



ROSSELLA MAZZAGLIA

DANZA E IMMAGINE LA DIMENSIONE PERFORMATIVA IN *BAMBINO MANIFESTO* DI VIRGILIO SIENI

This paper deals with the project Bambino Manifesto, concerning Virgilio Sieni's creation and exhibition of 5 manifestos based on photographs of a group of children depicting gestures from Masaccio and Masolino's Storie di San Pietro, frescoed at the Cappella Brancacci in Florence. The pictures are explained both as deriving from a balance between form and dynamics, that is put in motion by a detailed work on the dancing body, and as events in themselves being 'enacted' by the spectators encountering them, whether casually or purposefully, while walking in the city streets. In fact, the process anticipating and following the elaboration of the pictures comes to affect and determine the photographs performative and aesthetic value. Movement analysis, historical contextualization, as well as the ideas of punctum (Barthes), of building duration (Didi-Huberman) and of the theatricality of photographs (Maria Ines Aliverti) serve as a methodological interdisciplinary basis for this study, which shows the intertextual nature of such artistic objects and the semantic and symbolic network they activate in their observers' eyes.

L'enunciazione del binomio danza-immagine non è marginale nel caso del coreografo toscano Virgilio Sieni, che studia architettura all'università e fa le prime esperienze teatrali nell'ambito della post-avanguardia italiana degli anni Ottanta. Sin dall'inizio del suo percorso coreografico Sieni affianca al lavoro in sala la realizzazione di disegni e tavole che hanno quasi una loro autonomia estetica.

Conosce approfonditamente e cita sovente le opere dei maestri del Rinascimento e del Manierismo, frequentate a Firenze sin dall'adolescenza; usa il cinema di autori quali Fellini, Antonioni e Lynch come mezzo per guardare la contemporaneità; accanto alle coreografie e alle performance teatrali, realizza anche installazioni video e manifesti con l'ausilio di fotografi professionisti. Su quest'ultimo aspetto intendo concentrarmi, utilizzando le competenze storiche e metodologiche sulla danza e la conoscenza dei suoi spettacoli come sfondo per la comprensione di un'immaginazione artistica che nelle opere visive ha trovato un esito estetico originale. D'altro canto, quando si approfondisce il lavoro di Sieni si scopre che questo ampliamento dell'attività creativa non è contingente e momentaneo, ma esprime piuttosto la personale assimilazione di una cultura visiva, vissuta in maniera



intima e soggettiva, che assieme alla lunga esperienza coreografica informa lo sguardo e condiziona il processo creativo di quest'autore.

Le implicazioni tematiche e analitiche della trasversalità tra danza e immagine emergono chiaramente in alcune opere degli ultimi anni, esemplificative di una concezione creativa che si ritrova comunque, in vario grado, in tutta la sua produzione artistica. In particolare, trovo molto utile guardare alle realizzazioni dell'Accademia del gesto, da Sieni diretta dal 2007 presso la stessa sede della compagnia a Cango (Firenze), che ha dato seguito a una pratica e ha ufficializzato un interesse di lunga data del coreografo, relativo allo studio del gesto e alla sua presentazione (scenica e in formati come fotografie e video) da parte di persone di fasce di età differenti e di non professionisti con i quali recuperare la ritualità del gesto quotidiano e la sua potenzialità estetica, che ritroviamo in forme più stilizzate nella danza della compagnia professionale.

Entriamo perciò nel vivo di questo tema, specificando innanzitutto che la danza è qui intesa come percorso formativo e manifestazione della sensibilità estetica del gesto, piuttosto che come linguaggio codificato. In quanto tale, si presta al lavoro con gruppi di bambini, adolescenti e anziani (oltre che con professionisti) confluito nelle performance e nelle opere visive. Può attingere dall'arte figurativa, dal cinema, dalla fotografia e in simili forme riversarsi, innestando un rapporto di reciprocità con l'immagine, riconfermato a ogni nuova occorrenza estetica e performativa.

L'esempio che intendo approfondire è il progetto *Bambino Manifesto*, realizzato a Firenze nel 2007 e che concerne la creazione di cinque manifesti, contenenti immagini fotografiche che ritraggono un gruppo di bambini in scene tratte dalle *Storie di San Pietro* di Masolino e Masaccio, affrescate alla Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine a Firenze. I manifesti sono stati affissi nelle strade dell'Oltrarno su finestre e ponteggi per due settimane, durante il Festival Oltrarno Atelier diretto dallo stesso Sieni (23 giugno-4 luglio 2007)¹.

1. L'immagine del corpo

Abbigliati in vestiti quotidiani, i bambini di *Bambino Manifesto* hanno le mani d'oro, per via di una doratura eseguita da un decoratore dell'Oltrarno seguendo la tecnica di

¹ Ideazione del progetto, direzione e composizione drammaturgia sono di Sieni; le fotografie qui riprodotte, originariamente affisse come manifesti per le strade dell'Oltrarno, sono di Dario Lasagni.



restauro delle cornici antiche. Confrontandoci con il percorso creativo di Sieni, ritroviamo qui un elemento costante almeno dalla seconda metà degli anni Novanta e, cioè, la tendenza a segnare o deformare i corpi (si pensi, per esempio, al naso di Pinocchio, che i danzatori portano sul volto come una cicatrice in diversi pezzi del ciclo fiabesco, alla gobba che Sieni ‘indossa’ in *Jolly Round is Hamlet* o in *Le mille e una notte*, al trucco da clown delle danzatrici di *Visitazione*, alle grafie inscritte sui corpi delle performer di *Piega Canova*).

Attraverso il lavoro tecnico di messa in forma dei corpi, anche la danza indica, d’altro canto, un modo di intervenire e trasformare il corpo, così come dei «progetti di intervento e di trasformazione» sono le pratiche diffuse socialmente della ginnastica, del body building, ma anche quelle artistiche della body art, o mediche, della chirurgia estetica². Similmente i tatuaggi, che indicano un modo di segnare il corpo in maniera più o meno reversibile, costituiscono una modalità con cui riappropriarsi della propria immagine e «riterritorializzare il corpo», incidendovi segni, simboli, tracce e percorsi di significazione³. Cambia poi, naturalmente, il valore estetico di queste pratiche e il loro senso, a seconda che vengano compiute per omologarsi a un modello esterno, oppure per sancire la propria diversità e comunicare la propria identità.

Guardando dunque a *Bambino Manifesto*, ci si chiede quale sia il valore simbolico e il percorso di significazione dell’oro applicato sulle mani dei bambini.

Non c’è alcuna distinzione, in tal senso, tra i corpi individuali, mentre emerge uno scarto tra il tempo presente/attuale dei bambini (che ben si mostra negli abiti quotidiani) e un tempo remoto, che lontanamente evoca quello in cui Masaccio e Masolino realizzavano gli affreschi della Cappella Brancacci a metà del ‘400⁴. Sieni si rifà, infatti, al commercio di drappi e broccati d’oro che univa Oriente e Occidente⁵, che ritorna come suggestione nella realizzazione di altre opere e, in

² Cfr. P. BORGNA, *Sociologia del corpo*, Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 79-80.

