

Altre
visioni

94

Francesca Proia

con il sostegno di
TCP Tanti Così Progetti e Studio Muni

Declinazioni yoga
dell'immagine corporea
Due studi complementari

scritti di

*Alessandro Berti, Adele Cacciagrano, Romeo Castellucci,
Francesca Proia, Massimo Schiavoni, Willy Van Lysebeth*

fotografie di

Laura Arlotti, Enrico Fedrigoli, Danilo Conti, Paolo Porto, Gabriele Orlandi

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-312-0


Titivillus

Indice

p.	7	Presentazione <i>di Romeo Castellucci</i>
	9	Prefazione <i>di Francesca Proia</i>
	11	La danza delle pure forme <i>di Adele Cacciagrano</i>
		STUDIO I. DINAMICHE YOGA NEL PROCESSO DI CREAZIONE PERFORMATIVA
	23	Introduzione
	25	Lo yoga nel processo di creazione
	27	Kundalini – <i>Buio Luce Buio</i>
	35	Padmasana – <i>Qualcosa da Sala</i>
	40	Corpo sottile – <i>Il non fare</i>
	45	Aspetti del macrocosmo nel microcosmo – <i>Uno</i>
	49	Prakriti – <i>Nothing female is alien to me</i>
		STUDIO II. LA QUESTIONE DELLA FELICITÀ ATTRAVERSO LO YOGA
	57	Vibrazioni di felicità
	63	Continuare a immaginare
	67	Il rapporto con l'aria
	69	L'incontro coi simboli
		CONTRIBUTI
	91	Lasciar entrare il Soffio. Spiritualità, sguardo interculturale, ricerca artistica <i>di Alessandro Berti</i>

- p. 106 Antropologia coreutica di Francesca Proia.
Fenomenologie e riferimenti storici-performativi
come sviluppo dell'immagine corporea.
di Massimo Schiavoni
- 121 Palpare, galleggiare. A proposito di *Uno*
di Willy Van Lysebeth
- 123 Bibliografia
- 125 Nota biografica

PRESENTAZIONE di Romeo Castellucci

Non sono un conoscitore dello Yoga, non l'ho studiato e non lo pratico. Quello che cerco di fare nella vita è di comporre un'immagine fuori da me: faccio teatro. È in questa disciplina che ho incontrato Francesca Proia in qualità di danzatrice, coreografa e attrice. Ciò che mi ha sorpreso, fin dal primo incontro, è stata la sua capacità di relazione con lo spazio che emergeva dal disegno dei movimenti e delle azioni prima di ogni progetto. I gesti non erano tracciati nello spazio perché lo presupponevano fin dal principio, ancor prima di ogni intenzione. Il corpo denso e sostanziale di Francesca Proia emanava il proprio spazio, come la mandorla di luce che avvolge i corpi nelle Icone.

In una variazione continua di intensità dello spazio – che in certi casi procedeva attraverso un assoluto potenziale immobile – guardavo i movimenti di Francesca Proia e percepivo le armoniche prodotte da ogni singolo gesto che significava e rimandava a una sua possibile ulteriorità. Solo più tardi ho saputo della sua pratica dello yoga e ho capito la ricchezza artistica di questo linguaggio e la sua portata spirituale per il teatro.

Lo yoga poteva creare, nel corpo di Francesca Proia, la terza immagine, quella che esiste, invisibile ma fattuale, tra le due sensibili che la circondano. Io cerco quella immagine.

PREFAZIONE di Francesca Proia

Declinazioni yoga dell'immagine corporea è il testimone di un viaggio fantastico all'interno dell'immaginario yoga, viaggio compiuto rigorosamente da dentro le espressioni dello yoga, non in un'ottica di studio o di divulgazione, ma di esperienza concreta e tangibile, da parte di qualcuno assolutamente occidentale.

Per quanto ormai assorbito anche dalla nostra cultura, lo yoga è tuttavia un sistema che appartiene all'India, dove è un'ortodossia, e ha perciò una connessione, e una sua ritualità, una verità che non possiamo indossare come un vestito, così come noi occidentali abbiamo le nostre radici. D'altra parte la cosa che veramente è interessante, proprio perché pone molte questioni, è entrare letteralmente nel corpo dello yoga, non solo osservarlo e studiarlo.

