



RECENSIONE

Enrico Pitozzi, *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker*, Macerata, Quodlibet Studio, 2016, pp. 284 + 2 dvd.

Di Giulia Taddeo

È sufficiente scorrere le prime pagine di *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker* per comprendere come il progetto editoriale in cui si inserisce il volume poggi su una profonda sintonia, nell'organizzazione della materia così come nella metodologia d'indagine, con il proprio oggetto. Al fine di esplorare i principi compositivi alla base di una compatta selezione di opere della coreografa belga (vale a dire sei "solo" – *Obvie, Lanx, Antre, Nodal, Nixe, Obtus*, composti tra il 2008 e il 2009 – e il duetto *Drift* del 2013, interpretato con la danzatrice Tamara Bacci), Enrico Pitozzi concepisce la trattazione secondo una logica che, come si dimostra dettagliatamente nel testo, connota nel profondo il lavoro di Cindy Van Acker, ovvero quella della relazione. Alle argomentazioni del volume (presentate in versione trilingue: italiano, inglese e francese), infatti, fanno da contraltare non solo il ricco apparato fotografico firmato da Isabelle Meister e Louise Roy, ma anche i due dvd degli spettacoli in esame realizzati da Orsola Valenti: il lavoro coreografico di Cindy Van Acker emerge così come una risultante, esito del richiamo tra prospettive, linguaggi e sollecitazioni differenti, il tutto secondo una trama fortemente sfaccettata eppur coesa, dato che, come dichiara Pitozzi nell'introduzione, "la geometria di questo progetto editoriale è [...] il prisma" (p. 9).

La pubblicazione costituisce l'approdo di una densa riflessione, da parte di Pitozzi, sul percorso artistico di Cindy Van Acker che, parzialmente concretizzatasi in precedenti contributi, trova ora una sistematizzazione ricca e originale, aprendo così la strada, in Italia, ad altre ricerche su quest'artista, la quale, dopo un'iniziale formazione classica, ha avuto modo di farsi apprezzare a livello internazionale sia per le importanti collaborazioni (si pensi almeno a quelle con Myriam Gourfink e, soprattutto, con Romeo Castellucci per *Inferno, Parsifal* e *Moise und Aron* tra il 2008 e il 2015), sia per le radicali sperimentazioni sul gesto coreografico e per l'apertura alla musica elettronica (centrale, in tal senso, il lavoro con il finlandese Mika Vaino dei Pan Sonic).

Restrungendo ora lo sguardo ai contenuti del volume, si vede come essi si organizzino attorno a due



sezioni principali. La prima reca il suggestivo titolo di *Prismi. Una logica della composizione*: fondendo un approccio rigorosamente analitico con un linguaggio fortemente suggestivo nonché pregno di implicazioni teorico-interpretative, l'autore vi indaga, dissezionandole, le tre fondamentali dimensioni del lavoro compositivo di Van Acker, ovvero quella del corpo umano (in un paragrafo intitolato *Antropometrie*), del corpo cromatico-luminoso (in *Luminescenze*) e del corpo sonoro (cui si dà il titolo di *Magnitudini*). La seconda sezione, invece, è occupata da una ricca intervista a Cindy Van Acker (redatta con Michèle Pralong) nella quale tornano, con una significativa assonanza nella terminologia impiegata e nelle immagini evocate, molte delle questioni affrontate in precedenza, in tal modo creando un dialogo in cui la voce dell'autore e quella della coreografa sembrano risponderci punto per punto.

Il libro muove dall'assunto secondo il quale, nel lavoro di Van Acker, la composizione coreografica non riguardi tanto l'azione del corpo umano (esso, peraltro, non costituisce neppure la scaturigine del movimento, ma, semmai, dal movimento può essere attraversato e riconfigurato), quanto la costruzione di relazioni (da cui la logica *relazionale* che informa anche la pubblicazione) fra diverse tipologie di corpo, vale a dire quello dei danzatori, della luce, del colore e, non da ultimo, del suono. Nell'articolare queste relazioni, però, la coreografa opera in una zona di confine fra percepibile e non percepibile, su un livello, cioè, che costringe lo spettatore ad alterare, rivedere e ampliare le proprie abitudini percettive: si agisce così secondo una "logica dell'epifania" (p. 26) che mira, quale esito ultimo della composizione coreografica, a rendere visibile e udibile ciò che non sembra immediatamente darsi ai sensi e che appare solo per scarto infinitesimale, per slittamento ritardato, per variazione microscopica, dato che, suggerisce l'autore sulla scia di Leibniz, "la parte di realtà che manca ai nostri sensi è incommensurabilmente maggiore rispetto a ciò di cui facciamo esperienza tangibile" (p. 21).

