

idee per la rappresentazione 6

IMPRONTE

atti del seminario di studi

a cura di

Paolo Belardi

Alessandra Cirafici

Antonella di Luggo

Edoardo Dotto

Fabrizio Gay

Francesco Maggio

Fabio Quici



Siracusa, 10 maggio 2013

Aula mostre "Salvatore Di Pasquale"
Struttura Didattica Speciale di Architettura
dell'Università di Catania

Comitato organizzativo:

PAOLO BELARDI,

Dipartimento di Ingegneria Civile ed Ambientale, Università degli Studi di Perugia

ALESSANDRA CIRAFICI,

Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale "Luigi Vanvitelli", Seconda Università degli Studi di Napoli

ANTONELLA DI LUGGO,

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

EDOARDO DOTTO,

Struttura Didattica Speciale di Architettura. Università degli Studi di Catania, sede di Siracusa

FABRIZIO GAY,

Dipartimento di Culture del Progetto, Università IUAV di Venezia

FRANCESCO MAGGIO,

Dipartimento di Architettura, Scuola Politecnica, Università degli Studi di Palermo

FABIO QUICI

Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma

Il presente libro è stato finanziato dagli organizzatori e con i contributi del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro della Sapienza Università di Roma, del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università degli Studi di Perugia e con fondi di ricerca di Ateneo dell'Università di Catania

Per la consultazione degli atti dei seminari precedenti:

www.ideeperlarappresentazione.it

Progetto grafico

AURELIO MAGNINI, FABIO QUICI

© 2014 ARTEGRAFICA PLS s.r.l.

Via Filignano, 14

00131 Roma

tel. +39 06 99702801 fax. +39 06 99702923

info@artegraficapls.it

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa, in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, chimico, meccanico o altro senza autorizzazione scritta da parte dei proprietari dei diritti e dell'editore.

idee per la rappresentazione **6**
atti del seminario di studi

impronte

a cura di
Paolo Belardi, Alessandra Cirafici,
Antonella di Luggo, Edoardo Dotto,
Fabrizio Gay, Francesco Maggio, Fabio Quici

siracusa, ortigia
aula mostre "salvatore di pasquale"
struttura didattica speciale di architettura
università degli studi di catania

10 maggio 2013

SOMMARIO

| | |
|--|-----|
| PRESENTAZIONE DELL'INIZIATIVA | 13 |
| RELAZIONE INTRODUTTIVA | |
| Edoardo Dotto | |
| <i>Note sulla trascrizione</i> | 21 |
| 1. I RELATORI | |
| Aldo Iori | |
| <i>Tango, reperio, transcribo ergo sum</i> | 36 |
| Andrea Placidi | |
| <i>Imprinting architectural casts in 19th century England</i> | 50 |
| Andrea Rolando | |
| <i>Tracce, segni e disegni con dispositivi GPS</i> | 66 |
| Matteo Ballarin | |
| <i>Impronte in assenza dell'originale. La città nell'opera di Elisabetta di Maggio</i> | 86 |
| Starlight Vattano | |
| <i>L'impronta del doppio: il movimento immobile</i> | 98 |
| Marco Navarra | |
| <i>Carta e calco. Tecniche elementari di invenzione</i> | 110 |
| Emanuele Garbin | |
| <i>Quattro mosche di velluto grigio</i> | 124 |
| Eugenio Magnano di San Lio | |
| <i>Le impronte dell'architetto</i> | 140 |
| Daniele Colistra | |
| <i>Impronte di architettura: schizzo e schema</i> | 156 |
| Mario Crispi | |
| <i>Il ponte delle musiche</i> | 164 |
| ANTEFATTO | |
| IDEE PER LA RAPPRESENTAZIONE 7. 2014 | |
| VISUALITÀ | 175 |
| Alessandra Cirafici | |
| <i>Visualità. Cultura delle immagini / cultura della rappresentazione</i> | 177 |

| | |
|---|-----|
| Edoardo Dotto <i>«L'occhio sente, l'orecchio vede»</i> | 187 |
| Fabio Quici <i>Il primato della visione nella ricerca di László Moholy-Nagy</i> | 201 |
| Paolo Belardi <i>Una six-word novel senza parole.</i> <i>La nuova visual identity dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia</i> | 213 |
| Fabrizio Gay <i>Architettura in quanto immagine: spazio contro tempo</i> | 219 |
| Francesco Maggio <i>Aspetti imperfetti di una visualità. Alla scoperta di un poeta figurativo</i> | 239 |
| Antonella di Luggo <i>Vedere in assenza</i> | 247 |

