

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 roccolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo cecchetto, claudia daniotti, silvia de laude, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, alberto giacomin, 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 GOSHKA 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 GYSBRECHT 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

Preparatory Notes for Chicago Comedy (2013)¹

Goshka Macuga with Dieter Roelstraete

Cast:

Actor 1

Actor 2

Actor 3

Actor 4

Two Dancers

Guest appearances by the following cardboard cutout figures:

Marina Abramović²

Roman Abramovich³



Fig. 1 *The actors are lying down across the stage, dead, between the cutouts.* Gestures from the Preface in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014). The performance-film was created with footage of the playlet as it was performed at the Staatliche Museen zu Berlin performance, Museum Dahlem, 8th Berlin Biennale 2014.

1 This script is the original script from the stage performance and does not include the character of the voice-over/voice-off narrator. The latter character was added in the performance-film version of the Comedy.

2 Yugoslav, American b. 1946, performance artist

3 Russian b. 1966, businessman, investor, politician and art collector

Richard Artschwager⁴

Ludwig Binswanger⁵

John Cage⁶

Marcel Duchamp⁷

Andrea Fraser⁸

Goshka Macuga⁹

Angela Merkel¹⁰

Dieter Roelstraete¹¹

Jan Van der Marck¹²

Aby Warburg¹³

Dasha Zhukova¹⁴

An unidentified Hopi man¹⁵

Dead Dad¹⁶

Set 1

A collector's living room, outfitted with a giant telephone, chairs and cutouts of Marcel Duchamp, Angela Merkel, Jan Van der Marck, John Cage and Richard Artschwager.

Set 2

The hallway of a collector, with Sarah Morris' *Insane* painting and cutouts

4 American 1923 - 2013, painter and sculptor

5 Swiss 1881 - 1966, psychiatrist and existential psychologist

6 American 1912 - 1992, composer and theorist

7 French, American, 1887 - 1968, artist and chess-player

8 American, b. 1965, performance artist

9 Polish, British b. 1967, sculptor and scenographer

10 German, b. 1954, German chancellor and former chemist

11 Belgian, b. 1972, writer and curator

12 Dutch, American 1942 - 2010, museum administrator

13 German 1866 - 1929, scholar and amateur playwright

14 Russian b., socialite and art collector

15 A photograph from the Library of Congress, Washington D.C. (Hopi Indian Study #28, 1924. Photographer unknown) which has come to be associated with Warburg through Philippe-Alain Michaud's *Aby Warburg and the Image in Motion*. 2004. p. 224.

16 A mixed-media sculpture by British artist Ron Mueck famed for having been shown at the exhibition *Sensation* at the Royal Academy in 1997. *Sensation*, a show of work collected by advertising mogul Charles Saatchi, promoted a group that had come to be known as the Young British Artists (YBAs).

of Hopi man, Aby Warburg, Marina Abramović and Dieter Roelstraete.

Set 3

A bedroom with Roy Lichtenstein painting, a bed, and cutouts of Marina Abramović, Roman Abramovich, Dasha Zhukova, Andrea Fraser, Dead Dad, Goshka Macuga and Dieter Roelstraete

Preface

Sets: the three backdrops, the giant telephone, the chairs and all the cutouts.

The actors are lying down across the stage, dead, between the cutouts. Aby Warburg 2 (Actor 2) makes the sound of a trumpet. Aby Warburg 1 (Actor 1) lies at the back of the stage, puts his glasses on, stands up, looks about and walks in and around the cutouts towards the audience. He is wearing a white shirt and black suit.

Aby Warburg

(Actor 1)

Warburg 1 addresses the public in a measured tone with a German Jewish accent. His gaze moves around the audience; he gestures with his hands and moves around, occasionally reading from his script.

Ladies and gentlemen, esteemed members of the public, beloved yet oh-so elusive audience—welcome to *Preparatory Notes for a Chicago Comedy*. This piece -- this work of art if you will -- is the result of the collaboration between an artist and a curator; it involves acting and dancing, moving and speaking, and could be said to be one third choreography, one third lecture, one third performance. It is a play, and meant to be playful at that: we are aiming for many different goals here, but the most ambitious of all, perhaps, is to be funny. To entertain—to both amuse and bemuse. Hence the title: “preparatory notes for a Chicago comedy”—not, it should be noted, a Chicago tragedy.

I should also add that our play is based, very loosely, on an existing piece of amateur literature titled “Hamburg Comedy”—or, more precisely, the “Hamburg Conversations on Art and Culture.” This original Hamburg Comedy was written in Hamburg, yes indeed, sometime towards the end of the 19th century—in 1896 to be more exact. It was written, original-

ly, for a family gathering, to be staged in the summer home of a wealthy German-Jewish banking family. In fact, it was staged only once, on the occasion of that family's new year's celebrations—don't ask me why they were celebrating New Year's eve in their summer home, but there you have it. 1896, that's one hundred and eighteen years ago—that's how long the Hamburg Comedy has been lying dormant, until now, more or less, when it was revived to become the Chicago Comedy, named after the city in which it was partly hatched out. But that's a whole other story [editor: see "Wanting to See Duse" in the present issue of *Engramma*, no. 130].

Anyway... In this play, we set out to explore the possibility of traveling in time as well as space—the real science fiction deal. We will go different places, and traverse different eras. We will also plunge the depths of the human mind and investigate different mental states, most notably the grey area between madness and sanity, between reason and unreason.

A comedy—yet the subject is undoubtedly, irrefutably serious. Seriously-serious. We—myself, the actors, the artist, the curator, many of you even—owe our livelihood to it, and here we are, appearing within the context of it. It's how we met, it's why we're all here—the art world. The. Art. World.

While Warburg 1 continues to speak, a dancer dressed in black, stands up and walks to Actor 2 (Warburg 2), who is dressed in a white shirt and black suit. The



Fig. 2. *The dancer drags [Warburg 2] a few metres towards the center of the stage.* Gestures from the Preface in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

dancer straightens his body and clothes out, drags him a few metres towards the centre of the stage, lifts him to a standing position and moves him next to Warburg 1. Warburg 2 looks bemused.

Which most of us, I believe, love and hate in equal measure. Love it and hate it, all at the same time, all the time. I love it; I hate it. Needless to say, we are not the first to rack our brains about this, nor will we be the last. My goodness, nein.

Which is why we, once again, enlisted the help of a trusted old comrade here, who likewise suffered from the depressive state brought on by] these exact concerns—Abraham, or Aby, as his family liked to call him, Warburg.

The dancer contemplates the Marina Abramović cutout, he then leaves the stage from the left

I am Aby Warburg.

Warburg 2 interjects. Warburg 1 and 2 argue and gesture angrily

I will be Aby Warburg.

I will be playing Aby Warburg—but I will also play many more characters



Fig. 3 Warburg 1 and Warburg 2 in the *Preface* of the performance-film *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

besides. Indeed, sometimes it is useful ..

Warburg 1 takes Warburg 2 in hand, both are smiling

.. to suffer from schizophrenia—it allows me to slip in and out of different states of mind, different identities. Also, I can hear voices—and I will hear voices, all the time.

They both look up, Warburg 2 opens his mouth widely

Aby Warburg

Hello?

Warbug 1 and Warburg 2 both play around with saying "Hello?"

But let us start off with a little more background information about my humble, occasionally deluded self. My name is Aby Warburg;

A dancer comes over to Actor 3, (Dr. Binswanger) who is lying down. She is dressed in a white coat. The dancer drags, then lifts her and carries her across to the centre of the stage.

