

130

ottobre/novembre

2015

ENGRAMMA • 130 • OTTOBRE-NOVEMBRE 2015
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-75-1

Staging Mnemosyne

a cura di Daniela Sacco, Emily Verla Bovino

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-75-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla
bovino, giacomo calandra di rocolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo
cecchetto, claudia daniotti, silvia de laude, francesca dell'aglio, simona dolari, emma
filipponi, alberto giacomini, silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

SOMMARIO • 130

- 5 | STAGING MNEMOSYNE. EDITORIALE DI ENGRAMMA 130
Daniela Sacco, Emily Verla Bovino
- 8 | LA MATRICE TRAGICA DELL'ATTO ARTISTICO. RISONANZA TEATRALE NEI
CONCETTI DI *DENKRAUM* E *PATHOSFORMEL* DI ABY WARBURG
Daniela Sacco
- 23 | WANTING TO SEE DUSE, OR, ON GOSKA MACUGA'S PREPARATORY
NOTES FOR A CHICAGO COMEDY, INSPIRED BY ABY WARBURG-AS-
AMATEUR-PLAYWRIGHT
Emily Verla Bovino
- 97 | PREPARATORY NOTES FOR A CHICAGO COMEDY
Goshka Macuga, in collaboration with Dieter Roelstraete
- 145 | ATLANTE IMMEMORABILE. VIRGILIO SIENI A PALAZZO STROZZI (FIRENZE,
12 APRILE 2014)
Stefano Tomassini
- 168 | PER UN'ESTETICA DELL'INTERVALLO. ECHI WARBURGHIANI NELLA REGIA
LIRICA DI FEDERICO TIEZZI
Biagio Scuderi
- 184 | HORROR ON STAGE IN THE DUTCH REPUBLIC. RE-THINKING A TABLEAU
VIVANT FROM JOOST VAN DEN VONDEL'S *GYSBREGHT VAN AEMSTEL*
(1637)
Tim Vergeer
- 209 | ITINERARI SCENICI E COMPOSITIVI ATTRAVERSO LA NINFA E L'ATLANTE DI
WARBURG
Agata Tomsic, ErosAntEros

- 217 | LA LINGUA DI ATLANTE. ABBECEDARIO DEL TEATRO DI ANAGOOR
Un'intervista a Simone Derai a cura di Lisa Gasparotto
- 240 | A GHOST DANCE IN THE RIPPLES OF A WELL CRADLE. EXTRACTS FROM JUN
TANAKA'S *ABY WARBURG: THE LABYRINTH OF MEMORY* (2001)
Introduced and edited by Emily Verla Bovino
- 252 | *PATHOSFORMELN* DE LO CÓMICO EN EL GRABADO EUROPEO DE LA MODERNIDAD
TEMPRANA. EXTRACTS FROM *IMAGEN Y LA RISA* (2007)
José Emilio Burucúa

Atlante immemorabile

Virgilio Sieni a Palazzo Strozzi (Firenze, 12 aprile 2014)

Stefano Tomassini

A me è dato soltanto guardare all'indietro, e godere osservando nei bruchi lo sviluppo della farfalla.

Aby Warburg a André Jolles (1900)

L'ellisse rappresenta il punto di partenza o il crinale meteorologico delle epoche nel momento in cui mettiamo mano alla costruzione di una "scienza delle civiltà generale in quanto dottrina dell'uomo cinetico

Aby Warburg a Ernst Cassirer (1924)

Non serve neppure dimostrare che la vita, nel senso più ampio del termine, non potrà rimanere la stessa allorché ne sarà stata codificata la chimica segreta o che il cielo rimarrà indisturbato allorché si sarà compreso che il suo meccanismo e le sue dimensioni sfidano la nostra immaginazione.

Kurt W. Forster, *L'architetto dell'incalcolabile*

[1.]

Cosa resta dei corpi che hanno posato per un dipinto quando il tempo della sua realizzazione è terminato? E cosa resta della pittura, quando la bottega si trasforma in un laboratorio e il corpo continua a vivere nella sua impronta, al di là dell'immagine che l'ha creata? Si tratta di modelli spettrali incorniciati per sempre in tele immaginarie, o sono immagini viventi di un atlante immemorabile in cerca di nuove sincronizzazioni? Cosa sorreggono, ora, i cavalletti, i sostegni e i puntelli? Cosa riposa sui legni e sulle sedie, cosa si appoggia sui banchi, sui trespoli o sui basamenti? Semplici resti, mute rovine, reliquie di un teatro di posa in attesa, forse, di poter radicare nell'esperienza di chi osserva nuove responsabilità. Oppure, pensando alla lezione di Aby Warburg, il crinale in cui il movimento trasforma l'immagine in un punto di partenza.

Il lavoro coreografico di Virgilio Sieni è spesso orientato dall'idea di una persistenza delle figure, di una stratificazione del gesto depositato come una formula nel corpo di ognuno, poiché sempre "il corpo risuona di qualcosa, trasfigura un'informazione" (Di Bernardi 2011, 31). Il criterio per la ricerca di una loro nuova genesi è quello dell'accostamento dei modelli, della vicinanza dei corpi, dell'"adiacenza" come esperienza organica, secondo l'abituale formula del coreografo. La composizione nel processo creativo è allora una lenta negoziazione tra la presenza del performer e le scorie che guidano il modello di un gesto. E mi riferisco qui alla nozione di scoria come un residuo capace di fare da guida attraverso il riuso o il ritorno nel tempo delle figure, per alludere a ciò che resta, a ciò che è in grado di deporsi nel corpo come una memoria fossile e rivendicare, da questa residuale fissità, tutta la resistenza di una impressione. Proprio Gertrud Bing, nella sua famosa introduzione al lavoro di Warburg, parla dei materiali di lavoro dello storico che devono essere interpretati "come residui di reazioni umane, cioè reazioni di uomini e di donne vivi a quella realtà mutevole ed evanescente" (Bing 2000, xviii-xix). Tutto ciò ha naturalmente a che fare con la perdita e con ciò che resta: si tratta, dunque, di una morfologia dell'abbandono che si sovrascrive alle trame del presente

(Broggini 2009, 95-191). Così in danza, la sopravvivenza di queste scorie che assicurano il riconoscimento delle figure, durante una performance, rappresenta al meglio un'emozione ("reazioni umane") che può essere da tutti condivisa. Ben oltre la convenzione dei generi entro i quali la figura emerge o ritorna, ciò che tali formule sembrano rivitalizzare in termini sempre affettivi, riguarda da vicino la questione dell'autonomia delle energie. Una autoterminazione della forza nelle figure presentate in una performance dal vivo che non risponde al (o non si esaurisce nel) visibile. È l'eccezione di un corpo che



