

Gaia Germanà

## In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo

La danza, quindi, è carica nel nostro tempo di responsabilità nuove.[...] riafferma la centralità del corpo come sorgente di esperienza e chiede all'io se esso sia solo un serbatoio di ricezioni o anche un ingresso al mondo [...] se il corpo sia ormai solo un limite da superare piuttosto che una possibilità da esplorare.

Fabrizio Andreella<sup>1</sup>

Nel saggio che segue metteremo in luce i caratteri peculiari di un'esperienza che coinvolge un gruppo insolito di professionisti nel panorama del teatro italiano: il percorso vissuto dai danzatori non vedenti della neonata Compagnia Damasco Corner in preparazione dello spettacolo *Atlante del bianco*, progetto curato dal coreografo fiorentino Virgilio Sieni e presentato a Modena nell'ottobre 2010 entro la cornice del festival *Vie Scena Contemporanea*<sup>2</sup>. Addentrandoci nel processo di lavoro antecedente lo spettacolo<sup>3</sup>, ci concentreremo sulle sue fasi di *proto-performance*<sup>4</sup>, con l'intento di capire quale

---

<sup>1</sup> Andreella, Fabrizio, *Non disperdere nell'ambiente, ovvero corpi tossici e pensieri riciclabili. Note sul corpo della danza nella cultura tecnologica*, in Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999, p. 27.

<sup>2</sup> [www.viefestivalmodena.com](http://www.viefestivalmodena.com).

<sup>3</sup> Frutto di un periodo di "osservazione partecipante" durato circa un anno - dal novembre 2009 all'ottobre 2010 - questo testo raccoglie "sul campo" le testimonianze teorico-pratiche dei danzatori non vedenti, di Sieni e dei suoi collaboratori. Da studiosa, danzatrice e insegnante di danza mi sono accostata al processo performativo relativo ad *Atlante del bianco* immergendomi in esso, cercando cioè di comprenderlo "da dentro", ovvero passando dal corpo. Incorporato e lasciato depositare quanto osservato e vissuto in prima persona, diverse riflessioni sono affiorate attorno a un oggetto d'analisi vivo e mutevole, mobile e sfaccettato. Tali riflessioni e note vengono presentate qui in un lavoro che assume, a sua volta, il carattere del *work in progress*.

<sup>4</sup> Per lo studioso Richard Schechner il *processo performativo* è una sequenza spazio-temporale di avvenimenti composta dalle fasi di preparazione della performance o *proto-performance* (costituita da laboratori, training e prove), dalla *performance* stessa, calata nel contesto in cui è presentata

corpo danzante viene costruito nei laboratori e nelle classi di tecnica rivolte ai ragazzi non vedenti e di verificare secondo quali modalità questo stesso corpo viene preparato alla scena, nella pratica di approfondimento condivisa con i danzatori della Compagnia Virgilio Sieni e nelle prove con il coreografo. Verranno valutate le implicazioni estetiche ed etiche connesse a un itinerario di formazione professionale che, adottando una prospettiva inclusiva della danza, muove al cambiamento e alla trasformazione chi vi prende parte attiva<sup>5</sup> e chi, in secondo luogo, è spettatore di un'esperienza artistica con innegabili risvolti sociali.

Accade spesso oggi, in vari contesti di comunità<sup>6</sup>, che una persona disabile partecipi a esperienze coreutiche o teatrali che coincidono, il più delle volte, con percorsi di riabilitazione e di cura, di semplice svago o di aggregazione (azioni di *intervento sociale* a mezzo creativo importanti). Più raro è invece che le persone con disabilità siano coinvolte, aldilà dei circuiti del Teatro Sociale<sup>7</sup>, in percorsi finalizzati alla formazione artistica<sup>8</sup> e alla produzione spettacolare. Nel

---

pubblicamente, e dalle sue *conseguenze* (risposta della critica, documentazione, memoria). Cfr. Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, London and New York, Routledge, 2002. In particolare vedi la sezione *Performance Processes* (*ivi*, pp. 188-225).

<sup>5</sup> Nuovi artisti disabili diventano oggi *agenti attivi*, promotori di un cambiamento estetico, culturale e sociale: “nel divenire della performance delle identità, nei teatri del sé, danzano ‘agenti motivati’ mettono in scena se stessi e il significato che emerge nel processo” Hastrup, Kirsten, *Il corpo motivato. “Locus” e “agency” nella cultura e nel teatro*, in “Teatro e Storia”, X, 17, 1995, p. 24.

<sup>6</sup> Ci riferiamo in particolare al fenomeno anglosassone della *community dance* e a quello italiano della “danza di comunità”. Cfr. Amans, Diane (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2008 e Delfini, Laura (a cura di), *Oltre la scuola... la community dance*, Atti del convegno internazionale di studi "Oltre la scuola... Le nuove vie della danza tra condivisione, integrazione e differenze", Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli studi di Bologna, Bologna, 27-28 novembre 2004. Vedi inoltre il recente convegno “Danze di comunità. Comunità di danze” promosso dall'associazione nazionale DES – danza educazione società - e svoltosi a Bologna il 28 e 29 novembre 2009.

<sup>7</sup> Cfr. Bernardi, Claudio, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004; Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET, 2005; Rossi Ghiglione, Alessandra e Pagliarino, Alberto (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Roma, Dino Audino, 2007.

<sup>8</sup>Un caso a parte - a nostro avviso - è rappresentato dalla *DanceAbility* di Alito Alessi: forma di danza contemporanea che opera spesso in contesti dedicati alla formazione del danzatore (come ad esempio la cornice del festival *ImpulsTanx* di Vienna). È questa una modalità di educazione alla danza totalmente inclusiva che ricorre all'improvvisazione come principale strumento di lavoro garantendo l'accesso a persone con e senza disabilità fisica e mentale e la possibilità di sperimentare nuovi approcci al fare artistico e creativo per professionisti e amatori. La *DanceAbility* per una persona con handicap rappresenta una via di accesso al mondo coreutico, non è però un percorso di professionalizzazione: non prevede infatti uno studio tecnico delle discipline coreutiche adattato alle diversità. Su questi temi, è in corso di pubblicazione un volume a cura di Alito Alessi e Sara Zolbrod, *DanceAbility. Teacher Certification Course Manual*. Rinvio inoltre alla mia tesi di laurea *Verso un'estetica inclusiva della danza: la*

caso in esame, viene presentato sulle scene dei teatri *ufficiali* l'esito di un percorso prettamente artistico che coinvolge, in veste di protagonisti, alcune persone con handicap visivo. Al "terzo atto del teatro antropologico"<sup>9</sup> è questo uno dei vari itinerari di professionalizzazione<sup>10</sup> possibili, che si elaborano e si costruiscono oggi con consapevolezza e rigore, e che – nei termini di Cristina Valenti - nulla hanno di "miracoloso" nei risultati artistici presentati. Tale esperienza, come vedremo, oltre che "opportunità di espressione" per l'individuo svantaggiato e nuova plausibile prospettiva professionale, rappresenta soprattutto una significativa evoluzione dell'attuale ricerca sui linguaggi scenici e creativi.

### Alcune premesse

Presso gli spazi CANGO\_Cantieri Goldonetta Firenze, "luogo deputato al corpo e alla ricerca sui linguaggi artistici del contemporaneo"<sup>11</sup>, Virgilio Sieni fonda nel 2007 l'*Accademia sull'arte del gesto*<sup>12</sup>. In questa cornice, il coreografo e danzatore toscano dà inizio a diversi percorsi di avvicinamento alla danza che coinvolgono un ampio spettro di persone: gruppi di età, esperienza e abilità differenti. In questa 'scuola', i neofiti della danza condividono un'indagine ricercata sul tema del gesto, della postura e della figura con dei professionisti del movimento: i danzatori della compagnia Virgilio Sieni e gli insegnanti dell'Accademia. Non si trasmettono qui dei codici specifici, si cerca piuttosto di educare il corpo a una certa "porosità"<sup>13</sup>, all'ascolto, tramutandolo così in principale categoria del sapere, oggetto e soggetto di una conoscenza sensibile, dinamica, dislocante<sup>14</sup>.

---

*DanceAbility di Alito Alessi*, tesi di laurea in Analisi delle Tecniche e degli Stili della Danza, relatore Eugenia Casini Ropa, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2006/2007.

<sup>9</sup> Cfr. Valenti, Cristina, *Premesse a 'teatro e linguaggi delle diversità'*, in Id. (a cura di), *Altri teatri. Animazione teatrale e linguaggi delle diversità*, dispense del corso "Storia del nuovo teatro", Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2005/2006, pp. 103-115.

<sup>10</sup> Esemplare e particolarmente significativo, in ambito coreutico, quello proposto dalla compagnia inglese CandoCo, cfr. <http://www.candoco.co.uk/learning-and-development/artist-development/>

<sup>11</sup> <http://www.cango.fi.it/index.php/cango.html>.

<sup>12</sup> <http://www.cango.fi.it/index.php/accademia-arte-gesto.html>.

<sup>13</sup> Cfr. Nanni, Andrea, *Relazione per un'Accademia*, in Sieni, Virgilio (a cura di), *La trasmissione del gesto*, Maschietto editore, Firenze, 2009, p. 11-14.

<sup>14</sup> Cfr. Zagatti, Franca, *Il tempo puro del gesto*, intervento presentato in occasione della rassegna "Teatro Iconografico", Teatro San Martino, Bologna, 11 marzo 2010.

Il progetto Damasco Corner nasce in seno all'Accademia sull'arte del gesto, a fine 2008, dopo alcune esperienze preliminari<sup>15</sup>. Esso si propone di avvicinare adulti non vedenti e ipovedenti alla pratica di danza, accogliendo la disabilità come opportunità unica d'indagine sul gesto e i suoi processi di trasmissione, creazione e presentazione/visione, possibilità inedita di approfondimento di una ricerca sul corpo compiuta “immergendosi in condizioni altamente specifiche dell'individuo da traslare in un contesto artistico”<sup>16</sup>. Giuseppe Comuniello e Dorina Meta, due ragazzi non vedenti alla loro prima esperienza coreutica, costituiscono il nucleo di partenza del gruppo che prenderà il nome di Compagnia Damasco Corner. I due partecipano a diversi laboratori e a numerose attività dell'Accademia, che a volte prevedono esiti performativi e altre la realizzazione di libri fotografici o di opere video<sup>17</sup>. Lavorando a stretto contatto con Virgilio Sieni e alcuni suoi collaboratori, i non vedenti intraprendono qui - rivelandosi “nuovi e inaspettati danzatori”, nei termini del coreografo - un percorso di studi intenso, che li conduce, attraverso diverse tappe di lavoro, sulla via del professionismo.