I was born in Hamburg in 1866. On June 13th, by the way—meaning he (I?) was a Gemini, just like the artist and the curator in fact. I was also born into serious wealth—born rich. Still, rich or not, I have many talents. I could have been an actor, for instance—if only I was a little bit taller. But you can't have it all I guess. That's Aby Warburg, of the Warburg institute, now housed in London—I went on to become a famous art historian.

Some of you may have heard of me, or have read some of the work I've done. My expertise concerned the early Renaissance (I lived in Florence for quite some time)—and some other things besides... Such as snake dances.

Warburg 1 and Warburg 2 dance, Binswanger is looking solemnly down at the ground. She carries a script under her arm.

Doctor Ludovica Binswanger

(Actor 3)

speaking in a serious, doctor's voice

Let me intervene here—Doctor Ludovica Binswanger. Formerly Doctor Ludwig Binswanger, Warburg's personal psychiatrist,

Warburg 1 is standing behind Warburg 2 who is holding onto the front of his coat

but I decided to have a sex change after artist and curator alike found that there are too many blokes running around the stage. There are always too many blokes running around the stage—as well as running the world.

Binswanger smiles at the audience

It's a recurring problem, you could say. Anyway, I'm here to proffer some objective clinical analysis.

Warburg 1 and Warburg 2 are walking around slowly, then come together; Warburg 2 is serious, then the two Warburgs start to lean on each other, playing around like kids, both look very pleased with themselves

For some reason, the art world simply loves Aby—they just cannot get enough of Aby. We can all see why of course—Aby is quite the looker. Just look at him! I guess it's probably the heady brew of madness and academic



Fig. 4 Doctor Ludovica Binswanger in the *Preface* from the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

unorthodoxy that he appears to embody so exemplarily. And the drama of course—he's quite the drama queen, is Aby.

Aby Warburg

(Actor 2)

Queen?

(Actor 1)

Prince, rather. The scion of a Hamburg banking dynasty—yet I renounced my firstborn's right to run the business. I never cared for banking. Instead of money I always only wanted knowledge and as many books as I could get my hands on. In fact that's exactly what happened with my right to the family fortune:

A dancer comes on to the stage and lifts up the other dancer. Binswanger looks very serious, writing notes

I handed it over to my brother Felix, second in command, in return for his lifelong sponsorship of my reading habits. It's a serious problem I have, this bibliophilia thing. Books, books, books!



Fig. 5 [The two Warburgs] look over to the two dancers (twins) next to them who are doing a mysterious mirror dance: Gestures from the Preface to the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2

The two Warburgs gesture wildly. They look over to the two dancers (twins) next to them who are doing a mysterious mirror dance

Anyway, the authors of this play, the artist and the curator, likewise claim to be interested in knowledge—I believe they share an interest in art as a form of knowledge, even, in art as a “platform for both the production and distribution of knowledge”, as they say—but I am not sure whether they are lying or telling the truth. I am not even sure whether the play is finished at all... That is to say, if it is a play—maybe it’s not, and maybe it’s just a proposal for a play. There are many things we are not sure about—many unknowns, some of them known, some of them unknown.

The two Warburgs are together at the front of the stage and the dancers stand over Binswanger reading her notes

For now our playlet consists of three scenes, but it may actually be expanded in the future, or be performed differently. All depending on the context or the time of the year or the mood they’re in, the mood we’re in. You know those artsy-fartsy types—they can never quite make up their minds.

The dancers lift up the actor playing Jan van der Marck and move them to the cutout solemnly

Always protected by the charm of doubt and the rhetoric of ambivalence—that’s how they seem to get away with everything.

The dancers leave the stage

Just call it “preparatory notes”! The cheek of it all! Well—we will see.

Binswanger leads both Warburgs offstage; Warburg 2’s arms in the air

Scene One: Aby Warburg on Technology

Set 1: ‘Art by Telephone.’ A collector’s living room

The chairs are already on the stage with the cutouts installed facing the audience. The actors playing the roles of Jan Van der Marck and John Cage are sitting on the chairs behind the cutouts. All of a sudden, a telephone starts to ring really loudly

Jan Van der Marck

(Actor 4)

Hello? Yes, speaking... Jan Van der Marck here, the MCA's founding director... I am calling you with regards

The actor playing the role of Duchamp enters the stage and sits on the chair behind the cutout of Duchamp

to an exhibition I am curating based on a work by Laszlo Moholy-Nagy from 1922. The project is called "Art by Telephone"... Which I would like to invite you to be a part of... No, the year is not 1922, not quite... Yes, Moholy-Nagy. No, he's dead.

The phone rings again

Marcel Duchamp

(Actor 3)

In a voice with a strong French accent, reading from a letter with one hand in front of the cutout as if he was on the phone

Hello dear Mr. Van der Marck, this is Marcel Duchamp speaking. I am



Fig. 6. [Actor 3] reading from a letter with one hand in front of the [Marcel Duchamp] cutout as if he was on the phone; gesture from Scene One in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); animation overlay on footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

in Cadaquès in Spain right now. It is July 11, 1967, meaning that Goshka Macuga is exactly twenty-six days old, and your Museum of Contemporary Art has yet to open. So, with regards to your letter sent sometime earlier this year... I find the idea of "art by telephone" quite brilliant but do not feel like participating, for different reasons, the most important one being my state of non-activity. I don't feel strong enough to undertake any action, even "by telephone". With my regrets, I hope you still understand and make a success of the show. Sincerely yours, Marcel Duchamp.

Silence. The phone starts ringing again. The actor playing Richard Artschwager moves towards the chair and sits behind the cutout.

John Cage

(Actor 2)

Played by one of the dancers, in a neutral accent.

Hello! Uhm... Hi there, John Cage here. Though I am all for it, that is to say I'm all in favor of your exhibition project Art by Telephone, I have not thought of some way in which I could usefully participate. Most of what I do involves the telephone. I notice that by telephoning I do my work. That is to say, when I'm working well, my bills go up.

The actor stands up and leaves the room. The phone starts ringing again.

Richard Artschwager

(Actor 2)

Played by Actor 2 in a loud American accent.

Hello, this is Richard Artschwager speaking. Yes. I have just telephoned a friend and instructed him to steal an oriental rug

The rolled up carpet is brought to the stage by a dancer. He unrolls the carpet in front of the audience and starts to perform the carpet choreography.

and deliver it to the museum.

The museum wants me to label it "Stolen Oriental Rug." That's not okay. You don't have stolen things labeled as such in a museum. It's tripping

people up.

Silence. The phone starts ringing again.

Aby Warburg

(Actor 1)

Walks towards the audience slowly while the carpet performance continues.

Hello there... Yes... It's me, Aby.

The actor who is doing the carpet performance dives under the carpet.

Uhm, OK...

Warburg pulls out a piece of paper, straightens it out, clears his throat and starts reading rather theatrically.

"At a press preview of the exhibition "Art By Telephone" at the Museum of Contemporary Art, President Joseph Randall Shapiro remarked that one of the audacious objects on view is a work by Richard Artschwager of New York entitled "Stolen Oriental Rug." Says Joe Shapiro: "Lest any of our friends harbour suspicions that we are receivers of stolen property, let



Fig. 7 The "carpet choreography" in *Scene One* from the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

me assure you that no theft is involved but that the artist is engaged in an innocent but serious game of absurdity and illusion. This is in the tradition of the great Marcel. The Dadaists and Surrealists have always pushed the limits of truth and logic. Mr. Artschwager works within that tradition."

Folds up the paper and walks towards the large cutout of the telephone and hides behind it.