I CONTRIBUTI

Contenuti su CD

Marinella Arena. *Matrici immateriali per forme reali.* **Alessandra Avella.** *Impronte 'votive'. Rappresentazione e misura di un patrimonio indiziario.* **Barbara Aterini.** *Le "impronte" della costruzione prospettica sulle pareti affrescate.* **Manuela Bassetta.** *Un tocco di spazio. Instant Hutong, rappresentare per inferenze tra arte e architettura.* **Carlo Bianchini.** *Impronte: il teatro greco di Siracusa tra storia, rilievo e riuso.* **Fabio Bianconi, Marco Filippucci.** *Non dimenticare il futuro. Studi sulla relazione tra forma e immagine per lo sviluppo del territorio di Amelia.* **Maura Boffito.** *"Segni" dal mondo ... antico.* **Simone Bori, Valeria Menchetelli.** *The quick brown fox jumps over the lazy dogs. La forma del carattere tipografico come impronta culturale del proprio tempo.* **Daniele Calisi.** *Imprimere: tra arte e memoria.* **Massimiliano Campi.** *Il disegno della memoria nello spazio architettonico contemporaneo. I memoriali come impronte della storia.* **Chiara Capocéfalo, Francesco Cosentino.** *Il contorno apparente nella rappresentazione.* **Mara Capone.** *L'impronta delle forze. Form finding: la genesi delle strutture resistenti per forma.* **Andrea Casale, Graziano Mario Valenti, Michele Calvano.** *Impronte digitali.* **Francesca Castanò.** *Silenziose presenze. Le storie di Makio Hasuike.* **Paola Casu, Claudia Pisu, Cettina Santagati.** *Tra reale e virtuale: nuove "Impronte Digitali"?* **Stefania Catinella.** *Impressioni. Memorie e mercificazione.* **Raffaele Catuogno.** *Impronte celate.* **Manuela Chiavoni, Livia Fabbri, Francesca Porfiri, Gaia Lisa Tacchi.** *Il ruolo dell'incisione nel lavoro degli architetti contemporanei: valori e significati di un processo.* **Massimiliano Ciammaichella.** *Vesti dello spazio e accessori del corpo. Segni e impronte delle odierne pratiche di design.* **Maria Grazia Cianci, Sara**