---

<sup>15</sup> La produzione *Commedia del corpo e della luce* (di cui tratteremo più avanti nel testo) e i laboratori *Pianissimo*, svoltisi tra il novembre e il dicembre 2008 presso l'Istituto Ciechi di Firenze: un percorso di iniziazione alle pratiche del corpo e del gesto per persone non vedenti. La chiarezza di intenti del coreografo e della sua equipe di lavoro (la finalità prevalentemente artistica, cioè, del progetto ancora *in nuce*) ha orientato la scelta della sede operativa verso gli spazi di CANGO, contesto aperto a un'utenza diversificata e cornice di lavoro dichiaratamente teatrale, non terapeutica o riabilitativa. A condurre i primi incontri presso l'Istituto Ciechi è Caterina Poggesi, stretta collaboratrice del coreografo e promotrice di molte attività dell'Accademia, esperta di teatro contemporaneo e di metodologie di formazione, nonché educatrice e psicologa.

<sup>16</sup> Così recita il progetto stilato dall'Accademia sull'arte del gesto conservato presso gli archivi della stessa Accademia.

<sup>17</sup> In ordine di realizzazione: *Commedia del corpo e della luce* (Roma, Palladium, 21 febbraio 2009 – con Virgilio Sieni e Giuseppe Comuniello); *Passeggiata* (tra Firenze e Prato, 17 maggio 2009); *Prima danza su ciò che ignoro* (Prato, 24 maggio 2009 – con Giuseppe Comuniello e Dorina Meta); *Fiore del mio pericolo* (Siena, 2009, con Dorina Meta e la collaborazione della fotografa Martina Bacigalupo); *Oro* (realizzato a Ravenna il 7 luglio 2009 – con Comuniello e Meta insieme alla compagnia Virgilio Sieni e a gruppi di non professionisti di Ravenna); *Ecoute moi* (Firenze, 11 novembre 2009).



A un anno dall'inizio del percorso si celebra un evento-simbolo per l'attività del gruppo Damasco: *Ecoute moi* (nella foto a fianco). In questa occasione la coreografia di Virgilio Sieni *Prima danza su ciò che ignoro*<sup>18</sup> - interpretata da Comuniello e Meta - viene presentata a una ventina di ragazzi non vedenti e ipovedenti in arrivo da Belgio e Polonia nell'ambito dello scambio europeo *Citizens among citizens*, coordinato dall'Unione italiana ciechi e ipovedenti di Firenze. Ogni non vedente, posto ai lati della scena (in una condizione di prossimità rispetto agli interpreti), è accompagnato alla percezione da un danzatore professionista, il quale trasmette e traduce con gesti e parole la visione a cui assiste; in sala un pubblico vedente è testimone dell'azione coreografica e del suo processo di trasmissione plurimo. Suggestiva pratica-manifesto<sup>19</sup>, *Ecoute moi* riassume, a nostro avviso, gli intenti che animano il progetto Damasco Corner in un evento che ha il sapore di un rituale dell'oggi: attraverso la condivisione di una pratica artistica, che coinvolge professionisti e non professionisti, pubblico vedente e non vedente, persone di diversa

<sup>18</sup> *Prima danza su ciò che ignoro* è l'esito coreografico di una prima fase dello studio condiviso con Virgilio Sieni e con l'équipe dell'Accademia. Segna l'inizio dell'attività di Damasco Corner come gruppo stabile di danzatori non vedenti all'interno dell'Accademia sull'arte del gesto. L'azione coreografica coinvolge Giuseppe e Dorina in un duetto in adagio, che si srotola nel tempo sospeso dell'attesa, dell'ascolto reciproco, della prossimità e della cura. In scena un filo rosso costituisce l'asse di orientamento spaziale attorno a cui si sviluppa la danza.

<sup>19</sup> Leggiamo *Ecoute moi* come una pratica-manifesto, poiché essa coincide con un "vero atto politico", dando "voce a un pensiero, dislocandolo concretamente in un luogo e nel corpo", vedi Sieni, Virgilio, *Il manifesto per una giovane rivoluzione*, in Pedroni, Francesca (a cura di), *Dialogo. Emio Greco - Virgilio Sieni*, Firenze, Maschietto editore, 2009, p. 18. Attraverso una pratica corporea infatti si annullano le distanze e si crea una comunità (di esperienze) estemporanea dall'alto potenziale trasformativo.

provenienza nella medesima cornice spazio-temporale della performance, si annullano le distanze rompendo le barriere tra nazionalità, culture e ruoli sociali differenti. Grazie all'apprezzamento del gesto poetico - agito, osservato, descritto e partecipato - un'esperienza densa, di notevole portata etica e d'alto valore artistico (“è un vero e proprio *spettacolo?*”<sup>20</sup> - si chiede Sieni ripensando all'esperimento), si consuma e si deposita nella memoria individuale e collettiva dei presenti. “La ricchezza di intersezioni che l'evento propone” – recita il libretto di sala – “chiama in causa il senso stesso della danza, immaginandola in una prospettiva sfaccettata, che invita ad andare aldilà di un impatto puramente visivo, per riconsegnare il senso della pratica coreografica a una dimensione esperienziale condivisa, dialogica e intima”<sup>21</sup>. Gli spettatori qui non sono semplici *voyeurs*, sono chiamati piuttosto a porsi in ascolto, a prendere parte all'azione e a mettersi addosso il processo vissuto dai danzatori in scena, immergendosi nell'azione coreografica e nelle risonanze che “tante identità”, poste ai margini, nel *limen* tra scena e platea, propagano.



Dopo *Ecoute moi* (di cui osserviamo un altro momento nella foto a fianco) il progetto iniziale si amplia: oltre ad assorbire una nuova danzatrice non

<sup>20</sup> Da una conversazione di chi scrive con il coreografo. Dove non indicato altrimenti, nel testo, ci si riferisce a conversazioni avvenute tra il novembre 2009 e l'ottobre 2010.

<sup>21</sup> Dal libretto di sala di *Ecoute moi* realizzato in collaborazione con la Stamperia Braille di Firenze, con il contributo della Regione Toscana e con l'appoggio dell'Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti Onlus.

vedente, Filippa Tolaro, il gruppo ridefinisce i propri obiettivi e le proprie finalità. Non si tratta solo di avvicinare i non vedenti alla danza, ma si vogliono approfondire le potenzialità di uno scambio di saperi, conoscenze e competenze con il mondo della danza teatrale e con il suo pubblico, ricorrendo al corpo come *medium* privilegiato. Damasco Corner diventa così un percorso articolato in tre fasi principali: creazione di performance, formazione per danzatori non vedenti, formazione per insegnanti e assistenti non vedenti. Diventa un'associazione culturale che assume la natura giuridica di compagnia di danza, rimanendo però – almeno nelle prime fasi della sua attività, per agevolarne l'inserimento nei circuiti ufficiali della danza – strettamente collegata alla Compagnia Virgilio Sieni. Tra i suoi principali propositi si riconosce la volontà di portare avanti una ricerca “fondata sulla percezione reciproca del corpo”, ricerca che contribuisca alla riflessione “sulla natura stessa del gesto” e sul *sensu* che la pratica coreutica assume nel contemporaneo, operando direttamente nell'ambito dell'attuale danza di produzione artistica.

### **Virgilio Sieni, la sua ricerca e l'incontro con “nuovi e inaspettati danzatori”**

Il danzatore e coreografo Virgilio Sieni è uno dei massimi rappresentanti della danza contemporanea italiana. Da quasi trent'anni porta avanti una ricerca originale attorno ai linguaggi della performance, sperimentando modalità sempre nuove di trasmissione, creazione e visione del gesto poetico. In linea con le tendenze della *nuova danza*<sup>22</sup> europea, conduce da tempo uno “studio sul corpo e il movimento che implica lo sviluppo della sfera percettiva, piuttosto che l'imitazione di un ideale corporeo”<sup>23</sup>. Il corpo danzante che presenta in scena non è addestrato a un codice univoco, ma educato al movimento espressivo tramite una pratica rigorosa basata, fondamentalmente, sul “gioco dell'ascolto”, sul sentire ciò che il corpo stesso racconta, comunica, sa. Ovvero

---

<sup>22</sup> L'espressione “nuova danza” o *new dance* si riferisce alle tendenze contemporanee della danza, che raccolgono ed esplorano i semi lanciati dalla *postmodern dance* americana. L'etichetta *new dance* nasce però in Europa: tra il 1978 e il 1987 infatti si pubblica la rivista inglese “New Dance Magazine”, e nel 1975 nasce ad Amsterdam la *School for New Dance Development*, dove Virgilio Sieni si è formato.

<sup>23</sup> Mazzaglia, Rossella, *Sul filo delle sensazioni. Tracce contemporanee del corpo danzante*, in “Teatro e Storia”, XX, n. 27, 2006, p. 256.

ciò che nasconde nelle sue pieghe, nelle cavità articolari, nelle connessioni dinamiche tra gli arti, organizzati attorno alla colonna vertebrale e ai “piani orizzontali” che lo attraversano:

Il mio lavoro si basa sulla consapevolezza di questi piani e su come renderli comunicanti, su come i segmenti corporei distribuiscono i loro pesi e forze su tali piani orizzontali, una dimensione che dà la possibilità al corpo di attivarsi secondo vari livelli di energia, tra forza e fragilità, cedimenti e cesure, ma anche pieghe concepite come fonte di energia<sup>24</sup>.

Raccogliendo influssi dalla corrente americana della danza della seconda metà del '900, dal nuovo teatro e dalle discipline orientali, la ricerca elaborata da Sieni nasce, parallelamente ad altre esperienze coreutiche della contemporaneità, “da una realistica constatazione dei limiti e delle possibilità del corpo situato e concreto”<sup>25</sup>. L'esplorazione delle possibilità e dei meccanismi propri del corpo si unisce, nella prassi, allo studio di diverse tecniche e dell'improvvisazione. Attraverso tali pratiche si origina un corpo capace di reagire all'imprevisto e tecnicamente pronto, un corpo che ha assorbito un ampio vocabolario di gesti e posture. Il danzatore contemporaneo è infatti capace di elaborare autonomamente uno stile personale di movimento, sulla base delle proprie potenzialità e attitudini. Esso si manifesta in scena come una *corporeità*<sup>26</sup> in continuo divenire nell'esperienza e in dialogo con il contesto in cui è immerso, ovvero con lo spazio e con le persone che lo coabitano. Nuove modalità performative gli appartengono, modalità di presentazione del gesto che mettono l'accento sulla dimensione esperienziale e relazionale della danza, evidenziando un processo vissuto più che un prodotto confezionato. Arte e vita si confondono quindi in una danza che celebra la

---

<sup>24</sup> Sieni, Virgilio, *La trasmissione e i piani del corpo*, in Pedroni, Francesca (a cura di), *Dialogo*, cit., p. 22. Nello stesso testo il coreografo specifica che la trasmissione “è legata anche allo studio dei piani orizzontali predisposti lungo il corpo a partire dal piano sopra la testa, al piano dello sguardo, a quello della cervicale, al piano branchiale, al piano dei polmoni, dello sterno, del bacino per arrivare a quelli degli arti [...] piani non geometrici ma dinamici, che creano canali di trasmissione tra il dentro e il fuori, tra un corpo e il suo fantasma” (*ibidem*).