Lo yoga è interpretato qui come forma di ricerca sul corpo sottile, dando risalto agli aspetti di poetica, di linguaggio, di rapporto con l'inconscio. Attraverso una ricerca coreografica pluriennale sull'idea di corpo sottile in rapporto a spazio, oggetti e percezione, mi è stato possibile, dal 2003 al 2008, incontrare, incorporare letteralmente nella mia realtà, una dopo l'altra, alcune immagini dello yoga.

Sono così nati cinque assoli danzati. Nessuno di essi ha avuto origine come forma razionale di indagine sullo yoga: non c'è intenzione descrittiva o esplicativa nel lavoro; è presente invece una forma costante di trasmutazione del corpo in rapporto ai principi concreti della sua essenza sottile, che sia la percezione di una forza latente residente nel bacino capace di risvegliare i fantasmi dell'inconscio (*Buio Luce Buio* – Kundalini); o che si tratti di sperimentare la porosità e la solitudine anonima, pre-concepimento delle posture che ricordano un pugno chiuso (*Qualcosa da Sala* –

Padmasana); oppure abbassare coscientemente il tono energetico del corpo fino a perderne letteralmente i confini nello spazio (*Il non fare* – Corpo sottile). Si arriva così all'assolo *Uno*, che cerca invece la sospensione dalla percezione temporale, attraverso il kechari mudra, il mudra che porta la lingua a premere nelle cavità interne al cranio. E, in questo processo, cerca di portare con sé gli spettatori, richiamando per empatia, attraverso un movimento continuo di rotazione, la coscienza percettiva di un circuito ad otto presente nel busto, complementare al mudra stesso. Infine, in *Nothing female is alien to me*, il principio di manifestazione Prakriti si confronta con una figura proveniente dalla mitologia surreale della scrittrice Eva Svankmajerova, per diventare un corpo-bocca che crea attraverso l'espiazione e distrugge attraverso cicli di voracità.

Il testo è composto da due parti complementari, di cui la prima è maggiormente descrittiva e la seconda più esperienziale, e contiene alcune proposizioni pratiche di lavoro, mentre esplora il concetto di felicità. La felicità potrebbe essere qui paragonata alla facilità, condizione che è fulcro stesso della rimessa in ordine percettiva, alla base dell'attività di creazione. Lo yoga predispone delle tecniche precise mirate allo studio della facilità, della fluidità, in contrapposizione alla forzatura del pensiero. Queste tecniche danno indicazioni precise sul corpo, sul respiro, sulle immagini.

LA DANZA DELLE PURE FORME di Adele Cacciagrano

Parlare della ricerca artistica di Francesca Proia vuol dire abbandonare gli ormeggi di una cultura avvezza ad un consumo gastronomico delle immagini per inabissarsi in uno spazio di lunga durata dove l'attesa di un mal-leolo di materiale figurativo duro, enigmatico e resistente, proveniente dallo stesso alveolo in cui si originano i sogni, gli incubi, i mostri e le figure irreali, può anche essere lunga, estenuante e non forzatamente coronata da buon esito.

Il primo passo coreografico della Proia prende solitamente avvio nell'indistinzione delle forme: non forme deformate, ma vere e proprie ombre di forme le cui immagini non hanno più un contenuto e che testimoniano la capacità di regressione della danzatrice nel suo stesso sogno, in quel punto in cui angoscia, silenzio e attesa permettono di toccare la corposità della carne e di riesumare il sotterraneo informe. L'influenza delle ombre di forme produce nello spettatore una sorta di incantamento per cui quello, toccato nell'intimità della propria notte, prova qualcosa che non è angoscia del perturbante, quanto un senso di annientamento e sospensione per cui la visione diventa, in qualche modo, inenarrabile.

Il volto celato

Elemento pressoché costante nella produzione coreografica di Francesca Proia è l'assoluto declassamento del volto da veicolo principale dell'espressione timica, ovvero dell'anima affettiva ed emozionale secondo Platone, ad elemento periferico del corpo e del linguaggio per una danza che potremmo definire, senza problemi, a-visica.