Jan Van der Marck

(Actor 4)

Played by Actor 4 with a British accent.

And so "Art by Telephone" demonstrates how ordinary materials and objects may be turned into art by the artist's fiat. No works in this exhibition have failed to live up to that essential expectation.

Silence. The phone starts ringing again.

Insurance Salesman

(Actor 1)

From behind the cutout of the large telephone in a cockney accent:

Hello... Oh, hi there! My name is Jason and I'm calling from "No Win, No Fee" accident insurance. Have you had an accident in the last 6 months? The reason for my call is this. We just made your studio neighbour John Cage \$12 million in an unprecedented claim. He poured 200 gallons of orange juice into his left ear and hasn't been able to hear anything since. I thought it was important to let you know, and to ascertain if we could do a similar thing for yourself.

Ring, ring.

Marcel Duchamp

(Actor 3)

Hello?? I peed my panties and missed the urinal. How much can I get for that ready-made?

Ring, ring.

Jan Van der Marck

(Actor 2)

Hello? Yes... Yes, if you ever call me again rest assured it will be the last call you ever make.

Ring, ring.

Mister Bradshaw

(Actor 1)

Walks out from behind the telephone cutout. Speaks in an American accent:

Hello... Is this Mister Joseph Shapiro? Yes... Well, I was absolutely flabbergasted when I found that Richard Artschwager has received your approval to exhibit stolen property.

The dancer and the actor who will perform Angela Merkel walk towards the chairs and the dancer picks up the cutout of Angela Merkel.



Fig. 8 *The Angela Merkel cutout is brought onto the stage (...) and the actor walks behind the cutout speaking; gestures from Scene One in the performance-film of Preparatory Notes for a Chicago Comedy (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.*

I do not care what Mr. Artschwager's thinking is as to how this portion of this show is to be presented, but I do care a great deal that my name and effort not be involved with any organisation which is so foolish as to place itself in such a perilous position.

Silence. The phone starts ringing again. The Angela Merkel cutout is brought onto the stage by the dancer and the actor walks behind the cutout speaking. The second dancer with the carpet puts the carpet on his head and styles it to create the look of the Holy Mary and hops towards Angela Merkel.

Angela Merkel

(Actor 3)

Speaking in a German accent:

Hello? Barry? Barry, are you there? Is that you, Barry? Barack? Mr. Obama? It's Angie. Well, Angela Merkel. OK, Frau Merkel. Listen, about this phone-tapping business... Honestly—

The cutout of Angela Merkel is taken back to its chair by the dancer. The actor leaves the stage and the second dancer with the carpet on his head also leaves the stage. Warburg enters and addresses the audience.



Fig. 9 Two dancers enter the stage and start voguing while Warburg quotes his own text: gestures from Scene One in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

Aby Warburg

(Actor 1)

Art by Telephone—brilliant idea. For 1967, that is. Not so sure how it would work today though. I mean, first of all, it would probably be Art by Skype. Or Art by Email. All art is conducted by telephone these days, by the airwaves, by satellite. Or by undersea cables... Secondly, with all the snooping and spooking and spying going on... Looking up, at the sky] And all those drones flying around... Artists have unwittingly become enablers of worldwide surveillance!

Two dancers enter the stage and start voguing while Warburg quotes his own text.

As a matter of fact, all of this was somehow presaged—of course it was—in a lecture I gave as far back as April 1923, about the serpent ritual of the Hopi Indians of Arizona in Doctor Ludovica Binswanger's sanatorium, I should say—but I'll come back to that in the next scene. Allow me to quote at some length from my own lecture then, dear patient audience:

Pulls out a piece of paper and starts to read, affectedly

“The American of today no longer worships the rattlesnake. Extermination (and whisky) is his answer to it. Electricity enslaved, the lightning held captive in the wire, has produced a civilization which has no use for heathen poetry. But what does it put in its place? The forces of nature are no longer seen in anthropomorphic shapes; they are conceived as an endless succession of waves, obedient to the touch of a man's hand. With these waves the civilization of the mechanical age is destroying what natural science, itself emerging out of myth, had won with such vast effort the sanctuary of devotion, the remoteness needed for contemplation. The modern Prometheus and the modern Icarus, Franklin and the Wright Brothers who invented the airplane, are those fateful destroyers of our sense of distance who threaten to lead the world back into chaos. Telegraph and telephone are destroying the cosmos. But myths and symbols, in attempting to establish spiritual bonds between man and the outside world, create space for devotion and scope for reason which are destroyed by the instantaneous electrical contact unless a disciplined humanity reintroduce the impediment of conscience.”

Jan Van der Marck

(Actor 4)

Well-said, mister Warburg! Since the invention of the telephone, however, we have gone on to create another global network—that of the Internet. This may not have exactly destroyed the cosmos, but it has provided us with another space that allows us to communicate with the whole world and beyond. It also gives us space for contemplation—the auratic space of the computer screen we devoutly contemplate for hours and hours on end each day of our lives.

Aby Warburg

(Actor 1)

Looking towards Van der Marck

I disagree. It's that very screen, my dear sir, which is distancing you from man's true spiritual bonds with nature. In no way does it connect you to the outside world like it pretends to—it only gives the illusion of doing so. The worldwide web—it was supposed to be a democratic platform free from political control, and instead it has become a space in which your every idea, your every emotion and your every interaction is turned into a commodity.

Dieter Roelstraete

(Actor 2)

Warburg 2 walks towards Dieter Roelstraete

Alright Mr. Van der Marck and Mr. Warburg. These are both good points, and well made on top of that. But let us return to the matter of Art, shall we? Where is Art in all of this? Surely there is a contradiction in terms here... If technology is used to solve problems, achieve goals and give answers, doesn't art do the exact opposite? Indeed, artists may use technology but most often they use it to create more problems and instead of solving them and giving answers they just ask more questions. Art and technology just don't mix well. That said however, how on earth would we ever have produced this play without Skype or telephone or the worldwide interwebs net? I mean, sending a little pigeon across the pond with all our little

preparatory notes strapped to its little feet would have taken much too long, wouldn't it? Not that that would necessarily have been a bad thing though... Why does everything have to be rushed anyway? Why does everyone always want everything right now, this very minute, *subito presto*?

Van der Marck leaves the stage. Warburg 2 walks towards Goshka Macuga cutout

Goshka Macuga

(Actor 3)

I actually side with Aby here—all of this technology business is killing the spirit of art. As well as the spirit proper—that is to say, my spirit. I hate my phone—but I love my bison grass vodka. And I hate many more machines besides my phone. I mean, why does every living second of our life have to be recorded and registered? Why does everything have to be filmed and photographed and stored away for some delusional posterity or other? It's driving me mad. Like, why do I have to explain what I do in front of a camera, for crying out loud? Imagine prehistoric man, or rather, prehistoric woman, sitting in her cave, stroking her Neanderthal mons and having to explain her cave paintings to a gawking film crew...



Fig. 10 The Goshka Macuga cutout surrounded by animation overlay of a gawking film crew in *Scene One* from the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); animation overlay on footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

Aby Warburg

(Actor 1)

walks towards the audience

What all this amounts to really, what I was meaning to say all along, is that there no longer exists any space for contemplation. There is no reprieve and no respite. Search engines run our world! Youtubes and facebook! Twitters, you tweeting twits! The tyranny of immediacy!

Warburg 2 walks and stands next to Warburg 1

Total visibility and total availability, all the bloody time! Honestly, I much prefer the slow, staid world of myth. Give me myth any time.