Per affrontare le modalità con cui Van Acker lavora su questo insieme di corpi, Pitozzi adotta un punto di vista mobile, che si sposta incessantemente fra l'analisi dei meccanismi interni alla composizione (una vera e propria *molecolarizzazione* – per richiamare un termine ricorrente nel testo – delle operazioni condotte su corpo umano, luce e suono) e l'osservazione di quanto si manifesta concretamente in scena. Da un lato, allora, si entra nelle profondità della creazione, se ne analizzano gli elementi costitutivi e i meccanismi di funzionamento, dall'altro si offrono degli squarci



fugaci – certo pensati per essere arricchiti e in qualche misura completati dall'apparato fotografico e dai contributi video – dell'azione scenica: l'intento, insomma, è quello di analizzare il processo creativo adottando un approccio metodologico che fonde filosofia (con i riferimenti, fra gli altri, al già citato Leibniz, ma anche a Spinoza, Merleau-Ponty e Deleuze), studi teatrologici (con un'ibridazione felice fra indagine sulle nuove tecnologie e rimandi ai maestri del Novecento teatrale come Artaud) e neuroscienze (specie per ciò che riguarda la fondamentale teoria della simulazione incarnata), e, parimenti, di evocare la fragranza dell'azione scenica senza intenti meramente descrittivi, ma con la volontà di indagare, lasciando spesso la parola a Van Acker e ai suoi collaboratori, il percorso che conduce all'evento spettacolare.

Seppur organizzata in un articolato complesso di paragrafi, sotto-paragrafi ed elenchi di definizioni che sembrano sezionarla e inquadrarla secondo una sorta di vertigine tassonomica, la trattazione si caratterizza tuttavia per una cristallina compattezza complessiva: le dinamiche di composizione individuate a proposito di uno degli "enti" (o corpi) che occupano la scena, infatti, sembrano rispecchiarsi anche negli altri, in quanto tutti sottoposti a un medesimo, raffinato processo di scomposizione e riconfigurazione che, muovendo da una scissione sub-atomica della materia scenica, approda a una sua ricomposizione secondo una specifica, ma rigorosa, nozione di forma, se è vero che "oggetto della composizione è dunque la relazione tra le forze che abitano il corpo dal quale la forma deriva, e non la forma in sé. [...] non più Gestalt ma Bildung" (p. 52).

Esito di un approccio metodologico radicalmente interdisciplinare e di un'organizzazione contenutistica così ponderatamente sfaccettata da sfiorare la durezza, il volume pone il lettore dinanzi all'impegnativo ma stimolante compito di familiarizzare con la complessità tecnica e concettuale dei processi compositivi indagati e dei presupposti teorici da cui l'intero discorso prende le mosse.

Si entrerà così in contatto con un'illuminante idea di coreografia come percorso teso alla *defigurazione* del corpo danzante, il quale, agglomerato di unità ritmiche agenti secondo tempi e vettori diversi, segue una dinamica di *micromovimenti* che, nella costante dialettica fra *lentezza* e *accelerazione*, gli consentono di apparire "non più come una forma unitaria" ma "solo traiettoria di singole sezioni anatomiche" (p. 63). Accanto a ciò, ci si avvicinerà a una visione del teatro come momento di incisione profonda e irremovibile nell'esperienza di vita dello spettatore, modificazione



intima della propria capacità di percepire il mondo per comprendere che “conoscere è affinare la propria percezione, rinnovandola” (p. 54), come se, grazie al teatro, fosse possibile tornare a vedere *per la prima volta*, sentire il proprio corpo al di là delle abitudini motorie sedimentate, cogliere ogni minimo mutamento in quanto avviene davanti a sé per “rigenerare lo sguardo” (p. 91).

Si rimane certo suggestionati dal radicalismo del processo compositivo di Cindy Van Acker: vera e propria analisi del movimento, esso è presentato in ogni suo aspetto, quasi fosse un prisma le cui facce passano una alla volta sotto la lente interpretativa dell'autore mostrando un complesso di operazioni che, nella costruzione architettonica dello spazio per mezzo di suoni e luci così come nella lavoro di *deantropomorfizzazione* del gesto, producono un sistema di risonanze inter-corporee (tra corpi di carne, di suono e di luce) capace di rendere profondamente ambiguo il confine fra percepibile e non-percepibile, fra esistente e non-esistente, perché, afferma Pitozzi, “l'insieme degli enti che sono presenti ma indisponibili alla visione sono maggiori di quelli di cui possiamo realmente fare un'esperienza tangibile” (p. 67).

Allo stesso modo colpisce l'intima affinità fra il ragionamento di Pitozzi e il processo creativo della coreografa, particolarmente evidente, oltre a quanto si è detto circa la geometrica organizzazione del discorso, nel ricorso insistito all'etimologia, quasi che, per far procedere il proprio pensiero, l'autore sentisse la necessità di andare alla radice del linguaggio verbale, sezionarlo e comprenderne la logica interna, così come la coreografa sembrerebbe scomporre la materia scenica per farla funzionare in maniera inedita.

L'eco profonda fra le posizioni teoriche di Pitozzi e la poetica di Van Acker rende il volume un oggetto tanto concettualmente coeso quanto radicale nell'impostazione, nella forma e nel linguaggio: penetrarvi vuol dire in qualche misura aderirvi, addentrarsi in un universo artistico e scientifico senza compromesso, installato sul confine, sullo scarto e sulla variazione incessanti; implica avvicinare una materia seguendo tracciati non lineari e spesso frattali; significa allenarsi a essere al contempo dentro e fuori ciò che si esperisce, ricercando quanto si offre ai sensi e quanto sembra negarsi. Una proposta faticosa, a tratti intimorente, ma nondimeno capace di scuotere le fondamenta di quel “palco della mente” (p. 88) che ognuno porta con sé.