Colaceci. *Le tracce nella mente: attimo ed eternità di un disegno.* **Ornella Cirillo.** *La "pelle-tessuto" di Mario Valentino, un'impronta napoletana nella storia della moda italiana.* **Luigi Cocchiarella.** *Graphen.* **Fabio Colonnese.** *Alvaro Siza, la sfera e l'impronta.* **Daniela De Crescenzo.** *Il disegno come impronta della realtà.* **Teresa Della Corte.** *Sottendere la proporzione per imprimere la bellezza. L'ichnos del Danteum.* **Santo Eduardo Di Miceli.** *La fotografia può essere un'impronta del mondo reale?* **Tommaso Empler.** *Graphic & Multimedia Design: impronte grafiche nell'architettura contemporanea.* **Francesca Fatta.** *Lampedusa: un mare di impronte.* **Riccardo Florio.** *Le tracce del Disegno.* **Carmela Frajese D'Amato.** *L'impronta della costruzione. Segno di identificazione, tracce, verità.* **Alice Franchina.** *Architetture evocate. I poli opposti dell'impronta in Moretti e Venezia.* **Maria Franchini.** *L'impronta del tempo sul paesaggio rurale.* **Emanuele Gallotta.** *Interpretare per conservare: la forma della memoria.* **Gaetano Ginex.** *Lasciar impronte, conservar tracce.* **Salvatore Giuffrida.** *Nel bene e nel male, nel bello e nel brutto. Impronte monetarie della comunicazione economica.* **Giuseppe Ingaglio.** *Matrici puteane nella rappresentazione architettonica e nella produzione artistica tra Sicilia e arcipelago maltese.* **Carlo Inglese.** *"Impronte" sulla pietra: tracciati e incisioni di cantiere nell'antichità.* **Mariella La Mantia.** *Un viaggio virtuale tra le impronte geometriche-spaziali registrate con metodo range based e image based di alcuni episodi di rilievo architettonico.* **Fabio Lanfranchi.** *"L'impronta" del cavo urbano, contenitore fisico di matrici intellettuali.* **Emanuela Lanzara.** *Geometrical features: progettazione e produzione dal digitale al materiale.* **Marta Magagnini.** *Tracce di percorsi. Camminare come pratica estetica applicata al rilievo urbano e ambientale.* **Mario Manganaro.** *Impronte di soggetti smarriti.* **Gabriella Rendina.** *Impressione, espressione, tracce umane.* **Angelo Marletta.** *Quali impronte. La rappresentazione 'egrammatica' dell'identità.* **Luca Martini, Giacomo Pagnotta.** *Impronte digitali. Il disegno in punta di dita.* **Maria Martone.** *Esempio di modellazione inversa di un territorio antropizzato in ambito urbano. Il Vomero e la sua collina.* **Maria Evelina Melley.** *Paesaggio-cava-ex-cava/forma-impronta-progetto un rapporto tra: negativo-positivo, pieno-vuoto, disegno-progetto.* **Giovanni Mongiello, Riccardo Tavolare.** *L'impronta delle strade anulari a ridosso dei centri storici. Il caso del "Ring" di Ruvo di Puglia.* **Marco Muscogiuri.** *Impronte del percorso progettuale: gli schizzi d'architettura tra segno e disegno.* **Giuseppa Novello.** *Gli "Atlanti della Nuova Illustrazione storico-monumentale del Basso e dell'Alto Egitto" di Domenico Valeriani: spigolature sulle tracce degli itinerari grafici compilati da Girolamo Segato.* **Sebastiano Nucifora.** *Il doppio nell'impronta. Volontario/involontario e altri accidenti dalla Sindone alla Body Art.* **Alessandra Pagliano.** *Dal sole alla pietra: le forme della luce nel progetto di C.N. Ledoux per il cimitero di Chaux.* **Caterina Palestini.** *Impronte urbane - spazi digitali.* **Daniela Palomba.** *Memorie di figurezioni significanti.* **Rosaria Palomba.** *Impronte armoniche. I Padiglioni della musica.* **Leonardo Paris.** *Ponti antichi tra passato e futuro: il ponte romano a Rieti.* **Maria Ines Pascariello, Raffaele Martinelli.** *Dall'impronta nello spazio virtuale al calco materiale. Il rilievo delle metope del campanile di Nola e la costruzione dei calchi per la cartapesta.* **Paolo Perfido.** *Rilievo/Rivelo.* **Manuela Piscitelli.** *Le ombre. Rappresentazione concreta di un'impronta incorporata.* **Paola Raffa.** *La traccia dello spazio ipogeo: case di Matma.* **Matteo Romanato.** *Echi di forme nell'architettura egizia.* **Michela Rossi, Giorgio Buratti.** *Originali*

Starlight Vattano

L'impronta del doppio: il movimen- to immobile

L'espressione del gesto, come nelle arti visive (pittura, scultura, danza e teatro), ha impronta essenzialmente non sulla riproduzione della figura umana nei suoi diversi stati d'animo, bensì sulle caratteristiche dell'espressione delle forme. Istante. Segno di un passaggio. Fissità di un movimento. In negativo come altro del mancante. Il momento del passaggio di un istante temporale rende la realtà dell'impronta consistenza del mancante, materia della scansione ritmica, rappresentazione della forma, disegno del gesto. L'impronta è la forma di un movimento congelato. Ed è da quel moto che si imprime nella mente lo stimolo di una trasformazione dinamica nella rappresentazione di una proiezione.

Il movimento fa disegnare linee con la punta delle dita e la memoria di chi osserva le mantiene sospese in uno sfondo di idee che affiorano per dare spazio alla fisionomia dell'immagine. Trasformare la natura dell'impronta in movimento esprime la costruzione di un paradosso, ma incastrare il tempo nello spazio significa giungere alla stessa scansione del ritmo; essa non è altro che un movimento catturato istantaneamente, testimonianza in divenire di un passaggio temporale. Eppure, per antonomasia, "impronta" è la fissità di un passaggio, sia esso fisico o mentale. Il passaggio fisico è il momento della trasposizione, in forma bidimensionale, di un'immagine tracciata su una struttura di supporto che ne reca l'azione di impressione. Un passaggio marchiato nel tempo, indelebile, visibile con l'occhio della mente è il risultato di una sequenza di azioni che stimolano percezioni visuali e producono movimento. Un'impronta è dunque testimonianza fisica di un evento, di un momento storico, di un passaggio. Un'impronta è una forma immobile, fissata in negativo dentro il suo contorno. Un'impronta è stasi. Un'impronta è movimento.