Warburg 2 starts screaming in terror

Scene Two: Aby Warburg on Madness and Ritual

Set 2: living room, outfitted with a giant telephone

The two Warburgs enter the stage. Warburg 1 goes to sit within the audience, reading from a clipboard. Warburg 2, in a state of madness and paranoia, screams at the top of his voice, turning around repeatedly

Aby Warburg

(Actor 2 playing *Warburg 1*)

OK, this is the crazy part. As is well enough known, I lost my marbles for a bit there.

Warburg 2 moves jerkily and shaking, scratching his head and falling to the floor

I had always been quite excitable and a nervous type, but finally experienced a major collapse in the fall of 1918—just in time to coincide with the collapse of the German Empire, in fact.

Warburg 2 shouts, continuing to shake

Deutschland über Alles!

(Actor 2 playing *Warburg 1*)

Deutschland Unter Anderen.

Dr. Binswanger enters with white coat, glasses and clipboard from the left side. Warburg 2 stands up slowly

For a little while I was shipped from one nursing home to another until I came under the care of Doctor Ludwig Binswanger of Kreuzlingen, where she ran a sanatorium un-ironically named

Both Warburgs together]

“Bellevue.”

(Actor 2 playing *Warburg 1*)

That’s somewhere in Switzerland.

Warburg 2 approaches Warburg 1, knocking him from his chair and making him fall. Then in the centre of the stage he holds the chair in front of him, following it back and forth and in a circle, nervously and with speed, as though the chair were in charge of him



Fig. 11 Warburg 2 holds up his first finger; he does a snake like dance : gesture from *Scene Two* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

For a couple of years my situation looked positively hopeless—until 1923, that is, when I started to recover.

Warburg 2 now puts the chair down calmly and strokes it

And to prove to my doctors that I was ready for the real world again, and that I had regained my mental stability, I proposed to give a lecture to my fellow patients

Warburg 2 holds up his first finger, he does a snake-like dance

about the Hopi snake ritual I had heard about so many years ago. (I never really saw it myself.) Well, I can be more precise than that—the snake ritual I had heard about in 1896,

Warburg 2 is biting his arm as if it is a snake, then moving his hips and arms

which is when I traveled to America for the first and only time in my life. And you will probably remember that 1896 is also the year I wrote the so-called Hamburg Comedy upon which this play is partly based. But how partly? Okay, granted, very partly, only very partly. Anyway my lecture on the serpent ritual... My interest in serpentine imagery across cultures and through the ages... It is a well-established trope, I would say.



Fig. 12 Animation overlay with images of the Laocoön group (circa 1st century AD) and Hugo van der Goes' *The Fall* from the Vienna Diptych (c. 1470) from *Scene Two* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); animation overlay on footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

Warburg 2, with arms outstretched

Beginning with Adam and Eve—

(Actor 2 playing Warburg 1)

moving on to the Laocoön group—appearing in many primitive societies around the world, such as the various

Warburg 2 in German

Pueblo tribes of the American Southwest—

Warburg 1 (Actor 1) now turns into the Hopi Man, standing behind the cut out

Hopi Man

(Actor 1)

Loudly and forcefully

Excuse me, but who are you calling primitive here? What do you think I am anyway, just some fucking tourist attraction?

Aby Warburg

(Actor 2)

Rubbing his hands together nervously

Apologies, my dear fellow. I did not mean to insult you or anything...

Hopi Man

(Actor 1)

I know that we're in a museum of ethnology here, which makes a lot of things look like the work of illiterate savages but still... Indeed, why can't the art of us so-called 'others' ever be shown as art, in an art museum? And if it is accepted or regarded as art at all, why only as "outsider" art? Aren't we all inside the same world of art? Ugh—don't get me started. I could drone on forever about this...

2 dancers with identical head to toe snake costumes enter one by one from the right hand side, slithering forwards on the floor

Anyway, about the serpent dance—

Marina Abramović enters stage left. She is wearing a checked suit and white shirt. She clasps her hands strictly in front of her

Marina Abramović

(Actor 3)

In an exaggerated Eastern European accent

Snakes can follow the energy of the planet wherever you put them.

Aby Warburg

(Actor 2)

Marina! I was waiting for you to pipe in. We were all waiting for you to pipe in... Now if I remember correctly, you actually have performed a snake-dance-cum-serpent-ritual of your own, have you not?



Fig. 13 Warburg 1 (Actor 1) now turns into the Hopi Man, standing behind the cut out: gesture from Scene Two in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

The snake dancers are slowly moving to a standing position

Marina Abramović

(Actor 3)

You must be thinking of this performance Ulay and I did back in Wiesbaden in 1978 called Three...

Abramović holds one hand up with three fingers

There was a snake indeed—

Warburg 2 stands right behind Warburg 1 on the right of the stage, both listening intensely

the two of us plus Snake made three.

The two Warburgs hold up three fingers each. Abramović moves towards the ground at the front of the stage, lying down on her front, with hands pressing into the ground and chest and head raised. The dancers are lying on the left hand side of the, they slither towards Abramović until one is lying on top of her, the other kneeling behind, twisting their upper bodies from side to side



Fig. 14. *Abramović moves towards the ground at the front of the stage, lying down on her front, with hands pressing into the ground and chest and head raised: gestures from Scene Two in the performance-film of Preparatory Notes for a Chicago Comedy (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.*

We were lying flat on our stomachs in one room together with Snake. We tried to make contact with Snake via an inventive system of sorts. We used a closed circuit made of wire, and blowing into a bottle or plucking the wire with our fingers,

The snakes now roll away from Marina and start to dance rolling on ground, sometimes legs raised. Both Warburgs are watching the snakes. Warburg 2 is doing a soft serpentine dance

we caused certain vibrations to be directed towards Snake. This would coax Snake to make a choice between the sides from which it received the vibrations—mine or Ulay's. Was it any surprise that Snake was obviously much more interested in me than in Ulay? I don't think so. So I would end up lying flat in front of Snake, kind of communicating with it by mirroring its movements.

Abramović is now moving in a snake-like way

Aby Warburg

(Actor 2 playing *Warburg 1*)

You do know that when a snake straightens itself out while lying next to you, it is actually measuring you, right? To see whether you'd fit inside? To see whether it can eat you?

Abramović and then the snake dancers all slowly stand up

Marina Abramović

(Actor 3)

Oh. I didn't know that. The snake has often been construed to symbolize evil.

The snake dancers go to the ground again, going between writhing, and rolling up into yogic back bends. Marina is standing with Warburg 1 and 2

Yet it originally represented something much more positive—it symbolised the creation of the universe, no?

So that's what I was trying to do in this performance Three: getting rid of

the fear of snakes. But can I add something about performance art here? I know, I'm veering off topic here... It's just that I'm not sure whether this is a performance piece

Warburg 1 and 2 come together once nervous then quizzical

that I've been dragged into or not. I mean, this Macuga woman, is she performance artist? This Roelstraete guy, performance expert? It's all very fine, this Hamburg Comedy business but performance art has to live and survive. It cannot be put on walls. If we do not perform and recreate it, the art fuckers and the theatre fuckers and

Warburg 1 and 2 bow to Abramović

the dance fuckers will rip us off without credit even more than they do anyway. I am sick and tired of the mistreatment of performance art. Even the pop-video fuckers steal from it.

Warburg 1 goes to stand behind the Hopi Indian cutout. Marina slowly leaves the stage via the right

Hopi Indian

(Actor 1)

Art fuckers—that's a good one. I'm in agreement with you there young lady! Though one thing I should point out seems absent from your reasoning is that the snake also symbolises forbidden pleasure—Adam and Eve and the snake in the Garden of Eden, remember?

