg and Georges Bataille. The aim of this article is, therefore, to present some of the conceptual principles of this methodology, as well as to report on some practical creative experiences in which what I have defined as the "choreo-dramaturgical atlas" has been applied and developed in more complex forms in recent years, both in the undergraduate and post-graduate courses I have taught and in the creative process of the university artistic research group I coordinate.

* Universidade Federal de Ouro Preto.

Éden Peretta

L'atlante e la danza: percorsi di una ricerca coreo-drammaturgica tra il butoh di Hijikata e la filosofia delle immagini¹

Immagini lacerate

La relazione storica tra le arti della scena e l'immagine si è tradizionalmente sviluppata in modo mimetico², ovvero utilizzando la riproduzione di forme figurative come stimolo creativo per il gesto o come materia per rielaborare la materialità del corpo di attori, danzatori e performer. Questo approccio alla "trans-creazione"³ fra i campi delle arti visive e delle arti performative ha storicamente

1. Questo articolo è uno degli esiti del progetto di ricerca *Coreodramaturgical Atlas: a method of creation in dance through the critical and negative use of images* (FAPEMIG / MOBILITY CONFAP ITALY / APQ-04422-24), realizzato con il supporto delle professoressa Samantha Marenzi (Università Roma Tre) ed Elena Cervellati (Università di Bologna). La versione qui proposta si presenta come una traduzione rivista e aggiornata dell'articolo *Atlas Coreodramatúrgico: constelações de imagens como método de criação em dança*, pubblicato in portoghese, in Brasile, sulla rivista «Urdimento, UDESC / Florianópolis», vol. III, n. 48, pp. 1–28, 2023. Questa ricerca è stata avviata nel 2018 presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna (Italia) e, successivamente, presso la Scuola di Belle Arti dell'Università Federale di Minas Gerais (UFMG/Brasile), sotto la supervisione dei professori Elena Cervellati e Fernando Mencarelli. Durante questo periodo di ricerca, ho seguito i corsi di dottorato della professoressa Daisy Turrer e del professor Adolfo Cifuentes. Desidero quindi esprimere un sincero ringraziamento a questi professori e a tutti gli studenti che hanno collaborato con me negli anni successivi e che hanno permesso di iniziare a strutturare questo metodo. Un mio speciale ringraziamento va anche alle ricercatrici Silvia Garzarella (Università di Bologna), Mariavittoria Rumolo (Università Roma Tre) e Odessa Mourier (Scuola Normale Superiore di Pisa).

2. Il fatto che la matrice visiva stia alla base della percezione estetica delle società occidentalizzate – come ci segnala Keisuke Sakurai, *Immobilità / movimento*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Ritorno a Hijikata: il Butō e la danza moderna nel XX secolo*, a cura di Giorgio Salerno, n. 79-80, 2006, pp. 99-106 – presta una dimensione strutturale alla storica relazione tra la danza occidentale e l'immagine, rendendo smisurati i possibili esempi delle diverse proposte metodologiche sviluppate nella storia. L'importante per la presente riflessione invece sarebbe la constatazione che l'affermazione della "figurabilità della forma" si presenta, in via prioritaria, come *medium* di trasposizione tra questi due linguaggi artistici, sia nei tentativi di registrazione grafica del gesto, sia nelle diverse modalità di stimolo visivo (o immaginario) per la sua creazione. È importante precisare, tuttavia, che qui non si propone un giudizio di valore in cui le prospettive che affermano mimeticamente la forma sarebbero meno importanti di quelle che si propongono di decostruirle. Tra i numerosi e interessanti esempi che indicano invece una direzione in linea con quella indicata dalla presente ricerca, si potrebbero citare i lavori realizzati nell'incontro tra Vasilij Kandinskij e Gret Palucca – come segnalato da Raimondo Guarino, *Palucca, Rudolph e Kandinskij*, in Stefano Geraci (a cura di), *La scena dell'immagine*, Officina, Roma 2019, pp. 115-130 – e tra Mathieu Bouvier e Loïc Touzé, nel progetto *Pour un atlas des figures*, online: <https://www.pourunatlasdesfigures.net/atlas> (u.v. 27/10/2025).

3. Traduco così il termine *Transcriação*, che indica un concetto portoghese del poeta e traduttore brasiliano Haroldo de

attraversato le più diverse metodologie di creazione nel contesto delle arti del corpo. Nonostante ciò ritengo che una prospettiva critica e negativa sull'uso dell'immagine, ovvero un'operazione di decostruzione delle sue forme, non sia stata ancora esplorata con un grado di attenzione tale da permettere di costituire un *corpus* teorico in grado di rivelare questioni che solo le arti del corpo saprebbero problematizzare.

Negli ultimi anni, ricercando all'interno del contesto della filosofia dell'immagine, ho cominciato a sperimentare diverse possibilità di sviluppo dei processi creativi nel campo della danza basate sulle arti visive. Il mio attuale percorso di ricerca ha come filo conduttore l'opera del filosofo Georges Didi-Huberman (1953-), nella quale stabilisce complessi dialoghi con le poetiche e le metodologie di lavoro di diversi artisti, in cui l'immagine è problematizzata e decomposta fino alle sue radici ontologiche.

La problematizzazione che Didi-Huberman propone ripetutamente nei suoi scritti sull'opera di Aby Warburg (1866-1929), storico dell'arte e creatore dell'Atlante *Mnemosyne*, è uno di quegli esempi chiave attorno ai quali orbitano attualmente le mie riflessioni. Warburg, infatti, rifiuta prontamente le prospettive puramente formaliste o estetizzanti nella comprensione dell'arte e della sua storia, insistendo nel considerarla come parte costitutiva di una più ampia psicologia sociale⁴.

Per tutta la vita Warburg ha lavorato in direzione dell'espansione tematica, spaziale e metodologica della *scienza dell'arte* costruita sull'intersezione tra Storia dell'arte e Storia della cultura, in linea con la tradizione di Jacob Burckhardt (1818-1897)⁵. Cercando di dialettizzare i confini tra Occidente e Oriente, reinterpretò le nozioni di classico, antico e lo stesso Rinascimento, in un'indagine sui dettagli che avrebbe svelato la coesistenza, le contraddizioni e i *significati invertiti* di tradizioni ricorrenti e reattive nello stesso spazio-tempo⁶.

Al centro del progetto warburghiano c'è il concetto di *Nachleben*: la *vita dopo la morte* o la *sopravvivenza* delle immagini, ovvero le forme con determinati motivi – caratteristiche dell'arte e della

Campos (1929-2003), secondo il quale l'identità di un testo letterario si basa nell'articolazione delle reti di informazione estetica, poiché ogni testo ha un'organizzazione particolare dei segni. È allora che la traduzione diventerebbe un'opera di trasposizione poetica fra due universi semantici distinti, dove il traduttore deve leggere, riscrivere ed riorganizzare questa rete in modo critico e creativo. Ovvero, tradurre diventa un'azione di trasposizione della potenza sinergica di una rete di segni fra un linguaggio artistico ed altro. Cfr. Marcelo Tapia – Thelma Medici Nobrega (a cura di), *Haroldo de campos - transcrição*, Perspectiva, São Paulo 2020.

4. «Al posto dell'iconologia e della tradizionale iconografia (termine del lessico metodologico che designa l'inventariazione dei contenuti di un'immagine) come affidabile terreno della "realtà" storica, Warburg aveva in mente una "psico-storia", la quale «trova i suoi fondamenti concettuale nella vita individuale e nelle passioni personali, perché la psicologia umana è la fonte di quelle "potente vibrazione della volontà", il cui centro Burckhardt aveva identificato nell'"uomo che soffre, che anella e agisce"» (Kurt Forster, *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Ronzani, Dueville 2022, p. 103).

5. Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1984.