Prigioni 12, 26 e 27 aprile 2014

CORPUS, DEPOSIZIONI E VISITAZIONI

presentazione di nove opere coreografiche di Virgilio Sieni

CORPUS, DEPOSIZIONI E VISITAZIONI

compagnia di danza Virgilio Sieni con 18 interpreti
 musiche originali composte da John Sebastian, Luciano e Carlo Finelli (contemporaneo)
 direttore artistico Virgilio Sieni, assistente artistico
 produzione Associazione Teatro Stabile di Ravenna
 ingegneri: Associazione culturale del polo Campi-Centini di Ravenna
 partner della manifestazione: teatro di Ravenna, Regione Emilia Romagna, Comune di Ravenna

DEPOSITO PETA-SALVA E LINEE
 con: Luca Barbieri, Giulia Marzotto

DEPOSIZIONI AL BUIO
 con: Roberto Ciommi

VISITAZIONE IN ATTESA
 con: Anna Diotrieva, Irene Gambetti, Erica Guarnati, Greta Pargantini

QUARANTOTTO VISITAZIONE
 con: Silvia De Rosa, Valeria Fiamoni Giannini

DEPOSIZIONI TUTTI
 con: Clea Banti, Clelia Cucchi, Raffaella Corbelli, Lorenzo Giall, Eleonora Rigoni, Milla Salsani, Anna Barbieri, Eleonora Banti, Francesca Vighi, Silvia Tassi, Clelia Banti

POVERTÀ BARONA
 con: Raffaella Giall

DEPOSIZIONI ROSA CHIAIR
 con: Silvia Corbelli, Ariella L. Marzotto, Barbara Marzotto, Caterina Tomago Corbelli, Silvia Tassi

DEPOSIZIONI ROSSO DANIEL
 con: Margherita Scavini, Sarah Gioia, Francesca Sironi, Laura Corbelli, Milla Pirotti, Paola Rossi, Luca Zucchi

PETA DANARU E GRANDINO
 con: Francesca Salsani, Eugenio L'Esposito

data: 12 aprile ore 21.15 - luglio ore 21.15
tel: 0521 2782222 - al: 0521 261111 - fax: 0521 261111
info: www.teatrostabile.it

data: 08 aprile ore 21.15 - luglio ore 21.15
domenica 07 aprile ore 18.15 - luglio ore 21.15
LUOGO: CANTIERI RUDOLFO 17A
ingresso in anteprima: 1 € | 10 € | 20 € | 30 € | 40 €
info: www.teatrostabile.it

Con la coreografia, come spazi di deposito e visitazione secondo il concetto enagrammatico, prende spunto da ciò che è passato, lo spazio del grande modello del rapporto tra cultura e politica di Franco Antonicelli: un viaggio verso le radici del gesto e l'efficienza del corpo. Nel vedere in scena, gli interpreti danno vita ad una sequenza di gesti, scanditi che di continuità verso "l'ad" nel gesto. La ricerca coreografica esplora la funzione di animale animale del gesto che al tempo è "umano" verso la creazione di immagini. Questo viene con il movimento e il pensiero profondo scaturito dagli interpreti chiamati a confrontarsi con l'origine del gesto del corpo nella relazione alla ricerca della scoria. Nella ricerca di una ripetizione che è stata nella ricerca di un gesto, ogni azione enagrammatica è affrontata e minuziosamente in ogni momento. In questa vita, sotto la quiete e l'equilibrio, attraverso la ricerca della scoria e della quiete, al di fuori, in questo spazio, ad un'indagine di immagine e di spazio. Allora è stato così l'esperienza, della ripetizione sempre del gesto nel suo divenire e nel suo spazio, nella coreografia di Sieni.

Virgilio Sieni

muove. E non è calcolabile: tristi coloro che credono che sia danza solo ciò che si vede. Quello che accade nell'osservatore non può essere circoscritto soltanto dall'esperienza estetica: una critica individualista e non sistematica non potrà mai completare un'analisi soddisfacente dei fenomeni, delle analogie e delle formule attraverso cui il sensibile si propone come condizione e motore dell'azione.

[2.]

Questa condizione si arricchisce notevolmente quando il contesto è differenzialmente determinato (*site-specific*) e in un certo qual modo unico, ma non esclusivo. Mi riferisco qui a *Corpus_Deposizioni e Visitazioni*, nove azioni coreografiche per trentotto interpreti (quattro danzatori di cui uno non vedente, trentadue amatori e due musicisti) che Virgilio Sieni ha creato il 12 aprile 2014 in occasione, e negli stessi percorsi, della mostra *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della 'maniera'*, allestita a Palazzo Strozzi di Firenze, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali (8 marzo-20 luglio 2014). L'imponente ricognizione espositiva sul linguaggio stilistico dei due pittori, organizzata dai curatori in dieci capitoli, valorizza e distingue due divergenti maniere di attraversare e interpretare quegli anni difficili della storia europea che comprendono il sacco di Roma e l'assedio di Firenze, proponendo anche importanti recuperi come la *Visitazione* di Pontormo a Carmignano, e l'impressionante *Deposizione* di Rosso, oggi a Parigi. Negli ultimi anni, sempre più di frequente la danza ha abitato lo spazio del museo, a vario titolo e intenzione. La riflessione contemporanea su questo incontro, come è facile prevedere, è in grado di riposizionare la questione della ricezione di un'opera, la normatività dell'immagine, l'identità degli spazi a questo scopo destinati, se del caso anche lo statuto stesso di una collezione d'arte nonché le ragioni che presiedono di volta in volta le logiche espositive. Naturalmente, anche nel senso inverso, ossia per quanto riguarda i processi creativi della danza e la possibilità per la coreografia di produrre opere la cui intensità è direttamente funzionale a questo inedito spazio performativo (Franko, Lepecki 2014). Insomma, in questo incontro tra l'omogeneità testuale di un museo e l'eterogeneità del vivente di una performance *site-specific* sembrano mettersi di nuovo in movimento tutte le rovine del nostro presente (Crimp 1998, 49-64).

Lo stesso Sieni ha compiuto numerosi incursioni coreografiche in questo tipo di spazi, così come documentato nella sua ampia teatrografia (Mazzaglia 2015, 323 sgg.). Ma sbaglieremmo a pensarli come 'prove' o 'ritorni' di qualcosa di più imponente che accadrà in forma più compiuta, o addirittura più es-