Il volto nella cultura figurativa dell'Occidente – ma un discorso simile si ataglia bene anche alla ritrattistica dell'Estremo Oriente – è l'elemento centrale dell'espressione umana: è ciò che trasforma l'uomo o la donna ritratti in *personae* ovvero in individualità socio-biografiche dotate di vissuto storico o biologico o, in caso di identità fittizie come i personaggi, di connotati fisici, psicologici e caratteriali. Cancellare il volto come fa la danzatrice/coreografa ravennate nei suoi lavori esprime, quindi, la volontà di fare un passo indietro rispetto all'ontogenesi della persona eliminando dal corpo l'impronta dell'individuo, la sua *haecceitas*, e riportando la massa corporea a puro stato di matrice, mera forma umana condivisa, senza specificazioni altre che non siano quelle dettate dal continuo metamorfosarsi dell'inesausta materia. Questa alchimia, parafrasando Luce Irigaray, richiede delle vie e dei gesti che avvicinano allontanando, spiritualizzano incarnando, individualizzano universalizzando. È un'alchimia legata principalmente ad una cultura del "souffle" – come non ricordare Artaud? –, una cultura del respiro, di un divenire terra, acqua e fuoco che sorpassa



Suzuki Harunobu, *Sagimsume*, c. Meiwa 3 (1766).

l'inerzia, l'immersione, il ghiaccio, l'incendio, il vuoto e in cui l'aria sussiste quale elemento indispensabile alla vita e alla sua transustanziazione in spirito¹.

In *Buio Luce Buio* è il tempo di passaggio dalla pubertà alla vita adulta a scardinare il corpo concluso e delimitato di Valeria, la protagonista del romanzo di Vitezslav Nezval, e riportare alla luce un sostrato malleabile di muscolatura inerte che sotto la pelle attende di saggiare nuove configurazioni e modalità d'essere. Il viso di Valeria, coperto da strisce asimmetriche di carta bianca sottile, è tramutato in una copia calcolitica e usurata di se stesso dove solo il lieve fremito della carta al variare ansimante del respiro tradisce la primeva

natura di maschera umana. Il corpo, per contro, si mostra vitale e mellifluido nella totale esposizione di pelo pubico e pelle glabra per spogliarsi, poi, progressivamente, del carattere organico e dell'irrequietezza giovanile dei battiti di bacino a terra e accordarsi, finalmente, al ritmo silente e immobile di un'esistenza arborea, fossile o minerale. Vengono in mente alcune pagine di Freud, Ferenczi e Fédida in cui la capacità dell'uomo di immaginare e sperimentare il disumano quale vivente inanimato è riconnesso all'influenza di un fattore geologico quale la glaciazione. Ferenczi scriveva che l'importanza delle profonde impronte lasciate dall'epoca glaciale sullo psichico umano non è una mera finzione speculativa, ma è osservabile direttamente, per così dire, in tutte quelle manifestazioni sintomatiche della vita inanimata, di solito ascritte all'immobilità depressiva, che sono anche caratteristiche della nevrosi ossessiva. E Fédida aggiunge che "non si deve mai dimenticare che sono le «vicende geologiche della terra» a dare l'autentica misura del *divenire psichico dell'umanità* e, dunque, della civilizzazione". Tra queste vicende, la glaciazione è, per Fédida, la più influente: il denudamento estremo al quale essa ha costretto l'uomo primitivo si è tradotto nella produzione di forme conservative di vita. Alla stregua delle forme animali e vegetali, lo psichico può essere infatti concepito come una forma fissa di conservazione della vita².

In *Buio Luce Buio* è la disumanizzazione della cancellazione del volto a favorire la regressione del corpo umano ad uno stadio primitivo di cui il vivente inanimato costituisce la forma onnipotente di contrappasso. Nel raffreddamento ad uno stadio vegetativo del corpo, anche le sottili strisce di carta incollate al volto della danzatrice che nella prima parte dell'assolo tradivano il movimento del respiro, diventano ulteriori derive dell'umano: appendici o propaggini secche attaccate come foglie decidue ad un tronco vegetale o, come nell'usanza giapponese dei tanzaku, foglietti di poesie dettate dalla passione umana lasciate a penzolare al vento finché l'acqua e le intemperie non arrivino a cancellare la pressione calligrafica e a riportare le lettere a puro ammasso di graffiti su una carta in procinto di macerare e tornare materia cosmica.

Come ogni genuina procedura iconoclasta, però, l'abrasione dei volti o la volontaria rottura ed asportazione di oggetti, cela la consapevolezza, opposta e complementare, dell'enorme potere, forza e sacralità del rimosso stesso. Accade così che proprio ad un oggetto-volto, una maschera che tenta

¹ L. Irigaray, *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'histoire*, Paris, Grasset, 1992.

² P. Fédida, *Il buon uso della depressione*, Torino, Einaudi, 2002, p. 31.



Tessa m. den Uyl The land of mourn.