³ B. MARENGO, *Ibridazioni. Corpi in transito e alchimie della nuova carne*, Castelvecchi, Roma, 1997.

⁴ Il senso di appartenenza a un luogo con una storia e un’identità che la sola presenza di affreschi e di un’arte secolare basta a evocare ritorna in forme che attraversano l’opera di Sieni e che esulano da questo semplice esempio. Quando nel Quattrocento Masolino ritrasse le *Storie di San Pietro*, diede agli apostoli il volto di uomini che vivevano nei fondachi o nelle botteghe, attingendo soprattutto dal mondo artigiano che popolava il quartiere di S. Frediano, di là d’Arno e che già allora sembrava destinato a scomparire. Oggi, con lo stesso spirito, con l’intenzione di avvicinarsi all’umanità del lavoro artigianale, di questo volto che ancora esiste e resiste al tempo, Sieni entra nelle botteghe degli artigiani che si trovano nell’Oltarno per coinvolgerli in azioni coreografate, piccole cerimonie che nascono proprio in quei luoghi e da gesti sedimentati in decenni di attività e ormai assimilati dai loro corpi.

⁵ Lo stesso Felice Brancacci, che sembra sia stato il committente degli affreschi, era mercante di seta.



primis, nella coreografia *Oro*, debuttata a Ravenna nel 2009, in cui riecheggia lo scambio con la cultura orientale e bizantina evocato dai mosaici locali⁶.

In particolare, il tema dell'oro era già comparso nel titolo del progetto *Corpi d'oro*, condotto al Festival Drodesea nel 2006 con tre donne sopra i settant'anni, le quali, durante una breve performance, si muovevano secondo una precisa partitura gestuale in un ambiente spoglio, simile a una cucina, agendo attorno a un tavolo in legno, abitato da bicchieri e piatti vuoti. Tra i riferimenti dichiarati dell'opera, la *Cena in Emmaus* di Caravaggio sembra il più riconoscibile⁷. L'oro è inoltre impresso sulla maglia di una fanciulla che guarda fuori dalla fotografia in cui la sua immagine è immobilizzata nella brochure di presentazione del progetto *L'Oro del corpo*, inerente una residenza artistica a Siena⁸. Ancora più significativa è poi la presenza di un mobile dorato nello spettacolo *Ossò* (2005), realizzato da Sieni assieme al padre: in ogni replica questi passa uno strofinaccio su un oggetto d'oro che viene decorato sul posto e che varia inizialmente da uno spettacolo all'altro, per essere poi fissato in un comodino. C'è dunque un'insistenza da parte di Sieni sul tema dell'oro, che toglie ogni dubbio sulla casualità della scelta, al di là dell'opportunità d'impiegare la maestria artigianale di una bottega dell'Oltrarno e, cioè, del quartiere in cui vengono affissi i manifesti⁹. Oltre ai riferimenti diretti delle opere, questa presenza allude alla

⁶ Nel corso della progettazione dello spettacolo è esplicito il riferimento alla Basilica di S. Vitale in cui Sieni avrebbe voluto realizzare una parte dello spettacolo, concepito originariamente come performance itinerante e, per questioni logistiche e organizzative, presentato infine in uno spazio teatrale tradizionale.

⁷ A tal riguardo, si veda anche V. SIENI, *La sospensione del gesto*, Maschietto Editore, Firenze, 2008.

⁸ In questo caso, però, il riferimento all'oro sembra per lo più una suggestione, poiché nelle tappe del progetto non ricompare né in sede laboratoriale, né performativa.

⁹ Nell'edizione del 2010 del Festival Oltrarno di Firenze è stata realizzata una nuova performance itinerante, *Wunderkammern_Artigiani*, che coinvolgeva proprio tre botteghe del quartiere. Tra queste, c'era anche quella del decoratore che in *Bambino Manifesto* aveva rivestito d'oro le mani dei bambini e che qui ricopriva la propria mano di colla, facendovi aderire l'oro, l'osservava, fendeva l'aria con gesti lenti e ampi e, infine, sfaldava lo strato d'oro e scompariva dalla vista del pubblico, recandosi in un'altra stanza. Così, l'azione abitudinaria veniva ridistribuita nello spazio secondo una metrica gestuale che consentiva all'artigiano di esperirla in maniera inedita, al tempo stesso coinvolgendo lo spettatore in una piccola liturgia. L'osservatore poteva, pertanto, sentire di essere accolto in uno spazio intimo, diviso tra pubblico e privato, nel quale ritrovava inoltre i segni del rapporto, ormai consolidato dagli artigiani, con Sieni. Su una parete del laboratorio si trova, infatti, la locandina della prima collaborazione con la compagnia, *Bottega Inside*, condotta con gli artigiani del quartiere dal 2002 al 2007 e ora confluita in un archivio video. Uscendo poi dalla bottega, come prima in entrata, si possono osservare alle pareti gli articoli di giornale che ne parlano, che conferiscono a questo luogo di lavoro una dimensione metateatrale, mentre testimoniano dell'importanza data dagli stessi artigiani all'incontro con la danza di Sieni. (Per certi versi, questi 'attestati' che ritroviamo passando da una bottega all'altra fanno pensare ai certificati di laurea che spesso si ostentano, come tracce di un'identità ricercata, nella parte più professionale della casa, anche quando lo studio non è abitualmente utilizzato per accogliere clienti o pazienti, bensì per svolgervi le attività domestiche del proprio mestiere).



rottura del punto di fuga e, quindi, della prospettiva ottica, cui Paolo Uccello nel '400 oppone piuttosto la ghirlanda di frammenti, l'alchimia di infiniti orizzonti dei cieli d'oro bizantini: lo avevano celebrato già i Magazzini nel 1985 nello spettacolo *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, cui anche Sieni prese parte come attore-danzatore¹⁰; lo celebra ancora il coreografo, sfuggendo al bisogno di inquadrare il mondo rappresentato entro uno spazio chiuso e ponendo, invece, l'attenzione sul particolare, su schegge che fendono il quadro della visione.

Sebbene l'oro non possieda oggi la fascinazione che aveva per gli antichi alchimisti, esso non ha perso, del resto, il suo valore simbolico. L'oro è anzi «il metallo del ricordo, della fedeltà, delle promesse, dei grandi e dei piccoli patti tra gli uomini e tra Dio e gli uomini. Ha il potere di trasformare ogni oggetto in una sorta di reliquia»¹¹. Anche la penna o l'orologio, se realizzati in oro, perdono la loro funzione di materiali d'uso e diventano «reliquie personali o familiari»¹²: reliquie passate in eredità, mostrate e quasi celebrate con l'enfasi di ricordi che attestano il valore affettivo e quasi sacrale di questi oggetti; reliquie riposte nell'angolo più remoto della casa (in un cassetto, ma anche nelle casseforti), se non dentro le celle gelide, ma sicure, dei *caveaux* delle banche. In *Bambino Manifesto* l'oro conserva questa valenza simbolica e finisce, così, per alienare i corpi dei bambini dalla loro quotidianità, mostrandoli incisi, tatuati; facendone dei corpi preziosi, non solo per la loro fanciullezza, ma anche per l'eco di una storia che trasuda una memoria senza passato, su di loro inscritta nella pelle e nei gesti.