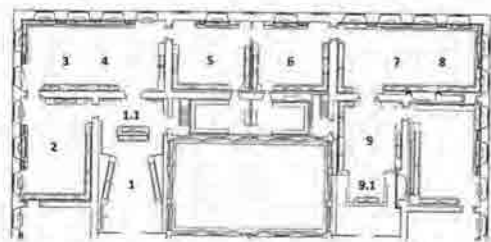
senziale, altrove. L'altrove, come il tempo, nel lavoro di Sieni è sempre già qui. L'intervento performativo di Sieni a Palazzo Strozzi a cui ho assistito si è svolto in orario serale, dunque in una situazione di apertura prolungata degli spazi della mostra, con soltanto una replica consecutiva. Indirettamente si è trattato, anche, di un momento di anticipazione e di verifica di ciò che Sieni stava preparando per un più ampio progetto speciale sul *Vangelo secondo Matteo*, poi realizzato alle Tese dell'Arsenale nel luglio di quello stesso anno, per la Biennale Danza di Venezia (Sieni, Di Paolo 2014). Inoltre, gli stessi quadri coreografici sono stati presentati nei giorni successivi anche negli spazi teatrali di CANGO Cantieri Goldonetta, la sede della compagnia di Sieni, ossia al di fuori del contesto museale e a conferma che si è trattato di un incontro fra complementari piani 'espositivi', di un evento contingente e non sistematico, non riconducibile a una visione organica e unitaria ma invece continuamente trasposta e plurale. Devo anche aggiungere che Sieni è autore assai prolifico, e sarebbe un errore pensare che possa esistere una gerarchia di importanza tra differenti versioni di consimili progetti, specie usando come metro soltanto dati numerici: i diversi tempi del loro divenire non sono che differenti (anche eterogenei) momenti nel-

la storia della loro vita. A Palazzo Strozzi, all'interno di sette spazi o stanze, delimitati da un nastro a terra, i quadri coreografici "di deposizioni e visitazioni secondo il racconto evangelico" (Sieni 2014), ma comprensivi anche di due "pietà" e una "povertà", costituiscono un continuo contrappunto visivo alle opere invece esposte alle pareti. Non c'è alcuna corrispondenza numerica fra loro, né una vera relazione tematica se non incidentale, e comunque secondo margini di figure singolari e non verificabili. Due azioni coreografiche, ad

Palazzo Strozzi
sabato 12 aprile 2014, ore 21.15 - ore 22.15

CORPUS DEPOSIZIONI E VISITAZIONI

Coreografia e spazio: Virgilio Sieni per 28 visitatori



1. QUATTROPiETÀ DELLA E ARRI
Jari Böhner, Glauco Marabò
- 1.1 NAOMI BERRILL (videocollage)
2. DEPOSIZIONE AL BUIO
Dolores Canabarro, Giacomo Piretti
3. VISITAZIONE IN ATTESA
Aya Bhatnagar, Simona Galibiani, Erica Guerzillo, Elena Pengelholz
4. QUATTRETO VISITAZIONE
Stella e Sarah Bar, Myra e Flaminia Marzulli
5. DEPOSIZIONE TUTTI
Dino Rossi, Clara Cecchi, Raffaella Corvi, Lorenza Gori, Simona Rigoni, Milla Giacchi, Anna Zappalà, Simona Tiberti, Francesco Vanni, Silvia Vanni, Giulia Zocchi
6. POVERTÀ RAMONA
Rancho Casa
7. DEPOSIZIONE ROSSO CHRIS
Piero Cento, Edoardo L. Adami, Ezzeleoni Micali, Chiossella Tataglia Orvino, Giulia Weiss
8. DEPOSIZIONE ROSSO DANIEL
Matteo Gianchi, Camillo Piccinini, Bron, Laura Galini, Milla Polini, Paola Neri, Luca Zani
9. PIETÀ DAGMAR E GRADIANO
Graziella Gallo, Dagnal Lorenzi
- 9.1 DANIELE ROCCATO (proiettazione)

esempio, sono deposizioni espressamente ‘intitolate’ a Rosso Fiorentino, ma il dialogo tra le figure, i loro movimenti espressivi, resta profondamente enigmatico e inesplicabile, che la mera visualizzazione non può interamente compendiare. Non a caso, Sieni scrive che “ogni azione coreografica è chiamata a resistere al suo compimento”, e che questo dialogo è soprattutto una “richiesta d’ascolto”. Non occorre dunque riconoscere ciò che c’è, ma bisogna imparare a intendere ciò che sta per esserci.

Quello che qui sembra essere in gioco allora è ben più di una rivendicazione della autonomia o legittimità estetica del gesto nei confronti della lezione dei maestri del manierismo fiorentino, lezione che è “fonte di un linguaggio del gesto interamente nuovo” come ricordato dal direttore generale della Fondazione Palazzo Strozzi, James M. Bradburne (Sieni 2014, 6). Una lezione a cui comunque queste azioni coreografiche si rivolgono, e da cui pure in larga parte procedono. I gesti simultanei che nella migrazione si sovrappongono dalle figure dipinte ai corpi viventi e in movimento della performance, esattamente come “il migrare delle immagini attraverso il tempo e lo spazio” per la raccolta di Warburg (Sacco 2013, 98), indicano una intera cristallizzazione di forme emozionali e rivendicano, in termini di preminenza, l’intenso potere generativo di *zoe* sulla forza politica di *bios*. Il contrasto di natura politica tra il carico storico e normativo dell’esposizione e la fragilità relazionale nella dinamica dei corpi in azione sembra perfettamente promuovere la fine di una idea della vita nelle mani della *potestas* a favore di una idea della vita intesa, invece, come un’unità ecologica (Braidotti 2008, 51-54). In questa particolare occasione, l’incontro tra danza e museo produce una relazione che implica una cura capace di produrre quelle che, altrove, Rosi Braidotti ha invitato a chiamare trasposizioni: “interconnessioni creative e fortemente generative che si mescolano e si combinano, che mischiano e moltiplicano le possibilità di espansione e di crescita tra unità o entità differenti”. Con queste trasposizioni, le azioni coreografiche restituiscono, rispetto alle forme del museo e dei temi compresi nel contesto espositivo, proprio “ciò che è stato tralasciato, ciò che rimane, ciò che è stato in qualche modo afferrato e poi lasciato nei pressi, gli strascichi e i sedimenti della lettura e dei processi cognitivi” (Braidotti 2008, 197). Da qui la diversa natura, o ‘professionalità’, degli interpreti coinvolti come figure del racconto evangelico; la presenza negli spazi di una oggettistica povera e funzionale, da laboratorio di posa che, acutamente, Antonio Natali chiama “epifanie concettuali” (Sieni 2014, 10). Una gestualità di pura prassi in cui, finalmente, nel corpo di ognuno, è destituita ogni sovranità (Tomassini 2014, 61-66). Qui un metodo impara a nascondersi: è il bruco prima che diventi farfalla, di cui scrive Aby Warburg a proposito del suo non poter che “guardare all’indietro” (Forster, Mazzucco 2002, 61).

[3.]

