

Rossella Mazzaglia

## **La danza delle lucciole. Oralità e trasmissione nell'opera di Virgilio Sieni**

*Sta a noi non vedere scomparire le lucciole. Ma per far ciò dobbiamo acquisire la libertà di movimento, il ritirarsi che non sia ripiegamento su noi stessi, la facoltà di fare apparire scintille di umanità, il desiderio indistruttibile. Noi stessi – in disparte rispetto al regno e alla gloria, nella lacuna aperta tra il passato e il futuro – dobbiamo dunque trasformarci in lucciole e riformare, così, una comunità del desiderio, una comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere.*

Georges Didi-Huberman

### **Dentro il silenzio**

In un momento dell'improvvisazione *Variazioni Goldberg* (2001), presentata all'Arena del Sole di Bologna nel 2005, Virgilio Sieni tende una mano verso la sala, tastando il pavimento innanzi a lui, mentre sdraiato al suolo appare al margine tra luce e ombra, tra la stabilità del suo corpo disteso e la caduta evocata dall'andamento cieco del suo gesto. Questa immagine mi ritorna in mente, provando oggi a interpretarne l'opera. Simile allo spettatore che avverte la voracità del proprio sguardo, mentre scruta la scena dal buio della sala, chi scrive non può, infatti, non riconoscere l'irrequieta condizione di una liminalità instabile: l'insieme delle opere di Sieni sembra volere *fare luce* nell'oscurità dell'oggi e, parlarne, significa provare a carpire gli effimeri bagliori della sua visione in rapporto alla contemporaneità, unendo l'intuizione, la testimonianza e la riflessione critica nella costruzione di una storia che si coniuga, inevitabilmente, al presente.

Nell'attenzione alla trasmissione del gesto delle opere degli ultimi anni e nell'avventura editoriale della collana *Il Gesto*, diretta da Sieni, risuona l'ostinazione che si legge nelle parole del regista Eugenio Barba, artista molto distante da Sieni sul piano estetico ma che nell'oggi ha similmente riversato la nostalgia di un futuro possibile e diverso. In ampie opere di saggistica, Barba

parla della trasmissione come della “zona del silenzio” in cui s’incrocia il personale senso di vuoto e l’accanimento a placarlo. Descrive un rapporto esclusivo che lega il maestro a pochissimi allievi, che sfuma se l’insegnamento si estende a una cerchia più ampia di persone e cambia di natura se demandato alla scrittura, quando “le parole diventano di marmo e perdono il loro silenzio”<sup>1</sup>. Eppure a queste parole di pietra egli è rimasto attaccato, trovando in esse un antidoto contro l’inerzia, da sottoporre alle generazioni più giovani, affinché potessero investirle delle loro urgenze e rinnovarle con le loro azioni.

Virgilio Sieni non scrive, fa spettacoli, lo sento dire una volta dietro le quinte, mentre con ilarità gioca sul desiderio di quanti amerebbero ricevere documenti espliciti del suo pensiero e dei suoi metodi. La sua attività però non si riduce solo a fare spettacoli, né abbraccia esclusivamente una compagnia di danzatori professionisti, avvezzi ai segreti del mestiere. Al contrario, nelle sue produzioni degli ultimi anni e con l’Accademia del gesto, fondata nel 2007 ai Cantieri Goldonetta di Firenze (dove dal 2003 si trova anche la sede della compagnia), egli coinvolge persone qualsiasi nei suoi progetti coreutici, pedagogici e per la creazione di opere visive, come manifesti fotografici e video. In passato ha pubblicato libretti densi di immagini sulle sue produzioni; di recente ha curato la creazione di quaderni e libri d’arte, principalmente di carattere iconografico, che restituiscono tracce poetiche del suo percorso coreutico e pedagogico. Nell’insieme sembra destinare le sue energie e attenzioni all’incontro con l’altro e alla trasmissione dell’esperienza del gesto, se non tramite la saggistica, attraverso una molteplicità di forme di produzione estetica e di lavoro con piccole comunità, fatte di persone di ogni età e provenienza.

Nella prolifica attività di Sieni si potrebbe finanche intravedere il senso di una missione, che ricorda la concezione del contemporaneo di Giorgio Agamben, dal coreografo più volte citata. Secondo Agamben, un poeta contemporaneo del proprio tempo deve essere capace di riconoscere la luce che, lontana, percorre lo spazio come una stella di cui il luccichio è ancora impercettibile nell’oscurità del presente. Per Sieni, questa luce giace nella profondità del gesto e la sua danza scava, dunque, nell’archeologia umana, per

---

<sup>1</sup> Barba, Eugenio, *Teatro: solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 50-51.

farsi tramite di un sapere remoto che, proiettato nel futuro, agisca contro l'odierna cecità.

Pensando al suo lavoro, questa luce non pare però corrispondere all'aspirazione ad una verità ultima (di cui, come nella filosofia platonica, possiamo solo cogliere le ombre sul muro di una caverna), ma ricordare l'instabile e imprevedibile baluginio delle lucciole di cui Pasolini, senza più speranze nella comunità vivente del suo tempo, dichiarava la morte nel 1975, poco prima di essere assassinato, e di cui Georges Didi-Huberman, nel suo bel libro *Come le lucciole*, dichiara piuttosto l'esistenza, osservandola nel fioco bagliore di ogni sopravvivenza<sup>2</sup>. Egli la ritrova anche nelle vicende più tragiche del Novecento: nelle "parole-lucciole" dei diari sopravvissuti al ghetto di Varsavia, nei manoscritti dei Sonderkommando resuscitati alle ceneri di Auschwitz, ma anche, all'inizio del nuovo millennio, nelle "immagini-lucciole" riprese da Laura Waddington nelle aree adiacenti il campo di clandestini di Sangatte<sup>3</sup>, particolarmente nella bellezza gratuita della danza di un rifugiato curdo "nella notte, nel vento, con la sua coperta come unico drappeggio"<sup>4</sup>. E proprio la coperta, questa casa mobile che costituisce l'unica protezione che il clandestino può stringersi addosso, unisce i cinque danzatori-bambocci di una delle coreografie più cupe di Sieni degli ultimi anni, *L'Ultimo giorno per noi* (2010). Concepita nell'estate in cui "il gommone di Malta" giunge sulle sponde siciliane con soli cinque superstiti delle decine di uomini e donne partiti

<sup>2</sup> Citavamo, poc'anzi, Agamben e proprio ad una critica di questo filosofo è dedicata ampia parte del volume di Didi-Huberman, per il quale Agamben avrebbe una maniera apocalittica di leggere il presente, che presuppone una distruzione (in particolare dell'esperienza), bilanciata da "una sorta di *redenzione* conquistata attraverso la trascendenza" (Didi-Huberman, Georges, *Come le lucciole*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, ed. or. *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009), cui Didi-Huberman oppone invece "le «piccole» sopravvivenze di cui facciamo esperienza, qua e là, nel nostro cammino nella «selva oscura», come altrettanti barlumi in cui speranza e memoria si scambiano reciprocamente i loro segnali" (ivi, p. 48). Non è necessario approfondire, qui, il dibattito tra le due concezioni della contemporaneità, né verificare in fondo la reale aderenza dell'espressione artistica di Sieni al pensiero di Agamben, cui il coreografo ha reso ampiamente omaggio nelle pubblicazioni connesse all'attività coreutica. Ritengo, piuttosto, che entrambi forniscano degli elementi utili all'interpretazione della sua opera. La collaborazione con Agamben è diretta; concerne la stesura delle note drammaturgiche di determinate coreografie e il confronto teorico, vitale in alcuni casi nell'individuazione dei temi degli spettacoli. Diversamente, ad una lettura esterna, le osservazioni di Didi-Huberman sembrano applicarsi appieno all'atteggiamento creativo e politico di Sieni, nella misura in cui anche nel "nostro *modo di immaginare* si trova fondamentalmente una condizione del nostro modo di fare politica" (ivi, p. 38).

<sup>3</sup> Waddington, Laura *Border*, 2004, video.

<sup>4</sup> Didi-Huberman, Georges, *Come le lucciole*, cit., p. 94.

dall’Africa, quest’opera conclude la trilogia ispirata al *De rerum Natura* di Lucrezio, rifacendosi ai temi della peste e della catastrofe descritti nel sesto libro. Nella coreografia il sorreggersi dei corpi esprime la solidarietà del morente, che si unisce al senso tragico della fine, mostrando una via per preservare una forma di umanità, una fioca sopravvivenza di luce<sup>5</sup>. Ancora prima che intervenga una possibile protezione, il calore stesso dei corpi che si muovono congiuntamente e che dunque si manifesta nel gesto poetico della danza contrasta, infatti, la freddezza della materia inanime, costituendo, in ultimo, lo spazio di trasmissione dell’esperienza umana e una condizione essenziale contro l’obsolescenza.