Nell'opera di Sieni il senso di una natura umana che esalta il trascorrere del tempo e i suoi infiniti echi prevale, perciò, sulla freddezza del metallo, diversamente associabile alla morte. Il suo excursus sull'oro, poc'anzi citato, rende in tal senso omaggio al *De rerum Natura* di Lucrezio, con il quale il coreografo si confronta prima per la realizzazione di *La Natura delle Cose* (2008), poi per il già citato *Oro* (2009) e, successivamente, per *L'ultimo giorno per noi* (2010). Sulla suggestione di Lucrezio, l'oro diviene infatti metafora di «un'origine che si mantiene», in quanto metallo unico, non monolitico ma indistruttibile con agenti chimici. Le differenti età dell'uomo che parimenti compaiono sulla scena di *Oro* testimoniano le trasformazioni del corpo al trascorrere del tempo, al rinnovarsi continuo dell'origine,

¹⁰ Cfr. F. TIEZZI, *Vita immaginaria di Paolo Uccello. Frammento* in ID., *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 99-120.

¹¹ P. BELLASI, *Il giardino del Pelio. Segni, oggetti e simboli della vita quotidiana*, Costa & Nolan, Genova, 1990, p. 78.

¹² *Ibidem*.



inteso «come opportunità e non come castigo»¹³, ovvero come manifestazione di vita piuttosto che quale approssimazione alla morte.

In *Oro*, da una porta posta al lato di una luminescente scena bianca vediamo affacciarsi una moltitudine di bambini, anziani, donne e ragazzi non vedenti, che richiamano allo sguardo e alla memoria diverse fasi del ciclo vitale. Accogliendo danzatori professionisti e persone di diversa età e sesso, cui chiedere dunque la credibilità di un gesto estetico estraneo a stilemi e denso invece di spessore umano, Sieni approfondisce le intuizioni in parte sviluppate in *La natura delle cose*, alludendo alla complessità della vita, che scardina la progressione riconoscibile del tempo. Nel quadro iniziale dello spettacolo una barra dorata appare sorretta in equilibrio instabile sul polso di una donna che avanza, coesa e in dilatato contatto con un cordone di uomini anziani, a lei unito in una camminata lenta, alternata a delicate e icastiche figurazioni di gruppo. Senza scadere nel funambolismo, la danzatrice sottomette la prodezza acrobatica alla potenza iconica del gesto, corrompendo la tensione in lievi cedimenti che la trasfigurano, mentre il bianco bagliore della scena cede al calore di istantanee rossastre. Col capo reclinato, le mani sul volto o congiunte e rivolte verso l'alto, esprime la dimensione spirituale della vulnerabile processione umana cui appartiene, che l'instabilità dell'asta potentemente simbolizza: longevità visibile e transitorietà del vivere, permanenza dell'oro e deperibilità del corpo si mitigano così, condensandosi nel punto di bilanciamento che congiunge le polarità dinamiche dell'asta e, per analogia, dell'esistente.

L'oro di *Bambino Manifesto* recupera questa stratificazione tematica e temporale, evocando una memoria lontana che si rigenera nei corpi dei bambini. Oltre all'idea di indistruttibilità e all'intrinseca possibilità di trasmissione, l'oro conserva però, anche in questo caso, la connotazione gelida che attribuiamo normalmente al metallo, che si contrappone sul piano semantico alla vita dell'essere umano.

Sovrapposto alla carne, ricoprendola, l'oro apparenta infatti i corpi a statue inanimi, a monumenti da esibire. Questo è peraltro il modo in cui la doratura venne per esempio impiegata, secoli orsono, in quelle stesse strade dell'Oltrarno ora abitate dalla danza e dai manifesti di Sieni. Nel carnevale del 1513, le compagnie del Diamante e del Broncone, fondate rispettivamente da Giuliano De Medici e da Lorenzo di Piero, confrontarono la loro magnificenza con la processione di carri

¹³ Appunti tratti da chi scrive durante una sessione di prova dello spettacolo *Oro*, 23 marzo 2009, Cango, Firenze.



elaboratissimi. L'allora giovane Jacopo Pontormo, assieme ad altre opere, diede prova della propria arte coprendo d'oro il corpo nudo di un fanciullo che, levandosi sopra un uomo rivestito di armi rugginose, simboleggiava la vittoria dell'età dell'Oro sull'età del Ferro. Ma quell'oro, che ne aveva esaltato la bellezza, fu anche cagione della sua morte poco dopo la fine dei festeggiamenti, per la sofferenza arrecatagli dal rivestimento pittoreo che aveva impedito che la pelle traspirasse¹⁴.

L'immagine di questa statua integralmente d'oro e di carne, al tempo stesso vitale e funerea, che la testimonianza contemporanea di Vasari ci consente ancora oggi di ricordare, esemplifica in maniera suggestiva il rapporto dialettico tra la morte (implicita, del resto, nel concetto stesso di reliquia) e la vita, nonché dunque tra memoria e presenza.

2. Il tempo della raffigurazione

Dal punto di vista dell'immagine, l'oro squarcia l'orizzonte visivo, creando un bagliore sui colori opachi degli abiti e sul buio dello sfondo, che sostituisce il paesaggio naturalistico e le architetture urbane dipinte negli originali delle *Storie* di Masaccio. Il suo effetto complessivo va quindi ricondotto anche alla composizione drammaturgica dell'azione e alla sua restituzione fotografica. Per descrivere i

manifesti è però opportuno compiere un ulteriore, e stavolta breve, salto nel tempo, accennando a un'altra opera di Sieni.



Georges Méryllon, *Veillée funèbre au Kosovo*, 1990.
© G. Méryllon/Gamma Presse/Contrasto.