<sup>25</sup> Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 121.

<sup>26</sup> “La corporeità, intesa come canale di flussi che si intrecciano nel tessuto denso della materia fisica, prescinde dal codice estetico, non è formale, ma neanche informale, come si evince dalla definizione dei suoi molteplici stili contemporanei”, Mazzaglia, Rossella, *Sul filo delle sensazioni*, cit., p. 248.



poesia del quotidiano. In questa danza, che rinasce nei gesti anche più semplici, appartenenti alla persona-danzatore, corpi “diversi e possibili”<sup>27</sup> - non professionisti di età differenti<sup>28</sup>, anche disabili - sono accettati come danzatori plausibili.

Negli ultimi anni sono sempre di più i progetti di Sieni in cui, oltre ai danzatori tecnicissimi della sua compagnia, vengono presentati in scena danzatori non professionisti<sup>29</sup>, i quali diventano magnetici protagonisti di performance al confine tra arte e vita quotidiana. Come spiega bene Renato Palazzi a proposito del progetto *Wunderkammern\_Canti*<sup>30</sup> presentato al festival Drodesea a luglio 2010:

questa sorprendente proposta trascende tutte le categorie tradizionali, annullando ogni distinzione non solo fra regia e coreografia, ma anche fra vita e rappresentazione, fra antropologia e creazione artistica, fra coinvolgimento sociale e costruzione estetica, cancellando persino le distanze fra l'individuo e gli spazi in cui si svolge la sua esistenza. [...] Ma a colpire soprattutto è lo spessore di implicazioni intellettuali che un simile percorso suggerisce: il fatto che esso si compia in un periodo in cui molti rinunciano all'apporto di attori professionisti, per puntare su figure "prese dalla vita", fa pensare alla ricerca di una verità che il teatro, in sé, non può più offrire. Nel momento in cui assurge a materia di spettacolo, però, questa verità si fa ambigua, passa attraverso una tecnica compositiva, e anche i gesti all'apparenza più naturali assumono delle sottili risonanze concettuali<sup>31</sup>.

L'intensità di un gesto agito da un non professionista è legata allo sforzo insito nel compierlo, nel ricordarlo e ripeterlo con l'intenzione giusta. Lo sforzo nel processo, che coincide con l'elaborazione di una certa coscienza e

<sup>27</sup> Cfr. Volli, Ugo e Tauro, Piero (a cura di), *Il corpo della danza*, Rovereto, Edizioni Osiride, 2001.

<sup>28</sup> Da *Ossò* in poi, produzione del 2005 in cui Sieni incontra in scena il padre ottantenne Fosco.

<sup>29</sup> Vedi i progetti della Compagnia Virgilio Sieni e dell'Accademia sull'arte del gesto che rientrano nel macroprogetto *Arte del gesto nel Mediterraneo 2010>2013*, presentato nel dettaglio nella pubblicazione a cura di Virgilio Sieni *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto editore, 2009.

<sup>30</sup> “Riprendendo alcuni temi di lavoro che sta sviluppando da tempo, [Sieni] ha allestito cinque mini-performance in altrettante case di Dro, i cui protagonisti sono i loro stessi abitanti: ecco allora l'appartamento di una figliola tunisina, madre, padre e due bambini, e la bottega del ciabattino ultraottantenne, e il portico sotto al quale un uomo con dei baffi enormi intrattiene relazioni quasi fisiche con la sua moto, e poi lo scantinato dove il vecchio maestro del paese legge brani di Rousseau, e il soggiorno di un'anziana signora che accenna passi di danza a piedi nudi, accanto a un tavolo con sopra delle pagnotte” (Renato Palazzi in <http://delteatro.it/recensioni/2010-07/wunderkammern-canti.php>).

<sup>31</sup> *Ibidem*.

volontà di comunicazione non verbale, rende efficace ed *extra-quotidiana* un'azione di fronte a uno spettatore. “I non professionisti ci insegnano questo – afferma infatti Sieni – a re-imparare a fare dei gesti semplici” e ad apprezzare la poeticità di cui sono carichi. Bastano “poche azioni essenziali, ma elevate a un'alta stilizzazione rituale”<sup>32</sup> per arrivare perfino a mettere a disagio lo spettatore.

Nell'ambito dei laboratori promossi dall'Accademia, in una cornice di lavoro non competitiva che si apre alla vita, esplorandone le stagioni e le diversità “tra microcosmo quotidiano e macrocosmo artistico”<sup>33</sup>, professionisti e neofiti della danza si incontrano e imparano sul terreno comune del corpo, trovando spazi e modi “per sperimentarsi fuori dalle consuetudini disciplinari”<sup>34</sup>, privilegiando il tempo dilatato dell'ascolto e dell'agio. Nel lavoro con i non vedenti, proprio la dimensione del ‘tempo’ è fondamentale: “praticare con i non vedenti ti dà la possibilità di lavorare nella durata, nel tempo necessario per trasmettere, incorporare senza vedere e imitare” – sostiene infatti il coreografo. La possibilità di rallentare conduce a un'amplificazione del sentire e quindi del comprendere il movimento nei suoi meccanismi e nelle sue principali connessioni. I tempi sono indubbiamente diversi rispetto a quelli di una classe di danza per professionisti: ci sono attese e pause. È un aspettarsi per conoscersi e conoscere più a fondo<sup>35</sup>.

Sieni incontra la disabilità visiva già negli anni della sua formazione, vi giunge per “trasmissione orale” grazie alla danzatrice e insegnante Traut Streiff Faggioni<sup>36</sup>, portavoce di un'esperienza davvero pionieristica in Italia: già negli

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Cfr. Nanni, Andrea, *Relazione per un'Accademia*, cit., p. 12.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Integrando la diversità, si riduce la distanza da essa e si rende esplicita la volontà di una reciproca conoscenza: ridurre la distanza “vuol dire riconoscere e accettare la diversità in un nuovo spazio [e in nuovi tempi] di condivisione” (Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET, 2005, p. 54). A proposito del conoscere attraverso la danza cfr. Pakes, Anna, *Knowing Through Dance-making. Choreography, Practical Knowledge and Practice-as-research*, in Butterworth, Jo e Wildschut, Liesbeth, *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, London and New York, Routledge, 2009, pp. 10-22. Qui la danza è intesa come una forma di conoscenza, una pratica che implica lo sviluppo cognitivo della persona nel fare, creare e osservare (*making - performing - watching*) la danza stessa.

<sup>36</sup> Traut Streiff Faggioni (1910–1994), allieva di Mimi Scheiblaue, una delle maggiori collaboratrici di E. Jacques-Dalcroze, si diploma al Conservatorio di Zurigo alla fine degli anni Venti in Danza e Ginnastica Ritmica. Studia con i maggiori esponenti del teatro di danza della scena mitteleuropea (tra cui M. Wigman, K. Jooss, S. Leeder, H. Kreutzberg) e quindi si dedica all'insegnamento della danza. Come insegnante, è interessata alla persona prima ancora che al

anni '30, infatti, Streiff Faggioni dà vita a delle classi speciali presso l'Istituto Ciechi di Genova. Malgrado Sieni non viva personalmente tale esperienza, la raccoglie e la deposita nella sua memoria. Il coreografo completa quindi la sua formazione tra Amsterdam, New York e Tokio. Si trova negli Stati Uniti in un periodo di grande fermento per la danza e, tra i tanti che animano e trasformano le scene dello spettacolo dal vivo dei primi anni '80, incontra Steve Paxton<sup>37</sup>, con il quale collabora. Grazie a lui ha modo di sperimentare un approccio innovativo alla trasmissione del gesto, una modalità di apprendimento della danza incentrata sulla condivisione di alcuni principi<sup>38</sup> fondamentali di movimento, più che sull'insegnamento di un codice coreutico specifico. Paxton è un personaggio cruciale nel percorso del coreografo fiorentino, così come per molti autori odierni nell'ambito della danza e, in particolare, nell'ambito delle “metodologie della pedagogia del performer”<sup>39</sup>. Il lavoro da lui promosso – da cui ha origine la pratica artistica e sociale della *contact improvisation*<sup>40</sup> - è basato fondamentalmente sulla ‘sensazione’, il ‘respiro’ consapevole e il ‘rilassamento’ muscolare. L'apertura a corpi *altri* (tra cui anche

---

danzatore, fornendo gli elementi della tecnica come strumenti per costruire il proprio mondo interiore di creatività ed espressione. È insegnante di Danza presso il Liceo Musicale A. Zanella di Genova dal 1931 al 1942 e tiene corsi speciali presso l'Istituto dei Ciechi e l'Istituto dei Sordomuti sempre a Genova. Nel '47 si trasferisce a Firenze. Il suo insegnamento ha forgiato la personalità di molti allievi che hanno adottato i suoi principi nel campo delle arti. Cfr. la recente pubblicazione Del Cucino, Paola (a cura di), *Traut Streiff Faggioni. Le forme dell'anima*, Firenze, Noiautori, 2010.

<sup>37</sup> Steve Paxton (1939) è uno dei principali esponenti della *postmodern dance* americana, movimento che rompe definitivamente con la tradizione della danza classica e moderna, con i suoi codici e le sue modalità di addestramento del danzatore. A tal proposito cfr. Banes, Sally, *Terpsichore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1993 (ed. or., *Terpsichore in Sneakers* [1977], Middletown, Wesleyan University Press, 1987).

<sup>38</sup> Li possiamo riassumere come segue: partire dalla sensazione; ricorrere al rilassamento per sentire come funziona il corpo, renderlo pronto reattivo, ma disteso; estendere la mobilità articolare e migliorare la postura per lavorare in condizione di agio fisico e mentale; usare il respiro per creare spazio tra le vertebre e le articolazioni, sciogliendo così inutili tensioni, oliando il movimento e rendendo il corpo reattivo, ‘fragile’, nei termini di Sieni.

<sup>39</sup> Cfr. Mazzaglia, Rossella, *Sul filo delle sensazioni*, cit., p. 244.

<sup>40</sup> Nella *contact improvisation* si impara dalla danza stessa che emerge dal corpo in relazione all'altro, a contatto con lui, in un mutuo scambio di pesi, forze ed energia. Presupposto di tale disciplina, e di ampia parte del teatro di danza contemporaneo, è che sia possibile una “dilatazione” della presenza del corpo attraverso un disciplinamento che non necessita di un'alterazione anatomica di base. Nella danza è in gioco l'integrità corporea nel rispetto della struttura scheletrica complessiva e, in particolare, della flessibilità e disponibilità della spina dorsale: “la dinamica del corpo definisce la postura e non il contrario” (Mazzaglia, Rossella, *Sul filo delle sensazioni*, cit., p. 258). Testo di riferimento per lo studio di questa disciplina è Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin press, Madison, 1990.

persone non vedenti)<sup>41</sup> permessa da questa pratica rappresenta una svolta nell'ambito della danza contemporanea *tout court* e per Sieni, in particolare, rappresenta un'apertura a nuove e potenziali vie di ricerca.