Il lavoro di Sieni risente, qui fin già dal titolo, soprattutto della riflessione di Jean-Luc Nancy sull'immagine del corpo nella pittura (Nancy 2002 e 2014), e sull'eccedenza del sacro nella pittura cristiana (Nancy 2004). Per Nancy ogni gesto dell'arte è una sfida al visibile, una pura irruzione che è sempre al di qua o al di là del sé perché immemorabile. Nancy parla del tema della Visitazione come una scena di pietà, di emozione e di sorpresa più che di teologia. E indica essere, nella *Visitazione* di Pontormo per la chiesa di Carmignano, l'azione della *visitatio* una "pratica" nel senso di "ciò che è dovuto a una visita di Dio, prova o grazia che sia" (Nancy 2004, 13). Qui, ogni scopo si sospende perché la "pratica" è davvero ciò da cui non si finisce di procedere: ed è questo l'immemorabile, ciò che precede ogni nascita, ciò che nel cristianesimo è chiamata avvento, "ma che è soltanto nell'attualità, in un eterno ritorno o in una presenza inalterabile. L'immemorabile è ciò che è infinitamente antico e così definitivamente presente" (Nancy 2004, 28). Anche la nozione di immagine, non solo pittorica, in Nancy, non si riduce all'idea tradizionale di rappresentazione, ma diventa la "effettività di un luogo che si apre alla presenza" (Nancy 2004, 47). In queste accezioni, "apertura" e "presenza" sono termini che nel processo creativo di Sieni presiedono spesso l'epifania del gesto. Mentre al centro della sua indagine c'è il corpo in una doppia fortissima tensione, come origine, della pittura e della performance etc. (Nancy 2014, 37-51), e come pensiero: "Nel pensiero del corpo, il corpo forza il pensiero sempre più lontano, sempre troppo lontano: troppo lontano perché possa essere ancora pensiero, ma mai abbastanza perché possa essere corpo" (Nancy 2004, 32). Questo significa che la semplice caduta di un corpo, anche nella sua sola imminenza temporale, nel suo potenziale massimo di esposizione spaziale, è capace di mettere a nudo ogni estremità e ogni limite del senso. Cadute e cedimenti, appoggi e torsioni, tattilità e adiacenze, ma anche pesi, soste, attese, esitazioni e gesti trattenuti, passi falsi, perdite di tempo, rallentamenti e immobilità. Sono tutti questi, in termini coreografici, gli sforzi "per aprire, nel presente e nel pieno del discorso e dello spazio che occupiamo, il posto, l'apertura dei corpi" (Nancy 2002, 15). Per dare luogo, fare spazio, limite, distanza, spaziamiento, all'esistenza. Oggi, è soltanto nella vita, nella "forma di vita" che risulta da questo uso dei corpi "costantemente in relazione con una pratica", infatti, che si può realizzare, abolendola, l'opera (Agamben 2013, 15-28).

[4.]

Un primo rimbalzo dello sguardo tra il semplice perimetro di nastro carta tracciato a terra per raccogliere i corpi delle nove azioni, e l'intelaiatu-

ra decorativa delle cornici che più spesso contengono l'immagine dipinta esposta a parete, crea immediatamente una modalità di relazione del tutto inusuale. Un effetto di doppio legame capace di porre il visitatore in una condizione di profondo dilemma: il doppio messaggio ricevuto risulta disfunzionale perché la contraddizione cui allude investe direttamente la diversa materia di cui sono fatte le figure e il meccanismo stesso con cui vengono incorporate per la loro elaborazione. Tale disfunzione costringe a una sorta di contrappunto relazionale la modalità di visione del visitatore (della mostra) con quella dello spettatore (della performance). La natura di questo contrappunto, però, non deve essere fraintesa. Non si tratta di una sovrapposizione didascalica di cui lo spettatore/visitatore deve prendere atto, né di una comparazione visiva tra arti diverse e del pensiero iconologico che le informa. Tantomeno si tratta di un'operazione di mediazione culturale: nessuna interpretazione promozionale dell'arte manierista, magari compresa in qualche programma educativo. Ciò che appare agli occhi del visitatore/spettatore è, invece, una concatenazione complessa di figure, secondo moduli formali non statici ma in continua progressione ellittica: secondo cioè una proiezione verticale di figure a partire da un piano orizzontale. Si tratta di una vera e propria frammentazione dell'unicità della soggettività, a favore di una esperienza in termini affettivi di pluralità sincronica. La relazione che può prendere vita in queste stanze, in cui l'azione coreografica si propone come una sorta di correzione sistematica dell'intenzionalità delle opere esposte, attraverso l'esperienza della fragilità, della povertà, di ciò che si costruisce nel buio, di ciò (o chi) sta per nascere, coinvolge dinamiche che esistono solo in questo contesto: un'esperienza che può essere la premessa di una creativa relazione con l'altro che vi assiste (Barbetta 2007, 52-60). Sembra inoltre qui precisarsi quella archeologia del corpo che informa la ricerca di Sieni in questi ultimi anni. Ogni gesto del corpo trova le proprie condizioni di esistenza non nell'idea di un'evoluzione nel tempo, ripetendo la logica dell'origine con cui si è compresa la sua storia. Ma nell'emersione figurale del processo che, a quel gesto del corpo, continuamente dà la vita. Non è dunque la realizzazione di un'opera ma, in termini affettivi, un'"interrogazione rivolta al presente" (Agamben 2013, 15) quella che è avvenuta, attraverso i quadri coreografici di *Corpus*, a Palazzo Strozzi.

[5.]

La forma capace di descrivere la complessità di questa presenza affettiva della danza nel museo, o più precisamente della performance almeno in questo caso in una tradizionale situazione espositiva, è quella dell'atlante.

Nel senso generico di raccolta sistematica di tavole figurate con le quali vengono mostrate le variazioni delle funzioni culturali di cui sono la rappresentazione: in cui stabilire l'inizio è sempre arbitrario e problematico e la fine mai definitiva. Il modello dell'atlante sovverte di fatto i canonici paradigmi estetico e epistemico del sapere (Didi-Huberman 2011, 11-12). E, nell'accezione di Warburg, nel senso della sopravvivenza dell'esperienza passionale in ciò che si conserva nella memoria personale e sociale. Anche nella prospettiva sinottica di una geografia emozionale, così come realizzata da Giuliana Bruno, in una sorta di incarnazione narrativa nella convergenza tra discipline diverse (Bruno 2006). Qui i corpi e i gesti si tracciano nel tempo e nello spazio affinché una descrizione del mondo prenda vita: è il mito di Atlante che guida la storia della cartografia occidentale nell'età moderna. E vale la pena richiamare qui di sfuggita almeno che "il mestiere del cartografo si accompagna spesso a quello del maestro di cerimonie e del coreografo" (Quaini 2006, 7). Ma questa descrizione del mondo è inevitabilmente fallace, provvisoria, esile e frazionata, perché rettilinea e uniforme: una tavola, infatti, non è il mondo (Farinelli 2009). In queste azioni coreografiche di Sieni, gli schemi visivi che organizzano i temi e connettono i materiali, squadernano un atlante delle immagini evangeliche a fronte dell'atlante delle immagini manieriste esposte a Palazzo Strozzi, ma conta il ribadirlo di nuovo: un atlante non è il completamento ideale dell'altro o il suo corrispettivo vivente o figurale. La struttura e il percorso logico con cui sono organizzati sembrano accostabili e ripercorribili ma non in modo speculare. Anche qui, come ad esempio suggerisce Katia Mazzucco per la mostra progettata da Warburg sull'evoluzione del pensiero astronomico al Planetarium di Amburgo (1927), lo spettatore è indotto a interrogare le immagini e a ricostruire le connessioni suggerite dagli accostamenti (Forster, Mazzucco 2002, 58). Perché l'atlante di Sieni è soprattutto una cartografia capace di radicare in chi vi assiste una pratica critica. E di cui la situazione performativa, circolare e simultanea esattamente come per l'immobile situazione espositiva ma non intrappolata nella sua sequenza lineare, è la prospettiva attraverso cui ancorare un'assunzione di responsabilità nei confronti della fragilità, del contingente dei corpi presenti e dei temi di cui essi sono informati. Atlante fragile, problematico, delicato, come un titano che ha rinunciato all'assalto del cielo per (tornare a) misurare, nei piedi, la gravità della terra. La polarità dialettica tra monstra e astra, ossia tra sofferenza e conoscenza all'opera nel mito di Atlante (Didi-Huberman 2011, 84-85), conosce qui la supplementazione di un corpus di gesti come accesso alla *pietas*. Non scalate epiche né investiture eroiche ma, appunto, incontri e cadute, rivelazioni e cedimenti, visitazioni e deposizioni. Già Stefania Di Paolo ha opportunamente accostato il lavoro di Sieni al pro-