Contemporaneità e storia si intrecciano dunque nella visione dell’opera di Sieni. Sebbene la sua carriera coreografica si estenda a circa un trentennio e supporti diversi strumenti analitici (correlati anche al veloce mutamento socio-culturale degli ultimi anni), il passaggio dall’osservazione alla scrittura presuppone perciò un metodo storiografico capace di semantizzare anche l’attualità del suo lavoro. Nel descriverne l’opera ci si scontra, in particolare, con la sensazione di trovarsi, in qualche modo, costretti dentro la giara in cui, ne *L’Innominabile*, Beckett pone il protagonista del suo romanzo: inibito nei movimenti e bloccato sulla soglia di una luce che a tratti giunge appena a sfiorarlo, egli non può che costruire ipotesi e speculazioni su quanto vede. Scrivere oggi dell’arte di Sieni non significa, in definitiva, farsene semplici testimoni, bensì approfondire il disagio della propria visione e riconoscere anche il personale bisogno di luce nella ricerca di quelle “scintille di umanità” che sopravvivono nella sua opera, perché come lucciole rischiarino, seppure fugacemente, l’oscurità dell’oggi.

---

<sup>5</sup> Nella fase finale della vita un bisogno estremo di umanità, inteso come forma di resistenza, concerne tutti e ci avvicina indistintamente agli sfortunati protagonisti di queste cronache, di cui non manchiamo di sentire e risentire notizie sempre aggiornate e filtrate secondo la convenienza dello scontro politico. Lo dimostra il rapporto con la spersonalizzazione del corpo tipica della medicina occidentale, evidente nella fase della malattia terminale, quando dati specialistici parcellizzano il corpo e sostituiscono alla persona un’entità organica, di cui la medicina non misura e sostiene che la capacità di sopravvivenza biologica. Nel complesso, l’aspetto affettivo e l’identità personale sono invariabilmente annullati; restano per tutti i singoli organi, il fluire del sangue e uno sguardo nudo che, come quello ingenuo del bambino (o attonito del clandestino che ha “visto” la morte), cerca ancora sostegno e comprensione.

### L'oralità del gesto

Una categoria interpretativa sembra consentire una lettura in continuità della creazione e della ricezione dell'opera di Sieni: l'oralità.

Da sempre la danza si trasmette per via orale, da maestro ad allievo. Nel caso di tecniche codificate e di balletti di repertorio si procede soprattutto per imitazione; mentre in buona parte della danza contemporanea vengono sollecitate improvvisazioni ed esplorazioni a partire da principi condivisi, demandando alla composizione coreografica il passaggio di un certo stile o idioletto estetico.

Sebbene non esista una definizione univoca di cosa sia la “danza contemporanea”, che è anzi un'etichetta estremamente ambigua, la pratica di un training trasversale che prescinde dall'insegnamento di pose e vocaboli di movimento specifici ed è orientato alla predisposizione della presenza scenica del danzatore è ormai un dato ricorrente in molti danza-autori, dai quali è declinato in base a esigenze coreografiche personali<sup>6</sup>. In questa cornice si colloca anche la prassi pedagogica di Virgilio Sieni, inerente l'insegnamento all'interno della sua compagnia e più diffusamente in *workshop* e seminari rivolti ad aspiranti danzatori. Questo metodo, che privilegia il processo di riscoperta corporea individuale e muta progressivamente con le diverse fasi coreografiche, solleva il problema della conservazione delle opere, che non hanno il tempo o la possibilità di essere fermate in un repertorio. Mentre le accademie di danza classica ripropongono agli allievi i pezzi del passato, assieme ai principi e alle forme costitutive del balletto, in questo caso la trasmissione si proietta esclusivamente nel presente e verso il futuro, a seconda della capacità di assimilazione dei singoli partecipanti ai corsi. La trasmissione del gesto, che presuppone quindi una relazione problematica con la tradizione coreutica, sembra avere come obiettivo il passaggio di un'esperienza del movimento e di una capacità di azione del corpo, che non riguarda più la costituzione di un repertorio tramandabile (soprattutto quando l'attività pedagogica e performativa si rivolge a non professionisti di differenti fasce d'età).

---

<sup>6</sup> Sul training trasversale della danza contemporanea cfr. Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Dialogando con il coreografo Emio Greco, Sieni ha a tal riguardo affrontato il tema della trasmissione per un autore contemporaneo e ha descritto, come obiettivo dello studio sul gesto e della sua condivisione con gli allievi, la ricerca di un rinnovato “primo passo” di danza<sup>7</sup>. All’origine del gesto c’è, infatti, la capacità del danzatore di scoprire/ri-scoprire nel proprio corpo quella danza latente che gli appartiene come persona e in cui si mescolano sapere biografico, culturale e sociale. Come si evince dalle scelte drammaturgiche di Sieni, la coscienza del movimento non è inoltre esclusivamente individuale, bensì attinge dal sapere sedimentato dei luoghi, dell’arte e delle azioni anche più comuni, in cui riecheggia la memoria di un patrimonio culturale e umano condiviso particolarmente da quanti abitano nello stesso territorio.

A questo passo rigenerato che, rinnovandosi di volta in volta, rende possibile l’incontro con l’altro, Sieni stesso è pervenuto traendo spunto dal proprio ambiente, oltre che dalla secolare cultura artistica italiana e toscana, e non solo tramite il lavoro in sala. Nell’Accademia sull’arte del gesto egli ha perciò usato un approccio trasversale che similmente unisce fonti e temporalità differenti: lavorando con i bambini dell’Oltrarno, ha fatto riaffiorare nei loro corpi le “visioni del passato” relative, per esempio, agli affreschi del Masaccio della Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, come ha fatto con i bambini che a Parma hanno incontrato il Correggio in occasione di un processo formativo scaturito nella performance e nel libro *Manifesto per una giovane rivoluzione* (2007)<sup>8</sup>.

Le domande più immediate su quali insegnamenti e, quindi, anche su quale tradizione Sieni stia adesso provando a tramandare restano perciò sommerse dall’ondata di influssi esterni alla tradizione di danza in senso stretto, che parimenti giungono dal rapporto con la contemporaneità e dall’appartenenza culturale a un luogo e a una storia. La conoscenza che si trasmette non ha, perciò, nulla dell’oggettività noiosa dell’accumulazione di un sapere tecnico, ma è il riflesso e il frutto di un desiderio di comprensione e di condivisione di cui

---

<sup>7</sup> Pedroni, Francesca (a cura di), *Dialogo. Emio Greco, Virgilio Sieni*, Firenze, Maschietto Editore, 2009.

<sup>8</sup> Sieni, Virgilio, *Manifesto per una giovane rivoluzione*, Firenze, Maschietto Editore, 2007.

conserva i passi, elaborati anche grazie all'incontro con diverse pratiche più strettamente fisiche<sup>9</sup>.



Le informazioni sulle tecniche non bastano, infatti, a cogliere la natura poetica del lavoro più recente di Sieni. Non permettono di afferrare, per esempio, il rimando (che pure è visivamente riconoscibile) tra l'immagine dell'anziana donna che in *Corpi d'oro* (2006) regge in mano una ciotola, guardando nel vuoto dinanzi a sé, mentre siede di fronte a un disadorno tavolo di legno, e gli ilari clown-donna del primo quadro della coreografia *Visitazione*. Qui giovani danzatrici si muovono con gesti diradati entro una scena domestica, restituita da oggetti casalinghi come ciotole e pentole. Le azioni e l'ambientazione sono riproposte nella breve performance delle anziane e in questa coreografia; eppure l'una non è lo sviluppo dell'altra. Le due opere piuttosto si richiamano, intrecciando nella composizione gestuale differenti

<sup>9</sup> Sono ormai noti, a tal riguardo, gli elementi della sua preparazione tecnica: gli iniziali e continuativi studi di danza, dal balletto alle discipline orientali, alla *contact improvisation*, e gli sviluppi del suo linguaggio fisico in relazione all'evoluzione coreografica.

temporalità della vita, cosicché l'una appare come l'immagine speculare, parzialmente distorta, dell'altra. La pelle rugosa, lo sguardo pacato e fermo e il peso della mano dell'anziana, che rivediamo nelle fotografie, sembrano infatti vibrare della stessa intensità emotiva percepita dal vivo dinanzi alle giovani professioniste. Quel ghigno, che disegna il volto truccato da clown e che in ultimo risuona nelle risate delle danzatrici mentre osservano il pubblico, ammonticchiate al suolo, si fa tramite di un'ambigua ironia. Sotto la "buccia" cutanea che riveste i corpi appare una comunanza del gesto che non si limita alla tranquillizzante simmetria delle azioni e anzi spinge a chiedere di più all'immagine, impedendo allo spettatore di distogliere lo sguardo, inseguito - fin fuori la sala - dall'eco mnemonico di quelle tenui risate.