Nel 1986, lavorando con la sua prima compagnia, *Parco Butterfly*, alla produzione *Shangai Neri*, Sieni si accosta direttamente alla disabilità visiva. È questa infatti una performance dedicata alla percezione “diversa” di chi non vede, esito di lunghe sedute di osservazione del movimento proprio dei non vedenti presso la palestra e nei vari luoghi dell'Istituto Ciechi di Firenze. È solo nel 2008 però che decide di incontrare in sala un ragazzo non vedente, per praticare con lui e confrontarsi con la sua personale modalità di orientamento e di percezione del corpo nello spazio. Realizza così, portandolo in scena, *Commedia del corpo e della luce*: un dialogo tra due figure danzanti (lo stesso Sieni insieme al giovane non vedente Giuseppe Comuniello) e un musicista (Stefano Scodanibbio), vero preludio alla nascita del progetto Damasco Corner. *Commedia* è un'evoluzione di *Interrogazioni alle vertebre*, serie di studi in forma di assolo presentata da Sieni ad Avignone nel luglio 2008. La necessità emersa con questo lavoro era quella di riferirsi a un interlocutore altro, fuori da sé, per poter tornare, poi, dentro al corpo, tra le vertebre, nelle ossa, cercando lì l'origine stessa del movimento. A tal proposito il coreografo scrive:

il continuo gesto dell'ascolto verso un'eco, fuori, un fantasma, un alone, uno specchio, un nero dove annientarsi per ricomparire, riemergere dal buio, mi ha spinto a chiedere ad un ragazzo non vedente, Giuseppe, di venire a provare con me. Gli ho chiesto di indicarmi il suo modo di ascoltare e di stare nello spazio. Le azioni precedentemente studiate hanno accolto questa presenza come sdoppiamento di un corpo, mi sono sentito completamente decentrato, disbasico, e comunque guidato da dentro<sup>42</sup>.

L'incontro con un non vedente, in sala e in scena, ha reso concrete per Virgilio Sieni quelle nuove e potenziali vie di ricerca rimaste fino a questo

---

<sup>41</sup> Già Steve Paxton, a fine anni '80, aveva condotto un laboratorio sperimentale rivolto a un gruppo integrato, di persone vedenti e non, in Inghilterra (con un gruppo diventato poi Touchdown Dance Company, una dei pochi esempi di compagnie che basano la loro ricerca sulla disabilità visiva). Cfr. Paxton, Steve and Kilcoyne, Anne, *On the Braille in the body: an Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted*, in “Dance Research. The journal of the Society for Dance Research”, vol. XI, n. 1, Oxford University Press, primavera 1993, pp. 3-51.

<sup>42</sup> Sieni, Virgilio, *Diario improvviso del gesto*, in Sieni, Virgilio (a cura di), *Commedia del corpo e della luce*, Firenze, Maschietto editore, 2009, p. 6.

momento inesplorate, sotterranee, e ha dato origine a inedite manifestazioni performative, capaci di sorprendere pubblico e critica. Per Giuseppe Comuniello, e per il gruppo Damasco, lavorare con Sieni e i suoi collaboratori ha rappresentato l'*incipit* di un percorso di studi sul corpo che, confluendo nella preparazione di uno spettacolo, mette in forma un'esperienza dai risvolti non solo estetici ma anche sociali importanti. Includendo nuovi protagonisti, questa ricerca modifica innanzitutto le modalità proprie delle attuali pedagogie coreutiche, rendendole 'speciali'<sup>43</sup>, cercando cioè di dare risposte adeguate alle differenze, nella prassi. Ma come opera nello specifico questa pedagogia coreutica 'speciale'? Quanti e quali aggiustamenti adotta rispetto a una pedagogia standard, pensata per il danzatore contemporaneo? Cerchiamo di rispondere a tali quesiti addentrandoci nel processo performativo (i laboratori, il training, le prove) a cui i ragazzi della Compagnia Damasco Corner, e in particolare Giuseppe Comuniello, hanno preso parte in preparazione di *Atlante del bianco*, "mappa di accadimenti nel gioco dell'ascolto e nella storia di un ragazzo per diventare attore"<sup>44</sup>.

### **La trasmissione del gesto: laboratori, training, prove**

Nell'ambito dei percorsi di formazione rivolti ai danzatori non vedenti della Compagnia Damasco Corner, agendo nel solco della *nuova danza*, si ricorre ad approcci alternativi e sperimentali allo studio del movimento e della coreografia<sup>45</sup>. Si trasmettono cioè dei principi di movimento a partire dai quali ognuno può costruire un proprio stile di danza, un proprio idioletto corporeo, senza imitare un ideale corporeo, ma sviluppando, piuttosto, il proprio sentire. Non si addestra qui a un codice di movimento in particolare, ma non si prescinde neanche dalla tecnica, che resiste come "prassi corporea fatta di un continuo processo di apprendimento tra fare e sapere"<sup>46</sup>. Si ricorre alla pratica dell'improvvisazione<sup>47</sup> e a molteplici tecniche di movimento, che si dimostrano

---

<sup>43</sup> Cfr. Canevaro, Andrea, *Pedagogia speciale. La riduzione dell'handicap*, Milano, Bruno Mondadori editore, 2000.

<sup>44</sup> Dal materiale di presentazione della produzione *Atlante del bianco*.

<sup>45</sup> Cfr. Smith-Autard, Jacqueline M., *La Dance Composition*, Roma, Gremese, 1996, pp. 107-126.

<sup>46</sup> Sinibaldi, Clara, *Idee per una filosofia della danza*, in "Comunicazioni sociali", XXI, n. 4, 1999, p. 413.

<sup>47</sup> La pratica dell'improvvisazione, oltre a essere un possibile stile educativo che riflette un atteggiamento aperto nel pensiero e nella prassi (cfr. Demetrio, Duccio, *Prefazione. Imparare a*

strumenti utili a educare il corpo a una certa apertura, disponibilità, reattività, a un ascolto amplificato, allo sviluppo della propria sfera percettiva. La tecnica classica, la tecnica *release*, la *contact improvisation*, così come lo yoga e le tecniche di educazione somatica (come il Metodo Feldenkrais®)<sup>48</sup> costituiscono un vocabolario di movimenti e di gesti molto ampio a cui attingere, per nutrire un percorso di formazione onnivoro, che non procede in maniera lineare, ma “per cesure e balzi”<sup>49</sup>.

Per la produzione di *Atlante del bianco*, i danzatori del gruppo Damasco, e in particolare Giuseppe Comuniello (fin dall’inizio coinvolto nel progetto e a tutt’oggi protagonista di un percorso sperimentale di professionalizzazione per danzatori e insegnanti di danza), hanno preso parte a tre principali tipologie di incontro, che ricalcano le fasi di *proto-performance* del processo performativo suddivise da Richard Schechner<sup>50</sup> in ‘laboratorio’ – ‘training’ – ‘prove’:

1. *Introduzione alla pratica*: i laboratori<sup>51</sup> dell’Accademia.
2. *Approfondimento della pratica*: le classi-laboratorio<sup>52</sup> di tecnica (che costituiscono il training del danzatore) e gli incontri con i danzatori della Compagnia Virgilio Sieni.

---

*improvvisare? Ogni notte a scuola dai nostri sogni?*, in Cappa, Francesco e Negro, Francesca (a cura di), *Il senso dell’istante. Improvvisazione e formazione*, Milano, Guerini, 2006, p. 14), in danza, “fuses creation with execution. The dancer simultaneously originates and performs movement without preplanning. It is thus *creative movement of the moment*. [It] is a way of tapping the stream of the subconscious without intellectual censorship, allowing spontaneous and simultaneous exploring, creating, and performing. Improvisation in movement is analogous to free association in thought” (Blom, L. A., e Chaplin, L. T., *The Intimate Act of Choreography*, London, Dance Books, 1989. Per una guida a questa pratica compositiva di creazione estemporanea cfr. anche Blom, L. A. e Tarin Chaplin, L., *The Moment of Movement. Dance Improvisation*, London, Dance Books, 2000).

<sup>48</sup> Si tratta di un metodo a-specifico di apprendimento ed educazione somatica, elaborato e sistematizzato da Moshe Feldenkrais (1904 –1984). Alla base del metodo una visione globale e integrata dell’individuo. Apprendere vuol dire imparare a organizzare il proprio corpo e le funzioni del proprio organismo (è una modalità di auto-educazione). Apprendere è imparare a fare qualcosa che si conosce già in modi diversi, per poter scegliere liberamente cosa fare. È migliorare la propria sensibilità, per cogliere le piccole differenze. Per apprendere bisogna ridurre lo sforzo e per farlo occorre lasciar assaporare al corpo l’ingrediente del “buon movimento”, quello che aiuta a “riposarsi mentre ci si muove”. Cfr. Feldenkrais, Moshe, *Lezioni di movimento. Sentire e sperimentare il Metodo Feldenkrais®*, edizione italiana a cura di Francesco Ambrosio, Roma, Edizioni Mediterranee, 1984.

<sup>49</sup> Virgilio Sieni, *Tecniche e fraintendimenti*, in Pedroni, Francesca (a cura di), *Dialogo. Emilio Greco - Virgilio Sieni*, Firenze, Maschietto editore, 2009, p. 24.

<sup>50</sup> Schechner, Richard, *Performance Studies*, cit., pp. 188-225.

<sup>51</sup> Il laboratorio è, in generale, una cornice didattica entro cui si educa la persona, prima dell’artista, a raggiungere una certa intenzionalità coscienziale e comunicativa, una consapevolezza espressiva che può precedere una conoscenza tecnica specifica, attraverso l’esplorazione di molteplici possibilità di movimento e la loro messa in forma.

### 3. *Condivisione del processo creativo*: le prove con il coreografo.

In un sistema dove diverse persone e competenze entrano sinergicamente in relazione, qual è quello dell'Accademia – sostiene Caterina Poggesi, collaboratrice di Sieni e responsabile della maggior parte delle attività dell'Accademia – questi tre contenitori funzionano come vasi comunicanti<sup>53</sup>: nei laboratori e nelle fasi di training si predispongono le basi del lavoro che seguirà durante le prove, si forniscono cioè gli strumenti necessari per approcciarsi poeticamente al gesto e accostarsi al linguaggio coreografico di Virgilio Sieni. Anche dopo le prove, poi, si continua ad approfondire la pratica, nei laboratori e nelle classi di tecnica, ma con una consapevolezza nuova.