¹ Il gruppo GRAV, *Group de Recherche d'Art Visuel* (1960-68), concretizza, organizza e sviluppa un confronto di esperienze e idee sull'arte visiva. L'atto di fondazione è firmato da: Demarco, Garcia Miranda, Garcia Rossi, Le Parc, Molnar, Morellet, Mayano, Servanes, Sobrino, Stein, Yvaral.

L'impronta diventa movimento durante il riconoscimento di un gesto nel proprio linguaggio espressivo che realizza una sintesi personale fra esperienza di se stessi ed attribuzione del significato.

La rappresentazione della danza dentro luoghi adimensionali ne imprime il contenuto, permettendo la mediazione tra contrari: la linea del movimento è la volontà pura dei corpi che danzano e rende visibile l'invisibile. Così il disegno della geometria corporea in movimento diventa il *noli* me tangere della materia: è intangibile, è donato solamente alla visione.

Ma cosa significa riuscire a vedere nel movimento il passaggio del tempo? In che modo un'impronta può ergersi a movimento? Il gruppo GRAV (*Group de Recherche d'Art Visuel*)¹ ha percepito nel movimento visivo, nella stimolazione dei sensi, la chiave dell'impronta psichica, quella che nel tempo ha disegnato una serie di eventi capaci di passare dalla pausa al dinamismo. Il gruppo mirava all'applicazione di innovazioni tecnologiche per creare nuove esperienze visuali o la partecipazione attiva del pubblico. I lavori esposti richiamano alla memoria forme geometriche in movimento che dialogano attraverso condizioni sempre cangianti, attraverso la luce e altri elementi. Per il gruppo GRAV l'introduzione della luce non rappresenta la conclusione o l'aggiunta di un elemento, ma il variare secondo le situazioni presentate: trasformazioni dello spazio, progressioni, riflessioni, alterazioni delle strutture, proiezioni variabili; tutte usate separatamente in situazioni isolate (attraverso l'utilizzo di scatole luminose, griglie o neon) o integrate alle sale espositive. Obiettivo è quello di prolungare la costruzione del movimento attraverso l'impressione mnemonica della figura soltanto accennata (fig. 1).

La dimensione temporale assume una forte connotazione descrittiva, tanto da diventare soggetto stes-

Fig. 1. *Variations sur l'escalier*, GRAV, 1968



² Serge Salat è architetto, artista e scrittore francese, nato il 17 giugno 1956. Egli è conosciuto per il suo lavoro sulla teoria urbana, la teoria della complessità e le sue installazioni artistiche frattali.

² Mary Wigman, (1886-1973), è stata una ballerina e coreografa tedesca. Considerata una delle massime esponenti della danza libera tedesca e pioniera della danza moderna.

so della rappresentazione, come nel caso dell'installazione dell'artista francese Serge Salat² che lavora con la deformazione degli specchi, della luce, della musica e dei frattali nell'arte e nell'architettura, determinando una forte alterazione delle sensazioni del fruitore, sia spaziali che temporali. L'elemento determinante è il processo dell'azione che non si esprime soltanto a gesti, movimento e musica, ma anche attraverso colori e luce.

Tutti gli elementi vengono utilizzati come suoni che definiscono forme e figure nuove. Gli stessi elementi sono tracciati da un corpo in movimento: esso utilizza tutte le estensioni di energia che risiedono dentro di sé. La poetica cinetica dell'impronta prende vita nei lavori della coreografa Mary Wigman³ che analizza il rapporto uomo-spazio. Le sue coreografie si svol-

⁴ Max Wertheimer (1880-1943) è stato uno psicologo ceco. Fu uno dei maggiori esponenti della psicologia gestaltistica. Assieme ai due assistenti, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, studiò l'effetto di immagini in movimento generate da uno stroboscopio. Questi studi formarono le basi iniziali per lo sviluppo della psicologia gestaltistica. Nel 1912 pubblicò il suo lavoro di abilitazione *Experimentellen Studien über das Sehen von Bewegung* (*Studi sperimentali sulla percezione del movimento*).

gevano spesso senza musica oppure venivano accompagnate da strumenti a percussione. Durante l'esecuzione, infatti, il ruolo della musica assumeva una nuova funzione, rispetto all'uso comune: non era il danzatore a dover seguire il ritmo dello strumento, ma il percussionista tentava di assecondare, con i suoni, i movimenti della danza. Si trattava di un ritmo interiore che imprimeva l'idea della musica durante lo sviluppo della coreografia (fig. 2).