6. Felipe Teixeira, *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*, in «História da historiografia», vol. III, n. 5, 2010, pp. 134-147.

letteratura pagana – riprese nel XV e XVI secolo da artisti come Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio, come vere e proprie forze psichiche attivate dalla memoria culturale e non solo come elementi figurativi dell'opera. Per Didi-Huberman, Warburg ha così sviluppato una «scienza archeologica del pathos nell'antichità e del suo destino nel Rinascimento italiano e fiammingo»⁷. Sembra che abbia così sviluppato uno studio della mobilitazione inconscia, nei dipinti e nelle sculture, di forze emotive (patetiche) ereditate da (e ravvivate nel) contatto con la tradizione antica: le *Pathosformeln*, cioè *formule di pathos*, dove *pathos* è inteso, in linea con quanto teorizzato dal filosofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) come il conflitto tra il dionisiaco e l'apollineo nel mondo greco⁸.

Secondo Didi-Huberman, Warburg ha così trasformato la storia dell'arte in un «sapere-movimento di immagini, un sapere in estensioni, in relazioni associative, in montaggi costantemente rinnovati e non più un sapere in linee dritte, in corpi chiusi, in tipologie stabili»⁹. In questa prospettiva, il sapere-movimento stabilisce una percezione delle immagini non nella loro morfologia inerte, ma nelle loro relazioni, nei loro flussi di interazione, nelle connessioni profonde delle loro dimensioni patetiche percepite nella materialità del loro montaggio. Il montaggio qui è inteso non solo come un metodo, una procedura tecnica, ma anche come un *principio epistemologico*¹⁰, che trasforma il frammento e l'intervallo in categorie, in concetti operativi del pensiero, non limitati alla loro materialità tecnica. *L'Atlante Mnemosyne* di Warburg¹¹ ci mostra come una composizione dinamica di immagini si basi su una sorta di *empatia energetica* (fig. 1).

7. Georges Didi-Huberman, *Prefazione*, in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, traduzione di Vera Ribeiro, Contraponto, Rio de Janeiro 2013, pp. 17-28 (I ed. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998).

8. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977. Per ulteriori informazioni, si veda Salvatore Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, in «La Rivista di Engramma», n. 100, ottobre 2012, pp. 269-289.

9. Georges Didi-Huberman, *Prefazione*, cit., p. 19.

10. Marie Rebecchi, *Cosa significa conoscere attraverso il montaggio. Intervista a Georges Didi-Huberman*, in «Giornale di Filosofia», 2010, pp. 1-11: p. 2, online: www.giornaledifilosofia.net/publicscheda.php?id=140 (u.v. 3/2/2024).

11. Questo progetto consisteva in una serie di pannelli di legno rivestiti di tessuto nero, sui quali Warburg fissava costellazioni di immagini (riproduzioni fotografiche, foto, diagrammi, schizzi, cartoline e materiale stampato di vari tipi, tra cui pubblicità e ritagli di giornale), proponendo una lettura sovversiva e orizzontale della storia dell'arte legata alle sue *formule di pathos* coltivate in tempi non lineari.



Figura 1. Pannello 39 dell'*Atlas Mnemosyne*, online: <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> (u.v. 28/10/2025).

Camminando sulle orme di Didi-Huberman e della sua estesa opera in cui confronta la poetica di diversi artisti, ho potuto constatare nel concreto come l'indagine sulla *lacerazione* dell'immagine sia in grado di portare in superficie elementi *informi* che ne alimentano le origini. La decostruzione delle tracce figurative può far emergere i resti *anadiomeni*¹² dell'immagine, ciò che, nell'azione lacerante del pittore Apelle, ha permesso di accedere al suo vero stato di *formazione*, piuttosto che alla sua *rappresentazione*.

Un giorno – tanto tempo fa, nel IV secolo avanti Cristo – il pittore greco Apelle, in un impeto di collera, scaglia contro un quadro che non riusciva a terminare una spugna intrisa d'acqua,

12. «Una parola strana, tra l'altro, perché *anadiomeno* significa allo stesso tempo ciò che emerge, ciò che nasce, e ciò che si immerge, ciò che scompare senza sosta. Una parola di flusso, una parola di riflusso». Georges Didi-Huberman, *Phasmes: Essais sur l'apparition*, Le Éditions de Minuit, Paris 1998, p. 113 (ed. it. *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, traduzione di Chiara Tartarini, Bollati Boringhieri, Torino 2011).

di colori e leganti organici, forse albume d'uovo mescolato a latte o a qualche misterioso seme animale. In un istante, in un grido, il quadro esplode e si sfigura. L'immagine è stata invasa da una schiuma bianca che, a tratti, ha prodotto delle striature, dei filamenti, degli accidenti, degli schizzi rossi. La figura dipinta, quella Afrodite che Apelle aveva detestato o, più verosimilmente, troppo amato, è quasi scomparsa. La grande macchia di schiuma ne ha ricoperto una parte e fatto tremolare i contorni. Ora il quadro sembra davvero "finito": ma come si dice nel caso di un assassinio. Ormai si dà solo come una grande superficie di indecisione. È allora che il pittore Apelle inizia a contemplare, come in un sogno [...] il prodigio che ha originato suo malgrado: Afrodite ha smesso di essere rappresentata, eppure c'è, è presente più che mai di fronte a lui. "Esiste" nel suo significato estremo, nasce. Non come una forma formata, perché in quel dipinto la macchia ha sconvolto tutto. Ma come qualcosa di meglio: come la *formazione* stessa del corpo di Afrodite nel turbine di schiuma, con le gocce di sangue e lo sperma di un dio – il Cielo – mutilato da *Chronos*, il Tempo.¹³

Nel suo libro *La somiglianza informe*¹⁴, Didi-Huberman ci presenta un'altra possibile prospettiva sull'uso dell'immagine analizzando a fondo le procedure estetiche e poetiche utilizzate dal filosofo francese Georges Bataille (1897-1962) nella costruzione della rivista d'arte «Documents» (1929-1930). Per Didi-Huberman, Bataille operava le sue costruzioni narrative intervallando saggi e fotografie, sulla base di qualcosa di simile alla *lacerazione delle immagini*, una sorta di euristica delle relazioni visive, mettendo insieme forme e forme, forme e fatti. Questi procedimenti di montaggio contrastanti generano somiglianze irritanti, *somiglianze che urlano*, visivamente fondate in una sorta di dialettica *eretica* e materiale (fig. 2).



Figura 2. A sinistra una fotografia di Eli Lotar per Georges Bataille, *Aux abattoirs de la Villette*, in «Documents», vol. I, n. 6, 1929, pp: 173-174: p. 328. A destra fotogramma da *Fox Follies* (*ivi*, p. 344).

13. *Ibidem*.

14. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe o il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille*, a cura e con la traduzione di Francesco Agnellini, Mimesis, Milano 2023 (I ed. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 2019).

Al centro del progetto politico-estetico di Bataille si trova il desiderio radicale di deturpare l'antropomorfismo. Nelle macerie delle sue immagini lacerate abita ciò che egli chiama l'«informe», o una sorta di «intrattabile condizione ritmica della forma»¹⁵. In modo sintetico, possiamo vedere che l'*informe* batailliano sembra corrispondere a tre requisiti teorici fondamentali: 1) riconoscimento delle «determinazioni contraddittorie» o delle «divergenze delle forme»; 2) riconoscimento di una «messa in movimento di tali determinazioni contraddittorie»; 3) riconoscimento della «messa in movimento di tali determinazioni contraddittorie», cioè di qualcosa che si apre, che va oltre, anche se nel senso di una ferita, di una caduta: qualcosa attraverso cui le somiglianze ci toccano come «sintomi di uno stato di cose essenziali»¹⁶. In questo senso, una delle preoccupazioni centrali di Bataille non risiederebbe nell'identificazione di sapere cosa sono le forme, ma di riconoscere ciò che esse *fanno* effettivamente come processi *percussivi*: l'efficacia stessa delle forme, l'incessante ripercussione delle forme su altre forme – un *andare e venire* in flussi di metamorfosi.