getto warburghiano del *Bilderatlas* proprio nella “impossibilità di rinunciare al gesto come racconto di un certo uomo, un certo corpo e un certo tempo” (Sieni 2014, 56). Mentre Rossella Mazzaglia, in un’unica occorrenza nella sua larga monografia, riconosce e circoscrive alla formulazione delle idee per associazione e rimandi che dimostrano in quelli che genericamente chiama “accostamenti” di Sieni, poi adattati “spontaneamente nelle improvvisazioni”, “le potenzialità compositive delle immagini” (Mazzaglia 2015, 100). Ma occorre ricordare che il progetto dell’atlante warburghiano, dominato dal principio morfologico, ad esempio per Carlo Ginzburg resta comunque “difficilmente decifrabile” poiché la tensione che presiede la sua complessa eredità non ha veramente mai chiuso i conti con la questione storica e del contesto (Ginzburg 2013, 124-126). Katia Mazzucco ricorda, invece, che il *Bilderatlas* è l’espressione con cui Warburg pratica l’esercizio della memoria attraverso “una forma di trasposizione che non lo isterilisce” (Forster, Mazzucco 2002, 84). Mentre Benedetta Cestelli Guidi e Federico Del Prete giustamente sottolineano come Warburg non volesse tracciare, attraverso il progetto di Mnemosyne, “la storia di alcune forme figurative”, ma rivelare invece “come sia la necessità culturale della rappresentazione di ciò che quella forma esprime a perpetuare la sua continuità formale nelle immagini” (Cestelli Guidi, Del Prete 1999, 21). Allora, che tipo di trasposizione opera Sieni nel suo atlante abitato da corpi e aperto alla fragilità del vivente? Quale necessità culturale sostiene le forme delle immagini nei suoi lavori, e soprattutto in *Corpus*? Credo che riguardi la relazione con ciò che resta di un gesto in una figura, della sua memoria personale o sociale. E che si tratti di un accesso alla nozione di perdita come esperienza di una più acuta presenza. L’atlante memorabile di Sieni consuona con l’esperienza del remoto e si incarna nella pratica intesa come una continua apertura a ciò che non finisce mai di procedere, in termini di presenza e in termini di impronta. Nel caso di *Corpus* in cui la dimensione espositiva e la fragilità del corpo vivo decentra la visione dello spettatore/visitatore, il manierismo è trasposto al, e sincronizzato sul, presente; mentre la Passione come tema manierista, e il corpo sacrificale di Cristo come performance della fine dell’umano, sono situazioni performative esposte come possibili domande, nei modi in cui si raccomanda una preghiera, e a cui occorre saper rispondere in termini creativi, aperti, colmi appunto di pietà.

[6. Introduzione alle stanze di *Corpus* Deposizioni e Visitazioni]

La pubblicazione *Laboratorio d’arte sul corpo. Deposizioni e Visitazioni / Agorà madre e figli*, la cui redazione e stampa ha preceduto l’evento che documenta, è essa stessa strutturata come un atlante sinottico, fino anche nelle

misure della pagina (26 x 21 cm), e si compone, oltre ad alcuni testi introduttivi, di un montaggio per tavole (secondo la sequenza delle “stanze” nella performance) con fotografie, disegni, didascalie scritte a mano, e riproduzioni pittoriche in prevalenza di dettaglio (Sieni 2014). È questa una pratica abituale di Sieni, per il quale tanto la scrittura quanto il disegno fanno parte dei problemi formali che riguardano direttamente la composizione del movimento; Di Brino scrive che si tratta di “un luogo proiettivo” se non addirittura di “un vero e proprio manifesto poetico” (Di Brino 2012, 254). Ma qui il montaggio editoriale con gli accostamenti e i rimandi, alludono a un processo di natura iconologica ed è strettamente funzionale, in termini stilistici, a stabilire relazioni dirette fra le opere e i corpi, secondo formule ed espedienti espressivi che nascono dall’osservazione di un dettaglio, come la meccanica di una presa, la logica di una posa, il sistema articolare di una postura; formule non necessariamente poi rimaste nei quadri composti dal vivo per la performance. La pubblicazione non ha dunque valore normativo, come potrebbe avere ad esempio un catalogo di una mostra, ma creativo. E la sua funzione è quella di documentare l’apertura del percorso, non di contenere e fissare i concetti, che vi si possono tradurre, dentro a relazioni formali. Durante le nove azioni coreografiche, gli spazi di Palazzo Strozzi erano inoltre attraversati da paesaggi sonori prodotti rispettivamente dal violoncello e dalla vocalità di Naomi Berrill e dal contrabbasso di Daniele Roccato, situati però in postazioni opposte (risp. stanza 1 e stanza 9). La simultaneità esecutiva senza effetto di accumulo musicale, né di stridente sovrapposizione, garantiva la dimensione estensiva della loro presenza. La natura di questo paesaggio sonoro è tale in funzione della sua abilità di definire lo spazio e di connettere i visitatori con un più vasto perimetro, secondo una consolidata prassi di sviluppo del suono come medium d’arte, quello dell’ascolto e della risonanza dei corpi (LaBelle 2006, 174-176). In questa prima introduzione provo a riconoscere nella disposizione delle azioni i corrispettivi figurali e le memorie gestuali disseminate nella coreografia. Una ulteriore e più compiuta analisi sarà possibile solo con una ulteriore verifica sulla documentazione fotografica e videofilmata dell’evento. Poiché occorre ricostruire di nuovo il contrappunto visivo e spaziale tra i materiali esposti e i corpi viventi che li hanno abitati e analizzarne l’esperienza. La descrizione che segue rispecchia principalmente il piano coreografico, non ancora pienamente il momento della performance.