Pochi mesi dopo *Bambino Manifesto* Sieni realizza lo spettacolo *Tregua*, che debutta a Ferrara il 29 novembre 2007 e che s'ispira alla



Pascal Convert, *Sans titre (inspirée de Veillée funèbre au Kosovo, photographie de Georges Méryllon, 1990)*, 1999-2000, particolare. © Pascal Convert, by SIAE 2007.

fotografia di Georges Méryllon, *Veglia funebre in Kosovo*, in cui vediamo un gruppo di donne addolorate, raccolto attorno al corpo di un uomo morto. Affiancando alla visione della fotografia le suggestioni dell'iconografia

¹⁴ Devo il suggerimento di questo aneddoto, riportato da Vasari in *Vita del Pontormo* (1568), a Gerardo Guccini, docente di Drammaturgia presso il Dams di Bologna.



dell'arte italiana, Sieni sviluppa un balletto estremamente dinamico, in cui si ripetono i gesti del sorreggersi e ribaltarsi dei corpi. Da guida alla comprensione della fotografia di Mérillon è, in particolare, la lettura del saggio di Georges Didi-Huberman, *Costruire la durata*, in cui il critico d'arte analizza l'opera scultorea di Pascal Convert, *Sans titre (inspirée de Veillée funèbre au Kosovo, photographie de Georges Mérillon)*¹⁵.

Se ora affianchiamo questa scultura a *Bambino Manifesto*, abbiamo l'impressione di trovarci dinanzi a un meccanismo equivalente di restituzione poetica della fotografia (nel caso di Convert) e dell'affresco (nel caso di Sieni). Sapendo della conoscenza di quest'opera da parte del coreografo, verrebbe intuitivamente da pensare a un'influenza diretta della scultura e degli studi di Didi-Huberman anche su *Bambino Manifesto*. Al contrario, Sieni legge il saggio di Didi-Huberman solo dopo la realizzazione dei manifesti e non pensa, in alcun modo, a Convert per la doratura delle mani¹⁶. Piuttosto che chiedersi quale espressione artistica condizioni l'altra, dinanzi alle intuitive affinità è perciò utile domandarsi quali logiche strutturali ed espressive colleghino in maniera così nitida la scultura di Convert e le fotografie di Sieni (e possano similmente essere rintracciate nel legame sempre rinnovato dal coreografo con l'iconografia dell'arte italiana). Il confronto non offre in questo caso un chiarimento sull'opera di Sieni, ma permette di penetrarne la complessità.

Anche nel lavoro coreografico Sieni coniuga, infatti, forma ed emozione entro configurazioni che assimilano le risorse visive per mezzo di un personale processo di selezione e di trasformazione del materiale di partenza entro coordinate spazio-temporali proprie alla scena teatrale, cui associa un'elaborazione del movimento corporeo finalizzata all'efficacia comunicativa della danza. In generale, sembra che l'artista rintracci nelle immagini, e restituisca in danza, ciò che Roland Barthes in *La camera chiara* definisce *punctum*, ovvero quel particolare elemento, non immediatamente riconoscibile, che suscita interesse in una fotografia e che è in grado di commuovere¹⁷.

All'interno della performance coreografica, la fissità delle immagini che ispirano i singoli lavori è così 'restaurata' e trasformata nella modalità di un comportamento scenico che al tempo stesso richiama il passato e l'attualità e li

¹⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *Costruire la durata*, in AA. VV., *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

¹⁶ Conversazione dell'autrice con Virgilio Sieni.

¹⁷ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino, 2003.



rinnova di senso. L'opera coreografica si fa cioè tramite soggetto di un'eredità culturale che coinvolge il pubblico in un atto partecipativo e di riconoscimento, a prescindere dalle barriere di genere e dalla tradizione artistica di provenienza dell'autore. Nel confronto tra la scultura di Convert e i manifesti dei bambini non c'è, però, una referenzialità comune e la similitudine compositiva - che basta in coreografie come *Visitazione* (2004) o *Dialoghi sulla Deposizione* (2007) a stabilire un richiamo visivo e tematico alle opere originarie - è contraddetta dall'analisi tematica e formale. Al contrario, essa sembra basarsi su una logica strutturale profonda, inerente la «circolazione temporale di lunga durata»¹⁸ suggerita da queste opere, che ne mette in luce la loro valenza antropologica, oltre che estetica.

La composizione è, cioè, il mezzo visivo per 'costruire una durata' che prevede un uso politico dell'immagine: diversamente dai manifesti pubblicitari che troviamo normalmente affissi per le strade, che gridano la loro presenza e, con l'effetto di un'istantanea, schiacciano la percezione temporale in modalità che richiamano l'advertising televisivo; in questo caso i manifesti dei bambini lasciano uno spazio all'interpretazione che è dato proprio dalla discrasia tra il presente dei corpi-bambini e la memoria evocata dai gesti, dall'oro delle loro mani e dai luoghi in cui sono affissi i manifesti.

Ecco, dunque, il rapporto con l'opera di Convert. Qui i 'rilievi' scultorei sono in realtà costituiti da incavi, dal vuoto, dalle cavità bianche e da alcuni buchi scuri, coincidenti con le mani delle donne della fotografia originaria. La tangibilità della materia è data proprio per contrasto attraverso l'assenza di materia, attraverso l'intangibile. In questo caso, secondo la testimonianza di Didi-Huberman, l'osservatore piomba per un attimo nel mutismo, interdetto dalla parete che si trova di fronte e costretto a interrogarla ulteriormente; poi, da uno sguardo più attento deriva la scoperta che l'immagine urla, rivelando le grida e il dolore delle donne.

In *Bambino Manifesto* non viene espresso alcun dolore e il percorso interpretativo che i manifesti richiedono è di fatto inverso, in quanto dappprincipio appaiono caratterizzati da un eccesso di significazione: l'affresco di riferimento è immediatamente riconoscibile, malgrado l'assenza dell'ambientazione, la differente età degli interpreti e i loro costumi. Eppure quelle mani d'oro, che similmente accecano, pur integrandosi nella composizione del gesto, e la fanciullezza dei corpi

¹⁸ Riprendo quest'espressione da Didi-Huberman, *Costruire la durata*, cit., p. 47. Naturalmente, sui rapporti tra storia e memoria e sulle potenzialità dell'immagine rinvio anche alla riflessione di Didi-Huberman sulle fotografie di Auschwitz, pubblicata in G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.



(dove nell'originale si mostrano uomini maturi) comunicano un senso di alterità che si comprende mettendo in relazione l'originale, e il relativo universo di senso, e la contemporaneità e capacità performativa del manifesto. Non è quindi in gioco il solo riconoscimento figurativo, ma l'enfasi espressiva e l'efficacia comunicativa dell'opera, che si riassumono nello sbalzo del presente rispetto al passato, della connotazione simbolica e attuale sulla denotazione dell'oggetto raffigurato. Anche il buio dello sfondo partecipa ad aumentare quest'impressione, astraendo la composizione dal contesto, fino a calarla in un paesaggio autonomo dell'immaginazione.

Approfondiamo, quindi, il rapporto tra fotografia e teatralità che, in recenti ricerche, alcuni studiosi di teatro hanno iniziato ad avanzare. Citando gli studi di Laurence Senelick sulla fotografia teatrale delle origini, Maria Ines Aliverti ha per esempio notato che la componente teatrale delle fotografie «metteva in crisi quello che Barthes definisce come il mito originario della fotografia e cioè il suo 'statuto puramente denotante', rivelando il carattere fittizio e composito dell'immagine e quindi obbligando l'artista ad accedere, sul piano della connotazione, a una espressione della verità non più legata al meccanismo referenziale»¹⁹. La memoria che si costruisce attraverso la fotografia è quindi già colorata da una speciale interpretazione, che rende le immagini 'magiche', drammatiche o documentaristiche.