La percezione consapevole di una serie di eventi viene quindi riconosciuta dalla mente non perché esattamente definita dalla sua forma, ma in quanto altro allontanatosi dalla riconoscibilità della parola che diventa impronta catturata dalla memoria. Quando osserviamo un danzatore, la tristezza o la gioia dell'atteggiamento appaiono essere direttamente implicite nei movimenti stessi della danza. Max Wertheimer⁴ giunse alla conclusione che questo accadeva perché i fattori formali del movimento riproducevano identici fattori degli atteggiamenti espressivi. Dato che le qualità visive della velocità, della forma, della direzione sono immediatamente accessibili all'occhio, sembra legittimo supporre che esse siano portatrici di una espressione direttamente com-



Fig. 2. *Raumgestalt*, Mary Wigman 1928

⁵ Rudolf Arnheim (Berlino, 1904–2007) è stato uno scrittore, storico dell'arte e psicologo tedesco.

⁶ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Roma 2008.

⁷ Rudolf Laban (Bratislava, 1879–1958), è stato un danzatore, insegnante e teorico della danza austro-ungarico poi ungherese. Può essere considerato a tutti gli effetti uno dei padri fondatori della danza contemporanea.

⁸ Cfr. L. Ullmann (a cura di), *Choreutics. Rudolf Laban*, Macdonald & Evans, 1966.

⁹ Cfr. E. Casini Ropa (a cura di), "Körperseele: il corpo-anima", in *La danza e l'agitprop*, Il Mulino, Bologna 1988.

prensibile all'occhio. In particolare, attraverso il contributo epistemologico di Rudolf Arnheim⁵, si può ritenere che l'espressione sia insita nella struttura dell'oggetto e quindi, parlando di movimento, nelle linee geometriche disegnate dal corpo che danza. Per la psicologia della Gestalt ogni fenomeno dovrebbe essere descritto tenendo conto degli aspetti dinamici attraverso una teoria che individua precise regole di interazione tra le parti. I principi di unificazione formale regolano e descrivono il comportamento delle parti presenti nel campo. Tali principi non sono a priori, ma nascono dall'osservazione dei dati fenomenici e ad essi si rivolgono⁶.

Il movimento libero, riconoscibile in quanto impronta sospesa nella mente degli uomini, sta alla base delle ricerche di Rudolf Laban⁷. Nella pratica e nella teoria di Rudolf Laban, l'attenzione è volta al corpo in movimento come linguaggio espressivo globale e nucleo genetico di diverse arti. Nel 1950 Laban definisce la significatività del gesto tramite la classificazione dei movimenti in centrifughi e centripeti, distinguibili attraverso particolari condizioni. Egli individuò nell'icosaedro regolare la figura geometrica adatta a studiare e descrivere il movimento umano, perché in esso l'uomo può eseguire tutti i movimenti come in una sfera.

Laban crea una distinzione tra movimenti principali, movimenti centripeti (che accumulano energia) e movimenti centrifughi (che vanno dal centro del corpo all'esterno in un'esplosione controllata)⁸. Il movimento viene raccontato dalla parte del corpo utilizzata. Rudolf Laban ha posto in corrispondenza il movimento e il segno grafico, attraverso una serie di notazioni che individuano le linee fondamentali del corpo e i centri di energia cinetica (fig. 3). *Körperseele*⁹ è la relazione stretta tra anima e corpo che Laban concepisce come struttura fondante di quella vasta area culturale che,

Fig. 3. *Gammes Dynamosphériques, séquence de mouvement, Rudolf Von Laban 1942-43*