Ciò che unisce volto e corpo dell'anziana donna alla danza delle giovani professioniste è l'esperienza di una nuova origine del gesto e del suo percorso inedito rispetto alla quotidianità, che si radica però proprio nel vissuto personale, ineguagliabile e unico per ciascuno<sup>10</sup>. La danza cui assistiamo da spettatori e che gli interpreti eseguono, prima nelle prove e poi dinanzi ai nostri occhi, non comprende solo l'*Erlebnis*, l'esperienza vivida del momento, che si associa allo spettacolo dal vivo, ma mette in campo anche l'*Erfahrung*,

<sup>10</sup> Traggio spunto per la concettualizzazione della trasmissione in Virgilio Sieni da Jedlowski, Paolo, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2002, cui dunque rimando per un approfondimento delle nozioni di "esperienza" e "memoria", particolarmente con riferimento a Walter Benjamin. Di Benjamin l'autore cita, per esempio, l'indicazione del rapporto tra esperienza e tradizione (centrale per la nostra riflessione sulla trasmissione del sapere): "l'esperienza è un fatto, nella vita collettiva come in quella privata. Essa non consiste tanto di singoli eventi esattamente fissati nel ricordo, quanto di dati accumulati, spesso inconsapevoli, che confluiscono nella memoria" (ivi, p.18).

l'esperienza vissuta e la capacità di trasfonderla in un gesto: ne manifesta la sopravvivenza e le potenzialità oggi. Il gesto interviene così nella percezione dello spazio e del tempo stranianti della quotidianità, lasciando che il “mormorio” del passato risuoni negli ambienti domestici e pubblici attraversati dalla danza, ricostruendo un senso di appartenenza comune e una possibilità di azione congiunta, per cui, attraverso la memoria, il passato individuale si unisce a quello collettivo.

Spesso le azioni degli interpreti sono lente, diradate, e così impongono un rovesciamento dei ritmi veloci della quotidianità, lasciando che l'estensione del gesto si colori della proiezione soggettiva di un tempo desueto, con cui riconquistare l'esperienza di oggetti e di movimenti apparentemente ordinari. Il senso di familiarità che ritorna in opere estremamente diverse, particolarmente confrontando corpi anziani o giovanissimi con altri quasi “neutri” nella loro efficienza tecnica, non dipende però dalla dinamica, che interviene spesso in maniera differente a puntellare e modificare la temporalità delle azioni nello spazio. Bisogna scavare nella costruzione del gesto e ricercarne l'origine per individuare le ragioni di questo riconoscimento.

La risposta a quale possa essere il percorso interpretativo e poetico che collega diverse creazioni giunge puntuale con l'irruenza di uno schiaffo in pieno volto, che mostra con chiarezza un'evidenza prima invisibile. Passando in rassegna le pagine ricche di fotografie, immagini artistiche e schizzi di *La bellezza della diversità* (2003), balzano infatti agli occhi i rimandi gestuali tracciati (ma forse sarebbe il caso di dire rintracciati) da Sieni tra l'affresco *Storia del Beato Sorore* di Lorenzo Vecchietta (1441 ca.), esposto nella chiesa di Santa Maria della Scala di Siena, e le azioni di ignavi viandanti rubate alla strada, che poi si ripresentano depurate e consapevoli nelle movenze dei danzatori fotografati. Il gesto del pellegrino che nell'affresco punta l'indice verso la fronte ritorna nel movimento della mano di una donna, che così sorregge lievemente la testa, e nella camminata di un turista, che tiene l'avambraccio sollevato e il palmo alla tempia, forse per coprire gli occhi dai raggi del sole<sup>11</sup>. Pari a un'eco che attraversa il tempo, l'arte riaffiora così, visibilmente, nelle

---

<sup>11</sup> Si veda Sieni, Virgilio, *La bellezza della diversità*, Siena, Pacini Editore, 2003.

azioni quotidiane e si offre come nutrimento per il coreografo, che può in tal modo riscoprire ed esprimere un'affinità con i maestri del passato, canalizzando la propria sensibilità contemporanea laddove questi avevano, secoli addietro, manifestato la loro.



Malgrado il passaggio di mezzo tra arte figurativa e danza non sia sempre svelato per mezzo di un gesto ordinario riconoscibile, come indicato nell'affresco di Lorenzo Vecchietta, Sieni riprende sovente le pose pittoriche, trasponendole nella danza. Dapprima passa dalla *mimesis*, distaccandosene in seguito attraverso un “restauro” del comportamento innescato dalla consapevolezza corporea e da precisi principi e regole di movimento. La sensibilizzazione del gesto, che propone ad anziani, bambini, danzatori e non professionisti nei progetti dell'Accademia, è dunque anche il tramite e il fine di un incontro personale con il patrimonio culturale dell'umanità. Il meccanismo è inverso rispetto a quello mediatico di riproduzione tecnica (cui siamo costantemente sottoposti), di cui parla Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*<sup>12</sup>: l'opera originaria perde infatti la sua consistenza, ma ritrova *l'hic et nunc* che la mera riproduzione annulla, generando una nuova creazione estetica altrettanto autentica, che al tempo stesso attualizza (citandola) la tradizione e si fa tramite soggettivo di un'eredità culturale. Come per l'opera di partenza, la riproposizione prende vita attraverso un rituale nell'intima creazione del gesto e nella sua esposizione all'interno della relazione teatrale, dove non sempre la fonte di ispirazione e di lavoro è pienamente riconoscibile.

Ciò che precede e che segue la costruzione fisica è la visione, intesa come capacità di penetrare nella superficie del gesto ritratto. Se l'insegnamento dei

<sup>12</sup> Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 17-56.

maestri rinascimentali e manieristi è un bagaglio culturale di cui ogni turista (e tanto più l'abitante fiorentino e toscano) è a conoscenza, non è affatto scontato, tuttavia, che questo lontano lascito possa farsi familiare, al pari delle azioni domestiche e disinvolute che quotidianamente compiamo, come avviene nel caso di Sieni. Per certi versi, egli attua un processo di straniamento rispetto ai clichè motori, per appropriarsi con ostinazione di un'inedita anatomia del gesto, scavando nel potenziale intrinseco ad ogni persona, che i grandi maestri del passato hanno saputo, a loro volta, restituire nella trasposizione pittorica. Il procedimento di apprendimento e di costruzione della figura danzante è lineare dal punto di vista pratico, mentre più complessa è l'origine della sua concezione, che può essere in parte rintracciata nella biografia di Sieni e nelle tendenze culturali coeve.

Sin da ragazzo sappiamo ch'egli si appassiona all'arte figurativa della sua città, approfondendone le conoscenze in passeggiate solitarie nei luoghi della sua quotidianità e al liceo artistico. Coltiva poi l'attenzione all'arte visiva, disegnando (pratica che precede cronologicamente lo studio della danza in senso stretto). Dell'immagine scopre la familiarità a confronto con la cultura cinematografica, che cita spesso nominando l'opera di Pier Paolo Pasolini, piuttosto che di Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, David Lynch o Rainer Werner Fassbinder. Spende anche delle ore passando alla moviola *Einstein on the Beach* del regista del teatro visivo Robert Wilson e percepisce dal vivo lo scombussolamento percettivo del suo *Deafman Glance* in occasione del passaggio dell'artista americano da Firenze negli anni Settanta. In generale, è pienamente investito dagli effetti della rottura percettiva accolta e promossa da una generazione di artisti italiani e stranieri tra anni Settanta e Ottanta, in cui ritrova spazio il focus sull'immagine inaugurato dal personale dialogo con l'arte figurativa del patrimonio toscano.

L'attenzione ch'egli riversa in seguito sul dettaglio visivo sembra quasi lo sviluppo in chiave estetica di un cambiamento epocale, pronosticato con lungimiranza da Benjamin a proposito dell'irruzione del cinema, che avrebbe indotto, secondo il filosofo, "l'approfondimento dell'appercezione su tutto

l'arco del mondo della sensibilità ottica, e [...] acustica”<sup>13</sup>. Notava Benjamin negli anni Trenta che “se di solito ci si rende conto, sia pure approssimativamente, dell'andatura della gente, certamente non si sa nulla del suo comportamento nel frammento di secondo in cui affretta il passo. Se siamo più o meno abituati al gesto di afferrare l'accendisigari o il cucchiaino, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo, per non dire poi del modo in cui ciò varia in relazione agli stati d'animo in cui noi ci troviamo. Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e salire, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre”<sup>14</sup>. A partire da questa capacità analitica prodotta su larga scala dal cambiamento tecnologico prima generato dal cinema, poi ulteriormente favorito dagli avanzamenti mediatici del digitale, il percorso di Sieni ha seguito una via autonoma e in parte anacronistica, attraverso lo studio del corpo danzante, in cui si sposano visione e cinestesia.