Queste operazioni di avvicinamento, montaggio e collage di immagini sarebbero quindi al centro del progetto estetico del filosofo Georges Bataille, essendo combinate secondo un principio che si avvicina a un «paradosso patetico»¹⁷. Le nozioni di somiglianza, crudeltà e sintomo sono centrali nel progetto eretico di Bataille¹⁸, il che rivendica in ogni operazione la potenza dell'*informe*, di ciò che pulsa nei relitti dell'immagine quando viene spogliata dei suoi tratti rappresentativi: qualcosa di anadiomene che rivendica la propria esistenza.

La dissoluzione della «figura» umana, il costante lavoro di lacerazione dell'immagine volto a mettere in crisi la forma antropomorfa per eccellenza, si propone come sfondo per le sperimentazioni e gli obiettivi dell'autore della rivista «Documents». Questo, in un certo senso, ci aiuta anche ad avvicinare tecnicamente e teoricamente il suo progetto ai procedimenti e ai desideri di dissoluzione dell'individuo messi in scena dal coreografo Tatsumi Hijikata (1928-1986), apertamente ispirato dalla poetica di Bataille¹⁹.

15. *Ivi*, p. 293.

16. *Ivi*, p. 233.

17. *Ivi*, p. 99.

18. Per ulteriori informazioni, si veda Georges Bataille, *Documents*, traduzione di Sergio Finzi, Dedalo, Bari 1974 (ed. fr. *Oeuvres Complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1970); Franco Rella – Susanna Mati, *Georges Bataille, filosofo*, Mimesis, Milano 2007.

19. In Éden Peretta, *O soldado nu: raízes da dança butô*, Perspectiva, São Paulo 2015, p. 85, è possibile vedere alcune sovrapposizioni poetiche tra le parole di Hijikata e Bataille, come ad esempio nel rapporto tra il corpo nudo e la morte, esplicitato da Georges Bataille in *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris 1957, p. 38 (traduzione di chi scrive): «La nudità offre un contrasto all'auto-possessione, all'esistenza discontinua, in altre parole. [...] È uno stato di comunicazione che rivela la ricerca di una possibile continuazione dell'esistenza, oltre i limiti di sé. Corpi aperti a uno stato di continuità attraverso canali segreti che ci danno un senso di oscenità. La nudità è vista in civiltà in cui l'atto di spogliarsi ha un significato pieno, se non come simulacro dell'atto di uccidere, almeno come un equivalente spogliato di gravità». Nel saggio Tatsumi Hijikata, *To Prison*, in «The Drama Review (TDR)», vol. XLIV, n. 1, pp. 43-48: p. 44, Hijikata fa vedere come queste parole di Bataille propongono un avvicinamento fra la solidarietà umana e un corpo nudo, il quale (traduzione di chi scrive): «è il primo ad essere colpito, anche se il corpo è solo, dalla continuità dell'esistenza, vale a dire dalla morte. Ho visto nella prigione qualcosa

La danza del corpo di carne

Tatsumi Hijikata ha strutturato una metodologia di lavoro particolare per la costruzione della presenza scenica che ha cercato di sovvertire il corpo nella sua dimensione fisica e sociale. Ha così sviluppato metodologie di creazione della danza che partivano dalla rinuncia a precise concezioni del corpo e della società, attraversate da un specifico orizzonte ideologico. In *To Prison*, Hijikata annuncia esplicitamente la sua opposizione ai sistemi capitalistici e totalitari, nonché a tutti i riverberi sociali e fisiologici che essi impongono ai molteplici strati del corpo. La rivendicazione della danza come forma di «uso senza scopo del corpo» o come «strumento di piacere» mostra la sua opposizione alla «morale civilizzata» e all'«alienazione del lavoro», ideali costruiti da una «società guidata dalla produttività» in linea con il «sistema economico capitalista e le sue istituzioni politiche»²⁰.

Le metodologie di creazione scenica proposte da Hijikata hanno quindi strutturato un progetto estetico-artistico complesso, che rivela alla radice una chiara posizione politica e ideologica, anche se non espressa in maniera esplicitamente ingaggiata. In un certo senso, quindi, è possibile affermare che Hijikata anticipa, nella sua critica e nei suoi desideri, la discussione sulla biopolitica²¹, anche se in modo diffuso e non esplicito.

Hijikata ha così sviluppato tecniche di creazione scenica che problematizzano gli esseri umani avvalendosi della dissoluzione della loro identità sociale. La sovversione dello *shintai* (corpo culturale) è al centro del suo lavoro, basato su una profonda esplorazione del *nikutai* (corpo di carne)²² e sull'affermazione delle diverse qualità della materia che lo costituiscono. In questo modo, ha stabilito un percorso investigativo basato sulle possibilità di esistenza delle identità polimorfiche, con cui ha cercato di decostruire gli automatismi quotidiani dei suoi danzatori, rendendo possibile un flusso continuo di metamorfosi.

Hijikata considerava il corpo come un insieme di flussi di sensazioni e un serbatoio inesauribile di memorie. Il comportamento anarchico insito nelle dimensioni della carne rifiutava così la supremazia della razionalità, delegittimando la possibilità di una configurazione tecnica proveniente dall'esterno del corpo. Fu allora che Hijikata la ripropose a partire dalle sue strutture più interne: le ossa e la carne. La danza del *nikutai* non riconosce quindi la preesistenza di un gesto codificato o di un

come una prova della tragedia, una prova di un dramma in cui il corpo nudo e la morte sono inseparabilmente combinati.

20. *Ivi*, p. 45.

21. Il termine preciso è stato concettualizzato da Michel Foucault solo negli anni Settanta; cfr. Michel Foucault, *La Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Seuil, Paris 2004.

22. Sebbene la dimensione fisiologica e materiale della carne sia al centro del progetto poetico-politico di Hijikata, le sue metodologie di ricerca coreografica coinvolgono anche le dimensioni astratte della carne, ovvero il desiderio, l'erotismo, le pulsioni, avendo come elemento scatenante le immagini e l'immaginazione, come esplicitato poeticamente nel suo saggio del 1969, *From Being Jealous of a Dog's*, riportato in Éden Peretta, *O soldado nu*, cit., p. 88.

universo tecnico predefinito. La danza anarchica di Hijikata celebrava la fugacità delle proprie forme che emergevano dal flusso continuo di decomposizione e metamorfosi della materia²³.

Il gesto costruito dalla carne, nell'opera di Hijikata, nasce dalla profonda esperienza di frizione tra lo spazio interiore e le sue immagini. L'espressività nella danza del *corpo di carne* non deriva quindi da un'inferenza razionale, personale o soggettiva. Per Hijikata, l'espressività della danza è più simile a una sorta di *secrezione* del corpo, frutto di processi metamorfici e dell'indagine di strati profondi di memoria che costituiscono il peso e l'oscurità della sua materia.

È proprio questo corpo in continua trasformazione – *narushintai* – che si presenta come la sostanza fluida e primordiale dell'opera di Tatsumi Hijikata. Il flusso tra identità polimorfe rivelava così ai suoi danzatori la concretezza dei suoi *kanōtai*: i suoi “corpi possibili”²⁴. Le metodologie di lavoro create da Tatsumi Hijikata si basano sia su stimoli verbali sia sulla presentazione visiva di un'infinità di immagini, che hanno permesso ai danzatori di costruire equivalenze interne che hanno decostruito il loro *shintai* ordinario, presentando loro la concretezza del loro *nikutai* e gli strati multipli dei loro corpi-memoria. Il corpo-in-danza così raggiunto potrebbe quindi essere vissuto come una successione di frammenti sovrapposti di una «memoria reificata»²⁵: in altre parole, immagini mentali trasformate in oggetti, in cose.

Immagini di un corpo-in-danza

Come già detto, nelle fondamenta del butoh di Hijikata c'è il corpo carnale. Un corpo-in-danza che si esprime attraverso la secrezione generata nei suoi processi metamorfici, stabiliti dalle immagini che impregnano la sua carne. Questa è la specifica concezione della danza che regge le riflessioni teoriche e pratiche che hanno reso possibile la creazione di ciò che definisco come “atlante coreo-drammaturgico”²⁶. L'universo della filosofia dell'immagine emerge quindi come elemento catalizzatore nella

23. *Ivi*, p. 107.