Le fotografie che ritraggono i momenti condivisi di danza dei bambini, colti nelle diverse opere di Sieni in ambientazioni urbane (*Bambini poetici nella città*) o nei luoghi misterici dei boschi (*Nel bosco*) o tra anfratti di roccia e arbusti (*Discesa del giovane danzatore nella natura*) o ancora su uno sfondo nero, squarciato dalla luce delle loro mani d'oro (*Bambino Manifesto*), evocano sempre una realtà che «non si dà a guardare»²⁰, confinante con l'illusione. Le immagini suggeriscono, in altri termini, una sorta di vuoto o d'assenza. Osservandole, ritorna infatti, a più riprese, la sensazione di penetrare in un paesaggio da fiaba, di essere intrattenuti da strani folletti o da antenati, sgusciati fuori dai secoli passati, o ancora di entrare in un sogno in cui le stesse ambientazioni urbane a tutti note sono astratte dalla loro contemporaneità. E, così, se inizialmente ci si chiede se dei bimbi possano rendere la potenza espressiva delle figure di Masaccio, ci si accorge, infine, che l'efficacia dell'immagine deriva dalla sua consapevole distanza dall'originale, evidente nel

¹⁹ M. I. ALIVERTI, *Dalla fotografia alla teatralità*, in *Fotografia e teatralità*, a cura di M. Agus, C. Chiarelli, Titivillus, Pisa, 2007, p. 10.

²⁰ Ivi, p. 11.



contrasto dell'età dei corpi (ancora una volta una durata di tempo) di Masaccio e di Sieni, nel peso naturalistico dei primi rispetto alla naturale leggerezza dei bambini, nella connotazione religiosa dell'affresco rispetto alla plateale laicità del manifesto.

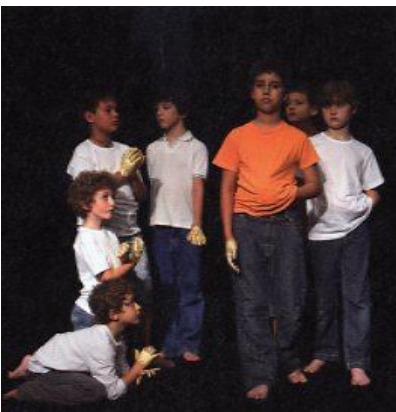
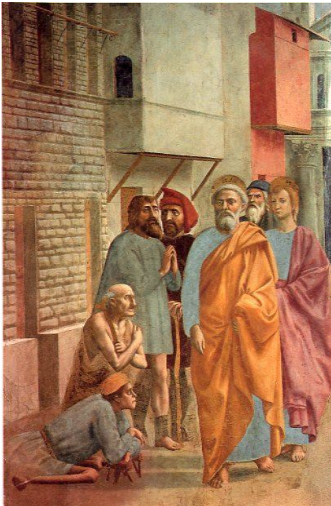
Analizzate a fondo, le fotografie non appaiono più come semplici riproposizioni delle *Storie di San Pietro*, che pure rievocano esplicitamente, bensì compongono un'opera attuale e distinta, che dalla consapevolezza e composizione del gesto deriva la propria originalità. A questa consapevolezza si giunge anche dimenticando, per un momento, che il progetto *Bambino Manifesto* ci consegna delle immagini su carta, che possiamo immediatamente confrontare con gli originali di Masaccio per individuarne fedeltà e tradimenti. Questa tentazione, condivisibile dal punto di vista filologico e cui comunque è necessario cedere, deve infatti essere controbilanciata dal ricordo dell'esperienza degli interpreti e degli osservatori. Sotto la guida di Sieni, i primi hanno dovuto cercare nei loro corpi le sensazioni fisiche necessarie a fare riaffiorare le figure degli affreschi, attraverso una riscoperta cinestesica soggettiva. E anche lo spettatore che, girovagando per le strade dell'Oltrarno, si è trovato innanzi agli occhi i manifesti, ha dovuto compiere un percorso autonomo di conoscenza, stavolta scavando nello spazio buio e remoto della propria memoria, dove ritrovare l'eco degli originali, se non quello indistinto di altre opere e ricordi.

Il processo creativo e quello ricettivo restituiscono perciò il senso dell'esperienza effimera della visione, da cui discende la dimensione performativa dell'oggetto estetico concluso, oggi analizzabile intrecciando documenti disparati, studi critici e differenti temporalità.

«L'alterità di una presenza da custodire»²¹

Qual è dunque il contributo della danza all'immagine? E, quando il referente è riconoscibile, la danza è forse asservita alla fonte visiva? La risposta a questi interrogativi va ricercata nella concezione del corpo danzante di Virgilio Sieni, attingendo innanzitutto dal lavoro tecnico sul corpo, di cui le competenze si sono riversate nei progetti dell'Accademia del gesto e nell'approccio pedagogico.

²¹ V. SIENI, dispense inedite del progetto *Diario fisico di un viaggio*, conservate presso l'archivio dell'Accademia del gesto, Cango, Firenze. Questo progetto, sul quale torneremo nel corso del paragrafo, è costituito da un laboratorio pedagogico e da una performance con bambini di età compresa tra gli 8 e i 10 anni, e da un corso di alta formazione per adulti.



I suggerimenti e le correzioni forniti da Sieni agli allievi durante un seminario pratico, dedicato allo studio delle figure pittoriche di Giotto che si trovano alla Cappella degli Scrovegni di Padova, forniscono alcune prime e nitide indicazioni, che aprono la strada a un approfondimento teorico della relazione tra figura e dinamica nella danza²². In sala, Sieni invita ad accogliere fisicamente le pose di Giotto, per restituirle in una dimensione attuale sia nel modo di stare nello spazio, sia attraverso una qualità di presenza altra da quella abitudinaria. Come la scelta di ambienti quotidiani o urbani di performance, video e manifesti non mira a decantarne la bellezza (ma a riscoprirli sotto una nuova luce), così l'accostamento a forme note e già date serve a trovare modalità inedite di esperirle e di 'stare' nel proprio corpo. La riproduzione delle pose avviene perciò diluendo e condensando l'energia, alterando la metrica prima e dopo il gesto, secondo una dettagliata geografia del corpo e una precisa mappatura dei movimenti²³.