Dalle prime esperienze teatrali il percorso di conoscenza e d'incontro con l'arte di Sieni si è ripetuto in città e luoghi differenti, in maniera transitoria o permanente, come per la postura estrema del *Battesimo dei neofiti* di Masaccio alla Cappella Brancacci di Firenze, che ritroviamo spesso a puntellare o a dare un volto riconoscibile alle sue creazioni. Così, la piega delle ginocchia poggiate a terra, la schiena ricurva e le mani protese in avanti del dipinto riappaiono fugacemente, come in una citazione senza virgolette, nelle improvvisazioni solistiche delle *Variazioni Goldberg* (2001), mentre la sequenza complessiva delle *Storie di San Pietro* ritratte da Masolino e Masaccio nella Cappella Brancacci (che comprende il *Battesimo*), funge da fonte visiva per *Bambino Manifesto* (2007), un progetto dell'Accademia del gesto in cui i movimenti sono stati riprodotti da bambini con le mani ricoperte d'oro, fotografati ed esposti in grandi manifesti per le vie dell'Oltrarno<sup>15</sup>.

Nell'insieme, la tradizione della danza offre dunque degli strumenti troppo limitati per cogliere il senso della trasmissione nel percorso coreografico di

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 40.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 41- 42.

<sup>15</sup> A quest'opera ho dedicato uno studio specifico, confluito in *Danza e immagine. La dimensione performativa in Danza e Immagine. La dimensione performativa in Bambino Manifesto di Virgilio Sieni*, in “Mantichora”, n. 1, dicembre 2011, pp. 464-482.

Sieni e, in maniera più evidente, nell'attività dell'Accademia del gesto, che – rinnovandosi nel passaggio a città, regioni e nazioni diverse – accoglie l'esperienza di vita dei partecipanti, costringendo a misurare i passi della creazione sulla concretezza di corpi “indisciplinati”, eppure capaci. Il tempo misurato e lo spazio geometrico della danza si arricchiscono pertanto del senso che il corpo individuale preserva del divenire, attraverso la sedimentazione nelle ossa e nella memoria fisica di un tempo del tutto personale, e del riflesso dell'identità geografica e culturale collettiva dei luoghi percorsi e abitati dai nuclei di persone riuniti intorno ai singoli progetti. *La trasmissione del gesto*, con cui Sieni titola un testo riassuntivo delle tappe (ancora in corso) dell'Accademia, concepite al momento fino al 2013, introduce in definitiva ad un significato più profondo del termine “oralità” rispetto al suo uso comune nell'ambito della danza<sup>16</sup>.

Se l'attenzione al dettaglio è frutto della possibilità poc'anzi citata di guardare “alla moviola”, di vedere e alterare lo scorrere del tempo tramite rallentamenti e ingrandimenti, compattazioni e riduzioni delle tecnologie audiovisive; la stimolazione percettiva cui si assiste nella quotidianità segue, invece, la liquidità dei tempi moderni, dominati da una velocità di movimento che dissolve contorni e particolari<sup>17</sup>. Figlio di una comprensione visiva sviluppata nell'arco di un secolo ed enfatizzata a livello generazionale nel periodo delle sue prime frequentazioni artistiche, Sieni ha pertanto trovato un modo “anacronistico”, del tutto personale, di ricostruire durata ed estensione dell'azione, producendo una rottura nell'andamento di tempi e spazi ordinari.

### **Il senso della trasmissione**

L'oralità non riguarda quindi solo la danza ma, applicata a questo ambito artistico, suggerisce anche l'idea che la danza non sia muta. Dalla seconda metà del Novecento diversi generi teatrali hanno, d'altro canto, recuperato la commistione linguistica perduta, risanando una ferita tra voce e corpo generatasi nel Rinascimento e perdurata, ad eccezione di sporadiche esperienze,

<sup>16</sup> Sieni, Virgilio, *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto Editore, 2009.

<sup>17</sup> Riprendo l'uso del termine da Bauman, Zygmund, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006 (ed. or. *Liquid Modernity*, Polity Press, Oxford, 2000).

fino alla prima metà del secolo scorso<sup>18</sup>. Tra gli esempi più eclatanti viene in mente il teatro-danza di matrice tedesca, dal quale l'opera di Sieni comunque si differenzia. Sembra, in generale, ch'egli riproponga, piuttosto, la "teatralizzazione diretta dei corpi, indipendentemente da ogni luogo (carattere o status psicologico)"<sup>19</sup> con cui l'arte scenica contemporanea ha ovviato alla caduta della profondità dei personaggi e della linearità narrativa. Nel contesto di un "teatro-corpo" che nelle posture, nei gesti sfalsati e nell'esitazione fisica ha ritrovato i personaggi mancanti del teatro tradizionale, il verbo è infatti sostituito o amplificato da modi vocali, come mormorii, urla e soffi<sup>20</sup>. È perciò possibile rinvenire un'affinità anche della ricerca vocale di Sieni con il teatro immagine americano e con la post-avanguardia italiana degli anni Ottanta, in cui egli milita all'inizio della sua carriera, incontrando i Magazzini Criminali di Tiezzi e Lombardi e collaborando con l'attrice Julie Ann Anzilotti all'interno della compagnia Parco Butterfly, fondata dalla coppia assieme ad Elio Martini e Roberta Gelpi nel 1984 e ospitata, inizialmente, al Teatro Scandicci di Firenze, gestito dai Magazzini Criminali.

Alla ricostruzione di una "cassa sonora" del corpo danzante, che ha similmente delle basi nel personale studio delle arti marziali, Sieni perviene soprattutto durante il ciclo coreografico sulla fiaba, che va dal 1997 al 2002 e in cui dà vita a un mondo di personaggi - scolpiti attraverso posture, costumi essenziali e movimenti stilizzati - che si esprimono con una rumoristica aritmica, fatta di versi e stridolii<sup>21</sup>. Anche questo evidente smarginamento nell'oralità dei limiti imposti tradizionalmente alla danza non giustifica però, pienamente, un uso più ampio del termine.

Il desiderio di una "scuola dall'infanzia alla maturità, fino all'approfondimento con i danzatori"<sup>22</sup>, realizzato con l'Accademia del gesto, trascende cioè gli aspetti più eclatanti della sua poetica, sprofondando nella ricerca di un patrimonio culturale remoto, ma condivisibile tra persone di

<sup>18</sup> A tal proposito, si veda anche Volli, Ugo, *Da Aristotele a Pina Bausch*, in Id., *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 122-135.

<sup>19</sup> Cfr. Valentini, Valentina, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 108.

<sup>20</sup> Ivi, p. 106.

<sup>21</sup> Cfr. Nanni, Andrea (a cura di), *Anatomia della fiaba*, Milano, Ubulibri, 2002.

<sup>22</sup> Sieni, Virgilio, *Diario fisico di un viaggio*, in Id., *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto Editore, 2009, p. 7.

ambienti ed età differenti. Dal punto di vista metodologico, le implicazioni sociali e umane di questo confronto richiamano una concezione di oralità cui antropologi, sociologi e studiosi della comunicazione hanno dedicato decenni di studi, un oceano di conoscenze in cui è opportuno navigare seguendo una rotta precisa e ristretta. I rimandi espliciti e impliciti di Virgilio Sieni all'oralità possono fungere da bussola.

Sieni si rifà al concetto di oralità negli appunti di lavoro per il *Progetto Oresteia* (1996), in cui culmina la sperimentazione intorno alla tragedia greca<sup>23</sup>. Ne parla come di un “segno profetico legato al corpo danzante, una ricerca sul presente del linguaggio che attualizza la ‘storia’ ”, intrecciando il divenire del corpo al senso collettivo del tempo trascorso. Il linguaggio è dunque la porta, il tramite per accedere al patrimonio storico di un passato che riecheggia nel presente. Nel segno dell'anacronismo, ovvero di una sfasatura cronologica che consente di mettere in atto un modo di esperire l'attualità del gesto in maniera non scontata e ancora in parte ignota, l'arte crea perciò un legame con la storia che non è di semplice continuità (come nel solito tramandarsi di storie, contenuti, tecniche e prassi delle forme orali di comunicazione, cui tuttavia s'ispira)<sup>24</sup>. La tradizione è quindi recuperata, strappata e re-inventata a partire da un senso di rottura volutamente coltivato in ambito coreico a partire dalla sperimentazione corporea. È così che l'oralità può infine coincidere con “il gesto appreso direttamente dal tempo assoluto del corpo [...]: in questo tempo l'oralità acquista la forza del canto e il senso del contemporaneo”<sup>25</sup>.