Maschera funebre femminile Oglakhty, III-IV sec. d.C., Museo dell'Hermitage, San Pietroburgo

di riprodurre persino il colore dell'incarnato della pelle, Francesca Proia decida di affidare i movimenti lunari di *Qualcosa da sala*. C'è nella maschera di questo secondo assolo, nel rosso carminio delle labbra e nell'estremo sgranarsi delle pupille nere, un'aspirazione di vita e animalità che entra in profondo contrasto con la natura fittizia del materiale in cartapesta. Volto staccato dalla personalità del detentore e oggetto sciolto da eventuali legacci che lo renderebbero mero attrezzo o maquillage per la danzatrice, la maschera di *Qualcosa da sala* vive di una vita autonoma a latere del corpo di cui incentiva, con posizionamenti inediti sul sesso, sulla schiena, su lombi o avambracci, la sperimentazione di nuove anatomie date da spostamenti di organi, dislocazioni muscolari e raggruppamenti di ossa riforgiate tutte insieme. Vengono in mente le parole di Artaud di ritorno da Rodez per il quale il volto umano era "una forza vuota, un campo di morte, la vecchia rivendicazione rivoluzionaria di una forma che non è mai stata corrispondente al suo corpo, che si separava per essere altro dal corpo"³.

Ed in effetti, il volto umano, proprio per la capacità di convocare imprescindibilmente una determinata soggettività e di essere la manifestazione preclara del principio di individuazione, è stato in molte culture - e lo è ancora oggi, basti pensare alla diffusione dei ritratti fotografici sulle lapidi cimiteriali - eletto a miglior veicolo di conservazione della memoria di colui o colei

che in determinate fattezze hanno dimorato e vissuto. Si inseriscono in questa linea i calchi e i modelli, più o meno realistici, di maschere mortuarie, busti e ritratti sepolcrali tramandateci in millenni di storia da tutte le civiltà umane: attrezzi rituali atti a nascondere il processo di decomposizione del volto umano e, attraverso l'instaurazione di una copia, a garantire di fatto la rappresentazione memoriale del morto per scongiurarne il ritorno.

Nel suo saggio sui ritratti del Fayum, una costellazione di tavolette di legno risalenti all'epoca dell'Egitto romano e riproducenti i volti dipinti ad encausto degli abitanti della regione del Fayum, volti che venivano incorporati nelle bende delle mummie, Jean-Christophe Bailly scrive che "la rappresentazione del singolo volto è come il calco della singolarità in se stessa"⁴. Uno sguardo, la dolcezza luminosa di due guance, la linea delle sopracciglia, la sporgenza di un naso, la commessura delle labbra, la preziosità di ogni singolo dettaglio come una ruga, un'occhiaia, un piccolo mento o un'ombra di baffi: tutto servirebbe a tramandare, trattenendoli, i segni di

effusione della vita su un suolo mobile e fragile quale il volto; il soffio di ciò che in definitiva non sarà mai due volte. Scrive ancora Bailly: "Estraendo il volto dal flusso del tempo e rendendone i lineamenti individuali, unici, che lo compongono, il ritratto trattiene il volto, gli impedisce di annegare, lo conserva così com'è, unico, somigliante, somigliante solo a se stesso. Un volto è anonimo non se è senza nome, ma se è senza tratti, con fattezze indistinte, cancellate o perdute. Quel che ci spaventa nel teschio non è soltanto il segno della morte (un segno, aggiungerei di passaggio, costantemente evitato nelle rappresentazioni antiche della morte), ma anche, sotto questo segno, l'anonimato, il modo con cui la morte, distruggendo le fattezze, respinge l'individuo nel circolo chiuso della specie"⁵.



Statuetta femminile, Prima Età del Bronzo, Museo delle Civiltà Anatoliche, Ankara.

⁴ J.-C. Bailly, *L'apostrofe muta. Saggio sui ritratti del Fayum*, Macerata, Quodlibet, 1998, p. 13.

⁵ Ivi, p. 117.



A. Kiefer, *Danae*, 2000, Galleria Lia Rumma, Roma

La malleabilità di una carne affrancata dalla tirannia ideogrammatica del volto è il sogno che permea *Il non fare* in cui un uso radente di luci ed ombre, decapita, di fatto, il tronco dalla testa e lascia che dalla pelle scorrano immagini fluide di un corpo poroso e aperto come un sacco. Ne *Il non fare* Francesca Proia compie un passo in avanti rispetto al lavoro di dissoluzione del concetto di persona in quanto per la prima volta non è solo il volto a scomparire, ma è il corpo stesso come elemento identificativo del genere umano ad essere impercettibilmente risucchiato da un etere-fondale in grado di ricondurlo allo stadio di granulosità della polvere. Sospeso in un buio quasi liquido tanto la qualità del nero è netta e densa, il corpo della danzatrice si mostra nell'atto stesso di sgretolarsi: come ombra di se stesso prima e come una sorta di scultura in talco o gesso poi.