24. Cfr. Éden Peretta, *Corpos possíveis*, in «Japan Foundation», 2022, pp. 1-9, online: <https://fjsp.org.br/estudos-japoneses/wp-content/uploads/sites/3/2022/03/peretta-eden-corpos-possiveis.pdf> (u.v. 19/9/2022).

25. Katja Centonze, *Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō*, in «Asiatica Venetiana», voll. VIII-IX, 2003/2004, pp. 21-36: p. 22.

26. Il concetto di coreo-drammaturgia qui utilizzato si ispira liberamente a quello proposto dalla professoressa e ricercatrice brasiliana Joana Lopes in *Teatro e dança num jogo pendular entre palavra e movimento*, in «Teatro Antropomágico», 2014, online: <https://teatroantropomagico.hotglue.me/?coreodramaturgia> (u.v. 15/3/2025), aggiornandolo però in altre direzioni. Secondo Rafael Madureira – Andreia Yonashiro, *Joana Lopes e a coreodramaturgia: diálogos entre o jogo dramático e a arte do movimento de Rudolf Laban*, in «Revista Cena», n. 32, 2020, pp. 246-258, online: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104330> (u.v. 13/5/2022), la coreo-drammaturgia proposta da Lopes apporta un profondo contributo alla ricerca nel campo dell'educazione artistica, proponendo procedure di riflessione e creazione della dimensione drammatica del gesto nella danza, basate sugli studi dei giochi arcaici e sulla coreologia di Rudolf Laban. A suo modo, tuttavia, l'obiettivo principale dell'atlante coreo-drammaturgico qui proposto sarebbe quello di registrare cartograficamente possibilità visuali

sua costituzione, poiché ci permette di approfondire concettualmente le sue radici, presentandoci, allo stesso tempo, la dimensione operativa che molti di questi concetti ci offrono se osservati da una prospettiva poetica.

L'uso critico e negativo delle immagini come procedimento tecnico di creazione rende possibile avvicinare una costellazione di diversi autori a questa specifica concezione della danza. In altre parole, nella sovrapposizione tra questi due universi si rivelano alcune delle potenze che l'immagine possiede per trasmutare il corpo e per creare la danza. Se guardiamo a questa sovrapposizione dalla prospettiva offerta dalla danza *butoh*, possiamo evidenziare in particolare le procedure poetiche per la creazione di gesti e drammaturgie basate sull'uso di immagini interne ed esterne al corpo. Da un lato, abbiamo l'immaginazione come principio di creazione, ovvero le procedure di reificazione della memoria, la materializzazione fisica delle dimensioni della memoria e delle immagini interne. Dall'altro lato, abbiamo anche l'uso di immagini visive – disegni, ritagli, fotografie – come stimoli creativi, o anche immagini generate da stimoli verbali²⁷.

Cercando di sistematizzare e potenziare il suo processo di incitamento del *corpo di carne*, oltre a condividere un universo comune di creazione con i suoi discepoli, tra le altre procedure Hijikata ha creato degli *scrapbooks* (*butoh-fu*) in cui scriveva parole e incollava immagini, disegni, fotografie e riproduzioni di opere d'arte di diversi tempi e scuole. Secondo Kazuko Kuniyoshi, «[Hijikata] era in grado di penetrare nei dipinti e di seguire i movimenti delle cose, delle piante e dei personaggi rappresentati. [...] Così, per lui, la forma serviva a distruggere la forma»²⁸. Hijikata realizzava le sue composizioni coreografiche e registrava i suoi processi creativi attraverso avvicinamenti e sovrapposizioni di un universo infinito di immagini, perché solo queste erano in grado di trasportare il movimento interiore di quella presenza alla coscienza del danzatore, di chi poteva tradurlo in carne e ossa.

Hijikata ha cercato di misurare la vibrazione, il flusso, l'infinita modulazione che forma un organo. [...] Le annotazioni *butoh* sono spesso costituite da questo lavoro di osservazione meticolosa dei dettagli di un'immagine e della sua traduzione in movimenti di danza. [...] [Hijikata] era più interessato alla vibrazione che trabocca dalle immagini, alle forze quasi impercettibili.²⁹

Questo modo di scrutare l'immagine, di graffiarla, di provocarla e, al limite, di farla a pezzi,

della composizione drammaturgica nel campo del teatro-danza, nei molteplici strati che compongono questa esperienza performativa: gesti e presenze, luci e ombre, suoni e silenzi, costumi, scenografie, colori, narrazioni, zone di affezione, ecc.

27. Per un approfondimento sulle procedure creative della danza *butoh*, gestite «tra la carne e la parola», si veda: Éden Peretta, *A dança entre a carne e a palavra*, in Kazuo Ohno, *Treino e(m) Poema*, traduzione di Tae Suzuki, n-1 edições, São Paulo 2016, pp. 241-250.

28. Kazuko Kuniyoshi, *La notazione *butoh* come crogiolo della creazione: le note coreografiche di Tatsumi Hijikata*, in «Biblioteca Teatrale. Rivista di studi e ricerche sullo spettacolo», numero monografico *Ritorno a Hijikata: il Butō e la danza moderna nel XX secolo*, cit., pp. 218-221.

29. Kuniichi Uno, *Tatsumi Hijikata: pensar um corpo esgotado*, traduzione di Christine Greiner, n-1 edições, São Paulo 2018 (ed. fr. *Hijikata Tatsumi – Penser un corps épuisé*, Les presses du reel, Dijon 2018).

di ricercare qualcosa senza nome che l'abita e inizia in essa, ci permette di avvicinare le procedure di lavoro di Hijikata, Warburg e Bataille, in modo molto libero e poetico, interrogandoci sempre sulle potenze che si rivelano per la creazione nel contesto della danza.

È forse questo il modo possibile di pensare la “coreografia” nella danza butoh: una successione di immagini trasformate in carne. Una danza in cui l'espressività non si costruisce attraverso un'organizzazione grammaticale dei movimenti delle membra del corpo, ma nasce, come abbiamo visto, come una sorta di secrezione derivante da stimoli immaginifici che generano collassi interni e mettono in crisi il corpo. Con una licenza poetica possiamo dire che, in certo modo, Hijikata e Warburg si avvicinano nell'uso operativo dell'atlante come metodo per rendere visibile il flusso patetico che rimbalza fra le immagini disposte in costellazione. Il suo *butoh-fu* si presenta così come la fase più avanzata e matura della metodologia di Hijikata, nel tentativo di rendere fattibile la creazione della sua danza: una danza fatta da immagini, parole, carne e carta (fig. 3).



Figura 3: Riproduzione di una pagina del *butoh-fu* di Tatsumi Hijikata; in Takashi Morishita, *Hijikata Tatsumi notational butoh: an innovational method for butoh creation*, Keio University Art Center, Tokyo, 2015.

E sono proprio queste analogie e sovrapposizioni a rendere possibile che i concetti, le nozioni e le procedure introdotte dai pensatori del mondo della filosofia dell'immagine presentati finora ci aiutino a ripensare le procedure creative della danza nelle sue molteplici dimensioni. Vorrei quindi presentare, in modo specifico, le esperienze attraverso le quali ho gradualmente strutturato e aggior-

nato l'atlante coreo-drammaturgico come un possibile metodo di creazione scenica in diversi contesti e collettività.

“Murobushico”: principi della ripercussione

Tra il 2018 e il 2019, durante un primo periodo di ricerca di post-dottorato, mi sono concentrato sull'opera di alcuni pensatori appartenenti all'ambito della filosofia dell'immagine e della fotografia. Sollecitato da queste nuove letture, ho iniziato a creare uno spettacolo di teatro-danza³⁰ ispirato alle fotografie del lavoro del defunto danzatore butoh Kô Murobushi (1947-2015).

Nel processo di creazione di questo spettacolo, la drammaturgia è stata composta con procedure di *ripercussione*, cioè accostando le fotografie in base a criteri di somiglianza dei loro elementi estetici e morfologici, trascurando eventuali cronologie o appartenenze formali in ambito geografico, culturale o di scuola. In un certo senso, nei suoi limiti e nelle sue proporzioni, è stato utilizzato un procedimento che condivide l'«approccio patetico paradossale» introdotto da Georges Bataille nei suoi «Documents»³¹ o anche la dinamica compositiva basata sull'«empatia energetica» adottata da Aby Warburg nell'*Atlante Mnemosyne*³².