Come la parola, la danza che aspira a farsi “ascoltare” e ad affermare la propria contemporaneità di fronte al pubblico può dunque riprendere il mito (come nel ciclo coreografico sulla tragedia) o la fiaba, per celebrare un'appartenenza degli esseri umani al medesimo “segreto custodito” della vita<sup>26</sup>. Nel caso degli studi e degli spettacoli sulla tragedia greca, il passato è

<sup>23</sup> Gli altri sono catarsi, *aion*, *coros*, *ate*. Gli appunti sono custoditi alla sede della compagnia Virgilio Sieni Danza a Cango, Firenze. Sono inoltre stati riportati da chi scrive nella voce dedicata a Virgilio Sieni, pubblicata su AMATi, [www.actores.it](http://www.actores.it).

<sup>24</sup> Sul rapporto dell'artista con la propria contemporaneità, cui associo anche quest'interpretazione del lavoro di Sieni, si veda Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.

<sup>25</sup> Sieni, Virgilio, *Appunti per il Progetto Oresteia*, cit.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

ricreato sfuggendo a riferimenti letterali e a una nitida cronologia di eventi; la danza è evocativa, personaggi e nodi della trama sono di fatto indistinguibili. Con il ciclo fiabesco la tradizione orale diventa, invece, un elemento riconoscibile di condivisione con lo spettatore, che è in grado di individuare i singoli personaggi e può ricordarne la storia, senza che essa venga narrata nuovamente sulla scena.

Fra gli altri, Sieni propone Cappuccetto Rosso, il Lupo e Pinocchio, figure animate da una rumoristica imprevedibile, un “canto interno”<sup>27</sup> o sorta di mugolio che dà una precisa metrica al suo originale “movimento gnomico”<sup>28</sup>. Come già accennato, dal punto di vista drammaturgico questo uso vocale innesca un’eco, quando nel buio o di nascosto dalla vista giungono all’orecchio dei suoni che lasciano indovinare l’arrivo di qualcuno o di qualcosa o il suo allontanamento; vocalismi, silenzi e rumori edificano perciò uno spazio immaginario della narrazione, ricostruito dallo spettatore con gli occhi della mente. Con un effetto simile all’ascolto di tacchi che, battendo ripetutamente al suolo, presuppongono l’arrivo di una o più persone, mutando la percezione soggettiva della durata e dell’ambiente circostante al crescere di aspettativa o paura, così, intonando una lingua sconosciuta ma intuitivamente comprensibile, le voci storpiate dei personaggi suggeriscono l’approssimarsi nel presente di un tempo remoto, che riemerge assieme all’emozione di ricordi ineffabili e distinti per ogni spettatore.

Sfuggendo il rischio di un’eccessiva astrazione, Sieni integra, in tal modo, “immaginario collettivo ed emotività personale”<sup>29</sup>: la sua memoria personale e quella condivisa, che lo unisce prima ai suoi danzatori e successivamente al pubblico, restituiscono alla ricerca linguistica un surplus emotivo impostato su una dinamica di riconoscimento e di spiazzamento rispetto a un patrimonio culturale comune. Lo slittamento continuo tra visibile e udibile e l’aspettativa, infranta o confermata, costituiscono la trama di un racconto che si compie nello sguardo dell’osservatore e nei meandri dell’affettività personale.

Tipizzati secondo qualità originali, i personaggi nascono dall’improvvisazione e rispettano l’indole dei danzatori: il Cappuccetto Rosso

<sup>27</sup> Virgilio Sieni, in Nanni, Andrea (a cura di), *Anatomia della fiaba*, cit., p. 33.

<sup>28</sup> Ivi, p. 38.

<sup>29</sup> Ivi, p. 35.

di Sieni, con cui inaugura la fiera fiabesca, porta un cappuccio triangolare, di cui la postura riprende la forma, con le gambe nella posizione di un rombo rovesciato e le braccia rigidamente affiancate al corpo con i palmi aperti verso il basso. Alla fissità “imbalsamata” dell'impostazione fisica corrisponde una gestualità segmentata, che complessivamente porta all'elaborazione “per sottrazione” della figura. “Semistatica”, essa assume una portata iconica<sup>30</sup>.

Alcuni personaggi sono più elementari, altri più complessi, ma di tutti i tratti somatici e l'essenzialità di accessori e costumi garantiscono un'immediata riconoscibilità, che fa da sfondo all'inquietudine sollevata da gesti impreveduti, inopportuni quasi, dati da disequilibri, storpiature, spostamenti repentini nello spazio, minuti scatti e tic. Dapprincipio lieti, essi si trasformano progressivamente in presenze ilari ma destabilizzanti, che all'avanzare del ciclo coreografico sulla fiaba, finiscono per cedere all'afasia e alla malattia, espresse attraverso la lentezza e la ripetizione insistita dei movimenti. Il patrimonio di partenza è così riformulato, al tempo stesso trasmesso e divelto, recuperando quel senso misterico della fiaba che la sua divulgazione per l'infanzia ha, dall'Ottocento in poi, parzialmente smussato.

L'interesse tematico di Sieni può a tal proposito essere paragonato all'attenzione che la fiaba riceve negli anni Ottanta del Novecento sia a livello ballettistico, sia nell'ambito della cosiddetta *postmodern dance* americana, dopo decenni nei quali era assolutamente scomparsa dalla scena in quanto retaggio del balletto tradizionale. Anche altri autori che si confrontano con i *topoi* fiabeschi li attualizzano e, in alcuni casi, li usano in chiave politica per esprimere un'esigenza contemporanea di rivisitazione che prescinde dalla continuità di tecniche e repertori.

Per i coreografi americani, la fiaba è un “paradigma della narrazione”, piuttosto che un genere letterario o un tipo specifico di storia, “una delle forme di narrazione più misteriose perché si mostra così vecchia e contrassegnata, come un palinsesto, dalle tracce lasciate dalla successione delle trasformazioni culturali”<sup>31</sup>. Piuttosto che focalizzarsi sulla forma, lo stile o le strutture della

<sup>30</sup> Ivi, p. 20.

<sup>31</sup> Banes, Sally, *Happily Ever After? The Postmodern Fairytale and the New Dance*, in Id., *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Hanover – London, Wesleyan University Press, 1994<sup>2</sup>, p. 289.

fiaba<sup>32</sup>, le avanguardie americane ne destrutturato i contenuti. Associano il canale verbale a quello fisico, facendoli cozzare in modo da provocare delle “abrasioni”; stimolano il ragionamento analitico dello spettatore, mettendo in discussione le strutture binarie di senso tra buoni e cattivi, al tempo stesso in cui dissotterrano associazioni di genere e razza: “Perché ciò che è cattivo è indicato dal nero? Perché, nella fiaba tedesca, la sorella buona è quella che è incondizionatamente obbediente ad ogni autorità?”<sup>33</sup> Così, parlano della loro consapevolezza politica intorno a questioni inerenti sessualità, potere e moralità.

Anche Sieni riconosce il significato della fiaba al di fuori dell’ambito infantile cui è stata relegata, ma non ne fa una chiave politica di lettura della società. Se ne serve piuttosto per elaborare uno spettacolo-cerimoniale, di cui protagonista è l’osservatore: trasponendo occorrenze formali del racconto fiabesco, le rimodella al fine di disorientare il pubblico partendo da un’atmosfera inizialmente ludica. In poche parole, usa la fiaba per un discorso interno alla danza e alla relazione teatrale che si potrebbe leggere in chiave politica (il lupo è tenero e non malvagio, Cappuccetto Rosso è sia uomo che donna), malgrado nella sostanza trascenda questo aspetto. Con gli altri artisti contemporanei condivide invece la restituzione non realistica e potentemente ambigua di un mondo sommerso dell’immaginario, che va ben oltre le sue forme narrative. Piuttosto che una presa di posizione lucida o affettiva, i suoi spettacoli producono dunque una destabilizzazione percettiva, stimolata dal sottile coinvolgimento emotivo e fisico dello spettatore.

Fedele a un senso della tradizione che supera il mero tramandarsi di tecniche e metodi di danza, per questo ciclo coreografico Sieni recupera infatti la dimensione liturgica e rituale che appartiene alle tradizioni popolari, uscendo dagli spazi prospettici e illusionistici del teatro. Nella prima versione de *La casina dei biscotti* (1998), lo spettatore è solo, attorniato da personaggi che lo

---

<sup>32</sup> Su questo tipo di racconto si concentrano infatti gli studi strutturalisti, di antropologia e psicoanalisi. In particolare, Propp, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. *Morfologija skazki*, Leningrado, Accademia, 1928); Lüthi, Max, *La fiaba popolare. Forma e Natura*, Milano, Mursia, 1978 (ed. or. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Berna, A. Francke Verlag, 1947); Bettelheim, Bruno, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2000 (ed. or. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Random House, 1976).