Stanza 1: Pietà

Si tratta di un duetto per due danzatori, Giulia Mureddu e Jari Boldrini. Sieni scrive di “cicli di inclinazioni sofisticate” che i due interpreti

devono mettere in moto, ossia le varianti del sostegno di un corpo che producono un tempo lento e uno spazio dilatato interiormente. Questi movimenti rimandano alla questione di come prendersi cura del peso dell'altro quando l'inclinazione sprofonda la figura in un vettore di perdita della gravità che affonda le sue ragioni nell'abbandono al corpo. Que-



sto abbandono si compone di due gesti prevalenti, quello dell'incontro come prossimità e dell'incontro come tocco: due tempi differenti di intensità e due diverse composizioni figurali, il segno della piega e la linea della spirale. Il tema della Pietà non ha qui configurazioni di genere ma solo relazionale: la reversibilità del rapporto tra dolore e corpo morto, testimonianza e abbandono, indica con molta chiarezza che si tratta di una reazione alla miseria umana, di cui l'emozione di chi vi assiste è solidarietà. Questa azione si trova immediatamente all'ingresso principale, ed è la prima esperienza, il primo impatto dello spettatore/visitatore, in questo contesto espositivo: qui è l'umanità a essere subito in gioco, non la perizia o l'ostentazione di una esibizione.

Stanza 2: Deposizione al buio

Si tratta di un assolo per il danzatore non vedente Giuseppe Comuniello che "si depone da solo". Attorno a sé, una partitura di oggetti semplici e funzionali dislocati nello spazio, per concorrere con punti di riferimento precisi alla formazione di "11 figure della deposizione".



la cui povertà è sostanziale al pari dell'esplosione dello spazio interiore del performer. Il buio che intitola questa azione, infatti, si incrementa di un potere supplementare di manualità. Il privilegio essenziale della vista sta nel permettere di conoscere gli oggetti in una percezione simultanea; qui, invece, Comuniello trova una diversa pienezza per incontrarli uno a uno, confrontandoli a misura del proprio corpo. Le figure hanno più spesso il tempo dell'attesa tensiva e dell'appoggio proteso o

riverso, e nell'intensificazione dell'ascolto. Come non riconoscere in questa strategia l'offerta di un mondo in cui la vista è deposta a favore di un sentire attraverso la pelle. Sieni scrive, infatti, di uno "spazio incarnato" in "un ascolto canalizzato nell'epidermide intesa al pari di un organo vitale". La pelle, dunque, funziona come un organo corporeo capace di prestazioni simboliche a favore dell'esperienza sensibile e in alternativa a quella immateriale. Per la replica omonima di questo quadro nel Vangelo secondo Matteo (2014) Di Paolo scrive che "ogni gesto è al contempo ricerca di un sostegno e strumento di trasfigurazione dello spazio che modifica la propria sostanza nell'essere abitato" (Sieni, Di Paolo 2014, 140).

Stanze 3 e 4: Visitazione in attesa e Quartetto Visitazione

Da una parte vi sono "due donne in attesa e due giovani ancelle, angeli, accompagnatrici" (Asia Bicchierai, Serena Gambassi, Erica Guaraldo e Gioia Pangallozzi), e di fianco, nella successiva azione coreografica ma nello stesso ambiente espositivo, quattro "giovanissime" (Sonia e Shirin Bieri, Myrte e Fiamma Mureddu). L'attesa delle gestanti e l'adolescenza sono condizioni che rimandano a ciò che sta per arrivare, che si annuncia e si rivela: sono figure centrali per il tema dell'immemorabile che riconosco come qualificante questo atlante. L'idea dell'avvento, che per entrambe le stanze



dialoga soprattutto con la disposizione visiva della Visitazione di Pontormo a Carmignano, per le prime è inscritta nell'estensione delle braccia modulate nel tema dell'abbraccio, e nella presa delle mani come adesione e cattura. Nelle seconde, nella prossimità, anche intima, di questa "geografia di



sguardi”, ottenuta “nella figura del cerchio, del rombo”, e “secondo accostamenti intimi e umori dispersi in profondi momenti di attenzione”. E non è un caso che in queste note descrittive di Sieni solo la scelta ossimorica del linguaggio può tracciare con efficacia una situazione la cui logica è per sua natura oppositiva: da una parte l’intimità esposta e dall’altra l’intensità dell’attenzione. Significa che ciò che si prepara è insieme remoto e prossimo, perché ha a che fare con ciò che è perenne e che si sta rendendo visibile. Negli esiti, questi quadri sembrano non avere nulla a che fare con precedenti ricognizioni di Sieni del tema e del dipinto di Pontormo, come ad esempio in *Visitazione* *Mother Rhythm* del 2005, in cui è invece ricorrente “un senso di voragine” conflittuale nel difficile e complesso processo compositivo, del resto già puntualmente documentato (Cuppini 2006, 153-170).

Stanza 5: Deposizione Tutti

Questa Deposizione è per undici interpreti (Dina Berni, Otello Cecchi, Raffaella Corsini, Lorenzo Gori, Simona Rigoni, Mila Scarlatti, Anna Stefani, Serena Storri, Francesca Valeri, Silvia Vanni e Giulia Zecchi). Il descrittivo di Sieni indica un’azione strutturata il cui ciclo è della durata di venti minuti, comprende “3 fughe prospettiche” e la cui conclusione coincide “nel momento in cui viene alzata, deposta e lasciata una persona”. L’esposizione di un corpo (nel loop mai lo stesso) e la ripetizione dinamica dell’azione compone ripiegamenti e inclinazioni dei corpi “dando vita ad



altrettanti nuclei/comunità nutrite dal gesto” (Sieni 2014, 31). La Deposizione dalla croce è una azione che implica discesa nella gravità, preparazione e composizione del corpo morto: può essere un’impresa condivisa, ma richiede la più straziante delle prossimità: come ricorda Sieni, “il corpo nel sorreggere, si abbandona e si dona all’altro” (Sieni, Di Paolo 2014, 26). Questa simmetria fa del corpo morto una estensione del corpo vivo, e viceversa: qui, in questa Deposizione di Tutti si trova forse il luogo più vero in cui può nascere un gesto comune e collettivo: “Corpus: se soltanto si potessero riunire e recitare uno per uno i corpi, non i loro nomi (non dovrebbe, infatti, trattarsi di un memoriale), ma i loro luoghi” (Nancy 2004, 46). Nel racconto evangelico questa è un’esperienza conclusiva, la prova finale che una comunità è nata, nei termini proprio in cui essa può ormai riconoscersi senza nostalgia nei gesti di cui è informata.