In questo esperimento coreografico, sonoro e “antropofagico”³³, abbiamo proposto un omaggio ai morti che ci abitano, in un possibile dialogo tra il lavoro del danzatore butoh Kô Murobushi – morto poco dopo la sua ultima *tournee* in Brasile nel 2015 – e l'estetica sonora del movimento culturale brasiliano *Mangue Beat*, guidato dal compianto Chico Science (1966-1997)³⁴. In questo contesto, la sovrapposizione tra gli universi immaginari del Giappone e del nord-est brasiliano si è offerta come zona creativa e semantica in cui si sono verificati il collasso e la ripercussione tra elementi formali,

30. Spettacolo del gruppo *Anticorpos - investigações em dança* (2019); ideazione e drammaturgia: Éden Peretta e Ernesto Valença; danza: Éden Peretta; musica: Ernesto Valença; tecnica: Jaqueline Lourenço e Gabriel Baez; durata: 50', online: <https://vimeo.com/user12933332>. (u.v. 16/8/2024).

31. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe*, cit., p. 99.

32. Per Warburg, l'Atlante «era molto di più che una forma di documentazione: non si accontentava infatti né di somiglianze né di varianti, ma voleva cogliere l'«eccitazione energetica» e la trasformazione dell'espressione umana. [...] Era convinto che immagini, libri e pensieri non fossero elementi isolati, ma in tensione un con (e contro) l'altro: solo la loro corretta collocazione poteva innescare una “induzione” di senso» (Kurt Forster, *Il metodo di Aby Warburg*, cit., pp. 158-159).

33. Concetto teorizzato dal movimento artistico modernista brasiliano, principalmente da Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, in cui si propone un “divoramento” della cultura straniera per affermare l'identità brasiliana, trasformando e assimilando elementi stranieri per creare qualcosa di nuovo e originale. Questa metafora del cannibalismo culturale, è ispirata alla pratica rituale del popolo indigeno Tupinambás, che consisteva nel consumo della carne dei nemici come modo per incorporare la forza e il coraggio dello sconfitto, oltre che per vendicare la morte dei propri parenti. Cfr. Alessia Di Eugenio, *La cultura della divorazione. Antropofagia culturale, miti interpretativi ed eredità nel Brasile contemporaneo*, Mimesis, Milano 2021.

34. Soprannome di Francisco de Assis França Caldas Brandão (1966-1997), cantante e compositore brasiliano, uno dei principali collaboratori del movimento *manguebeat* a metà degli anni Novanta e *leader* della *band* Chico Science & Nação Zumbi.

figurativi e simbolici. In un libero flusso di ripercussioni e analogie, sono state create le scene (fig. 4).

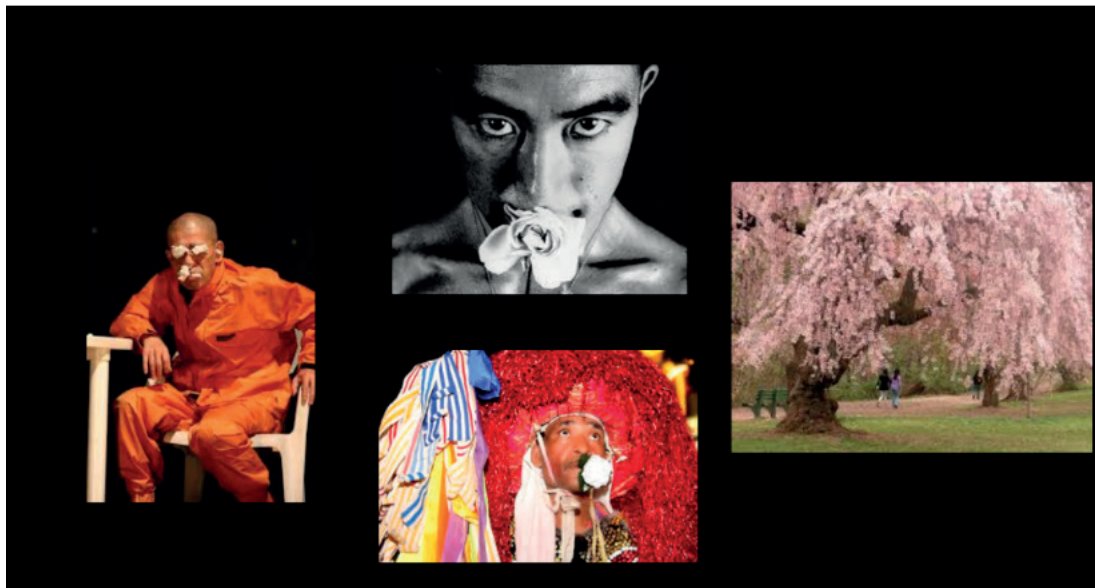


Figura 4. Pagina del *butoh-fu* dello spettacolo di teatro-danza *Murobushico* (2019). Collezione personale di Éden Peretta.

A scopo esemplificativo, descrivo qui il percorso di realizzazione della prima scena, in cui l'immagine di partenza è stata una foto di Kô Murobushi con varie carte accartocciate inserite negli occhi, nella bocca, nel naso e nelle orecchie. L'immagine, per analogia formale, rimanda alla famosa foto di Yukio Mishima con la rosa bianca in bocca, scattata da Eikoh Hosoe (1933-2024)³⁵. Questa immagine, a sua volta, nel contesto delle ripercussioni tra gli universi nipponico e del nord-est brasiliano, porta direttamente all'immagine del “caboclo de lança”, personaggio protagonista del *Maracatu Rural*³⁶ della regione di Pernambuco. La forma e la superficie del suo cappello, allo stesso tempo, ricorda la cultura giapponese e i famosi alberi di ciliegio in fiore, tanto ammirati durante il periodo dell'*hanami*³⁷.

In questo contesto nasce la prima scena dello spettacolo, in cui l'immagine che si offre alla carne del danzatore è quella di un albero di ciliegio che nasce, cresce, lascia sbocciare i suoi fiori, che poi lentamente cadono, fino a quando l'albero inizia il suo naturale appassimento. Il danzatore sviluppa questa partitura senza cercare una mimesi o una copia formale dell'albero, ma piuttosto attraverso una relazione profonda e concreta tra l'immagine originaria e la sua carne, generando

35. Fotografia che illustra la copertina del libro Yukio Mishima – Eikoh Hosoe, *Ba-na-kei: Ordeal by Roses*, Shueisha, Tokyo 1963.

36. Manifestazione culturale popolare performativa di Pernambuco, con una forte presenza nel ciclo della canna da zucchero della “Zona da Mata”.

37. *Hanami* (花見) è la tradizionale pratica giapponese di ammirare la bellezza dei fiori, in particolare dei ciliegi (*sakura*). La parola *hanami* significa letteralmente “contemplare i Fiori”. Questa celebrazione si svolge durante la primavera, solitamente tra marzo e maggio, quando i ciliegi fioriscono in tutto il Giappone.

l'esperienza della fioritura come secrezione di questo collasso. I “fiori” sono stati costruiti con carta accartocciata, inseriti nei fori della testa e attaccati al corpo con la saliva del danzatore stesso, il che ha determinato i tempi della loro caduta (fig. 5).



Figura 5. Prima scena dello spettacolo di teatro-danza *Murobushico* (2023). Collezione personale di Gustavo Maia.

Corpo alchemico: principi del montaggio

Nel 2022, insieme ad alcuni studenti, abbiamo sviluppato dei processi creativi utilizzando la metodologia dell'atlante coreo-drammaturgico all'interno di due corsi connessi al Dipartimento di Arti dello Spettacolo (DEART) e al Programma post-laurea in Arti dello Spettacolo (PPGAC) dell'Università Federale di Ouro Preto (UFOP), in Brasile. Entrambi i laboratori erano opzionali per gli studenti e si svolgevano in parallelo³⁸, quindi entrambi si sono contaminati a vicenda e hanno reso possibile significativi aggiornamenti alle fondamenta dell'atlante coreo-drammaturgico.