Snakes dance on knees and ground

And all this talk of a snake straightening itself out while lying next to you... Sounds awfully phallic, doesn't it?

Abramović returns from left to centre of stage

Marina Abramović

(Actor 3)

In my Balkan culture since ancient times male and female organs like phal-

luses, vagina, and breasts have been used as tools to ward off the evils of sickness and bad nature.

Aby Warburg

(Actor 2)

What? What? Am I hearing voices? I think I am. I might be hearing voices.

Warburg 1 and 2 shouting and covering their ears to avoid listening to Abramović

Marina Abramović

(Actor 3)

Just one more thing: in Balkan if the woman likes her lover or her husband, to make him love her in turn she will take a small fish and insert it in vagina

Abramović mimics these with hands

and leave it there overnight.

A snake lies between her legs, then comes up to a sitting position



Fig. 15 “(...) to make him love her in turn she will take a small fish and insert it in vagina (...); actor playing Ludovica Binswanger, playing artist Marina Abramović, in *Scene Two* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

If the fish die in the morning she will take fish out, then she will make a powder of it and mix it with coffee

Abramović is performing this with her fingers, the Warburgs are bent over throwing up next to 'Insane' on the right hand backdrop; the snakes repelled, slither away from her

and give to husband or her lover in the morning. It is believed that if he drink this coffee he will never leave her.

The two Warburgs come to standing. Warburg 2 is in shock, Warburg 1 comes to the front of the stage

Aby Warburg

(Actor 2 playin Warburg 1)

Okay. Gotcha. So, in 1921 I'm really in the depths of it

Warburg 2 on the right hand side of stage, trembles and comes to all fours on the ground facing up, moving back and forth like a crab, shaking, tapping his feet

—stark raving mad. It's not looking good.



Fig. 16. Warburg 1 and Warburg 2 in front of Sarah Morris' *Insane* painting in the backdrop of a Chicago collector's living room. From *Scene Two* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

In fact it's looking so bad that Doctor Binswanger feels called upon to write a letter outlining my condition to none other than Sigmund Freud—I have no idea whether Freud has actually ever heard of me, but I assume that somehow he must have. I certainly do not think very highly of Sigmund Freud.

Warburg 2 stands up, puts his arms behind his back and then stretches in front of 'Insane' on the right hand backdrop

But that is not the point here. Let us listen to Doctor Binswanger instead.

Binswanger enters with hands in front of her standing behind Marina Abramović cutout

Marina Abramović

(Actor 3)

In Balkan to make the crops grow the man will masturbate onto the earth.

Binswanger moves in front of the Abramović cutout and speaks to her

Doctor Ludovica Binswanger

(Actor 3)

Thank you Marina, that's quite enough for now.

Binswanger points to her watch

Your appointment is at 4 o'clock in room H.

Binswanger walks behind the 'Insane' backdrop. Both Warburgs are trembling. She returns from the left, stands in the centre, Warburg 2 joins her. She gestures with her pen for his back to bend; she rests her clipboard on his back. Clearing her throat, reading from a letter:]

Dear Professor Freud... Already in his childhood Warburg displayed various signs of anxious and obsessive behavior.

Warburg 2 mad, standing and moving up and down

As a student he was tormented by truly delirious ideas and never quite managed to overcome his fears and obsessive rituals, and this has inhibited his literary work. He is currently being held in the isolation ward. He remains interested in everything and absorbed in the analysis and judgment of both things and people.

Warburg 1 crawls through Warburg 2 legs from behind and stands up in front of him. Warburg 2 is writing frenetically in the air

His memory is excellent, but he can only focus on his scientific studies for a very limited period of time. I do believe that his psychomotoric excitement will weaken, but I don't think that he will be able to

The two Warburgs are back-to-back and moving in circles, as if in a psychotic state

come out of the status quo ante of his psychosis; neither do I believe that he will be able to return to his scientific studies. Please treat this information with the utmost confidence.

Warburg 1 bends forward; Warburg 2 is standing

I feel very sad that he will no longer continue to mine the treasure chest of



Fig. 17 The character Doctor Ludovica Binswanger reading psychiatrist Ludwig Binswanger's letter about Warburg to Sigmund Freud. From *Scene Two* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

his considerable knowledge or his great library.

Warburg 2 is looking at the letter in horror

Sincerely, Doctor Binswanger.

Binswanger leaves to the left

Aby Warburg

(Actor 1)

wiser words were rarely spoken—

Warburg 1 has taken the letter, both Warburgs bent forward

though little did the good doctor know that I was eventually going to wake up from the sleep of unreason. Only to slump back into it towards the end of my life. I eventually passed away in the peaceful setting of my own home, if you are interested to know—not in the loony bin—just two days before the whole world came to a screeching halt

A snake dancer is crawling on the floor. Warburg 1 is still bent forward, Warburg 2 is holding his collar in horror

because of the first great Wall Street crash.

Warburg 2 smiling

But that is another story, one told in the next chapter.

Warburg 1 stands up, Warburg 2 takes him by the arm and Warburg 1 moves behind the Hopi cutout. Warburg 2 moves behind the Warburg cutout

Hopi Indian

(Actor 1)

Yeah, why don't you tell us some more about rites and rituals for now—you seem to be quite the expert. After all, I'm not sure whether I'd call you an expert of serpentine ceremonial—surely you know that your Laocoön and the Hopi snake dance don't have

anything to do with each other. Nothing at all. You really made that one up.

Warburg 1 and 2 move towards the cutouts; Warburg 1, standing in front of the Hopi cutout, is shouting at 2, standing by the Warburg cutout

You crazy German. Crazy Hamburger. Crazy art historian. Crazy Jew. Crazy heir to a banking fortune. Meshuggah. Nutjob. Crazypants.

Binswanger enters with clipboard. One snake is standing and rolls behind the set on the right hand side, the other rolls on ground towards audience

Doctor Ludovica Binswanger

(Actor 3)

Addressing first Hopi and Warburg, who have disappeared behind the cutouts, and then the audience

Allow me to intervene and proffer some clinical analysis here. Is the art world in love with Aby Warburg because the art world is in love with madness? Is the art world the only part of the world in which madness is somehow allowed—sexy even? Indeed, it seems that it is only OK to eat human fetuses if you can call it art. Otherwise, not so much.



Fig. 18 Warburg 1 and Warburg 2 behind the cutouts of Hopi Indian and Aby Warburg. From *Scene Two* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

Marina Abramović

(Actor 3)

In Balkan...

Doctor Ludovica Binswanger

(Actor 3)

Occasionally looking down at her notes, then back to the audience

That's enough Marina. In fact, it's not just the art world that's in love with madness—the whole world is. You could say that art is the one kind of madness

Binswanger taps her pen with force several times on her notes

the world desperately desires.

Hopi Man

(Actor 1)

Shouting and pointing his finger angrily

Yeah yeah, yada yad—deep shit. Warburg, you psycho! Looney! How about you tell us who brought you to the Hopi's native lands anyway? A thieving missionary! Because that's exactly how all those ethnological museums around the world got filled with our stuff—it's basically all just loot. Aargh!

Walking towards the audience

If I ever get an Oscar for this role I'll do much more than just follow Marlon Brando's example and refuse it as a protest against the white man's ongoing robbery of everything that is sacred to us! Shit, I shouldn't be here anyway—I mean, in this museum. I should never have set foot inside any museum. But I guess I'm getting carried away again.

Coming to Warburg 2 who places his hand on his shoulder comfortingly

I should calm down and let you speak a little about ritual for a change.