La figura, oltre all'aspetto formale, indica delle direzioni di sguardo, impone un modo di porsi rispetto all'ambiente e ai corpi circostanti, e sollecita l'interprete a 'risentire' la forma provata inizialmente in maniera mimetica. Facendosi tentacolare, il corpo 'depone' così delle figure nello spazio, le quali, simili a orme, stabiliscono una dialettica tra assenza e presenza, passato e presente, suggerendo possibilità future di manifestazione. In tal senso, questa ricerca comporta uno sforzo anacronistico rispetto all'uso sociale del corpo nella contemporaneità che – come spiega il filosofo Mario Perniola – è piuttosto dominato

²² *Progetto Family*, Siena, 2006. Integro i miei appunti, presi al seminario come partecipante attiva, con quelli gentilmente fornitimi dall'allora assistente di Sieni, Carlo Cuppini.

²³ Questo sviluppo del metodo e della ricerca corporea di Sieni è coerente con la fase coreografica che va dal 1996 al 2002 circa, in cui personaggi fiabeschi riconoscibili popolavano la scena. All'inizio di un breve scritto che precede la lunga intervista che costituisce lo scheletro del volume, *Anatomia della fiaba*, Sieni si chiede, infatti: «Come preparare il corpo, come trasfigurarlo, per l'avvento del personaggio fiabesco? L'atto iniziale è la definizione di una partitura corporea, e del suo essere cerimonia» (V. SIENI, *Anatomia della Fiaba*, a cura di Andrea Nanni, Ubulibri, Firenze, 2002, p. 17).



dal «già sentito». Con l'acquisto di oggetti e beni d'uso quotidiano, comunemente si compra infatti anche il modo 'giusto', pubblicizzato di esperirli²⁴.

La creazione del gesto è, del resto, centrale nella coreografia di Sieni e il mezzo con cui egli avvicina le opere del passato e ne rintraccia la familiarità, provando a riattivare, anche nell'osservatore, la memoria di un patrimonio culturale e umano condiviso. I gesti, estrapolati dall'iconografia cristiana, sono così riproposti nella prosaica laicità di ambientazioni contemporanee, senza alcuna perdita del *pathos* originario, attraverso l'allenamento di un corpo «oleato»²⁵ che possa lasciare spazio a diverse origini del movimento, a partire dal rilassamento muscolare e dalla duttilità articolare. La variazione ritmica e qualitativa dei movimenti e l'assunzione di determinati tratti somatici partecipano, pertanto, alla definizione fisica delle figure: i 'personaggi' che vediamo muoversi sulla scena o che individuiamo nelle fotografie sono evocati (piuttosto che mostrati) attraverso la trasfigurazione di un corpo trasformato dalla tecnica di danza.

Sul piano propriamente linguistico va perciò precisato, quanto prima suggerito, che la danza di Sieni non si basa su un codice di movimento predefinito, ma sulle sensazioni del corpo e sulla metrica del gesto. In fase di studio il danzatore non si limita ad apprendere pose e vocaboli da ricomporre, ma affina la propria capacità sensoria per riuscire a trasfigurarsi, pur nel rispetto dell'anatomia corporea²⁶. Nel processo coreografico e durante la rappresentazione l'*aesthesis* serve, dunque, a fare 'affiorare' l'immagine all'origine del sentire del corpo; 'accogliere' una posa pittorica nel corpo e con il corpo comporta, infatti, un processo di straniamento dai clichè motori che - come abbiamo visto - non si esaurisce nella *mimesis*, ma raggiunge la sua precisione formale attraverso la consapevolezza cinestesica all'interno di una dinamica e di una metrica definite.

La concezione del corpo di Sieni informa, perciò, i progetti realizzati con non professionisti all'Accademia del gesto, che mostrano il senso di un processo creativo irriducibile al solo virtuosismo tecnico. Come per molto teatro e danza contemporanei, il valore dei video, delle fotografie e delle performance non consiste cioè, unicamente, nella bravura degli interpreti, bensì nella capacità di sollevare una

²⁴ M. PERNIOLA, *Del Sentire*, Einaudi, Torino, 2002².

²⁵ È questo un termine che Sieni usa spesso nei laboratori di danza e nel lavoro con la compagnia.

²⁶ Questa impostazione nega, quindi, la deformazione della postura naturale e, in generale, l'imposizione di un modello di corpo chiuso entro una forma specifica e prefissata, come avviene nel balletto e nelle tecniche riconosciute di danza moderna.



riflessione nel pubblico, toccando lo spettatore nell'intimo delle sue convinzioni e abitudini percettive. La specializzazione tecnica non è dunque un prerequisito necessario per l'efficacia della danza, che può invece derivare dalla capacità di trasformare in poesia anche gesti semplici e ordinari. Per quanto sostanzialmente assente nel caso di *Bambino Manifesto* (dove la finalizzazione visiva è bilanciata solo dalle indicazioni date da Sieni all'atto della composizione della scena fotografata), lo studio delle dinamiche e delle potenzialità corporee predomina, infatti, nella maggior parte dei laboratori rivolti a bambini dell'Accademia del gesto.

Restando sulle *Storie di San Pietro* della Cappella Brancacci e guardando in particolare a *Il Battesimo* di Masaccio, nel corso del progetto *Diario fisico di un viaggio* (autunno 2007-estate 2008) Sieni riserva, per esempio, 15 incontri all'osservazione e alla restituzione performativa di questo tema figurativo, che per il coreografo rimanda a «un profondo senso a-storico, cerimoniale, rituale, antropologicamente e umanamente vicino a un possibile sentire che si riversa nell'oggi»²⁷. Sempre nei suoi appunti annota il «concatenarsi di ritmi» che caratterizza l'opera di Masaccio, vedendo in tali ritmi non «delle forme quanto [...] una successione circolare di movimenti che partecipano alla dinamica tutta dell'opera»²⁸.

Ogni incontro del progetto ruota su un tema-guida. Il primo è dedicato allo sguardo e sottotitolato «gesti che esprimono il pittore che è in lui» (riferito al bambino). Il percorso complessivo presuppone, infatti, un passaggio dall'osservazione dell'opera pittorica all'esercizio tecnico-espressivo e mira a stimolare nei bambini anche un senso di appartenenza al luogo in cui essi vivono. Tanto in questo, quanto in altri corsi, all'opera finale si arriva quindi sviluppando esercizi basati su elementi tecnici fondamentali nella danza (come il peso, il disequilibrio o la metrica), volta per volta individuati e sottoposti ai partecipanti dal coreografo e dai suoi assistenti. I singoli incontri seguono poi delle strutture predefinite e differenziate, che alle prove fisiche genericamente affiancano la suggestiva visione di un frammento di danza (mostrato all'inizio delle lezioni dai professionisti della compagnia), la partizione dello spazio (come luogo fisico e simbolico dell'azione) e il confronto diretto con l'opera visiva (approfondita in

²⁷ Dispense del progetto *Diario fisico di un viaggio*, primo incontro, 15 novembre 2007, Archivio dell'Accademia del gesto, Cango, Firenze, senza numeri di pagina.