Il processo creativo sviluppato nel master si è ispirato alle procedure spagiriche³⁹ e ai principi

38. Un laboratorio è stato attivato all'interno dei corsi di laurea del Dipartimento, con il titolo *Laboratorio di percezione visiva e creazione*, e l'altro all'interno del master, con il titolo *Temi speciali nella poetica del corpo II: Corpo alchemico*, realizzato in collaborazione con la sociologa e studentessa di Spagyria, Priscilla Bitencourt Freitas.

39. La Spagyria è una dimensione operativa dell'antica Alchimia e il suo nome deriva dalla terminologia greca composta

dell'Alchimia, elementi teorici centrali della proposta del *Corpo Alchemico*. In questo contesto, il contributo più significativo al nostro “dispositivo” atlante è stato la dinamica di strutturazione della costellazione di immagini, poiché ha offerto una disposizione di cerchi concentrici che emanano dall'immagine centrale. Così, in diversi strati semantici, le immagini sono state organizzate in costellazioni, in una fertile rete di significati e analogie.

L'immagine centrale della costellazione stabilisce l'epicentro di un campo di forze che circonda gli stimoli visivi della creazione coreo-drammaturgica. Un campo che pulsa verso la sua periferia, con l'immagine centrale come vortice centrifugo che richiama il flusso al suo interno. In questa zona mobile e immanente, si stabilisce un libero percorso di significati, analogie e relazioni a favore della creazione coreo-drammaturgica. La disposizione concentrica delle immagini che compongono questo campo si ispira, in modo strettamente strumentale e poetico, ai procedimenti spagirici – a loro volta basati sui principi dell'Alchimia – che cercano di *aprire le piante* scomponendo le loro strutture a diversi livelli:

- il *corpo* (il sale risultante dai processi di calcinazione, lisciviazione e calcinazione), ovvero la dimensione più materiale di ogni pianta;
- l'*anima* (l'olio risultante dai processi di distillazione e rettifica), ovvero ciò che rivela la personalità, l'individualità di ogni pianta, il motivo per cui ogni olio ha un profumo specifico;
- lo *spirito* (l'alcol risultante dai processi di fermentazione, distillazione e rettifica), ovvero la dimensione più eterea e universale di ogni pianta.

In questo movimento di appropriazione poetica e di trasposizione visiva, l'atlante coreo-drammaturgico si è strutturato, nei processi di creazione delle discipline citate, con questa disposizione di montaggio come riferimento: il corpo (forma materiale), l'anima (significati individuali) e lo spirito (significati culturali o “universali”).

La prima fascia concentrica di immagini è stata quindi strutturata secondo il principio delle analogie figurative e formali. Le immagini più vicine all'epicentro sarebbero state il riverbero diretto dei tratti, delle linee di forza, dei colori o di altre caratteristiche emanate direttamente dal corpo dell'immagine centrale.

da *σπάω* (spáō, “separare”, “dividere”) e *ἀγείρω* (ageiro, “raccolgere”). I suoi procedimenti prevedono fermentazioni, distillazioni ed estrazioni volte a separare ed estrarre i componenti costitutivi di piante, minerali e animali. La spagiria vegetale – base della nostra proposta – prevede l'estrazione dei principi attivi di un'intera pianta con metodi diversi, ottenendo così frazioni diverse che alla fine devono essere riunite nuovamente, concentrate, purificate e potenziate, generando tinture, idrolati, oli essenziali, sali e quintessenze. Per ulteriori informazioni, si veda Patrick Rivière, *Alchimia e spagiria. Dalla grande opera alla medicina di Paracelso*, traduzione di Alessandro Dalla Zonca, Edizioni Mediterranee, Roma 2000 (I ed. *Alchimie et spagyrie. Du Grand oeuvre à la médecine de Paracelse*, Neustrie, Caen 1986).

Il secondo strato concentrico dell'atlante coreo-drammaturgico è costituito dai significati soggettivi o individuali che il danzatore dispiega a partire da ogni immagine che compone il primo strato. A questo punto si fa appello sia alla memoria affettiva sia all'intero universo immaginario che abita l'esperienza singolare di vita di ogni persona. Sarebbe quindi, metaforicamente, l'equivalente dell'*anima* nella Spagyria.

Il terzo e ultimo strato di immagini, il più periferico, metaforizza lo spirito estendendo i significati soggettivi a un campo culturale più ampio, che fa appello a immagini condivise dalla vita comunitaria, con diversi contesti geografici e culturali (fig. 6).

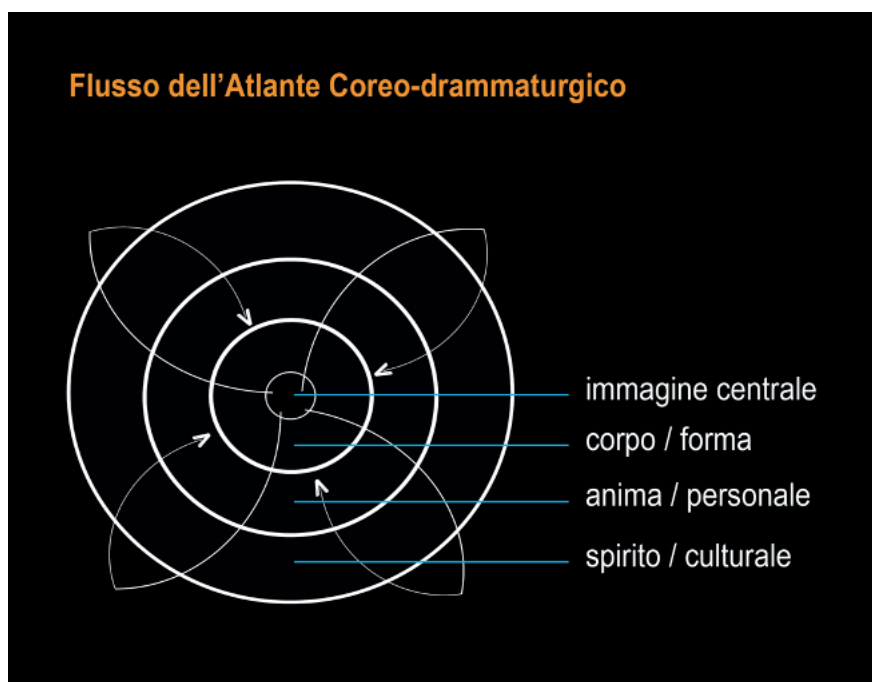


Figura 6. Schema illustrativo semplificato dell'atlante coreo-drammaturgico con il suo campo di immanenza, i suoi strati costitutivi di immagini e i suoi flussi di convergenza. Collezione personale di Édén Peretta.

L'esempio concreto che portiamo qui per presentare il principio del montaggio all'interno dell'atlante è il processo creativo portato avanti dallo studente Gustavo Maia (UFOP). Lo spunto iniziale per il suo lavoro è stata la registrazione fotografica di frammenti dei corpi dei compagni di classe, che sarebbero serviti da innesco per il processo di ripercussione delle immagini. In questo esempio, un frammento dell'impronta digitale di una delle dita della mano è stato offerto come immagine centrale che ha stabilito il campo di forze che circonda l'esperienza della creazione scenica (fig. 7).