Aby Warburg

(Actor 2)

Well, I believe this is a good enough example of one.

Hopi Indian

(Actor 1)

What, this play?

Aby Warburg

(Actor 2)

well, not exactly. I mean this gathering.

Both Warburgs move to the centre of stage

Warburg 2 stands behind 1, gesturing

These people gathering—for art.

Warburg 1]

Today's pagan faith. I'm not going to go into the tiresome business of comparing museums to cathedrals, but still... This flying around the world to go see biennials and art fairs and all that—it really is like a pilgrimage, isn't it? Or maybe not—maybe it's more along the likes of the old westward expansion of the American Empire,

Warburg 2 is riding an imaginary horse and waving an imaginary lasso in the air

propelled by the revolution in railway building... Maybe that's what the globalisation of the art world, the proliferation of art fairs and biennials around the world, of manifestas and documentas and monumentas, is all about—following in the footsteps of the economic subjugation of the frontier.

Warburg 1 reads from a script, Warburg 2 stands behind him and exaggerates

his gestures

I shudder to think of the first biennial soon to be organized on native Navajo land. Not that we want to idealise or romanticise the other, but it is worth asking whether the art world isn't just the benign face of continuing colonialism... All these art events may appear innocent and naive and high-minded and idealistic but underneath they just serve to peddle the same authoritarian story of economic exploitation.

Warburg 1's voice raises, and his gestures become more forceful

Underneath art's best of intentions, it is all just business as usual...

Warburg 1 and 2, in unison, nod, then toss their heads back and exit the stage with speed

Scene Three: Aby Warburg on Art, Money & Politics

Set 3: bedroom

Warburg 1 enters the stage and stands at the back of the bed

Aby Warburg

(Actor 1)



Fig. 19 *Warburg 2 takes the Tea Party sign from Dead Dad*: gesture from *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

This one is going to be difficult.

Warburg 2 enters and takes the Tea Party sign from Dead Dad and carrying it over his shoulder, doing a funny walk off the stage. The dancers enter and move the dead Dad cutout to the right hand side of the stage

Or over easy, depending on how you look at it.

Actors 3 and 4 come from the left and sit on the bed

It's also going to be fun—because unlike what many of our colleagues in the art world and museum people in particular think, difficult can actually be a lot of fun.

The dancers move the snake carpet and Andrea Fraser cutout forward, at the same time Actor 2 moves the Goshka Macuga cutout to the front of the stage on the left

We are going to talk about art, money and politics. And how they're in bed with each other, all the time—both for better and for worse.

Actors 3 and 4, seated, roll the bed forward with their feet towards the stage

Let's be clear about that.



Fig. 20. The Andrea Fraser cutout, center stage, with the legs of the Dead Dad cutout on the right. From *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

One of the dancers lies behind dead dad, the other one moves to sit on the bed as do Actors 2, 3 and 4. Actor 1 is standing

Which is why we find ourselves in a bedroom, in bed.

Everyone on the bed is looking either at Warburg 1 speaking or the audience

The history of art, which coincides with the history of money, is full of beds, and not just for sleeping. This may be the source, possibly, of the expression



Fig. 21 "Hello, my name is Goshka Macuga. I am the artist and I like to be embedded." From *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

Fig. 22 "Hello, my name is Dieter Roelstraete. I am the curator and I also like to be in bed." From *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

"to be embedded", which actually originated in the world of journalism, right? In the art world, where they also like to be embedded, it basically means to be in bed—with this, that or the other, depending on one's taste. "Sleeping with the enemy" as they say—or with "friends with benefits."

Actor 1 sits down, Actor 3 walks to behind the Goshka Macuga cutout

Goshka Macuga

(Actor 3)

Hello, my name is Goshka Macuga. I am the artist and I like to be embedded.

Actor 2 walks to behind the Dieter Roelstraete cutout, arms outstretched and speaking theatrically

Dieter Roelstraete

(Actor 2)

Hello, my name is Dieter Roelstraete. I am the curator and I also like to be in bed.

Actor 1 stands up behind the Roman Abramovich cutout which is on the bed.



Fig. 23 "My name is Roman; I'm the other Abramović." From *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

He is reading from a book

Roman Abramovich

(Actor 1)

Firstly he speaks briefly in Russian, then with a heavy Russian accent

My name is Roman; I'm the other Abramovič. This one's spelled with C H though. I love football. I have no Napoleonic dreams. I am just hardworking and pragmatic. And, yes, I happen to have many beds—in yachts, villas, townhouses, and in private jets as well. That's all I'm going to say for now, because I'm not very good at speaking in public—or very much interested in it for that matter.

Dasha Zhukova

(Actor 4)

Actor 4, sitting on the bed in the same pose as the cutout, with an American accent

I am Dasha Zhukova and I share Roman's many beds. You know me from that photograph,



Fig. 24 "I am Dasha Zhukova (...) I utterly abhor racism and would like to apologize to anyone who has been offended by this image." From *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

She points to the photo of Dasha Zhukova

which was released on Martin Luther King Day—that's January 20th,

She lifts up her glasses

for those of you who don't know. I just wanted to say that said photograph, which has been published completely out of context, is of an artwork intended specifically as a commentary on gender and racial politics. I utterly abhor racism,

A gesture to the audience

and would like to apologize to anyone who has been offended by this image.

Dead Dad

(Dancer)

Dancer from behind the cutout

I am Dead Dad and I haven't seen a bed in ages. I would like to hear Andrea Fraser speak on this issue. She has considerable experience, after all, with working in bed I believe.

Actor 4 goes down to lying behind the Andrea Fraser cutout

Andrea Fraser

(Actor 4)

Actor 4 in a nasal American accent

I assume you are referring to Untitled, my performance from 2003 in which I filmed myself sleeping with a collector, yes, dear Dad? Dear Dead Dad? For an undisclosed amount of money, that is... Well, my own experience of doing the piece was really very empowering and quite in line with my understanding of my own feminism. It was my idea; it was my scenario. I was producing a piece that I would own. I was very much in control of the process. I never felt used by the collector.

The dancers take off the cloth covering the Andrea Fraser cutout, lying under it – a lot of suggestive movements with hands and shoes poking out of the sheet. Actor 1, 2 and 3 are standing listening to Andrea Fraser

In fact, I was much more concerned about using him. And showing it has also been empowering—terrifying, but empowering. Almost everyone I know has now seen me have sex on camera. In a way, I am now impervious to physical exposure and voyeurism. So, that was my experience. But I know I can't project that onto sex work generally, or prostitution. I think it's sort of ridiculous to say that the piece was prostitution.

You know, people certainly can argue with this, but it really was a very different kind of relationship, one in which I had an enormous amount of power.

Actor 2 goes over and watches the dancers, he then moves over to the Dieter Roelstraete cutout

It is art, and the question I'm interested in posing is whether art is prostitution—in a metaphorical sense, of course. Is it any more prostitution because I happen to be having sex with a man than it would be if I were just selling him a piece? In fact, I remain much less comfortable with selling the DVDs of Untitled than I was with producing the piece. The “normal”



Fig. 25 *The dancers take off the cloth covering the Andrea Fraser cutout, lying under it: gestures from Scene Three in the performance-film of Preparatory Notes for a Chicago Comedy (2013–2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.*

sales situation that one has in the art world feels much more exploitative to me than any aspect of my relationship with, or the exchange with the participating collector. That's where I lose control of it. That's where the speculation begins. That's where some hypocrites have called me a whore.

Aby Warburg

(Actor 1)

That's the art world for you: someone pays you to sleep with him and you call it performance—nice. And that brings us back to the entanglement of art and money.