<sup>33</sup> Banes, Sally, *Happily Ever After?*, cit., p. 284.

accolgono e conducono in un breve itinerario; che lo annusano, lo scrutano e lo invitano a condividere cantuccini e vin santo. Seduto a un tavolo con Cappuccetto Rosso, può accettare i doni o meno, ma se lo fa diventa maggiormente preda dei personaggi in scena: il Lupo si avvicina annusandolo vistosamente, mentre Cappuccetto Rosso emette dei versi ad ogni suo morso o sorseggio, facendo da cassa di risonanza del suo corpo.

*La casina dei biscotti* disattende così l'etichetta sociale, che prescriverebbe silenzio e compostezza, disorientando il "povero" spettatore e trasformando il disinvolto assaggio dell'insolita offerta nell'imbarazzante ostensione della sua stessa animalità (anteriore a qualsiasi forma di socializzazione ed educazione). Finito lo spettacolo, della durata totale di otto minuti, assieme allo stordimento complessivo egli porterà forse con sé, sbriciolato furtivamente tra le dita o nelle tasche, quel cantuccino istintivamente occultato all'invadenza delle figure fiabesche<sup>34</sup>. Si accorgerà allora di non essere stato solo spettatore di una breve performance, né semplice oggetto di sguardo in un gioco di ruoli ribaltati; al contrario, leggerà il turbamento finale come il risultato dell'estraneità indotta dai propri gesti, spogliati della familiarità con cui l'abitudine sempre li ricopre, che l'ha reso in ultimo spettatore di se stesso, specchiandolo nelle reazioni dei personaggi fiabeschi.

La storia non cambia al mutare dei cicli coreografici. Messi progressivamente da parte i riferimenti alla fiaba, che ricompaiono in maniera esplicita solo in alcuni lavori con i bambini, l'attenzione di Sieni si riversa dal 2003 sulla contemporaneità, che abbiamo già visto essere depositaria di un sapere recondito e remoto anche a livello della semplice gestualità quotidiana. Lo cogliamo sin dalle opere della fase che Andrea Nanni ha chiamato dell'umanità ignobile, per il volto dolente della vita che dimostra in opere come *Cado* (2004) o *Visitazione >Mother Rhythm* (2005), dove la scena è lacerata da oggetti ordinari e aleggia un'atmosfera beckettiana di vuoto<sup>35</sup>. Il depauperamento dei personaggi fiabeschi è ora restituito per mezzo di figure clownesche e spersonalizzate, tipi fissi paradossalmente senza nome o identità.

<sup>34</sup> Nella sua prima versione, *La casina dei biscotti* è infatti realizzata per un unico spettatore alla volta (in seguito, ne verranno ammessi almeno sei).

<sup>35</sup> Nanni, Andrea, *Il corpo si è guastato*, in "Hystrio", n. 1, gennaio-marzo 2006.

Così ci appare, per esempio, la donna con la parrucca bianca, vestita di un'ampia camicia da uomo, che giace inizialmente a terra in *Mi difenderò* (2005); così l'uomo che nello stesso pezzo danza in maniera virtuosistica, indossando una giacca barocca: quiete e moto sembrano qui i cardini di un medesimo ecosistema del vuoto, di uno spazio dove le azioni danzate si dispiegano come inermi vagabondaggi tra ambientazioni domestiche.

La scomparsa di figure note, da Cappuccetto Rosso a Pinocchio al Jolly, rafforza la comprensione di alcuni tratti sostanziali e costanti della poetica di Sieni, che prima sembravano derivare principalmente dalle scelte tematiche. Già nelle prime opere sulla contemporaneità, come in seguito nell'azione dei danzatori e dei non professionisti dell'Accademia, le identità che si delineano sulla scena sfuggono a una logica narrativa in senso stretto. Non mostrano la psicologia di personaggi, né tratti reali o inventati immediatamente riconducibili a specifiche matrici di tempo o luogo; bensì mettono in atto un'anonima "danza dei comportamenti", come se costretti ad agire secondo un ambiente condizionante.

Anche nella sua fase matura ritorna dunque l'idea di una presenza che anticipa il gesto che, ancora prima di danzare, Sieni aveva riconosciuto nell'arte visiva degli anni Settanta, nelle performance della body art e in artisti come Gilbert e George, nei quali aveva notato la costruzione di senso che derivava da "una certa espressione, un certo sguardo, un vestito, una posizione [...] all'interno di un contesto più ampio."<sup>36</sup> Ora, sulla scena l'interpretazione precede il gesto: è nella postura con la quale il danzatore si accinge al primo passo. La danza che ne deriva non è però la caricatura di un'azione riconoscibile, ma è aperta ad un immaginario molteplice, sottilmente connotato. La *mimesis*, impiegata per la creazione di opere ispirate ad azioni quotidiane e figurative, acquista lo spessore ideologico di un comportamento ridisegnato, che si sviluppa sulla superficie del corpo, oltre che con l'azione fisica del danzatore.

L'umanità ritratta da Sieni trapela, cioè, dalla membrana esterna, corporea, in cui si imprime le tracce e le cicatrici della memoria, come nella raffigurazione di Pinocchio, col suo lungo naso appiccicato al volto, indice

---

<sup>36</sup> Sieni, Virgilio in Nanni, Andrea (a cura di), *Anatomia della fiaba*, cit., p. 32.

della sua diversità rispetto agli esseri “normali” e condizione a priori di un movimento spigoloso, a scatti. Anche in questo caso la visione di Sieni riflette una concezione maturata a partire dagli anni Ottanta e ancora in massima parte presente nella danza come nel teatro, pur con le dovute differenze di stile ed estetica. Nel suo volto più cruento corrisponde all'idea paradossale di un “corpo-immagine espressivo” che Heiner Müller mostra in *Hamletmaschine* quando presenta un'Ofelia spogliata delle vesti e rivestita del suo sangue, ovvero un corpo coperto della propria sofferenza e di cui le maschere hanno penetrato la carne.<sup>37</sup> Lontano dall'idea di un “corpo come barometro dell'anima”, enunciata da Martha Graham decenni prima e che prevedeva una corrispondenza tra moti interiori e manifestazioni esteriori del movimento; messa da parte anche la fiducia incondizionata nell'autenticità di un corpo-immagine neutro, come nella postmodern dance americana; l'emozione e il senso vengono ora riposti proprio sulla superficie e sul fare, che rimpiazzano l'essere e la sua interiorità.

Rispetto alla crudeltà del teatro, del cinema e della danza degli anni Ottanta, che mettevano in scena una sorta di mattatoio delle relazioni umane, dalle coreografie di Sieni trapela, però, una fiduciosa speranza nelle possibilità di trasformazione, anche quando ritrae la malattia o l'ignobilità umana. Le stesse figure clownesche di *Visitazione*, cui associa un canto di voci infantili e il riso, esprimono un bisogno di leggerezza in luogo di una denuncia. Sembra, inoltre, che le opere degli ultimi anni si allontanino anche dal nichilismo che ancora aleggiava nelle coreografie di transizione tra fiaba e contemporaneità, le quali comunicavano un senso di smarrimento e, in fondo, d'inutilità del gesto.

---

<sup>37</sup> Müller, Heiner, *Hamletmaschine* (1977) in Id., *Teatro II*, Milano, Ubulibri, 2001<sup>2</sup>, p. 83, ma anche Manacorda, Giorgio, *Heiner Müller. Il corpo è la maschera dell'anima che è la maschera del corpo* in Id., *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 56-81.



Se il vuoto rimane come percezione dell'assenza, esso appare ora come lo spazio che misura la distanza percorribile tra me (artista, spettatore, lettore) e l'altro. Un sottile filo di speranza sembra così profilarsi nello spettacolo con il padre (*Oso*, 2005) e con un bambino (*Under the table*, 2005), come nei progetti con bambini e famiglie realizzati a Siena nell'arco di una residenza decennale e in altre iniziative dell'Accademia del gesto. Lo si ritrova anche nei primi tentativi di inserire sezioni danzate da gruppi di non professionisti all'interno di coreografie per la compagnia. Questa direzione è inaugurata dalla seconda sezione della trilogia sul *De rerum natura* di Lucrezio, *Oro* (2009), che usiamo dunque come motivo ricorrente dell'ultimo momento di questa riflessione. Le attività precedenti al debutto dell'opera e lo spettacolo vero e proprio (che ha conosciuto ad oggi diverse versioni) esemplificano gli elementi fondamentali dell'Accademia del gesto e, particolarmente, del percorso triennale *L'art du geste en méditerranée*, avviato da Sieni nel 2010<sup>38</sup>.