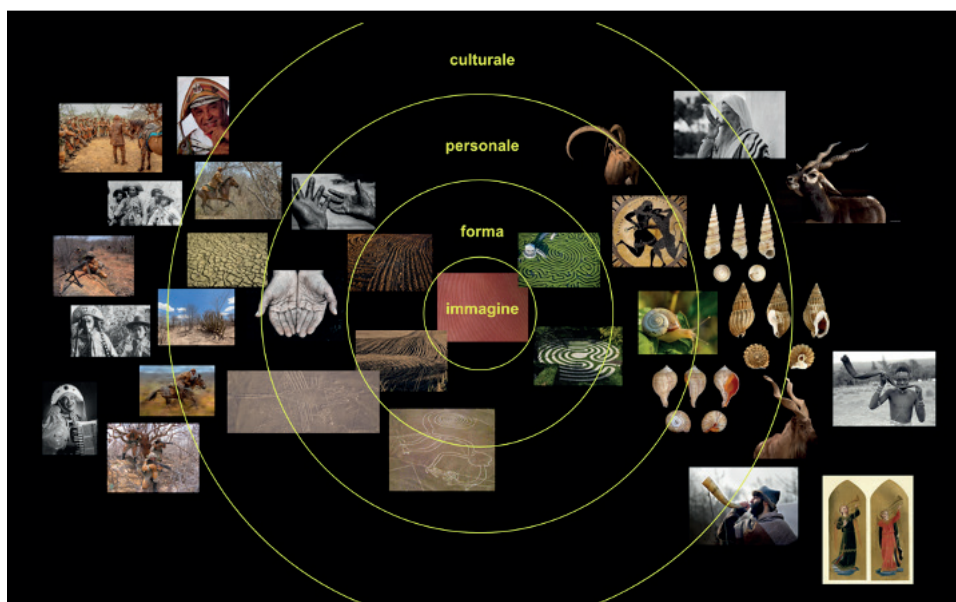


Figura 7. Atlante creato da Gustavo Maia (2022), in cui è possibile vedere i diversi strati concentrici del suo processo di creazione coreo-drammaturgica. Collezione personale di Gustavo Maia.

Nel primo strato compaiono campi, terreni arati e labirinti che riecheggiano, per analogia, le forme e i solchi dell'immagine principale. Il secondo strato è costituito dalle ripercussioni soggettive che le prime immagini hanno generato: lumache, conchiglie, solchi di mani, corna attorcigliate, terra secca... Il terzo strato ha aperto i significati a uno spettro culturale più ampio, con simboli e immagini provenienti da universi condivisi da collettività di diverse provenienze culturali e geografiche. È qui che entrano in gioco nel suo atlante *cangaceiros*⁴⁰, Luiz Gonzaga⁴¹, popoli africani e mediorientali che portano corni e chiarine, angeli e miti provenienti dall'iconografia medievale (fig. 8).

40. I *cangaceiros* erano membri di gruppi armati che operavano nel *sertão* nordorientale del Brasile, principalmente tra i secoli XIX e XX. Erano noti per la loro vita fuori dalla legge, praticando rapine, omicidi e rapimenti, ma anche per sfidare le strutture di potere dell'epoca, come i colonnelli.

41. Luiz Gonzaga do Nascimento è stato un cantante, compositore e polistrumentista brasiliano. Conosciuto anche come il Re del *Baião*, è stato considerato una delle figure più complete, importanti e creative della musica popolare brasiliana.



Figura 8. Fotogramma del video *Circular Sulco* (2022), di Gustavo Maia. Collezione personale di Marina João Cangussu.

Questo eclettico atlante è servito come matrice di lavoro per la creazione di una video-danza, in cui l'artista ha scelto diversi aspetti delle immagini che compongono la costellazione per configurare in modo stratificato la sua esperienza scenica. Così, il pavimento terroso dell'ambiente, il colore rosso degli abiti indossati, i gesti a spirale, la musica sperimentale del Nord-Est brasiliano, tra gli altri aspetti delle immagini, strutturano la sua opera video⁴².

“Yoshi”: principio della lacerazione

Nel 2023 abbiamo sviluppato il processo di creazione dello spettacolo di danza *Yoshi: immagini lacerate*⁴³, che introduce il principio della lacerazione come primo movimento nell'investigazione dell'immagine nell'atlante coreo-drammaturgico. Partendo dalle opere di Caio Mateus, artista visivo contemporaneo di Minas Gerais, in cui propone disegni di animali imbalsamati e deformati, ci siamo proposti di indagare diverse possibilità di lacerazione dell'immagine (fig. 9).

42. *Circular sulco* (2022), online: https://drive.google.com/file/d/16EnGEjyg5OC16L_HEd6rtR-RX7AQ_8lM/view?usp=share_link. (u.v. 23/4/2024).

43. Spettacolo del gruppo Anticorpos – investigações em dança (2023); danza: Diego Bernardo, Malu Mesquita, Marina Freire, Marina Cangussu, Thay Lobo; musica: Arnold Ayrala; materiali scenici e assistente alla regia: Belize Neves; regia e luci: Éden Peretta; durata: 50', online: <https://vimeo.com/user12933332> (u.v. 12/7/2024).



Figura 9. Immagine di Caio Mateus (2022) utilizzata come uno degli spunti del processo creativo dello spettacolo *Yoshi*. Collezione personale di Caio Mateus.

Ogni danzatrice ha scelto un'immagine come innesco e ha eseguito diverse procedure di lacerazione, tagliando, avvicinando, frammentando, invertendo posizioni, contrasti e/o colori. A partire dal frammento scelto, la creazione della costellazione di immagini è proseguita con le stesse dinamiche compositive descritte sopra. Una volta creato l'atlante coreo-drammaturgico di ogni danzatrice, abbiamo iniziato a sovrapporre le ripercussioni delle immagini e ogni artista ha sviluppato una partitura solista che è servita come base per la creazione dello spettacolo nel suo complesso (fig. 10).



Figura 10. Atlante coreo-dramaturgico creato dalla danzatrice Marina Freire (2022), in cui si nota il principio della lacerazione e i flussi centrifughi stabiliti dall'immagine matrice centrale. Collezione personale di Marina Freire.

A titolo di esempio, possiamo analizzare l'atlante coreo-dramaturgico creato dalla danzatrice Marina Freire, nel tentativo di comprendere meglio il suo percorso creativo. In un primo atto, la danzatrice lacerava l'immagine matrice, creando diversi frammenti da cui germina il suo processo di creazione coreo-dramaturgica. Nell'esercizio di un «gaio sapere visuale»⁴⁴, è dall'immagine ambigua di un animale-uomo impagliato che esplode un raggruppamento di stimoli immaginari, innescati da dettagli sezionati, invertiti, isolati, osservati nel dettaglio. In più direzioni, da ogni frammento, si stabiliscono relazioni di ripercussione che costruiscono narrazioni diverse. Un esempio è il dettaglio dell'occhio ritagliato, che si ripercuote nell'intimità dei processi di soggettivazione della danzatrice, trasformandosi, per analogia formale, in una «pulce del piede», che a sua volta si trasforma in una sanguisuga, rimandando direttamente all'immagine dei trattamenti medievali di suzione del sangue

44. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe*, cit., p. 45.

per la cura delle malattie.

In questo esempio, possiamo vedere come l'immagine centrale dell'atlante coreo-drammatico si offra come epicentro di un campo di forze centrifughe, stabilendo una zona di immanenza. È così che il centro richiama la periferia, circoscrivendo i limiti semantici, tematici o simbolici all'esperienza potenzialmente infinita della procedura di ripercussione dell'immagine. Nell'esempio di sopra, quindi, possiamo vedere come l'immagine matrice di un essere che fa crollare l'ambiguità uomo-animale si moltiplica in immagini periferiche in cui l'umanità del corpo è messa in discussione ai suoi limiti, in frizione con altre forme di vita. È in questo contesto che il riferimento percussivo della danzatrice-creatrice si sposta dalla posizione del malato prostrato su un sedile imbottito, all'immagine di un bambino con la testa di cane seduto su una sedia di legno. Questa immagine finale è servita da innesco per la costruzione della presenza e della gestualità in uno dei momenti della partitura solista dell'artista durante lo spettacolo. In un collasso tra carne e immagine, la danzatrice *secerne* una "cagna-donna" che si alza da una sedia (fig. 11).