#### 1. laboratori

Per introdurre i neofiti alla pratica di danza si adotta inizialmente un approccio laboratoriale al fare artistico e creativo. “In primo luogo era necessario trovare un canale per condurre i ragazzi non vedenti alla dimensione espressiva del corpo” - afferma Poggesi – “la voce, il suono e il tatto si sono rivelati strumenti fondamentali a partire dai quali costruire gli incontri di sperimentazione corporea”<sup>54</sup>. Prendere consapevolezza del proprio corpo e del proprio corpo che comunica è il primo passo “verso la creatività”; è cioè un modo per avvicinarsi alle potenzialità espressive di ognuno. Si è cercato poi di allenare le persone alla “maestria dello stare in uno spazio scenico” e a un ascolto profondo del corpo, condizione necessaria per raggiungere una certa “presenza” (quel senso dell'esserci in scena che rende tale il performer ed efficace la sua azione di fronte a uno spettatore). Si è infine sperimentato “il muoversi insieme”, per sintonizzarsi all'altro nello spazio della

<sup>52</sup> Anche le classi più propriamente ‘di tecnica’ hanno qui il carattere sperimentale del ‘laboratorio’: non riproducono cioè schemi di lezione preesistenti, ma prevedono un approccio dialogico, partecipato alla trasmissione del gesto, al travaso di competenze.

<sup>53</sup> Si abbraccia, in questo ambito, un paradigma sistemico-relazionale di educazione: “Il concetto centrale della prospettiva (educativa) sistemico-relazionale è che la conoscenza non consiste in una rappresentazione di una realtà esterna, obiettiva, separata e indipendente dal conoscente, e tanto meno che questa sia cumulabile con un processo di tipo sommativo: la conoscenza ha un carattere reticolare: è una *co-costruzione*” (Ivano Gamelli, *Insegnare improvvisando ad arte*, in Cappa, Francesco e Negro, Francesca, *Il senso dell'istante. Improvvisazione e formazione*, Milano, Guerini editore, 2006, p. 30). Qui si impara “nello spazio aperto della relazione” (*ibidem*), immersi nell'esperienza.

<sup>54</sup> Da una conversazione di chi scrive con Caterina Poggesi.

rappresentazione, lavorando prima in adagio, per lo più a contatto, e poi in accelerazione, rischiando e sperimentando sbilanciamenti e cadute, lavorando anche sul concetto di “corpo musicale”, ovvero sulla possibilità che il corpo ha di produrre suono.

Per sintetizzare: in un laboratorio-tipo, sessioni di *esplorazione* del movimento precedono l'*improvvisazione* libera e strutturata<sup>55</sup>, pratica di rielaborazione personale e “messa in forma” delle esperienze vissute. Grazie all'improvvisazione è possibile sviluppare una certa autonomia creativa: una volta forniti gli ingredienti necessari, infatti, ognuno è in grado di compiere scelte autonome di movimento, lasciando che la danza affiori in composizioni estemporanee, modalità di creazione del gesto che introducono all'elaborazione di semplici sequenze coreografiche. Familiarizzando con i meccanismi del processo creativo, nuovi danzatori diventano così *autori* del proprio movimento<sup>56</sup>.

Nell'improvvisazione confluiscono le competenze di volta in volta raggiunte anche nel corso negli altri incontri: grazie a questa pratica, il sapere corporeo si deposita e cresce entro uno spazio di libertà strutturato secondo precise griglie. Lo studio di questa “tecnica non tecnica” aiuta l'individuo nello sviluppo della propria sfera percettiva<sup>57</sup>: la natura qualitativamente diversa del sentire (in termini propriocettivi<sup>58</sup> ed eterocettivi) che si raggiunge nell'esperienza del danzare costituisce qui la materia stessa del conoscere. L'improvvisazione

<sup>55</sup> Cfr. Smith-Autard, Jacqueline M., *La Dance Composition*, Roma, Gremese, 1996, pp. 94-107 per definizione di improvvisazione libera e 'limitata'. Qui si sottolinea inoltre la differenza tra *esplorazione* del movimento e *improvvisazione*.

<sup>56</sup> La pratica dell'improvvisazione, oltre a essere un possibile stile educativo che riflette un atteggiamento aperto nel pensiero e nella prassi (cfr. Demetrio, Duccio, *Prefazione. Imparare a improvvisare? Ogni notte a scuola dai nostri sogni?*, in Cappa, Francesco e Negro, Francesca, *Il senso dell'istante*, cit., p. 14), in danza “fuses creation with execution. The dancer simultaneously originates and performs movement without preplanning. It is thus *creative movement of the moment*. [It] is a way of tapping the stream of the subconscious without intellectual censorship, allowing spontaneous and simultaneous exploring, creating, and performing. Improvisation in movement is analogous to free association in thought” (Blom, L. A. e Chaplin, L. T., *The Intimate Act of Choreography*, London, Dance Books, 1989).

<sup>57</sup> Percezione è “l'esperienza del corpo che chiama in causa la totalità degli organi di senso”; ponendo l'attenzione sullo sviluppo della sfera percettiva si istituisce il nesso tra corpo e conoscenza, perché la percezione “rappresenta quel processo mai concluso con cui ognuno di noi conosce il mondo prima ancora di rappresentarlo tramite il linguaggio”, cfr. Balduzzi, Lucia (a cura di), *Voci del corpo. Prospettive pedagogiche e didattiche*, Milano, La Nuova Italia, 2002.

<sup>58</sup> Dove propriocezione rappresenta la capacità di percepire e riconoscere la posizione del proprio corpo nello spazio e lo stato di contrazione dei propri muscoli, anche senza il supporto della vista.



implica, inoltre, una dimensione intersoggettiva dell'esperienza dell'apprendere<sup>59</sup>. A tal proposito le sessioni condivise con i danzatori professionisti e gli altri gruppi dell'Accademia sono esperienze assai arricchenti, molto utili in un processo di formazione che è al contempo uno spazio di ricerca. Grazie a questo tipo di allenamento, tutte le persone coinvolte nel processo imparano a compiere scelte diverse, che vanno oltre le abitudini di movimento e i cliché di ognuno. In questa cornice ci si educa vicendevolmente, in un processo di apprendimento cooperativo.

## 2. training

Assieme ai professionisti della compagnia e ad alcuni collaboratori dell'Accademia i ragazzi della Damasco Corner prendono parte a un percorso di approfondimento della pratica, classi-laboratorio di tecnica che costituiscono il *training* o allenamento del danzatore. In questa cornice, si cerca di raffinare un linguaggio appena abbozzato nell'ambito del laboratorio e di preparare alla scena i componenti della compagnia, migliorandone le potenzialità. Obiettivo generale di questi incontri è, infatti, imparare a organizzare al meglio il corpo. Vengono trasmesse e acquisite in questo ambito sequenze o frasi di movimento che permettono al danzatore di “oliare certi meccanismi” e al corpo di guadagnare fluidità, equilibrio e densità. Obiettivi specifici da raggiungere, e da trattare di volta in volta, sono nel dettaglio: ottenere un corretto allineamento posturale; imparare a usare il respiro in maniera consapevole; studiare le connessioni articolari e il potenziale degli snodi o punti di energia del corpo; approfondire il concetto di spirale e l'idea di sfera; raggiungere una buona coscienza del centro; differenziare l'uso del peso (lasciato alla gravità pura o sostenuto); connettersi con l'altro a contatto, senza strappi. Lo studio di alcune tecniche di movimento e dei principi connessi a queste pratiche aiuta a raggiungere tali obiettivi.

Forme, pose e sequenze dinamiche vengono così interiorizzate: viene assorbito un vocabolario di gesti codificati che ognuno deve poter trasformare

---

<sup>59</sup> Ivano Gamelli sostiene che nell'improvvisazione siamo di fronte al «predominio della (inter)soggettività dell'evento creativo rispetto all'oggettività del dato da rappresentare». L'improvvisazione, nell'ambito della formazione, può essere vista «come interpretazione di ciò che deve essere trasmesso, affinché ciò che viene trasmesso non si limiti a dei meri dati prestabiliti» Gamelli, Ivano, *Insegnare improvvisando ad arte*, cit., p. 29.

e adattare su di sé. Secondo questa prospettiva, non è importante imitare e ripetere pedissequamente un esercizio, quanto piuttosto comprenderne le meccaniche, il senso e le ripercussioni anche emotive che comporta: “quando ci avviciniamo ai primi passi non si tratta di imitare solo formalmente quei passi ma di incorporare una consapevolezza tecnica che ci permetta di dirigere le energie nel corpo e nello spazio”<sup>60</sup>.

Il danzatore Jacopo Jenna ha sperimentato, per primo, assieme a Giuseppe Comuniello, alcuni esercizi introduttivi allo studio della tecnica di danza. I due hanno condiviso in sala una ricerca alla pari, prendendosi il tempo necessario per far dialogare competenze diverse sul terreno del corpo e imparare l'uno dall'altro, nel dispiegarsi della danza. “Si voleva creare un sistema di informazioni, un vocabolario di esperienze, da trasmettere poi ad altri non vedenti. E l'unico modo per trasmettere era fornire delle esperienze fisiche” – afferma Jenna – “usando principalmente l'aspetto tattile della spiegazione, per poi domandarsi che punti di riferimento scegliere per avere una quadratura e una mappa fisica dell'esercizio”<sup>61</sup>. Una serie di esercizi a corpo libero, da eseguire sul posto e nello spazio, e di *task* (compiti), da svolgere in relazione ad alcuni oggetti, hanno permesso di lavorare sulla sensazione fisica. Per “imparare ad articolare mani, polsi e gomiti”, ad esempio, è stata utilizzata una palla di diverse dimensioni: l'oggetto doveva ruotare, a contatto con il corpo, senza cadere. Questo semplice compito ha sollecitato l'uso corretto e funzionale degli arti, portando a elaborare una tecnica del corpo a partire dal movimento stesso. Il lavoro in dinamica poi, “sul rischio”, come correre al buio e perdersi per ritrovarsi in uno spazio vuoto, ha portato a conoscere e sviluppare nuove possibilità di movimento. “È stata tutta una scoperta – sostiene Jenna – la disponibilità a livello fisico di Giuseppe e la sua capacità di immergersi direttamente nel corpo, di raccogliere informazioni dall'ambiente esterno, sono sorprendenti”<sup>62</sup>. Il danzatore continua scendendo nel dettaglio: “oltre al lavoro sul posto si è lavorato molto nello spazio. La costruzione di riferimenti tattili per terra e l'individuazione della posizione della fonte sonora

<sup>60</sup> Virgilio Sieni, *Tecniche e fraintendimenti*, in Pedroni, Francesca (a cura di), *Dialogo*, cit., p. 24.

<sup>61</sup> Riportiamo alcuni stralci di un'intervista che Vanessa Cascio – giovane non vedente laureanda in Scienze della Formazione con una tesi relativa al lavoro della compagnia Damasco Corner – ha raccolto in data 24 agosto 2010 e ha gentilmente condiviso con chi scrive.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

nello spazio di lavoro sono solo alcune delle strategie utilizzate per trovare il giusto orientamento. Nell'esecuzione di una coreografia, poi, i riferimenti non devono essere troppi, né essere delle guide troppo schematiche. Il movimento deve essere agevolato, sostenuto, non costretto e imbrigliato”<sup>63</sup>.