²⁸ Dispense del progetto *Diario fisico di un viaggio*, settimo incontro, 8 dicembre 2007, Archivio dell'Accademia del gesto, Cango, Firenze, senza numeri di pagina.



questo caso con la visita alla Cappella Brancacci, dove i bambini hanno potuto provare *in loco* le figure affrescate e da loro prescelte).

Significativo è l'inizio del secondo incontro del ciclo, sul battesimo di Masaccio, focalizzato sulle azioni di inclinarsi e chinarsi. Entrati in sala, in quest'occasione i partecipanti assistono a una teatralizzazione del rituale del battesimo, costituita da un'improvvisazione di circa 3 minuti, eseguita da un interprete della compagnia al chiarore di una semplice lampadina, in piedi e con sembianze fedeli al 'battezzato' di Masaccio (egli appare barbuto, con i piedi nudi, i capelli umidi e una veste turchese). La breve sequenza di danza, che allude alla genuflessione del battesimo e all'attesa degli altri neofiti intirizziti dal freddo, avviene dentro uno spazio circolare, disegnato a terra per delimitare la cornice performativa. Quando il danzatore esce dalla sala, i bambini provano a loro volta le leggere pendenze del corpo, le inclinazioni, le rotazioni della testa, le genuflessioni, ecc..., avvicinandosi inizialmente alle pose in maniera imitativa. La documentazione sul progetto ci dice, però, che al progredire degli incontri acquistano autonomia e arrivano a scegliere individualmente quale personaggio rappresentare, prestando particolare attenzione alla postura delle figure e, perciò, assecondando un cambiamento di sguardo che va di pari passo con l'affinamento della sensibilità fisica²⁹.

Anche l'alternarsi delle proposte visive e cinetiche è articolata in modo da favorire un continuo passaggio percettivo della danza dentro e fuori dal corpo, attraverso l'ascolto di ciò che precede il movimento – che ne costituisce, cioè, l'origine – tenendo conto delle dinamiche spaziali e della durata dei gesti (intesa come percorso del gesto che da un lato attraversa internamente il corpo e, dall'altro, si proietta nello spazio per raggiungere o avvicinare l'altro, sul piano fisico e simbolico).

Nella messa in scena del quadro complessivo si compie così una performance rituale, che non si riduce alla posa fotografica, per quanto la comprenda come momento importante di crescita e di condivisione della propria immagine rigenerata.

Come le figure che – dicevamo – lasciano delle orme invisibili nella performance, così la fotografia è testimonianza di una forma e traccia di una dinamica. Ogni progetto pedagogico prevede, dunque, che una giornata sia destinata

²⁹ Per questa breve descrizione e sugli incontri rimando agli appunti di lavoro conservati presso l'archivio dell'Accademia del gesto e, in particolare, alle dispense di Virgilio Sieni e alle relazioni dell'assistente Chiara Vannuccini, contenute nel rilegatore *Diario fisico di un viaggio*.



alla fotografia, che viene utilizzata per approfondire alcuni aspetti già studiati, inerenti proprio la dinamica del gesto. Nell'incontro a ciò deputato di *Diario fisico di un viaggio*, Sieni pone infatti l'attenzione ai tempi del gesto, «al prolungamento della dinamica» e al «prima e dopo della figura»³⁰; similmente, nelle note al progetto *La costruzione del corpo*, suggerisce di «esperire la figura nell'immobilità», di «prendere consapevolezza dello sguardo e del peso del gesto»³¹. La figura è dunque solo un elemento del binomio figura-dinamica, su cui Sieni concentra il lavoro in sala e che giustifica la finalizzazione degli esercizi allo sviluppo di una duttilità che eviti di dare ai corpi la parvenza di forme precise, ma morte, lasciando piuttosto che le figure appaiano dalla dinamica del gesto³².

La domanda iniziale, su come avvicinare l'arte visiva evitando l'appiattimento della danza sull'immagine, appare infine ribaltata. La questione primaria per l'artista diviene «come trasferire il proprio corpo - il sentire? - nella pittura, in quelle figure»³³, ovvero come rendere le tracce di un patrimonio secolare dell'umanità, rivivendolo in maniera inedita, così da coinvolgere anche lo spettatore in un cerimoniale laico di cui possa avvertire la remota appartenenza culturale e la contemporaneità.

3. *L'atlante dello spettatore*

Ritorniamo infine a *Bambino Manifesto*, l'esempio dal quale eravamo partiti, e proviamo a immaginarne l'effetto sull'osservatore, sia quello casuale che si scontra con la visione dei manifesti lungo la strada, sia quello intenzionale che, informato dell'iniziativa, sceglie di compiere una breve passeggiata per le vie dell'Oltrarno alla loro ricerca. Lo statuto stesso dei manifesti cambia in base al tipo di fruizione. Vale,

³⁰ Dal programma di *Diario Fisico di un viaggio*, conservato presso l'archivio dell'Accademia del gesto, Cango, Firenze.

³¹ V. SIENI, *La costruzione del corpo*, cit..

³² A tal riguardo, si vedano il nono punto del programma, *Diario fisico di un viaggio*, sottotitolato 'Lo sguardo coincide', e il settimo, 'Lo sguardo fisico'. In particolare, quest'ultimo recita: «L'elemento di studio è osservare le opere che alcuni grandi maestri hanno depositato qui, nel territorio dell'Oltrarno a Firenze: gli affreschi alla Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine di Masaccio e Masolino, la *Deposizione* del Pontorno in Santa Felicità, la presenza del Brunelleschi in Santo Spirito. Osservare per incorporare quei gesti, assumerli come supporto, lasciarli fluttuare dentro, renderli elementi vicini per l'elaborazione della dinamica, distinguerli dal resto, rendere lo sguardo fisico per uno studio sul corpo ampio, scientifico e umanistico». (V. SIENI, *Diario Fisico di un viaggio*, programma non rilegato, Cango, 20 dicembre 2007).

³³ Dispensa di Virgilio Sieni per il progetto *Diario fisico di un viaggio*, incontri 4 e 5.



cioè, anche per questi manifesti, l'intenzione dell'autore di «iniziare alla meraviglia»³⁴, non più gli interpreti, bensì coloro i quali abitualmente attraversano le zone in cui le opere sono affisse e che si ritrovano dinanzi a un elemento inatteso. I manifesti non presentano infatti didascalie, diversamente da quelli pubblicitari³⁵, e agiscono come richiamo per il passante, stimolando quindi un approfondimento dello sguardo tale da mettere in luce almeno parte della rete intertestuale dalla quale le opere derivano. Inducono perciò un sottile smarrimento, dovuto all'incomprensione sulla 'richiesta' che rappresentano (poiché in fondo questo è quanto fanno i manifesti pubblicitari, sollecitando l'acquisto di un bene o di un servizio), e provocano una cesura momentanea nel fluire delle azioni quotidiane. Naturalmente, il legame con il territorio enfatizza questo breve stupore, che si ripropone ogni qual volta dei progetti simili vengono eseguiti in diverse città, traendo spunto dalle opere d'arte locali. Le *Storie di San Pietro* di Masaccio e Masolino e i manifesti di Virgilio Sieni si trovano infatti nello stesso quartiere. La realizzazione di Sieni si iscrive dunque nel campo di una memoria collettiva che rievoca, stimolando dei nuovi interrogativi sulle potenzialità dei luoghi abitati³⁶.