I quattro quadri che compongono *Oro* nella prima realizzazione dell'opera, "Brina", "Quiete", "Tenue" e "Sottile", richiamano infatti, in maniera suggestiva, l'andamento distensivo del respiro, emanazione gentile e quasi silente del *vivere*, inteso come processo e temporalità, che si contrappone alla dimensione statica dell'esistenza, in passato ritratta dal coreografo in *Cado*, *Visitazione* o *Un Respiro* (2006) attraverso la tragica vacuità del quotidiano. La ricerca di una trasmissione emotiva e cognitiva che attraversi l'eterogeneità umana a partire dall'esperienza estetica è qui astratta dalla concretezza del fare creativo e rapportata all'universale ciclicità per cui, secondo Lucrezio, "nulla

<sup>38</sup> Per la versione di Scampia di *Oro*, si veda Sieni, Virgilio, *Dignità del gesto. L'Oro di Scampia*, Firenze, Maschietto Editore, 2010.

può prodursi dal nulla” (I, 205) o “dissolversi nel nulla” (I, 266) in quanto gli elementi primari non decadono, ma si aggregano ripetutamente nelle cose della natura<sup>39</sup>. Materia che non deperisce, l'oro è pertanto la metafora di quel seme che può permanere nella collettività, perché fecondato dalla trasmissione realizzata in arte da maestro ad allievo e da autore ad osservatore.

Il significato culturale di questo progetto, che ha coinvolto in maniera continuativa non professionisti di diverse età, smargina ad ogni modo dalla presentazione pubblica dell'opera. Per mesi, uomini, donne e bambini provenienti dallo stesso ambiente, che vivono nello stesso territorio e frequentano le stesse scuole, si incontrano con il coreografo e con i suoi assistenti, approfondendo le dinamiche delle loro micro-comunità sociali. Danno prova di un impegno costante, accompagnato dalla leggerezza, dall'imbarazzo e anche dal senso di vulnerabilità che, con i loro differenti vissuti, colora il lavoro in sala. Un primo seme della trasmissione è dunque sparso a questo livello, sotterraneo e invisibile, della relazione umana e pedagogica, malgrado la finalizzazione del percorso ad un preciso, e circostanziato, progetto coreografico.

Le persone che partecipano agli spettacoli in alcuni casi sono selezionate per audizione o sono segnalate dalle scuole di danza del territorio, per quanto riguarda bambini e bambine piccoli, in altri sono ricercati da Sieni e dai suoi assistenti nelle associazioni e nei circoli locali, soprattutto in merito a uomini e donne della terza età. Con questa pratica Sieni “aggancia” i territori, li fa propri per un periodo circoscritto e calendarizzato. Si vengono così a formare dei gruppi necessariamente diversi dalle comunità locali che normalmente sorgono per l'iniziativa spontanea e informale dei loro aderenti, per quanto si mantenga anche in questo caso l'avvicinamento umano consentito dal rapporto diretto e dall'esperienza condivisa lungo un certo periodo di tempo.

Dal punto di vista metodologico, la costruzione dello spettacolo riprende gli esperimenti condotti in precedenza da Sieni con non professionisti. Propone una composizione geometrica basata sulla precisazione di gesti sedimentati dall'abitudine, accogliendo e modulando azioni pratiche e funzionali, piuttosto

---

<sup>39</sup> Lucrezio, *La natura delle cose*, traduzione di Luca Canali, testo e commento a cura di Ivano Dionigi, Milano, Rizzoli, 2006.

che movimenti intimi, gratuiti e “domestici”. Esempi chiari di questo processo sono *Bottega Inside* (2006) e *Family* (2006). Nel primo caso, all’interno delle loro botteghe, alcuni artigiani fiorentini “scambiavano” gesti con le danzatrici professioniste della compagnia: li mostravano, erano imitati e a loro volta riprendevano le loro stesse movenze sottilmente modificate, mentre la telecamera ne catturava l’immagine entro una serie di filmati. Nel secondo, che si è articolato in laboratori, performance e installazioni di opere video, la parte dedicata ai filmati veniva realizzata dentro le case di tre famiglie, di modo che il senso della relazione e dell’identità tra le persone potesse emergere entro questo spazio domestico, attraverso gesti eseguiti stando comodamente seduti in poltrona o attorno ad un tavolo o ancora in piedi, traendo spunto dal vissuto familiare che poteva ora esprimersi in azioni ripetute, variate e così trasfigurate e trasposte su una dimensione poetica.

Anche per la danza che nasce intorno all’idea dello spettacolo dal vivo, alle persone non vengono necessariamente richieste delle forme da emulare, bensì dei gesti che le mettano in una relazione quasi naturale e di ascolto all’interno del proprio gruppo. In tal modo, la danza si fa esperienza condivisa del fare, prima di tramutarsi in esperienza della visione (per la quale valgono altri criteri valutativi e un giudizio variabile, a seconda del risultato estetico raggiunto, all’interno di un circuito di mercato cui il prodotto finale resta assoggettato per tempi e mezzi di realizzazione).

Nella versione ravennate *Oro* si chiude nella *no man’s land* di quattro manichini umani, bambocci prima suggeriti dalla maschera mutevole della Venere di *Natura delle cose* (2008), riproposti in seguito nel tassello finale della trilogia sull’opera di Lucrezio, *L’ultimo giorno per noi* (2010). Tanto nel frammento di *Oro*, quanto nella coreografia successiva, lo spazio bianco e rarefatto dell’uno e le pareti di fili d’argento dell’altro, che lasciano intravedere una luce nel buio della scena senza demarcarla in maniera netta, definiscono una terra sospesa tra realtà e illusione, oltre che tra vita e morte.



In *Oro* l'entrata finale di tutti i partecipanti, con i loro volti freschi o segnati dall'età e nei loro differenti abiti, rivela soprattutto l'affinità nella molteplicità. Le maschere uguali dei bambocci sembra che possano assumere i tratti delle tante identità umane che le attorniano, mentre continuano a danzare senza tregua come spettri instancabili, sullo sfondo sonoro di una ripetuta e sarcastica domanda: "tutto bene ragazzi?". Forse, l'alterità cui i tanti volti rimandano mentre dallo sfondo osservano i manichini (a Ravenna) o avanzano in processione (nella successiva versione ferrarese) non riflette solo le tappe della vita, ma la pluralità dell'io e la coesistenza entro una stessa persona di altre vite: della giovinezza che riecheggia negli anni di maturità, della vecchiaia che vibra della memoria infantile e della nostalgia degli anni trascorsi. Come la Venere, ritratta secondo gli imprevedibili sbalzi della memoria, così queste maschere anonime evocano lo sfasamento anacronistico della mente. Presente senza età è anche *L'ultimo giorno per noi*, che appare come un frammento scalfito dal tempo. Proprio il tentativo di raccontare l'ultimo giorno, senza un prima e un dopo dell'azione, finisce infatti per produrre un'atmosfera astorica, un'istantanea dove tutto può coesistere come nell'assurdo mondo di Pozzo, cui Samuel Beckett fa pronunciare: "Quando! Quando! Un giorno, non vi basta, un giorno come tutti gli altri, è diventato muto, un giorno io sono diventato cieco, un giorno diventeremo sordi, un giorno siamo nati, un giorno moriremo, lo stesso giorno, lo stesso istante, non vi basta?"<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Beckett, Samuel, *Aspettando Godot*, in *Teatro completo*, trad. it. di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1994, p. 78.

### L'eco di voci ora mute

Nella sua tesi “Sul concetto di storia”, Walter Benjamin interpreta il passato come la redenzione cui nel presente aspiriamo e di cui la storia ha diritto: la felicità anelata nel futuro è un riflesso dell’oggi, del proprio tempo, che si trova in un rapporto equivalente con il tempo trascorso: “Non sfiora forse anche noi un soffio dell’aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c’è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un’eco di voci ora mute?”<sup>41</sup>. Il mistero di questo appuntamento tra le generazioni è lo spazio desiderato da Sieni; in questa bolla, risparmiata dalla progressione coatta della cronologia, risiede la sua aspirazione alla trasmissione di un seme che possa trapassare le età e farsi evocazione del rincorrersi della storia col suo inevitabile fluire e rifluire di presente e futuro.