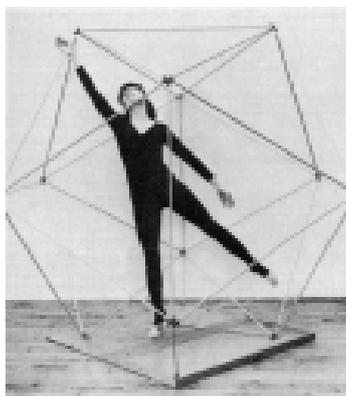
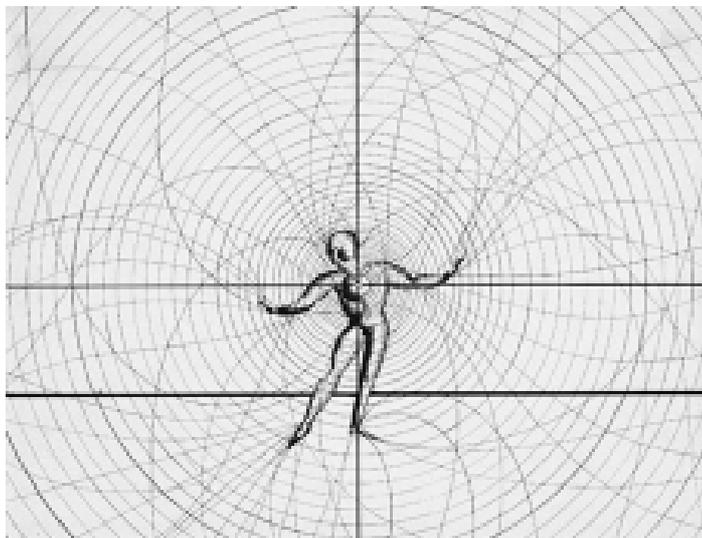


Fig. 4. Drawing of Man as Dancer, Oskar Schlemmer 1921



¹⁰ Oskar Schlemmer (1888-1943) è stato un pittore tedesco, scultore e scenografo. Nel 1920 accettò l'incarico di professore di figura presso la Bauhaus di Walter Gropius a Weimar dove lavora con Lyonel Feininger, Kandinsky, Klee. Alla Bauhaus egli fu nominato maestro di pittura murale e dei laboratori di scultura.

agli inizi del secolo, riguarda la riconquista del corpo, il cui movimento è manifestazione fisica dell'anima e accordo con la natura. Oskar Schlemmer¹⁰ considera le forme bidimensionali espressive del corpo umano come un sistema perfetto di proporzioni e funzioni cinetiche. Schlemmer analizza il profilo di un corpo ridotto a basilari forme geometriche, astratte dalla natura, per rivelare la struttura di base della figura. In questo modo egli non illustra una specifica figura all'interno di un arco di tempo definito, ma individua la sagoma che incorpora l'idea di uomo la cui struttura non cambia mai. Il *Triadisches Ballett* del 1922 è uno spettacolo nel quale si serve di tre ballerini, vestiti da burattini, davanti a sfondi diversi. Il balletto fu coreografato per rivelare i rapporti delle figure tra loro, così come con lo spazio circostante. Schlemmer ha visto il burattino come una idealizzazione della forma umana, una forma che è in grado di muoversi con una grazia perfetta (come una macchina) una volta libero dal regno terrestre, dal burattinaio. Immagina il corpo umano come nuovo mezzo artistico intravedendo nel balletto e nelle pantomime, libere dal bagaglio storico del teatro e dell'opera, una

¹¹ Loïe Fuller, nome d'arte di Mary-Louise Fuller (1862-1928), è stata una danzatrice e attrice teatrale statunitense. Fu con Isadora Duncan e Ruth St. Denis una delle pioniere del balletto moderno statunitense, artefice di una nuova idea di danza, basata sugli effetti combinati del movimento del corpo con stoffe e luci colorate.

¹² Alwin Nikolais (1910-1993) coreografo, direttore d'orchestra, compositore e regista statunitense.

¹³ Francesca Pedroni, *Alwin Nikolais*, L'Epos, Palermo 2001.

¹⁴ Lucia Latour si diploma all'Accademia Nazionale di Danza, incontrando maestri quali Boris Kniazeff, Mila Cirul, Kurt Joss. Dal 1981 al 1985 sviluppa una ricerca nell'ambito della danza contemporanea. In collaborazione con il compositore Luigi Ceccarelli forma un gruppo sperimentale, con il quale elabora nuove tecniche del movimento in rapporto allo spazio, al suono e all'immagine.

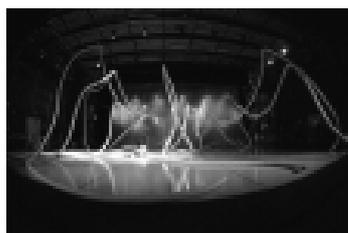
geometria fatta di coreografia che equipaggia il ballerino, trasformato dal costume, mentre si muove nello spazio (fig. 4).