Stanza 6: Povertà

A proposito di questa stanza Sieni scrive di “una cerimonia che si svolge in uno spazio ristretto”: qui, il volto della danzatrice Ramona Caia è sigillato in una maschera avvizzita e costretta in abiti cenciosi, con posture raccolte a terra, in lentezze meditative. Il massimo della pochezza, della angustia, forse dell’abiezione, coincide col protendersi “verso la dignità del gesto, in ogni istante”. L’ossimoro non potrebbe essere più vivo: ma la formula, qui, tradisce una dissimulazione (la maschera, la postura) e quindi un’ostentazione. È



forse un angelo caduto, dalle ali inservibili, “spennate, inutilizzabili e sporche”, anticipazione di quell’angelo in avvio di *Dolce vita. Archeologia della Passione* (2015), la coreografia successiva di Sieni che è insieme vertice e summa di questo lavoro attorno alle figure di *pathos* nel racconto evangelico. La presenza di figure povere, reiette, comunque tagliate sui margini, dalla gestualità anche neutra ma non neutrale, è più spesso indizio di una spiritualità meditativa e orizzontale che non ammette mediazioni, debitrice forse della riflessione sulla povertà fatta da Giorgio Agamben, e che senz’altro si propone come alternativa all’estetica della prestazione e del profitto (Agamben 2001). Così infatti Di Paolo descrive gli estremi di questa disappropriazione, per la replica omonima nel Vangelo secondo Matteo (2014): “La povertà non è dunque il rifiuto di una ricchezza, ma il desiderio di riconoscere nella sottrazione – e non nella conquista – l’essenziale del corpo” (Sieni, Di Paolo 2014, 144).

Stanze 7 e 8: Deposizione Rosso I e Deposizione Rosso II

In queste stanze l’appuntamento visivo del tema trattato è diretto su Rosso Fiorentino: nella *Pietà* oggi al Louvre (1538-1540 circa) e nella *Deposizione* a Sansepolcro (1527-1528, peraltro non esposta in questa sala, ma in quella successiva). Nella prima parte del dittico, per cinque interpreti (Flavio Cambi, Enrico L’Abbate, Emiliano Monaci, Christophe Tsongui Owo-



na, Sofia Weck), la figura cristologica si congeda nel corpo di “un ragazzo del Camerun”, mentre nella seconda, per sei interpreti (Matteo Bianchini, Daniel Dos Prazeres Brinco, Laura Ciomei, Marta Pichini, Paola Ricco e Luca Zanni), in quello di “un ragazzo dell’Angola”. Nelle due opere di Rosso centrale è il corpo livido del Cristo, la sua concreta sofferenza e la dimensione emotiva della sua contemplazione, il drammatico distacco della madre dal figlio, e l’articolazione per diagonali delle composizioni. In Sieni, il colore della pelle delle due figure cristologiche, nella loro gestualità mite e docile, insieme alle altre presenze che li circondano, ci assicurano di questa dimensione mortale (non eterna), incarnata (non immateriale) e fatta di alterità (non del medesimo) del dramma qui evocato. Quello che più sorprende in questo dittico è che ciò che è spirituale viene posto sullo stesso piano di ciò che è invece materiale: tutta una realtà prende forma come se il dramma della morte fosse solo un principio attivo fra i molti aspetti della vita (Braidotti 2008, 266).

Stanza 9: Pietà

È l’ultima azione coreografica, per “due figure mature” che “si sostengono in pietà” (Graziano Giachi e Dagmar Lorenz). La coincidenza non è casuale: Sieni lavora sempre per ‘cicli’ la cui misura non investe la realtà oggettiva delle cose ma il tempo umano della vita. Ma qui, un tono più mesto e spen-



to, dal gesto fermo e solo apparentemente bloccato, sembra descrivere il sentimento della fine. Così la nota di Sieni: “Si muovono prevalentemente seduti su 3 livelli: il corpo li segue in questo decrescere verso il sepolcro, ciclicamente e aprendo la strada agli attimi abissali della malinconia” (Sieni, Di Paolo 2014, 49). Questo sostenersi in pietà, rimanda a mio avviso alla visione dell’immortalità all’interno del tempo. Qui, in un flusso lento del movimento che è garanzia di riconoscimento fra esseri umani della propria finitudine, mette la durata al centro della relazione affettiva tra le due figure: soltanto quando questo flusso si interrompe, la malinconia si leva impersonale, come a ricordare che l’abisso non ha il tempo dell’eterno. Infine, a proposito della domanda di avvio di questo saggio: che cosa resta, allora, dei corpi che hanno posato per un dipinto...? Occorre rispondere: resta la forza, l’intensità di quella durata che attraverso i corpi, attraverso quei corpi, è accaduta.

[excursus in forma di invio]

Per una recente produzione della *Sagra della primavera* stravinskijana (Bologna, Teatro Comunale, 7 marzo 2015), Virgilio Sieni ha costruito la serata con un Preludio per sei danzatrici e musica eseguita dal vivo di Daniele Roccatò, seguito dalla coreografia della Sagra per sei danzatori e sei danzatrici, dodici come i mesi dell’anno e le costellazioni del mondo (Virgilio, Geor. I, 231), accompagnati dall’orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Felix Krieger. La postura gestuale che compie, concludendola, la prima parte, e che si ricollega, ritornando con forza nel finale della seconda parte, è quella della esposizione frontale eretta del corpo di tutto l’ensemble con le mani alzate, in segno del compiuto sacrificio della sera. È una formula di pathos, e deriva direttamente da Salmi 141,2 (“*elevatio manuum mearum ut sacrificium vespertinum*”). Nel salmo il tema suggerisce il gesto ben fatto, il gesto vero capace di coinvolgere la persona e l’assemblea liturgica, in una eloquenza che garantisce trasmissione (C.A.L. 2013). Nella formulazione coreografica di Sieni, invece, questa comunità della fine allude al sacrificio di tutti, e non di una sola eletta come prescritto dal programma della partitura. Inoltre, il sacrificio è liturgico, ossia trasmissione non olocausto. Insegnamento e dono, non sofferenza e privazione. Se ne faccia una ragione chi si ostina a pensare questa partitura, invece, come sgarbata, e tale la danza che dovrebbe esibire. È al contrario questo di Sieni un modo, certo sagace, di trasporre una convenzione in nuovi valori espressivi, di dar vita a nuovi fantasmi e ricostruire nuove unità (Chianese, Fontana 2010, 196-207). Parafrasando Kurt W. Forster a proposito dell’architettura di Carlo Scarpa (1906-1978), è questa

di Sieni una possibilità di creare nuovi margini ai tagli di cui sono la conseguenza (Forster 2006, 24). Oppure, si tratta della forza figurale di “un gesto a tutti noto”. Chi non ricorda una delle più potenti scene de *La classe morta* (1975) di Tadeusz Kantor (1915-1990) quando, prima dell’ultima struggente e feroce parata, “gli Alunni, vecchi rimbambiti con un piede | nella tomba, e gli assenti... alzano | la mano nel gesto a tutti noto | e restano bloccati così... | chiedono qualcosa, | un’ultima cosa...” (Kantor 2000, 224). Ma, al di là delle circostanze della prassi, un pensiero del gesto sembra in questa *Sagra*, come già per il *Vangelo* o per *Corpus*, prendere vita in forme più prepotenti: per comprendere a pieno una tradizione culturale occorre essere consapevoli della dimensione emotiva e dell’intensità con cui il corpo, nella vita delle immagini attraverso cui la tradizione si legittima, è capace di sottrarsi al dominio e alla sovranità della significazione.