L’aspirazione all’universalità si scontra anche con l’insidia della genericità che, pur mostrandole, rischia di naturalizzare le differenze (di “etnia”, età, genere); eppure, proprio nel margine aperto tra l’assimilazione vorace dell’altro e il suo rispetto si situa la forza espressiva della sua opera. Gli spettacoli di Sieni non avrebbero l’impatto che realmente esercitano sul pubblico se non ammettessero anche queste abrasioni tra la compattezza della visione (e della sua mano nella creazione) e l’accoglienza delle particolarità che, per essere tale, non può mai permettersi di fagocitare l’estraneità dell’altro. La dialettica tra femminile e maschile, che per esempio è la premessa alla ricerca di Venere in *La natura delle cose* e che lo porta ad approfondire l’occasione mancata all’Occidente di “restare femmina” in *Tristi Tropici*<sup>42</sup>, indica il proficuo effetto del disturbo, l’intruso (femminile in questo caso) cui Sieni cerca di approssimarsi nel tentativo di conoscerlo attraverso l’elaborazione creativa. Similmente, dal sublime e terribile sostegno da terra con cui, in una scena di *Sonate Bach\_Di fronte al dolore degli altri* (2007), un danzatore manipola la sua partner femminile con gesti scarni e diretti affiora la crudeltà della guerra, che non ha mai effetti generici sulle persone, nonostante per la strada lasci morti e feriti, anonimi agli occhi della cronaca e della storia, di cui i numeri

<sup>41</sup> Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, p. 23.

<sup>42</sup> Cfr. Sieni, Virgilio, *Tristi Tropici*, Firenze, Maschietto Editore, 2010.

permangono sulle tragedie individuali<sup>43</sup>. In *Sonate Bach*, l'unilateralità dello sguardo sulla guerra è così parzialmente dissolta nell'ammissione di percezioni inevitabilmente diverse, seppur comunemente condivisibili, che offrono in fondo una risposta alle riflessioni che Susan Sontag riporta in apertura al testo *Davanti al dolore degli altri* da *Le tre ghinee* di Virginia Woolf. A un avvocato che le aveva chiesto cosa potessero fare per prevenire la guerra, l'autrice aveva infatti ribattuto che, malgrado appartenessero entrambi alla classe colta, un "profondo abisso" li divideva: l'essere uomo o donna. Era dunque possibile che la sua repulsione alle lusinghe della guerra fosse simile a quella di lui?<sup>44</sup> Con questo interrogativo Sontag introduce il suo saggio, che è la fonte secondaria e dunque il filtro analitico utilizzato da Sieni per interpretare le immagini di guerra. A prescindere dalla coreografia, che si pone l'obiettivo di denunciare un tema di attualità nelle forme poetiche della danza, ripensare a questo esempio ci fa capire come il bisogno di trasmissione che banalmente si associa all'opera di un maestro sia anche strumento di trasformazione e di incontro con un'estraneità amata (sia essa femminile, familiare, etnica o anagrafica) in cui riconoscersi, per vincere con la danza quella "difficoltà di comunicazione"<sup>45</sup> che Woolf prova a superare condividendo le fotografie di guerra. Qui la danza è un ponte sopra l'abisso.

Su questo cammino, in cui si compie il compromesso tra dimensione estetica e politica, lo sguardo di chi osserva o scrive sposa quello dell'artista, attraverso un atto di riconoscimento e di approfondimento della memoria: attraverso il recupero della propria contemporaneità. Anche le tante pagine pubblicate da Sieni, fitte di notazioni, schizzi e immagini, che sono andate a comporre i libretti degli spettacoli e i volumi della collana *Il gesto*, costituiscono infatti una rinnovata occasione di confronto e di trasmissione. Sono l'espressione reiterata del desiderio di una trasmissione viva, la prova durevole di un toccare "infinitamente sviato, differito [...] ovunque interrotto e

<sup>43</sup> Nel corso di questa sezione, sullo sfondo è proiettato il filmato di Adriano Sofri *I cani e i bambini di Sarajevo* (1994), che induce ad associare le immagini della fame e dell'abbandono dei cani randagi, riprese nelle zone di guerra, ai corpi maltrattati e dimenticati dei conflitti bellici.

<sup>44</sup> Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003 (ed. or. *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002).

<sup>45</sup> *Ibidem*.

ovunque cercato”<sup>46</sup>, di un contatto che attraversa il vuoto e penetra l’intima “zona del silenzio”. Lo storico, il critico e il lettore acquistano anch’essi, così, una voce, facendosi tramite di un’eco che non vuole estinguersi. Costretti sulla soglia, “malgrado tutto”, colgono la vulnerabilità del buio e il luminoso tremolio di una candela che, strappando i colori all’oscurità, genera scintille di cui è possibile avvertire, ancora, il calore sulla propria pelle.

---

<sup>46</sup> Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 2004 (ed. or. *Corpus*, Paris, Ed. Métailié, 1992).

### Bibliografia essenziale

- Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.
- Banes Sally, *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Hanover – London, Wesleyan University Press, 1994<sup>2</sup>.
- Barba, Eugenio, *Teatro: solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 2000<sup>2</sup>.
- Bauman, Zygmund, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006 (ed. or. *Liquid Modernity*, Polity Press, Oxford, 2000).
- Beckett, Samuel, *Teatro completo*, trad. it di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1994.
- Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1991.
- Bettelheim, Bruno, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2000 (ed. or. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Random House, 1976).
- Compagnia Virgilio Sieni Danza, *La bellezza della diversità*, Siena, Pacini Editore, 2003.
- Compagnia Virgilio Sieni Danza, *Cado*, programma dello spettacolo, Firenze, 2004.
- Compagnia Virgilio Sieni Danza, *Mi difenderò*, programma dello spettacolo, Firenze, 2005.
- Cuppini, Carlo, *Virgilio Sieni, Visitazione. Itinerario nel ventre di un'opera*, in *Danza/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*, numero monografico a cura di Rossella Mazzaglia, "Culture Teatrali", n. 14, primavera 2006, pp. 153-170.
- Didi-Huberman, Georges, *Come le lucciole*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010 (ed. or. *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009).
- Jedlowski, Paolo, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- Lanteri, Jacopo, *Corpi d'oro e resistenze*, in "Exibart.onpaper", n. 35, dicembre 2006-febbraio 2007.
- Lucrezio, *La natura delle cose*, trad. di Luca Canali, testo e commento a cura di Ivano Dionigi, Milano, Rizzoli, 2006.
- Lüthi, Max, *La fiaba popolare. Forma e Natura*, Milano, Mursia, 1978 (ed. or. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Berna, A. Francke Verlag, 1947).
- Manacorda, Giorgio, *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*, Milano, Ubulibri, 1996.
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni*, voce enciclopedica, [www.actores.it](http://www.actores.it), [2007].
- Müller, Heiner, *Teatro II*, Milano, Ubulibri, 2001<sup>2</sup>.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 2004 (ed. or. *Corpus*, Paris, Ed. Métailié, 1992).
- Nanni, Andrea (a cura di), *Anatomia della fiaba*, Milano, Ubulibri, 2002.
- Nanni, Andrea, *Il corpo si è guastato*, in "Hystrio", n. 1, gennaio-marzo 2006.
- Pedroni, Francesca (a cura di), *Dialogo. Emilio Greco, Virgilio Sieni*, Firenze, Maschietto Editore, 2009.

- Ponte di Pino, Oliviero, *Il nuovo teatro italiano, 1975-1988*, Firenze, La casa Usher, 1988.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza: storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Propp, Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. *Morfologija skazki*, Leningrado, Accademia, 1928).
- Sbardella, Livio, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006.
- Sieni, Virgilio, *Il fiato della follia*, in Pontremoli Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euresis Edizioni, 1997, pp.123-149.
- Sieni, Virgilio, *Manifesto per una giovane rivoluzione*, Firenze, Maschietto Editore, 2007.
- Sieni, Virgilio, *La natura delle cose*, Firenze, Maschietto Editore, 2008.
- Sieni, Virgilio, *La sospensione del gesto. Opere 2005-2008*, Firenze, Maschietto Editore, 2008.
- Sieni, Virgilio, *Ossò*, Firenze, Maschietto Editore, 2008.
- Sieni, Virgilio, *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto Editore, 2009.
- Sieni, Virgilio, *Tristi Tropici*, Firenze, Maschietto Editore, 2010.
- Sieni, Virgilio, *Dignità del gesto. L'Oro di Scampia*, Firenze, Maschietto Editore, 2010.
- Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003 (ed. or. *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002).
- Valentini, Valentina, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Volli, Ugo, *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Milano, Feltrinelli, 1992.

### Fonti inedite

- Compagnia Virgilio Sieni Danza, *Corpi D'Oro*, nota di presentazione custodita presso l'archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza, Cantieri Goldonetta, Firenze.
- Sieni, Virgilio, *Progetto Oresteia*, appunti di lavoro custoditi presso l'archivio della Compagnia.