La dimensione del movimento è l'epistemologia dei sensi, è l'impronta della fugacità del mondo sensibile, è il segno dell'interpretazione umana dell'arte. Loïe Fuller¹¹ scelse un tipo di danza che consisteva in un mutevole gioco di luci e di colori proiettati sulle voluminose gonne o sui drappaggi che indossava ed agitava, servendosi soprattutto del movimento delle braccia. Questo tipo di interpretazione, delle linee in movimento, viene ripreso da Alwin Nikolais¹², il creatore del teatro astratto multimediale, che ha per fondamento il principio della *motion*. Con questo termine, Nikolais indica la qualità che assume il movimento in base all'utilizzo delle categorie astratte universali: tempo, spazio e forma. La *motion* pertanto si differenzia dal *movement* (gesto di uso quotidiano) perché è frutto di precise scelte spaziali, temporali e formali e per questo motivo è il fondamento della danza, che Nikolais definisce "a visual art of motion"¹³. Altri studi sul potenziale psichedelico, sprigionato dalla stimolazione sensoriale, vengono oggi effettuati da numerose compagnie di danza contemporanea, come quella dei Momix che vede nel movimento un quadro attraverso cui si plasma la natura. Progetti ipercolorati, immaginari e manipolati dal corpo umano attraverso oggetti meccanizzati, manichini controllati dai ballerini, banner, tubi di plastica e luci scure sullo sfondo. L'uso di costumi e oggetti in scena inusuali permette di raccontare storie di memorie o di fatti attuali: in questo modo il movimento diventa un'opera d'arte di immagini fissate e proiettate sullo sfondo. Nella danza digitale di Lucia Latour¹⁴, la scenografia è parte integrante della coreografia; nello spazio la presenza e l'assenza dei corpi

subisce l'influenza di uno spazio dinamico e plastico. La comunicazione delle energie dinamiche per contatto è soggetto del lavoro sulla teoria "*contact-improvisation*" della coreografa. La trasmissione della forza e l'abbandono del peso, con l'ausilio di contributi tecnologici, conduce all'esplorazione dell'azione cinetica nello spazio virtuale. Nella *performance* interattiva *Lallunahalalone* il palcoscenico è invaso da pannelli trasparenti frontali e disposti in profondità, attraversati da una selva di lunghi tubi sospesi che animano immagini astratte, in una maglia reticolare. È un processo mutante di suoni e luci misti a tecniche digitali, definite *motion capture* e *motion graphics*: tecniche attraverso cui i dati vengono immessi nei computer in tempo reale e raccolti per la diffusione del suono e delle immagini. I corpi veloci, elastici, spersonalizzati, seguono direzioni e impulsi sonori come marionette meccaniche costruite dentro un quadro futurista (fig. 5). La *Deconstructions Dance Company* costruisce un carattere fondamentale per la scenografia: lo specchio utilizzato in scena per raddoppiare e quadruplicare i corpi dei ballerini, denuncia movimenti irriconoscibili che rimandano alle realtà numeriche e geometriche dei frattali. L'impronta del movimento sfugge sullo specchio che mostra il movimento duplicato e il ballerino esegue solo il concetto della moltiplicazione. Qui l'impronta diventa l'opposto che non esiste, il movimento realizzato per far nascere l'altro, il supporto immaginario che è un totale della somma fra parti. I concetti vengono sottolineati tramite immagini individuali che si costruiscono come puzzle per generare una nuova parvenza del movimento, rielaborata automaticamente dalla memoria atavica della natura.

La danza verticale, concepita a partire dal 1970, avviene in assenza di suolo, il movimento in negativo

Fig. 5. Lallunahalalone, Lucia Latour 2008



I RELATORI

¹⁵ La danza verticale utilizza tutto quello che è verticale per il movimento: facciate di edifici, teatri, chioschi, fabbriche, torri, colonne, alberi, ecc. Creata negli Stati Uniti tra gli anni 60' e 70' da Trisha Brown che fa muovere i suoi danzatori sulle facciate di tutti i tipi di edificio (grattacieli, musei, stazioni ferroviarie), sui tronchi degli alberi nei parchi e nei boschi, è integrazione tra danza e spazio mettendo in relazione il movimento con l'architettura e l'ambiente naturale.

sottrae il corpo alla terra; l'impronta diventa una detrazione della parte corporea; è lo sradicamento del movimento dalla crosta terrestre¹⁵. L'immagine del movimento si separa dalla realtà, per quanto prodotta da creazione umana; si trasforma in qualcosa che si sprigiona o che prende forma, come quelle figure in cui si condensa la nebbia e si sfuocano i contorni. E ancor di più l'immagine che si presenta in quello spazio, che la coscienza non controlla, per esempio dopo che ha visto un albero, un particolare albero attraversato da una particolare luce. Viene costruito lo spazio per il ballerino in caduta libera verso l'alto. Viene definita la contrapposizione tra due binomi: impronta/superficie e memoria/sublimazione. Sollevato da terra, il ballerino, non lascia la sua impronta sulla crosta terrestre, dalla quale viene partorito, ma se ne distacca, si solleva sulle superfici verticali degli edifici, imprimendo il suo passaggio nell'inconsistenza del vuoto. Quella della danza è materia leggera, come quella delle idee non ancora rappresentate, aderente al nudo corpo; resistenza della materia originaria del pianeta, suo primo e perenne fondale (fig. 7).