Ciò che ne risulta è un'enfasi del mezzo "aria" che avvolge il corpo scontornandolo, sgranandolo e snaturandolo, per così dire, dei propri limiti e confini. Un'enfasi del "tra-due", di quello spazio trasformato per l'apparizione/scomparsa delle figure, che riporta alla mente alcune pagine di Luce

Irigaray che scrive: "L'aria, ciò che ci avvicina e ci separa. Ciò che ci unisce e allestisce in mezzo a noi uno spazio per noi. L'aria, questo luogo in cui abitare, in cui coltivare fiori e angeli. In cui attardarsi nella vita, dentro o fuori, in cui respirare e contemplare ciò che ci unisce e ci divide, ciò che ci lega all'universo e rende possibili la nostra solitudine e i nostri scambi. Materia universale del vivente. La più necessaria, la più spirituale. Da cui siamo nati e che a volte noi stessi generiamo. Elemento della nostra incarnazione e immortalità. Del nostro passaggio dal prossimo al remoto, della nostra specifica identità e della nostra intesa. L'aria, futuro e ritorno nei quali siamo presi in divenire senza mai poterci fermare, o possiamo farlo

per così poco. L'aria ciò che ci informa dal didentro e dal di fuori e ciò in cui io posso informare te se le parole che ti rivolgo ti sono realmente destinate e sono ancora opera della mia carne"⁶.

Ne *Il non fare*, Francesca Proia rende il proprio corpo trasparente come l'aria attingendo ad uno stadio del visibile dalla volumetria flebile e cangiante, un'anatomia da essere anfibio, filiforme e privo di struttura ossea che appare per lacerti su una striscia di palcoscenico rimasta illuminata. La striscia di luce funziona qui come una *strigliatura* delle antiche sepolture romane: tracciando una via di passaggio del materiale delle ombre nei tratti di luce, rende possibile la manifestazione del fantasma. Le sepolture, infatti, quali luoghi costruiti dai vivi per ospitare i propri morti e per comunicare con loro, prevedono un elemento di passaggio, una soglia sulla quale le ombre dei morti possono avanzare o ritirarsi, stirarsi o restringersi, darsi a vedere come ombre, senza mai arrivare a riunirsi con i vivi. La strigliatura è, quindi, la soglia che rende visibile ciò che altrimenti resterebbe invisibile.

Mascherato, camuffato, nascosto da parrucche e peli quando non decisamente decollato, il volto nudo viene relegato nel lavoro della danzatrice/coreografa ravennate a puro *punctum*, elemento straordinario da esibire per strappi ed attimi fuggevoli prima di tornare a fondersi nel coagulo d'ombre che lo circonda. L'impressione che l'occhio ne ricava è di un'accidentale, seppure notevole, folgorazione. È quanto accade in *Uno*, l'assolo danzato ispirato alla forma ideogrammatica del nastro di Moebius, nell'attimo in cui, in seguito ad una serie di silenti avvitiamenti e rotazioni, il corpo arriva a stendersi supino sul palco e i capelli della parrucca bionda si scostano per un attimo rivelando la pelle e l'ovale del viso nell'atto di arrossire sotto il calore giallo ocre dei fari. È un attimo di totale cesura che per il fatto stesso di arrivare al culmine di una lenta manovra di avvicinamento del corpo della danzatrice agli spettatori, appare interminabile e straordinariamente denso come un respiro trattenuto e compresso che enfia le pareti dello stomaco. La sospensione non dura che l'arco di un istante. Il respiro torna presto a circolare mentre la danzatrice, impercettibile, si alza e allontana per dissolversi, ombra tra le ombre che già popolano il fondale. In questo modo il volto della danzatrice funziona come un fermo-immagine all'interno di un lunghissimo piano-sequenza di torsioni per il quale la posizione supina non è che l'eccezione, il varco aperto lo spazio di un istante prima che l'essere torni a far parte, materia tra le altre, di un più vasto universo.

⁶ L. Irigaray, op. cit., p. 232.