The dancers under the sheet continue to move suggestively and vigorously

Andrea, you—who else? —have written about this quite eloquently I believe.

Actor 3 moves to behind the cutout of Marina Abramović

In an essay titled “Le 1%, c'est moi,” right? Yes, the mythical 1%.... What would we do without them?? Andrea, would you mind reading from the essay in question? But please, don't let that distract you from what you're doing—it seems you're enjoying yourself somewhat.

Marina Abramović

(Actor 4)

Lucky her. In Balkans I usually only get to fiddle with snakes or skeletons.

Dead Dad

(Dancer)

Over my dead body, Marina!

Actor 3 moves to the Goshka Macuga cutout. The dancers stop dancing under the cloth, one moves to behind Dead Dad, the other to the bed

Andrea Fraser

(Actor 4)

Let me see where to start. Oh, here perhaps, where I am addressing the relation between the booming art market and growing income inequality and the concentration of wealth in ever fewer hands. Yes Roman, I am talking about you here—this is a particularly good quote: “except to stalwart adherents of trickle-down theory, it must be abundantly clear by now that what has been good for the art world has been disastrous for the rest of the world.” Touché! If you don’t mind me saying so.

Dieter Roelstraete

(Actor 2)

Gesturing with arms from behind the cutout

There you have it—the entire contemporary art world’s problem summed up in a single sentence. And the question is: how can we continue to justify our taking part in this deranged economy?

Dead Dad

(Dancer)

Over my dead body!

Aby Warburg



Fig. 26 Actor 3 [playing Ludovica Binswanger and Marina Abramovic] moves to the Goshka Macuga cutout. From *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

(Actor 1)

Well, let's hear it from Miss Fraser. How can we continue to justify our taking part in such an economy?

Andrea Fraser

(Actor 4)

I believe I already answered your question. If our only choice is to participate in this economy or abandon the art field entirely, at least we can stop rationalising that participation in the name of critical or political art practices or—adding insult to injury—social justice. Indeed, the only “alternative” today is to recognise our participation in that economy and confront it in a direct and immediate way in all of our institutions, including museums, galleries, and publications.

Actor 1 has been walking around the bed

Roman Abramovich

(Actor 1)

Or in theatre plays. Let me pay for this one, OK? Waiter? Can I have the bill?

Goshka Macuga

(Actor 3)

Listen, this is all a little too depressing for our taste, frankly.

All the actors move towards the Goshka Macuga cutout snapping the fingers of their right hand synchronously. They form a circle and continue to click their fingers moving their hips back and forward, dancing with Goshka Macuga

Give peace a chance! First of all, we think Andrea is primarily speaking from an American perspective here—one that may end up romanticising the so-called alternatives somewhat. This is just too one-dimensionally bleak a picture. I mean, why did we become artists or curators in the first place? And why did anyone ever start collecting art? Surely not for the love of money. Sometimes art and money don't have anything to do with

each other. You can choose to be outside of it all—you can choose to be outsiders.

All the actors apart from Actor 3 continue dancing while moving across to the right of the stage

Dead Dad

(Dancer)

What, like outsider artists? That's not very embedded.

Dasha Zhukova

(Actor 4)

"Let's Go Outside." I love that song.

Everyone, apart from Goshka Macuga, starts to dance with the cutouts freestyle

Roman Abramovich

(Actor 1)

Let me buy it for you. Waiter?



Fig. 27 One of the dancing twins playing the Dead Dad cutout in *Scene Three* from the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

Everyone, apart from Goshka Macuga, continues dancing while moving to the back of the stage

Goshka Macuga

(Actor 3)

Roman, you and others of your kind make more money than you can spend so in order not to look vulgar you choose to affiliate yourself with culture. You are not the only one to do so. Many give a few thousand here and there, to this museum or that art project, and instantly become part of the elite of rich, powerful and sophisticated art lovers.

Everyone, apart from Goshka Macuga, is now dancing wildly across the back stage

Goshka Macuga

(Actor 3)

In the art world no one will ask you where your money came from, whether it is dirty or clean. This is where the circle closes. That's when, and why, they, the moneymakers, want to be in bed with us, the artists.

Everyone, apart from Goshka Macuga, moves to dance around and on the bed. Goshka Macuga moves to the bed and raises her fist in the air.

Goshka Macuga

(Actor 3)

The cast join in with hands in the air

I want to break free from this circle and become a square!

Dasha Zhukova

(Actor 4)

“I want to break free”! I love that song...

Aby Warburg 1

(Actor 1)

Everybody, don't beat yourself up too much over the question of money. I know your pain—I, too, had to break free and give away mine. It was driving me crazy.

All the actors sit around Warburg 1 at the front of the bed

And so I gave my life to art instead. That's the dream I dreamt, the one madness I believed in.

Starts screaming, lying on the bed

In the moment of my death I regained my voice.

Warburg 2 stand up walks towards the front of the stage and falls down, curling into a fetus position away from the audience

(Actor 1 playing Warburg 2)

Mary! Mary! Marry me, Holy Mary!

A dancer moves to behind Dead Dad. The actors on the bed are looking at the audience

Dead Dad

(Dancer)

(in the words of Cormac McCarthy): One could say that we are all still living in Warburg's world—the world of his own mad making. There is no denying the reality of the world we are in, mad or not. We are the world we have created, and when we cease to exist this world we have created will also cease to exist.

The actor playing Goshka Macuga moves from the bed to behind the cutout

Goshka Macuga

(Actor 3)

But death is not the end. What we create will live on—if it's well enough made.

Aby Warburg

(Actor 1)

Yes. Yes indeed, it is these artworks, these documents of collective memory, that allow us to understand the psyche of both those who created them—I'm looking at you here, Goshka—and those who commissioned them—Roman?

The dancers get up and lift the Andrea Fraser cloth into a curtain at the front of the stage. The actors get up one at a time and move into a line behind the curtain

Roman Abramovich

(Actor 1)

Popping out from behind the curtain

Hello, waiter? How much? What? Can I have a discount? Like, 75%, 50%, 25%?



Fig. 28 *The dancers (...) lift the Andrea Fraser cloth into a curtain at the front of the stage. The actors (...) move into a line behind the curtain.* From *Scene Three* in the performance-film of *Preparatory Notes for a Chicago Comedy* (2013-2014); footage from the Staatliche Museen zu Berlin performance, Berlin Biennale 2014.