Se la danza e la performance sono arti della contingenza e perciò si sposano perfettamente con l'esaltazione dell'impermanenza che domina la percezione delle relazioni sociali e ancor più mediatiche di oggi, l'opera di Sieni sembra piuttosto essere anacronistica, nella misura in cui solleva le tracce di gesti sedimentati, di percorsi scolpiti nelle abitudini e nella memoria, di storie o immagini che ci appartengano senza che ce ne rendiamo pienamente conto. Possiamo, a tal riguardo, estendere su ampia scala la metafora di Sieni per cui, quando lavora negli ambienti domestici o nei laboratori artigianali, dislocando gli oggetti e alterando le luci, è

³⁴ Riprendo quest'espressione da P. BELLASI, *Il giardino del Pelio*, cit., p. 42.

³⁵ *Bambino Manifesto* è dunque in linea con i manifesti creati in precedenza da Sieni anche in altre città (a eccezione di *Sguardi della memoria*, che portavano inscritta una frase pronunciata dagli stessi partigiani, fotografati ormai anziani nelle loro case, a Firenze). La volontà di togliere spazio ai manifesti pubblicitari è, difatti, esplicitamente dichiarata da Sieni e confermata anche in quest'occasione.

³⁶ Se in *Bambino Manifesto* prevale l'evocazione di una visione pittorica, in altri casi i manifesti suggeriscono una storia che attinge dal bagaglio culturale condiviso. È il caso del progetto *Nel bosco*, che ha previsto l'affissione di enormi manifesti, ispirati alle fiabe di *Cappuccetto Rosso*, *Biancaneve e i sette nani*, *Hansel e Gretel* e *La piccola fiammiferaia*, che ritraevano i bambini nel bosco, con addosso alcuni capi di abbigliamento, come dei cappelli da coniglietto o il cappuccio e la mantella rossi. Questo progetto è brevemente illustrato nel catalogo che racchiude le attività dell'Accademia del gesto realizzato da Virgilio Sieni (cfr. V. SIENI, *La trasmissione del gesto*, Maschietto Editore, Firenze, 2009).



come se ridistribuisse la polvere di quei luoghi, così da mostrarne i segni sepolti, gli incavi e le impronte depositatisi nello spazio vissuto³⁷.

Anche l'esposizione di manifesti trasforma, infatti, la topografia urbana. Lo fa in due modi. Da una parte, ricorda l'effetto dell'inserimento di un qualsiasi oggetto nello spazio scenico (dalla percezione di inediti rapporti prossemici alla produzione di associazioni simboliche inaspettate), per cui l'ambiente urbano dove sono 'calati' i manifesti appare come un equivalente palco a cielo aperto. Con la propria gratuità, l'azione coreografica ha, in tal caso, l'effetto di contrastare l'andamento cittadino indotto dal consumo, dalla produzione e dai ritmi del lavoro. Dall'altra, per lo spettatore che si sposta appositamente da un manifesto all'altro, l'occasione dei manifesti produce un percorso e un tempo alterati rispetto all'attraversamento usuale di quelle stesse strade, attribuendo al tragitto individuale il senso di una piccola cerimonia, di cui egli è il primo attore³⁸.

In conclusione, lo spiazzamento dello sguardo su manifesti (piuttosto che su performance di danza, a proposito di un coreografo ormai affermato e riconosciuto a livello internazionale) mette in luce aspetti impreveduti del rapporto con la memoria di queste espressioni artistiche contemporanee, nonché la capacità dell'immagine di evocare e costruire una durata nella dialettica tra dinamica e figura della performance, attraverso l'interpretazione di un apparente anacronismo. Consente di ridisegnare il rapporto tra il prodotto estetico concluso e il processo, condotto da Sieni durante il lavoro in sala anche attraverso la pratica rituale dell'attualizzazione delle *Storie di San Pietro* da parte dei bambini, mostrando dunque la reciprocità tra danza e immagine inizialmente enunciata. La relazione tra elementi degli affreschi e altri derivanti dalla storia dell'arte, dalla poetica di Sieni e dal suo percorso coreografico mostra, pertanto, tracce evidenti di performatività dei manifesti. Collocati nella precisa circostanza espositiva del Festival dell'Oltrarno, per le strade del quartiere che già ospita gli affreschi di Masaccio, questi si configurano come dei micro-eventi, che lo spettatore contribuisce a creare con un percorso e un'osservazione in cui si sposano lo spazio urbano ridisegnato dal coreografo e il tempo individuale di fruizione.

³⁷ *Incontro con Renato Palazzo e Virgilio Sieni*, Cango, Firenze, 14 novembre 2010.

³⁸ Queste considerazioni sui manifesti valgono naturalmente nel caso degli spettacoli itineranti, dove anzi la guida di un 'cerimoniere' di solito scandisce la durata del percorso, inframmezzandola con pause e inattesi passaggi o cambiamenti di direzione. Per una riflessione sui luoghi e sulla localizzazione della cultura teatrale, si veda *Teatri luoghi città*, a cura di R. Guarino, Officina Edizioni, Roma, 2008.



Dal punto di vista metodologico le coreografie e le opere visive di Sieni si prestano perciò a un processo equivalente di tessitura e interpretazione di elementi intertestuali, che richiedono un metodo di studio interdisciplinare e un approccio storiografico per la definizione della circostanza espositiva e del contesto culturale di riferimento. In entrambi i casi, la centralità del gesto impone però anche l'approfondimento della concezione del corpo danzante e dei relativi processi di costruzione e trasmissione, che sollevano un ulteriore quesito. Quando il punto di incontro tra le arti è la simbologia di un gesto che sovrappone ordinarietà e ricercatezza (sulla carta come sulla scena), la questione metodologica si estende, infatti, al rapporto tra le metamorfosi dell'arte, le abitudini e i costumi sociali. Alla contemporaneità della danza rispetto alla sua storia - che la pone sulla stessa linea delle altre arti dello spettacolo dal vivo, ampiamente contrassegnate da caratteri performativi³⁹ e interdisciplinari - si affianca, cioè, una considerazione sulla contemporaneità della danza rispetto alla contingenza dell'oggi e alle sue potenzialità per la costruzione di spazi e tempi destabilizzanti e, perciò, rivoluzionari.

³⁹ Tra i quali riconosciamo la deterritorializzazione delle arti dai loro luoghi deputati, il coinvolgimento fisico, interpretativo e sensorio dello spettatore, l'ambivalenza semantica delle opere.