Quando i corpi danzanti si sradicano da terra lasciano l'impronta della loro arte plastica e la raccontano, sfidando le leggi naturali, sospesi sui fili della loro immaginazione. Dentro questa realtà onirica, l'immagine di un movimento avvenuto accompagna la mente, entra nella reminiscenza dell'io osservante, divora e diventa corpo stesso dell'altro, come una cosa che è propria (fig. 6). E invece è esattamente il contrario perché i luoghi della mente ne ricamano un disegno, lo infondono in una idea e lo interpretano difformemente dalla sua origine. Il disegno del movimento appartiene alla specie più rara delle rappresentazioni che hanno appena presenza; quelle che, nel caso di suoni, confinano col silenzio e, se si tratta di

Fig. 6. Trisha Brown Company





Fig. 7. Walking-on-the-Wall, Trisha Brown Company 1971



parole, con il mutismo; una presenza così pura da sconfinare nell'assenza; un genere dell'essere che è sul limite del non-essere. In questo percorso il disegno si va definendo passando attraverso i contrari e unendoli. I movimenti si allontaneranno sempre di più dalla loro impronta primitiva (il corpo aderito alla crosta terrestre), per poi ricorrervi di tanto in tanto. Pur non ammettendo l'esistenza della parola iniziale, velata, si dovrebbe comunque ammettere l'origine di ogni parola, soprattutto di quelle che nella lotta tra opacità e trasparenza rivelano la loro consistenza materica nella contrapposizione tra trascendenza e corporeità. Il corpo necessita di questa trascendenza per percepire la propria corporeità. La rappresentazione di un movimento è la definizione di un tracciato che trasforma una somma di istanti in una massa amorfa simultanea che racconta quanto già svanito (fig. 8). La materia fluida del corpo in movimento, accolta nella ferma e resistente materia della rappresentazione che fissa il tempo, alla fine lo annulla, lo sogna e lo supera. Così il gesto impresso nell'immaginazione creativa sarà come un istante vivo di

Fig. 8. Punch & Judy (Gjon Mili Studio), Martha Graham 1941

tempo ed esistente tra due sogni: quello di chi nasce e quello della tenace volontà di disegnare una figura, di figurarsi in tutti i tempi, passando attraverso di essi. L'impronta lasciata dal movimento vive adesso di un'equilibrata asimmetria, duplice e onirica: l'ingannevole realtà della superficie e l'oscillazione di un tempo trasfigurato.

Riferimenti bibliografici

ARTAUD, A. (2000), *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.
BRAGAGLIA A.G. (1980), *Fotodinamismo Futurista* Torino, Einaudi.
CASINI ROPA, E. (1990), *Alle origini della danza moderna*. Bologna: Il Mulino.
CASINI ROPA, E. (1988), "Körperseele: il corpo-anima". In Casini Ropa, E., a cura di, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*. Bologna: Il Mulino.
HAHL-KOCH, J., a cura di (2012). *Arnold Schönberg Wassily Kandinsky. Musica e pittura*, Milano: Abscondita.
MALETIC, V. (1990). "La teoria dello spazio di Rudolf

Laban", in *Alle origini della danza moderna*, cit.
PEDRONI, F. (2001), *Alwin Nikolais*. Palermo: L'Epos.
TATARKIEWICZ, W. (2006), *Storia di sei idee*. Palermo: Aesthetica Edizioni.
ULLMANN, L., a cura di (1966), *Choreutics. Rudolf Labann*. Macdonald & Evans.
DAL FABBRO, B., a cura di (2013), *Paul Valéry. Degas, Danza, Disegno*. Milano: Abscondita.
VENTURI, R., a cura di (2012), *Alexander Calder. Scritti e conversazioni*. Milano: Abscondita.
ZAMBRANO, M. (2002), *Luoghi della pittura*. Napoli: Medusa Edizioni.

ISBN 978-88-904585-8-3