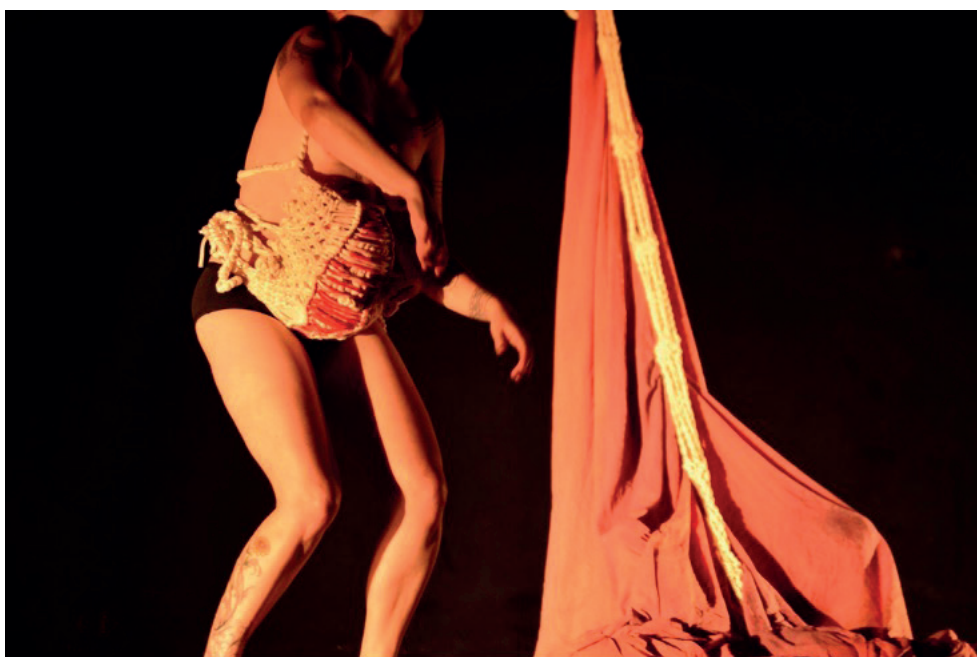


Figura 11. La danzatrice Marina Freire in un momento del suo assolo nello spettacolo *Yoshi: immagini lacerate* (2023). Collezione personale di Gustavo Maia.

In questo modo, il processo di creazione dello spettacolo si è sviluppato attraverso l'incontro e la sovrapposizione delle diverse partiture emerse dall'atlante di ciascuna delle danzatrici e ciascuno dei danzatori. Il processo di scelte estetiche e di montaggi operato dal regista, che ha portato alla coreo-drammaturgia finale, è stato attraversato anche dalle provocazioni portate dalle materialità sceniche dell'artista Belize Neves, che sono rimaste nel montaggio finale, sia come scenografia, sia

come costumi o anche come tracce della memoria di un gesto o di una presenza fisica.

In un movimento creativo dello sguardo, abbiamo cercato tra le macerie di queste immagini sfigurate frammenti che ci ricordassero – attraverso ripercussioni metaforiche visive – la *dimensione ritmica della forma*: quello che Georges Bataille chiamava l'*informe*. In un'inquietudine decoloniale, cercando di liberarci dal protagonismo dei concetti europei nelle nostre esperienze creative, durante il processo di ideazione ci siamo imbattuti nel concetto di *Yoshi*, del popolo amazzonico Yaminawa⁴⁵, che ci ha suggerito – poeticamente ed ereticamente – approssimazioni o equivalenze con l'*informe* batailliano.

In questo modo abbiamo osato *parlare con* (e non *parlare per*) i popoli indigeni latinoamericani, ritenendo che le loro immagini e i loro pensieri siano radicalmente vicini all'impegno del nostro gruppo con il progetto di decostruzione della figura umana come epicentro della vita. *Yoshi* denota il movimento, l'anima; è la figura che si muove tra la forma e la sua non-forma. *Yoshi* è l'*informe*; è la dimensione della vita che è in ogni cosa e che rende possibile allo sciamano la metamorfosi e il movimento tra le forme di tutti gli esseri. *Yoshi* è così diventato uno spettacolo, poeticamente instabile, ma politicamente impegnato nelle azioni collettive che rendono possibile che il *cielo non cada*⁴⁶.

Considerazioni finali

L'atlante coreo-drammaturgico nasce quindi direttamente dalla derivazione poetica di alcuni dei concetti filosofici qui presentati, valorizzando i processi di creazione in danza. Osservando questi concetti nella loro dimensione operativa, si sono strutturate le procedure tecniche per la creazione di questa sorta di cartografia delle immagini, che si offrono come registrazione delle potenziali drammaturgie del corpo e delle scelte estetiche.

L'intero processo si basa sulla decostruzione della figurabilità della forma delle immagini per cercare tra le sue macerie flussi di analogia e di significato stratificati, che rendono possibile un processo di ripercussione tra le immagini. Un uso critico, negativo e generativo dell'immagine, che nega incessantemente il primato delle sue forme, utilizzandole come innesco per la strutturazione coreo-drammaturgica di una danza *informe*; una danza che assume se stessa come principio della sua

45. Per ulteriori informazioni, si veda Jeremy Narby, *Il serpente cosmico. Il DNA e le origini della conoscenza*, traduzione di Giorgio Samorini, Venexia, Venezia 2006 (I ed. *The Cosmic Serpent. DNA and the Origins of knowledge*, Tarcher, New York 1999).

46. Libero riferimento al libro di Davi Kopenawa e Bruce Albert, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, traduzione di Alessandro Palmieri, Nottetempo, Milano 2018 (I ed. *La chute du ciel. Paroles d'un shaman yanomami*, Plon, Paris 2013) in cui Kopenawa, sciamano e leader Yanomami, condivide la cosmologia del suo popolo, presentando il ruolo fondamentale degli *xapiri*, spiriti aiutanti degli sciamani, nel mantenimento dell'equilibrio del mondo e del cielo.

esistenza: l'*intrattabile condizione ritmica della forma*⁴⁷.

Questa ricerca è ancora in fase di sviluppo e maturazione, sempre fluida, aggiornata ad ogni nuova esperienza. La creazione di questa metodologia di lavoro artistico, costruita ai confini tra arti performative e arti visive, è stata possibile perché si basa su una concezione della danza che condivide questa origine liminare. Una danza in cui immagine e carne celebrano le loro zone di intersezione e di collasso. Una danza che *secerne* la sua espressività muovendosi tra immagini reificate. Tuttavia, sono certo che il processo di creazione stabilito dalla dinamica dell'atlante coreo-drammaturgico parta da questa danza, ma non finisca lì. Credo che i diversi processi di creazione artistica, nei linguaggi più disparati, possano essere massimizzati attraverso l'uso delle costellazioni di immagini e dei procedimenti di *lacerazione*, *ripercussione* e *montaggio* che costituiscono le basi teoriche e operative dell'atlante coreo-drammaturgico, trasformandolo, decostruendolo, sfigurando la sua *forma* attuale. Forse questa procedura creativa troverà l'apice della sua esistenza quando tornerà all'*intrattabile condizione ritmica* della sua forma, poiché, come direbbe Hijikata, «la forma diventa vivida quando scompare»⁴⁸ (fig. 12).



Figura 12. Studenti che utilizzano le procedure dell'atlante coreo-drammaturgico nel processo di creazione collettiva della drammaturgia per lo spettacolo teatrale #Validi, nell'ambito del Laboratorio di creazione musicale e teatrale (2023). Collezione personale di Éden Peretta.

47. Georges Didi-Huberman, *La somiglianza informe*, cit., p. 293.

48. «Tutti i miei fratelli maggiori sono andati nell'esercito. Mio padre li fece bere del *sakè* in un bicchiere e forse disse qualcosa come: "Fate del vostro meglio", ma non lo so davvero. Poi sono diventati tutti rossi per aver bevuto il *sakè*. Sono diventati così perché sono tutti fratelli maggiori seri. E quando sono tornati, nelle urne funerarie c'era della cenere. Sono partiti rossi e sono tornati cenere. Ah, quella cosa che è la forma emerge mentre scompare; la forma diventa vivida mentre scompare». Chi scrive traduce Tatsumi Hijikata, *Wind Daruma*, in «The Drama Review (TDR)», XLIV, n. 1, 2000, pp. 71-79; p. 76.