In un percorso di studio articolato per tappe, i ragazzi della Damasco Corner hanno preso parte a classi-laboratorio sempre più complesse. La danzatrice e coreografa Luana Gramegna<sup>64</sup> - collaboratrice dell'Accademia da più di due anni – ha condotto la maggior parte degli incontri di tecnica svoltisi nel periodo della mia osservazione. La sua proposta iniziale per i ragazzi del gruppo Damasco è stata un lavoro tecnico mutuato dalla danza classica, alla sbarra. Grazie all'ausilio di questo supporto, è stato possibile concentrarsi sull'allineamento verticale della colonna, sulla mobilità degli arti inferiori e dello snodo delle anche, nonché sulla reattività dei piedi<sup>65</sup>.

La sbarra proposta è molto “respirata”: l'uso del respiro aiuta, infatti, a distendere la muscolatura e a concentrarsi sulle meccaniche dello scheletro, dei tendini e delle articolazioni che si allineano, aiutando a rendere i movimenti più liberi, nonostante l'artificiosità delle posizioni e dei passi trasmessi. Il lavoro è nutrito di informazioni anatomiche e/o immagini figurate che indichino nello specifico cosa sentire internamente, più che a quali linee e forme dare origine. Per trasmettere il corretto uso delle braccia e del tronco, ad esempio, eseguendo un *port de bras*, Gramegna suggerisce di “accarezzare l'aria col dorso della mano, allungare il dito medio verso l'infinito, sentendo il peso del gomito, per attivare la connessione braccio-tronco, per mediazione dalla scapola”<sup>66</sup>. Per capire il *cambré*, induce a prendere coscienza del punto in cui è collocata la settima vertebra dorsale (snodo chiave nell'allineamento della colonna, punto in cui si attacca il muscolo dello psoas che collega la colonna al bacino, e punto

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> La sua formazione unisce teatro e danza contemporanei ad alcune tecniche di educazione somatica (quali Feldenkrais e Pilates). Attualmente studia danza classica con Maria Rosa Villoresi. Gramegna riconosce l'utilità di questo particolare approccio alla tecnica classica nella cornice del progetto Damasco Corner. La metodologia che abbraccia la Villoresi, infatti, prevede l'attivazione della muscolatura più interna, evitando la contrazione della massa muscolare superficiale. Grazie alla visualizzazione delle strutture e dei meccanismi anatomici coinvolti nel lavoro alla sbarra e al centro, il corpo del danzatore si costruisce gradualmente e “dall'interno”, raggiungendo stabilità, equilibrio e una maggiore elasticità.

<sup>65</sup> Queste osservazioni riprendono le indicazioni che la stessa Gramegna fornisce durante le sue classi.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

che corrisponde al plesso solare e alla bocca dello stomaco). Puntando l'attenzione sui piedi, afferma che le dita, nel *battement tendu*, devono sfiorare il pavimento fino alla fine dell'azione: “è come srotolare la schiena vertebra dopo vertebra: secondo la riflessologia plantare, infatti, esiste una corrispondenza tra arco plantare e colonna vertebrale, da sfruttare consapevolmente”<sup>67</sup>.

Negli incontri successivi, la danzatrice propone un training che comincia al suolo, in adagio, come in una lezione di tecnica *release*, per cui il rilassamento è il principio chiave grazie a cui dare origine a un movimento efficiente. Si mira in questo ambito a una danza ‘facile’, infatti, e compiere il minimo sforzo muscolare per il massimo risultato in termini di potenza. Bisogna rilassare la muscolatura per essere pronti all'azione in una “danza delle ossa” che appartiene a un corpo “spellato”, suggerisce Sieni, secondo la sua visione poetica. La distensione muscolare:

permette la liberazione dagli automatismi e consente l'incanalamento cosciente e ponderato dell'energia a ogni istante. [...] Gli esercizi non mirano a sviluppare massa e forza, bensì a svincolare gli snodi articolari, aumentando l'indipendenza di movimento degli arti, la loro flessibilità e, dunque, la loro capacità di dare impulso al movimento o di assecondare l'inerzia senza che subentrino inutili tensioni<sup>68</sup>.

Prima di iniziare gli esercizi viene proposto, a volte, di “immaginare di fare”<sup>69</sup> un movimento, prima ancora di compierlo. Nella danza contemporanea, sia nelle lezioni di tecnica sia nella creazione coreografica, si ricorre molto all'*immaginazione*<sup>70</sup>. Essa concerne la capacità di suscitare sensazioni e consente di raggiungere l'allineamento corretto dello scheletro, grazie a un'azione direzionata nello spazio dalle ossa, che implica il minimo sforzo muscolare. Questa pratica aiuta molto una persona non vedente, in quanto consente di

---

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Mazzaglia, Rossella, *Sul filo delle sensazioni*, cit., pp. 262-263.

<sup>69</sup> L'immaginazione è anche una delle tecniche usate da Feldenkrais nel suo metodo: è “lo strumento per eccellenza di educazione somatica e di percezione dell'attività organizzatrice e ordinatrice dell'organismo. [...] è uno strumento psichico potente, usato in pratiche di ogni tipo come mezzo di crescita e di conoscenza di sé. L'immaginazione qui [...] è intesa come immaginazione *cinestesica*: dal momento che vi sono relazioni tra il sistema nervoso, i muscoli e le ossa”. In Feldenkrais, Moshe, *Lezioni di movimento*, cit., nota p.61.

<sup>70</sup> Mazzaglia, Rossella, *Sul filo delle sensazioni*, cit., p. 260.

compiere un processo di costruzione del corpo che, inevitabilmente, passa “dall'interno”.

In una successione più volte attraversata, si comincia lavorando al suolo, condizione di estrema stabilità e sicurezza anche per un non vedente, e, attraverso un livello medio (ovvero seduti, a quattro zampe – e nelle varianti possibili), si tende alla verticale (posizione più rischiosa e vulnerabile), allo scopo di studiare l'allineamento della colonna e la sua flessibilità attraverso alcune sequenze dinamiche. Si eseguono archi e curve, dunque, e si lavora sulla torsione del busto e sull'allungamento della schiena “oltre la testa” e, simultaneamente, “oltre il coccige” (due forze che agiscono in opposizione, distendendo la colonna e liberando gli arti). Gran parte del lavoro al suolo è mutuato dal metodo Feldenkrais®: si praticano le fondamentali chiusure laterali e si prende confidenza con la curva a C del tronco, ad esempio, il cui proseguo può portare a una seduta sul ginocchio - posizione di transizione che aiuta nel passaggio dalla terra a un livello intermedio - per proseguire verso la verticale. Tali passaggi vengono sperimentati in adagio e in velocità: da terra, a un livello intermedio, a in piedi, sfruttando le curve del corpo. La circolarità crea potenziale dinamico; il contatto col suolo è da sfruttare come una potente risorsa.

Nel corso degli incontri di tecnica, non potendo lavorare per copia e imitazione, l'approccio che si adotta è descrittivo, sensoriale, tattile. Per trasmettere certe posture e figure, o alcune sequenze, si ricorre, in primo luogo, alla descrizione verbale del movimento, dei percorsi di allineamento che si attivano a livello anatomico, nelle ossa, nei muscoli e negli organi coinvolti. Viene descritto dunque, inizialmente, il movimento per quello che è, e vengono suggeriti poi percorsi di visualizzazione interni al corpo, utili per poter ri-creare il gesto autonomamente.

La trasmissione del gesto però non avviene solo attraverso una traduzione verbale, descrittiva o figurata, dello stesso. Altra modalità è quella del “sintonizzarsi in azione”: agendo in prossimità dei ragazzi non vedenti si comunica corpo-a-corpo a livello cinestesico. “Gettarsi nel movimento” è una via utile per ‘trovare connessioni che definiscono una postura o un'azione nel suo stesso compiersi. In questo modo, inoltre, si sfidano le capacità percettive

e di orientamento di un non vedente rompendo certi automatismi – come la tipica posizione di ‘allerta’: mani-antenna e petto in fuori – che spesso emergono anche nel movimento danzato.

Un’ultima modalità di trasmissione è la manipolazione diretta dell’altro. Attraverso la tattilità, in uno scambio epidermico di informazioni, si trovano corrispondenze e differenze rispetto a una interpretazione del movimento precedentemente descritto o eseguito assieme. Ottimo “studio di funzionamento” del corpo, la manipolazione serve a scoprire connessioni e possibilità anche estreme del corpo e delle sue articolazioni. In generale, si lavora spesso a contatto, sia per riscaldare il corpo che per capire come il corpo stesso si organizza in relazione all’altro e alla gravità, condizionato da una situazione di rischio potenziale (sbilanciamento, caduta). Lavorare a contatto insegna molto di sé, passando attraverso l’altro e il mutuo scambio di pesi, in situazioni di equilibrio e di disequilibrio. Nel training sono perciò introdotti anche elementi di *contact improvisation* e *partnering*, volti ad approfondire il lavoro sul peso, i rotolamenti, l’uso della spirale<sup>71</sup>. A coppie, tramite massaggi energici, spesso eseguiti con tutto il corpo, si impara a rilassare la muscolatura e a sciogliere le giunture, a lavorare con l’idea di sfera, a percepire il centro in opposizione alla periferia del corpo, a estendere e controllare il movimento. Il lavoro a contatto, infine, viene sperimentato anche nello spazio, in adagio e in velocità.

Le modalità di trasmissione fin qui individuate (descrizione; sintonizzazione attraverso l’azione; manipolazione) sono adottate in un’ulteriore tappa di lavoro, incentrata stavolta sui principi cardine della ricerca di Virgilio Sieni. La danzatrice Ramona Caia - una delle sue interpreti di punta nelle ultime produzioni - riassume gli argomenti chiave trattati in questa cornice: allineamento e piani orizzontali del corpo; direzioni; articolazioni; cedimenti, fragilità; lavoro sul peso e cadute; interazione con l’altro. Ruolo della danzatrice è ‘facilitare’ l’accesso a un linguaggio metaforico, a volte ostico, qual è quello di Sieni, traducendolo nel proprio corpo e trasmettendolo all’altro.

---

<sup>71</sup> Cfr. Paxton, Steve e Kilcoyne, Anne, *On the Braille in the Body. An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted*, in “Dance Research. The journal of the Society for Dance Research”, vol. XI, n. 1, Oxford University Press, primavera 1993, pp. 3-51.