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 autodeterminazione della forza nelle figure presentate in una performance dal vivo che non risponde al (o non si esaurisce nel) visibile. È l'eccedenza di un corpo che



Foto: G. D'Amato
Francesca 12, 28 e 27 aprile 2014
CORPUS, DEPOSIZIONI E VISITAZIONI
nuove azioni coreografiche di Virgilio Sieni

CORPUS_DEPOSIZIONI E VISITAZIONI

curatore e spettacolo Virgilio Sieni per i teatranti
monologo "Città e Città" con Giacomo Saccoccia e Giacomo Saccoccia
comunità alla memoria Guido Sieni, Ione Bruscol
produzione Francesco Puccetti Scena, Compagnia Virgilio Sieni di Alberese
regia Virgilio Sieni, musiche Giacomo Saccoccia, costumi Giacomo Saccoccia
con i contributi stilistici di Gianfranco Saccoccia, Regista Scenico, Direttore d'orchestra

CHIAROPIRETA GUIDO SIE NI

curatore Gianfranco Saccoccia

DEPOSIZIONE AL GIOV

curatore Gianfranco Saccoccia

WALKING IN THE AIR

virgilio Sieni, Ione Bruscol, Riccardo Garibotti, Enrico Guzzetta, Costa Vergnani

CHIAROPIRETA VIRGILIO

curatore Gianfranco Saccoccia e Pierluigi Fermi

CAPASSIONE TUTTI

curatore Gianfranco Saccoccia, Giuliana Croci, Luisana Coli, Renato Rizzo, Rita

Sardelli, Anna Maria Sestini, Paola Piccione, Virginie Giese, Ione Bruscol

POTERIA FANTOMA

curatore Gianfranco Saccoccia

DEPOSIZIONE ROSSO CHIARI

curatore Gianfranco Saccoccia, Giorgio Tassan, Gianni

DEPOSIZIONE MONDO DANNO

curatore Gianfranco Saccoccia, Stefano Gia Pessione (foto: Iacopo Corradi, Micol Pessione, Paolo Rossi, Luca Zucchi)

PISTA DAGLIANI E GRADANO

curatore Gianfranco Saccoccia

bottega 12 aprile ore 21.15 - replica ore 22.15
PALAUZZO 27/28/29/30 aprile dalla mattina "Passione" a Roma: Foro Italico
biglietti su www.palauzzo.it | 06 367 2011 | www.culturadigitale.it

bottega 28 aprile ore 21.30 - replica ore 22.30
domenica 27 aprile ore 19.30 - replica ore 21.30
Centro Culturale Sestieri 25 aprile ore 21.30 - replica ore 22.30
biglietti su www.palauzzo.it | 06 367 2011 | www.culturadigitale.it

Qui in megalopoli, sono questi di depositare e visitare ancora secondo l'antico evangelico, prima rappresentare da cui che la passare. In quei dei grandi spazi di megalopoli, come il teatro Palazzo, il Teatro S. Carlo, il Teatro Massimo, verso le nebbie di un'esperienza di bellezza. Per questo il tempo in essere, gli interpreti diventano una sequenza di punti, certezza che si sostanziano nella "falsa" del gesto. Le nostre congegnerie ricognitiva, le nostre scelte di spazio, le nostre scelte di tempo, le nostre scelte di spazio verso la creazione di luoghi. Come viene così a esistere il Teatro, percepito ovunque come uno degli inservizi più importanti della nostra vita quotidiana. Nella storia di uno spazio che si chiude nella dicitura di un posto, ogni storia esistenziale si raffigura e misteriosa è la storia della città. In questa storia, il Teatro è il luogo, in nostro studio, per un'esigenza di convegno e di scopo. Aggiunge il senso dell'inconscio, della densità umana del posto nel suo effettivo non comune allo spazio, nella nostra esigenza. 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 differentemente 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 sbagliheremmo a pensarli come 'prove' o 'ritorni' di qualcosa di più imponente che accadrà in forma più compiuta, o addirittura più es-

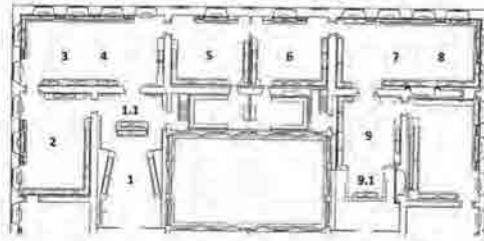
senziale, altrove. L'altrove, come il tempo, nel lavoro di Sieni è sempre già qui. L'intervento performativo di Sieni a Palazzo Strozzi a cui ho assistito si è svolto in orario serale, dunque in una situazione di apertura prolungata degli spazi della mostra, con soltanto una replica consecutiva. Indirettamente 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 musiche Virginio Toschi per 28 interventi



- 1 QUATTROPETTO DELIA E JARI
Jel Bider, Giacca Marzotto
- 1.1 NACMI BERRILL (ritornello)
- 2 DEPOZITONE AL BUD
Giuseppe Cammaroto, dell'impresa novi vegone
- 3 VISITAZIONE IN ATTESA
Asa Bizzarri, Gemma Gabbiani, Erica Guarini, Enzo Pergolizzi
- 4 QUARTETTO VISITAZIONE
Santa e Giorgio Belli, Myne e Flaminia Moretti
- 5 DEPOZITONE TUTTI
Dini Bozzi, Claudio Circoli, Raffaella Cozzi, Livia Gori, Simona Rigoli, Mila Scattolon, Anna Stocchi, Gianna Storti, Francesco Veleni, Silvia Vianci, Giulia Zecchini
- 6 POVERTÀ RAMONA
Rieti che Cava
- 7 DEPOZITONE ROSSO-CHRIS
Piero Centri, Enzo L'Abate, Ettore Massi, Christopher Tetrapog (Ovone, dalla Wiss)
- 8 DEPOZITONE ROSSO DANIEL
Mattia Branciforte, Claudio Cicali, Fabrizio Brolo, Laura Gobbi, Mara Pöhl, Paola Neri, Luca Zanni
- 9 PIETÀ DAGMAR E GRAZIANO
Giovanni Gatti, Eugenio Usoz
- 9.1 DANIELE ROCCATO (ritornello)

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 immemoriale. 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'immemoriale, 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'immemoriale 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, spaziamento, 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 disfuntione 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 sovrte 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 ceremonie 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 immemorabile 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 Depozizioni e Visitazioni*]

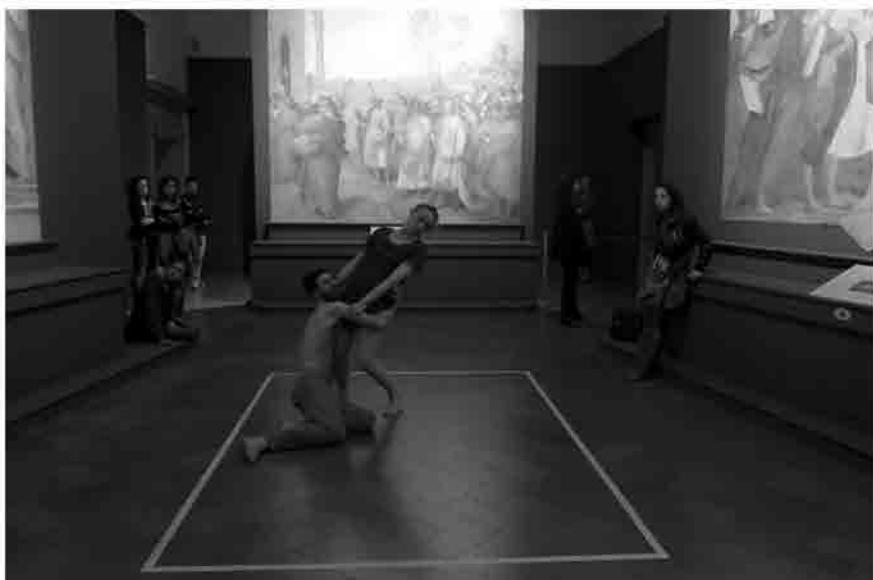
La pubblicazione *Laboratorio d’arte sul corpo. Depozizioni e Visitazioni / Agorà madre e figli*, la cui redazione e stampa ha preceduto l’evento che documenta, è essa stessa strutturata come un atlante sinottico, fino anche nelle

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 videofilmatà 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". Oggetti di legno

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 nutriti 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’osimoro 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* stravinskiana (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 Roccato, 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 liturgia, 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 Depozizioni 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 immemorially 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 decentre 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-xxxi.

Braidotti [2006] 2008

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

Broggini 2009

Oliver Broggini, *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 Calabro 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 Iuav

www.engramma.org