ENGLISH ABSTRACT

The essay describes the site-specific performance *Corpus_Deposizioni e Visitazioni* (*Corpus_Depositions and Visitations*), nine choreographic actions for thirty-eight performers (four dancers, among whom one blind; thirty-two non-professional dancers; and two musicians), choreographed by Virgilio Sieni and performed on April 12, 2014. The performance developed within the space of the exhibition *Pontormo e Rosso Fiorentino - Differenti vie della maniera* (*Diverging paths of mannerism*), curated by Carlo Falciani and Antonio Natali at Palazzo Strozzi, in Florence, Italy (March 8 – July 20, 2014.) In his choreographed transposition, Sieni composes an atlas inhabited by bodies, open to the fragility of the living things; it strictly relates to the remains of a gesture, and to the personal and social memory of a figure. In this performative environment, loss is conceived as a more acute presence. Sieni’s immemorally atlas resonates with the experience of the remote; it develops through a practice intended as an ongoing opening to an unexhausted, tangible presence (with fingertips as a performative marker.) In *Corpus*, the exhibition setting and the displayed fragility of the living bodies decenter the spectator’s eye. In fact, on the one hand, Mannerism is transposed onto and synchronized with the present. On the other hand, the Passion (a central Mannerist theme) and the sacrificial body of Christ (as performance of the end of humanity) are presented as ultimate questions, projected with the rhetorical force of a prayer – questions that look for creative, open, compassionate answers.

BIBLIOGRAFIA

Agamben 2011

Giorgio Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Vicenza, 2011.

Agamben 2013

Giorgio Agamben, *Archeologia dell’opera*, Mendrisio, 2013.

Barbetta 2007

Pietro Barbetta, *Figure della relazione. Digressione intorno al doppio legame*, Pisa, 2007.

Bing [1932] 2000

Gertrud Bing, *Introduzione a Aby Warburg, La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, 1966 e 2000, pp. ix-xxxii.

Braidotti [2006] 2008

Rosi Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, a c. di Anna Maria Crispino, Roma, 2008.

Broggini 2009

Oliver Broggin, *Le rovine del Novecento. Rifiuti, rottami, ruderi e altre eredità*, Reggio Emilia, 2009.

Bruno [2002] 2006

Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, ed. it. a c. di Maria Nadotti, Milano, 2006.

C.A.L. 2013

Gesti e atteggiamenti del corpo nella liturgia. Le mani alzate come sacrificio della sera (Sal 141,2), a c. del Centro di Azione Liturgica, Roma, 2013.

Chianese, Fontana 2010

Domenico Chianese e Andreina Fontana, *Immaginando. Il visivo e l'inconscio*, Milano, 2010.

Crimp 1998

Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, in *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, a c. di Hal Foster, New York, 1998, pp. 49-64.

Cuppini, 2006

Carlo Cuppini, Virgilio Sieni, *Visitazione: un itinerario nel ventre dell'opera*, in *Danza/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*, a c. di Rossella Mazzaglia, in «Culture Teatrali», 14, primavera 2006, pp. 153-170.

Di Bernardi, 2011

Vito Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, Palermo, 2011.

Di Brino 2012

Andreina Di Brino, *Movimenti: nel nome del fare. Michele Sambin, Virgilio Sieni*, in *Teatro e media*, a c. di Anna Barsotti e Carlo Titomanlio, Ghezzano Pisa, 2012, pp. 241-260.

Didi-Huberman 2011

Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, 2011.

Farinelli 2009

Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, 2009.

Forster, Mazzucco 2002

Kurt W. Forster e Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a c. di Monica Centanni, Milano, 2002.

Forster 2006

Kurt W. Forster, *L'architetto dell'incalcolabile* in Carlo Scarpa. Atlante delle architetture, a c. di Guido Beltramini e Italo Zannier, Venezia, 2006.

Franko, Lepecki 2014

Mark Franko, André Lepecki, *Editor's Note. Dance in the Museum*, in *Dance in the Museum*, a c. di Mark Franko e André Lepecki, «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, December 2014, pp. 1-4.

Ginzburg 2013

Carlo Ginzburg, *Le forbici di Warburg*, in *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, a c. di Maria Luisa Catoni, Milano, 2013, pp. 111-132.

Cestelli Guidi, Del Prete 1999

Benedetta Cestelli Guidi, Federico Del Prete, *Mnemosyne o la collezione astratta*, in *Via dalle immagini. Verso un'arte della storia*, a c. di Salvatore Puglia, Salerno, 1999, pp. 17-24.

Kantor [1977] 2000

Tadeusz Kantor, *Il teatro della morte*, a c. di Denis Bablet, nuove ed. aggiornata, Milano, 2000.

LaBelle 2006

Brandon LaBelle, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York and London, 2006.

Mazzaglia 2015

Rossella Mazzaglia, Virgilio Sieni. *Archeologia di un pensiero coreografico*, Spoleto, 2015.

Nancy 2002

Jean-Luc Nancy, *Visitazione (della pittura cristiana)* (2001), a c. di Alfonso Cariolato e Federico Ferrari, Milano, 2002.

Nancy [1992] 2004

Jean-Luc Nancy, *Corpus*, a c. di Antonella Moscati, Napoli, 2004.

Nancy 2014

Jean-Luc Nancy, *Il corpo dell'arte*, a c. di Daniela Calabrò e Dario Giugliano, Milano, 2014.

Quaini 2006

Massimo Quaini, *Il mito di Atlante. Storia della cartografia occidentale in Età Moderna*, Genova e Trento, 2006.

Sacco 2013

Daniela Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano, 2013.

Sieni 2014

Virgilio Sieni, *Laboratorio d'arte sul corpo. Deposizioni e Visitazioni / Agorà madre e figli*, con scritti di James M. Bradburne, Antonio Natali e Stefania Di Paolo, Firenze, 2014.

Sieni, Di Paolo 2014

Vangelo secondo Matteo. 27 quadri coreografici (4-18 luglio 2014), a c. di Virgilio Sieni e Stefania Di Paolo, Venezia, 2014.

Sluzki, Ransom [1976] 1979

Carlos E. Sluzki, Donald C. Ransom, *Il doppio legame. La genesi dell'approccio relazionale allo studio della famiglia* (1976), Roma, 1979.

Tomassini 2014

Stefano Tomassini, *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane nella performance di Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», VI, 5, 2014, pp. 55-74.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org