Il concetto di ‘fragilità’, per fare un esempio concreto, ovvero la disponibilità del corpo al cambiamento di direzione, al cedere alla gravità per trasformarsi, prendendo di volta in volta varie forme, non era facile da incorporare per Giuseppe. La sua reattività era limitata da una rigidità delle ginocchia, spesso contratte, mai morbide, retaggio, forse, delle pratiche sportive a cui si allena<sup>72</sup>. In particolare “piegare le ginocchia è importante non per un fatto estetico, ma perché il corpo deve essere fragile, lo scheletro e gli organi sono le cose più importanti”<sup>73</sup>. Per agevolare la comprensione di questo principio, la danzatrice si è concentrata prevalentemente sul lavoro delle gambe, ha approfondito lo studio del *plié*, proponendo alcune sequenze incentrate sull’articolazione del ginocchio. Per trasmettere un’esperienza tecnica a un non vedente bisogna essere sempre vigili e per perfezionare gradualmente certe posizioni, andando a fondo nella comprensione del movimento, diventa necessario trovare soluzioni semplici<sup>74</sup>. Ci vuole calma e la possibilità di ripetere molte volte gli stessi movimenti. Soprattutto è necessario trovare “il modo di comunicare in un’altra maniera”<sup>75</sup>. Da questi sforzi di trasmissione condivisi si impara molto l’uno dall’altro<sup>76</sup>.

Trattando del lavoro volto alla performance, Caia ha sottolineato come nel periodo antecedente la performance il lavoro si sia organizzato attorno ai singoli principi di movimento, “a partire da questi siamo arrivati a definire una sequenza tecnica che li contenesse tutti e che servisse come riscaldamento”<sup>77</sup>. Imparata la sequenza si è cercato di rifinire il movimento trattando di volta in volta argomenti più specifici come “verticalità, vettore, spirale, cedimento, curva, scivolare in un’altra cosa repentinamente o lentamente”<sup>78</sup>, elementi di approfondimento che hanno dato la qualità vera al movimento. Giuseppe ha imparato così a lavorare dentro un tracciato noto, infilandosi nelle pieghe del movimento, facendolo proprio, e arrivando ad “uscire dal corpo”. Un allenamento quasi quotidiano gli ha permesso di acquisire le competenze

---

<sup>72</sup> Giuseppe è campione di nuoto e baseball per non vedenti.

<sup>73</sup> Da un’intervista a Ramona Caia del 7 settembre 2010, raccolta da Vanessa Cascio.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

necessarie per essere in scena con la giusta consapevolezza e allontanarsi dall'esecuzione, per esprimersi. Quando il movimento diventa parte della persona si finisce di 'eseguire' qualcosa ed è lì che comincia la 'danza':

quando esco fuori da me stesso accadono le cose più belle. Quando non penso a quello che c'è dopo, ai movimenti che devo fare, ma è un 'dimenticarsi' [...]; sono in uno stato mentale particolare: quelli sono i momenti più belli, perché non vi è un eseguire ma un esprimere, entrando dentro ogni piccolo gesto, entrando nell'articolazione sei dentro ogni parte del tuo corpo e allo stesso tempo non ci sei<sup>79</sup>.

### 3. prove

Consideriamo, in ultima istanza, il processo creativo legato ad *Atlante del bianco*. Guardiamo dunque alla terza tipologia di incontri individuata lungo il processo di *proto-performance*: l'esperienza di scambio con il coreografo Virgilio Sieni nell'ambito delle prove. Come già sottolineato, non si tratta di una pratica slegata dalle precedenti, ma piuttosto di un contenitore che raccoglie le altre esperienze e porta avanti un dialogo con gli attori che hanno fino a quel momento facilitato i laboratori e il training tecnico del danzatore.

Bisogna segnalare innanzitutto che Sieni non utilizza i danzatori come meri strumenti della propria creazione, cerca piuttosto di lavorare condividendo con loro un processo di *co-creazione*<sup>80</sup>. Se sue infatti sono le scelte registiche rispetto all'uso dello spazio, delle luci e delle musiche, il materiale danzato e le motivazioni alla base del lavoro sono sempre frutto dell'incontro-scambio con i danzatori e i suoi collaboratori. Sieni interagisce con loro, ponendosi come *guida* (o *pilot* nei termini della Butterworth<sup>81</sup>), prima che come *autore*, suggerendo come cercare il proprio movimento a partire da suggestioni-visioni da lui proposte. Con Giuseppe Comuniello e Filippa Tolero in particolare - i danzatori della Compagnia Damasco Corner presenti in *Atlante del bianco* nella

<sup>79</sup> Da un'intervista di Vanessa Cascio del 4 agosto 2010 a Giuseppe Comuniello.

<sup>80</sup> Butterworth, Jo, *Too many cooks? A framework for dance making and devising*, in Butterworth, Jo e Wildschut, Liesbeth, *Contemporary Choreography*, cit., pp. 177-194. Ci rifacciamo qui al modello elaborato da Jo Butterworth per la classificazione delle modalità di ideazione e scrittura del linguaggio coreografico contemporaneo, per cui ci si muove tra due poli - approccio didattico (quello del "teaching by showing") e approccio democratico (dialogico, condiviso, collaborativo) - modalità proprie di un fare artistico tra le quali si oscilla continuamente a secondo delle esigenze. È interessante verificare le relazioni che si instaurano tra coreografo e danzatore nei diversi processi individuati dalla studiosa tra i due poli.

<sup>81</sup> *Ibidem*.



sua prima versione per il festival *Vie della scena contemporanea* di Modena - un confronto non solo verbale, ma anche sensibile, tattile, è stato fondamentale, in un processo di condivisione continua del gesto, del “come viene percepito da dentro” e “visto da fuori”. Quando venivano proposte delle forme o delle sequenze da riprodurre esattamente, nell’atto stesso della trasmissione esse venivano inevitabilmente tradotte, trasformate, assumendo sfumature peculiari dettate dall’attitudine degli interpreti.

Il lavoro nasce da una ricerca di richiami sulla natura istintuale dell’uomo, una sorta di struttura essenziale, costellata da punti d’origine in dialogo con una drammaturgia sottile basata su due istanze fondamentali, l’orientamento e il tatto, con cui attraversare lo spazio. Ecco dunque il seguire la traccia, l’impronta, per dar vita a una costellazione di incontri<sup>82</sup>.

Diverse sono state le sessioni di prova. Una prima risale al giugno 2010: Sieni e Comuniello, assieme a Gramegna e Caia, lavorano a una iniziale “gettata” di materiale che in parte viene utilizzato per l’assolo *Sospendere il cammino* (presentato in forma di studio al festival Bolzano Danza il 28 e 29 luglio 2010)<sup>83</sup> e poi ripreso, dopo la pausa estiva. Per questo assolo-studio è stata definita una struttura in quattro quadri articolata sull’idea della “messa in forma corporea del colore”: come per eseguire dei semplici esercizi, Giuseppe entrava e usciva dalla scena, utilizzando una tenda come meccanismo di apparizione/sparizione. La scena era uno “spazio preparato, come il piano di Cage”: tende trasparenti in fondo, luci, cordini rossi al suolo – tutti riferimenti necessari al danzatore per orientarsi e trovare la direzione dell’azione. La sua “conquista dello spazio”, abitato con diverse qualità e motivazioni, si articolava in sequenze di gesti dinamici, intervallati da dilatazioni e sospensioni o forme depositate in diversi punti della scena. In una “topografia mobile” e agita, la sua esperienza di movimento si sviluppava nei quattro quadri e terminava poi con un appello al pubblico in sala. Una mano tesa e una voce sottile, ma decisa, invitava uno dei presenti a raggiungerlo.

In *Atlante del bianco* confluisce la struttura di *Sospendere il cammino*, riempita però dal materiale più “rischioso” (per livello di complessità) in parte

---

<sup>82</sup> Cfr. libretto di sala di *Atlante del bianco*.

<sup>83</sup> <http://www.bolzanodanza.it/it/festival>.

sperimentato nelle prove di giugno e in parte elaborato nei successivi laboratori e nelle classi di tecnica, tra settembre e ottobre. Al corpo puro che danza, Sieni prova ad aggiungere oggetti, costumi e luci che suggeriscano degli “smarginamenti” e permettano di leggere il movimento in modi molteplici. Il suo intento è “creare dei sensi plurimi collegabili alla visione del corpo che agisce sulla scena”. In studio lavora per associazione di idee, nel tentativo di creare un'alchimia di azioni ed eventi-simbolo che disseminino la performance di “fantasmi”, come riflessi del corpo in una molteplicità di specchi invisibili. Calando Giuseppe – protagonista del pezzo con Filippa, presente solo in un breve prologo – in uno spazio scenico, si dà infatti origine a immaginari complessi. Nel lavoro vengono “sbriciolati” elementi diversi, rimandi recisi, abbozzati, che si re-impastano creando sensi inaspettati (appare un Arlecchino euforico a un certo punto, che danza sulle note di *More than this* di Brian Ferry; nella scena successiva, in un dialogo con dei birilli di legno, Giuseppe si trasforma in una figura dinoccolata e giocosa).

Punto di partenza imprescindibile per la creazione rimane, comunque, il corpo, con il suo bagaglio di pratiche e di esperienza vissute. La sperimentazione corporea portata avanti in sala confluisce nel pezzo: è ciò che sostiene il pezzo stesso. Alcune sequenze tecniche studiate e piccole frasi composte in laboratorio vengono riprese, a volte per intero a volte mescolate con materiale nuovo. Sieni cerca di forzare ulteriormente le possibilità di Giuseppe, di estremizzarle, per andare oltre le sicurezze acquisite. Mette alla prova il suo equilibrio e il suo senso di orientamento, rompendone gli automatismi, a rischio della sua stabilità. Una messa in crisi continua della persona-danzatore viene presentata in scena; lo spettatore diventa testimone di un'esperienza che supera i limiti del già noto, di ciò che è rassicurante, confortevole, è cioè testimone di una difficoltà, di uno sforzo che rende autentico, espressivo e poetico il gesto.

Prima dello spettacolo bisognerà lavorare – sostiene Sieni al termine di una delle ultime sessioni di prova – soprattutto sulla risposta emotiva del danzatore in situazione di esposizione. Spingerlo a recuperare i principi esplorati fino a quel momento in studio, principi ormai metabolizzati dal corpo, come la consapevolezza del respiro, ad esempio, per aiutarlo a prendersi, anche in

scena, il tempo necessario per lasciar fluire un movimento morbido, senza strappi, e per sintonizzarsi liberamente con lo spettatore nell'atto della rappresentazione. Lo spazio scenico deve diventare l'*habitat* del danzatore e il pubblico un interlocutore con il quale dialogare con agio. Sieni a tal proposito suggerisce a Giuseppe di “andare a caccia” di una relazione, di uno scambio sensibile con lo spettatore, per renderlo partecipe di un processo in corso: “al pubblico bisogna spiegarli, dirgli delle cose, trasmettere ciò che si è assorbito, dandogli il tempo necessario per capire, come quando si insegna qualcosa a qualcuno”<sup>84</sup>.



### Presentazione/visione<sup>85</sup>

In scena, immerso nel suo movimento, il danzatore si connette con lo spazio attorno e con lo spettatore. Giuseppe, alla fine del pezzo, arriva a coinvolgere il pubblico anche tattilmente: “ho bisogno di uno di voi, grazie [pausa]. Avrei davvero bisogno di uno di voi, grazie” – dice, tendendo la mano verso la platea. L'osservatore, capace di rompere la distanza con l'interprete e di attraversare la quarta parete, prendendo posto in scena accanto al danzatore, ripercorre in breve il processo di trasmissione del gesto prima vissuto in sala da Giuseppe: gli vengono cioè trasmesse alcune informazioni, bisbigliategli

<sup>84</sup> Osservazioni di Sieni in sede di prova.

<sup>85</sup> Un estratto della coreografia si può visionare dal link seguente: [http://www.youtube.com/watch?v=kkKHRq8IWAU&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=kkKHRq8IWAU&feature=player_embedded)

nell'orecchio, e viene poi manipolato, mosso alla danza. Invitato infine a chiudere gli occhi per “farsi guidare da un cieco”, cammina con lui, nel buio, fino alla chiusura del pezzo.

Per comprendere questo evento occorre farne esperienza diretta e sforzarsi di “vedere e sentire diversamente”<sup>86</sup> la danza. *Atlante del Bianco* non segna infatti solo il debutto di una compagnia nuova, ma è piuttosto “un lavoro che, escludendo l'uso della vista, consente di esplorare la vita attraverso altri sensi, con una prospettiva nuova per noi che siamo chiamati a prenderne parte, un lavoro vissuto senza essere visto dai suoi protagonisti”<sup>87</sup>. In altre parole, nuove prospettive per la presentazione/visione spettacolare vengono ridisegnate qui, tendenze che spingono verso la partecipazione: il pubblico è direttamente chiamato in causa dall'evento e nell'evento. Di fronte a un corpo nuovo che danza in esperienza, corpo che presenta in scena sé stesso, lo spettatore deve porsi in empatia con la persona, il danzatore, e farsi coinvolgere sensorialmente da lui; invitato a prendere parte a un'esperienza, a comprendere la danza partecipando direttamente a un processo, può solo porsi in ascolto, chiudere gli occhi e inciampare, cadere, rischiare con il proprio corpo.

### **Per concludere: chi non danza non sa cosa succede**

Possiamo dire che il processo performativo legato ad *Atlante del bianco* implica, in primo luogo, risvolti tangibili nella prassi, ovvero nell'ambito della formazione del performer e delle attuali pedagogie coreutiche, che trovano qui declinazioni ‘speciali’, nel rispetto delle differenze di ognuno. Nell'ambito del processo performativo le diversità vengono trasformate in “opportunità di espressione” per un soggetto svantaggiato e diventano “possibilità creative” per chi è già un professionista della danza. Le modalità di trasmissione del gesto infatti sono dialogiche: operando in un'ottica di scambio di esperienze, si giunge a un apprendimento cooperativo, attraverso una sperimentazione condivisa e arricchente per tutti.

---

<sup>86</sup> “Non si potrà sapere granché dell'evento fino a quando non si sarà fatta esperienza dell'evento stesso, col sostegno di una filosofia intesa come pensiero preparatorio, che spinge a collocarsi in modo differente all'interno delle pratiche, non più partendo dall'oggetto, ma appunto dall'evento, per arrivare a vedere e sentire diversamente” (Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 45).

<sup>87</sup> Dalla presentazione del lavoro.

Un importante processo di autoaffermazione<sup>88</sup> individuale e di valorizzazione<sup>89</sup> del ruolo sociale di una persona con handicap visivo, in secondo luogo, viene vissuto dai danzatori della Compagnia Damasco Corner che, oltre a poter accedere a una formazione di alto livello, vengono legittimati come nuovi e plausibili professionisti della danza, direttamente sulle scene ufficiali dello spettacolo contemporaneo. Proprio sulla scena, ancora, si presenta un corpo nuovo della danza, un *corpo-orizzonte*<sup>90</sup> o corpo *relazionale*, che si costruisce a partire da una relazione, tendendo a una relazione, e che spinge a una negoziazione continua di sensi e di punti di vista. È questo un corpo *utopico*<sup>91</sup>, capace di ridisegnare i propri confini, le etichette e le modalità di rappresentazione della propria identità, agendo attivamente contro uno stereotipo, danzando contro di esso<sup>92</sup>.

Risulta evidente, dunque, quanto questa esperienza abbia dei risvolti sia estetici sia etici importanti. Fuori dal microcosmo-compagnia, fuori dall'ambiente protetto e quotidiano dello studio di danza, nel "macrocosmo artistico", una prospettiva più ampia si schiude di fronte all'intera comunità teatrale, composta da un pubblico generico e da addetti ai lavori (danzatori, critica, operatori). Con *Atlante del bianco* si dà inizio a un processo di cambiamento e trasformazione di alcune convenzioni e abitudini legate alla visione spettacolare. L'osservatore è portato a legittimare un'immagine diversa di danzatore (corpo diverso che danza e forza, senza riserve, i parametri convenzionali di bellezza, abilità e perfettibilità) ed è portato ad accettare un'idea diversa di spettacolo; spettacolo nel quale è anche invitato a prendere

<sup>88</sup> Nel fare artistico si sviluppa autoconsapevolezza e autoaffermazione, per il *self-empowerment*. Il soggetto è creatore della propria danza che si realizza nel qui e ora della performance. È espressione della sua unicità di individuo e atto politico di legittimazione della sua identità di nuovo danzatore. Per *empowerment* si intende letteralmente "accrescimento di potere", oltre i meccanismi della delega e dell'assistenzialismo.

<sup>89</sup> Cfr. Canevaro, Andrea, *Pedagogia speciale*, cit., p. 11. Qui si parla di VRS ovvero di valorizzazione del ruolo sociale di un individuo riprendendo i termini e le definizioni di Wolfensberger, *La valorisation du rôle social*, Genève, Éditions des Deux Continents, 1991.

<sup>90</sup> "Il corpo da questo punto di vista non è un luogo separato, un oggetto tecnico da sfruttare sia pure razionalmente, ma un *orizzonte*, il modo concreto e materiale dell'essere-al-mondo, lo spazio fisico della consapevolezza. E le tecniche del corpo sono, a causa della loro stessa natura extraquotidiana, per necessità anche *tecniche dell'anima*", Volli, Ugo, *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 150-151.

<sup>91</sup> Cfr. Ginot, Isabelle – Godard, Hubert – Menicacci, Armando – Roquet, Christine (a cura di), *Danse et utopie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

<sup>92</sup> Cooper Albright, Ann, *Choreographing difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, New England, Wesleyan University Press, 1997.

parte attiva. Come lo stesso danzatore nuovo in scena, anche lui è chiamato a “sentire la danza”, a “mettersela addosso”, per comprenderla e comprendere<sup>93</sup>, per muoversi e quindi conoscere. Perché chi non danza non sa cosa succede.

---

<sup>93</sup> A tal proposito riportiamo le parole di Fabrizio Andreella: “Possiamo forse capire la danza senza cercare di sentire la danza?” in Andreella, Fabrizio, *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio dell'età moderna*, Venezia, Edizioni Il cardo, 1994, p. 11.

## Bibliografia

- Amans, Diane (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Andreella, Fabrizio, *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio dell'età moderna*, Venezia, Edizioni Il cardo, 1994.
- Balduzzi, Lucia (a cura di), *Voci del corpo. Prospettive pedagogiche e didattiche*, Milano, La Nuova Italia, 2002.
- Banes, Sally, *Terpsichore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Macerate, Ephemeria, 1993 (ed. or., *Terpsichore in Sneakers* [1977], Middletown, Wesleyan University Press, 1987).
- Banes, Sally (a cura di), in *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1994.
- Bernardi, Claudio, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004.
- Blom, L. A. - Chaplin, L. T., *The Intimate Act of Choreography*, London, Dance Books, 1989.
- Butterworth, Jo - Wildschut, Liesbeth, *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, London and New York, Routledge, 2009.
- Canevaro, Andrea, *Pedagogia speciale. La riduzione dell'handicap*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Cappa, Francesco - Negro, Francesca, *Il senso dell'istante. Improvvisazione e formazione*, Milano, Guerini, 2006.
- Cooper Albright, Ann, *Choreographing difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, New England, Wesleyan University Press, 1997.
- Delfini, Laura (a cura di), *Oltre la scuola...la community dance*, Atti del convegno internazionale di studi "Oltre la scuola... Le nuove vie della danza tra condivisione, integrazione e differenze", Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli studi di Bologna, Bologna, 27-28 novembre 2004.
- Feldenkrais, Moshe, *Lezioni di movimento. Sentire e sperimentare il Metodo Feldenkrais®*, edizione italiana a cura di Francesco Ambrosio, Roma, Edizioni Mediterranee, 1984.
- Germanà, Gaia, *Verso un'estetica inclusiva della danza: la DanceAbility di Alito Alessi*, tesi di laurea in Analisi delle Tecniche e degli Stili della Danza, relatrice Eugenia Casini Ropa, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2006/2007.
- Ginot, Isabelle – Godard, Hubert – Menicacci, Armando – Roquet, Christine (a cura di), *Danse et utopie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Hastrup, Kirsten, *Il corpo motivato. "Locus" e "agency" nella cultura e nel teatro*, in "Teatro e Storia", X, 17, 1995, pp. 11-36.
- Mazzaglia, Rossella, *Sul filo delle sensazioni. Tracce contemporanee del corpo danzante*, in "Teatro e Storia", XX, n. 27, pp. 243-267.
- Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Ancona-Milano, Costa & Nolan, 1999.
- Novack, Cynthia J., *Sharing the dance. Contact Improvition and American Culture*, Madison and London, University of Wisconsin Press, 1990.

- Paxton, Steve e Kilcoyne, Anne, *On the Braille in the Body. An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted*, in "Dance Research. The journal of the Society for Dance Research", vol. XI, n. 1, Oxford University Press, primavera 1993, pp. 3-51.
- Pedroni, Francesca (a cura di), *Dialogo. Emilio Greco - Virgilio Sieni*, Firenze, Maschietto editore, 2009.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET, 2005.
- Rossi Ghiglione, Alessandra e Pagliarino, Alberto (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Roma, Dino Audino, 2007.
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, London and New York, Routledge, 2002.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *Commedia del corpo e della luce*, Firenze, Maschietto editore, 2009.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto editore, 2009.
- Sinibaldi, Clara, *Idee per una filosofia della danza*, "Comunicazioni sociali", XXI, n. 4, 1999.
- Smith-Autard, Jacqueline M., *La Dance Composition*, Roma, Gremese, 1996.
- Valenti, Cristina, *Premesse a 'teatro e linguaggi delle diversità'*, in Id. (a cura di), *Altri teatri. Animazione teatrale e linguaggi delle diversità*, dispense del corso "Storia del nuovo teatro", Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, a.a. 2005/2006, pp. 103-115.
- Volli, Ugo, *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Volli, Ugo e Tauro, Piero (a cura di), *Il corpo della danza*, Rovereto, Edizioni Osiride, 2001.
- Zagatti, Franca, *Il tempo puro del gesto*, intervento presentato in occasione della rassegna "Teatro Iconografico", Teatro San Martino, Bologna, 11 marzo 2010.