

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA  
con il patrocinio di:  
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,  
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI



**Magazzino dello Zolfo**  
**martedì 7, mercoledì 8 luglio 2009, ore 19 e 21.30**

**Compagnia Virgilio Sieni**  
**ORO**

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI  
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA  
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

---

in collaborazione con ARCUS



*Direzione artistica*

**Cristina Mazzavillani Muti**

**Franco Masotti**

**Angelo Nicastro**



## **Fondazione Ravenna Manifestazioni**

*Assemblea dei Soci*

**Comune di Ravenna**

**Regione Emilia Romagna**

**Provincia di Ravenna**

**Camera di Commercio di Ravenna**

**Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna**

**Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna**

**Confindustria Ravenna**

**Associazione Industriali di Ravenna**

**Ascom Confcommercio**

**Confesercenti Ravenna**

**CNA Ravenna**

**Confartigianato Ravenna**

**Archidiocesi di Ravenna e Cervia**

**Fondazione Arturo Toscanini**

*Consiglio di Amministrazione*

*Presidente* **Fabrizio Matteucci**

*Vicepresidente* **Vicario Mario Salvagiani**

*Vicepresidente* **Lanfranco Gualtieri**

*Sovrintendente* **Antonio De Rosa**

*Revisori dei Conti*

**Giovanni Nonni**

**Mario Bacigalupo**

**Angelo Lo Rizzo**

# Ravenna Festival

*ringrazia*

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL  
APT SERVIZI EMILIA ROMAGNA  
ASSICURAZIONI GENERALI  
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA  
BANCA DI ROMAGNA  
BANCA POPOLARE DI RAVENNA  
CAMERA DI COMMERCIO DI RAVENNA  
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA  
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA  
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI  
CMC RAVENNA  
CNA RAVENNA  
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA  
CONFINDUSTRIA RAVENNA  
CONTSHIP ITALIA GROUP  
COOP ADRIATICA  
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA  
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE  
ENI  
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA DI RAVENNA  
FERRETTI YACHTS  
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ  
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA  
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO E BANCA DEL MONTE DI LUGO  
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA  
HAWORTH CASTELLI  
HORMOZ VASFI  
ITER  
KOICHI SUZUKI  
LA VENEZIA ASSICURAZIONI  
LEGACOOOP  
MARINARA  
MERLONI PROGETTI  
POSTE ITALIANE  
RECLAM  
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI  
SAPIR  
SOTRIS - GRUPPO HERA  
TECNO ALLARMI SISTEMI  
UNICREDIT BANCA  
YOKO NAGAE CESCHINA

# ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



*Presidente*

Gian Giacomo Faverio

*Vicepresidenti*

Paolo Fignagnani

Gerardo Veronesi

*Comitato Direttivo*

Valerio Maioli

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Leonardo Spadoni

*Segretario*

Pino Ronchi

Antonio e Gian Luca Bandini,

*Ravenna*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

*Parma*

Maurizio e Irene Berti,

*Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

*Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

*Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

*Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari,

*Ravenna*

Letizia De Rubertis e Giuseppe

Scarano, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani,

*Ravenna*

Fulvio e Maria Elena Dodich,

*Ravenna*

Ada Elmi e Marta Bulgarelli,

*Bologna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Giovanni e Maria Luisa Faccani,

*Ravenna*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

*Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

---

Domenico e Roberta Francesconi,  
*Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Idina Gardini, *Ravenna*

Pier Filippo Giuggioli, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,  
*Ravenna*

Dieter e Ingrid Häussermann,  
*Bietigheim-Bissingen*

Pierino e Alessandra Isoldi,  
*Bertinoro*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Silvia Malagola, *Milano*

Franca Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*

Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,  
*Ravenna*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò  
e Sandro Calderano, *Ravenna*

Maura e Alessandra Naponiello,  
*Milano*

Peppino e Giovanna Naponiello,  
*Milano*

Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi,  
*Ravenna*

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Gianna Pasini, *Ravenna*

Gian Paolo e Graziella Pasini,  
*Ravenna*

Desideria Antonietta Pasolini

Dall'Onda, *Ravenna*

Fernando Maria e Maria Cristina  
Pelliccioni, *Rimini*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*

Romano e Maria Ravaglia, *Ravenna*

Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*

Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*

Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*

Angelo Rovati, *Bologna*

Giovanni e Graziella Salami,  
*Lavezzola*

Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Leonardo e Angela Spadoni,  
*Ravenna*

Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*  
Gabriele e Luisella Spizuoco,  
*Ravenna*

Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Ferdinando e Delia Turicchia,  
*Ravenna*

Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*

Roberto e Piera Valducci,

*Savignano sul Rubicone*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*

Lady Netta Weinstock, *Londra*

Mirella Zardo, *Venezia*

#### *Aziende sostenitrici*

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

CMC, *Ravenna*

Credito Cooperativo Ravennate e  
Imolese

FBS, *Milano*

FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*

Ghetti Concessionaria Audi,  
*Ravenna*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,  
*Vienna*

L.N.T., *Ravenna*

Rosetti Marino, *Ravenna*

SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*

Terme di Cervia e di Brisighella,  
*Cervia*

Terme di Punta Marina, *Ravenna*

Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

---



---

Compagnia Virgilio Sieni

# ORO

dal *De rerum natura* di Tito Lucrezio Caro

*ideazione, regia e coreografia* Virgilio Sieni  
*collaborazione alla drammaturgia* Giorgio Agamben  
*musiche originali* Francesco Giomi  
*voce* Nada Malanima

*con*

Simona Bertozzi, Ramona Caia,  
Elsa De Fanti, Dorina Meta,  
Massimiliano Barachini, Giuseppe Comuniello,  
Jacopo Jenna, Csaba Molnàr, Daniele Ninarello

*con la partecipazione di*

Giorgia Andrini, Alessia Balella, Sofia Barilli,  
Sebastiano Blanco, Alessia Cavina, Salvatore Ciani,  
Cecilia Franceschelli, Carolina Giornelli,  
Bruno Guardigli, Giada Luciani, Eleonora Pazzaglia,  
Perla Santos, Francesco Sderlenga, Giovanni Soldati,  
Margherita Urbini

*costumi* Manuela Menici

*luci* Virgilio Sieni

*direttore tecnico* Eugenio Marrè Brunenghi

*tecnico luci* Luisa Giusti

*maschere* Istvan Zimmermann,

Giovanna Amoroso – Plastikart

*coordinamento progetto* Ilaria Siboni

*cura del progetto* Caterina Poggese

*assistenti a Ravenna* Selina Bassini,

Monica Marcucci, Michela Minguzzi

*organizzazione* Daniela Giuliano,

Davide Grassi, Elena Conti

*amministrazione* Simona Allegranti, Marina Frulio

---

---

*un ringraziamento a*

Elena Alessandrini, Mariasole Baruzzi, Martina Baruzzi,  
Luca Bernabini, Matteo Casadio Grandini,  
Olivia Donelli, Anita Fiorini, Zoe Francia Lamattina,  
Irene Monticelli, Libia Mordenti, Alice Pieri,  
Anna Rigotti

produzione Ravenna Festival 2009, Compagnia Virgilio Sieni  
in collaborazione con Accademia sull'arte del gesto,  
Comune di Firenze  
con il sostegno di Ministero per i Beni e le Attività Culturali,  
Regione Toscana

prima rappresentazione assoluta

*Si ringraziano*

Daniele Perini e AmareRavenna  
Sporting Club-Artedanza  
Centro Professionale Danza  
Scuola Tersicore  
Faenz'a Danza  
Kriterion

---

## Sinossi

**O** *RO* è la nuova creazione di Virgilio Sieni ispirata al *De rerum natura* di Lucrezio: dal poema latino trae immagini, temi e suggestioni, sempre in bilico tra la metafora poetica e la filosofia della natura.

Lo spettacolo si articola in quattro momenti. Sono quadri coreografici autonomi, uniti in un percorso organico che va dalla visione dell'origine della vita alla domanda sul senso della morte. In ogni parte compare un diverso gruppo di interpreti, composto sempre da danzatori della Compagnia Virgilio Sieni e da nuovi inattesi danzatori: uomini anziani, ballerine adolescenti, bambine.

Il lavoro nasce da un intenso rapporto della Compagnia con la città di Ravenna, che ha permesso di individuare sul territorio i partecipanti dei diversi gruppi e portare avanti con loro un percorso di trasmissione e creazione. Gli uomini anziani, le adolescenti, le bambine, tutti sono stati preparati allo spettacolo grazie a un prolungato lavoro con Virgilio Sieni e con i suoi assistenti.

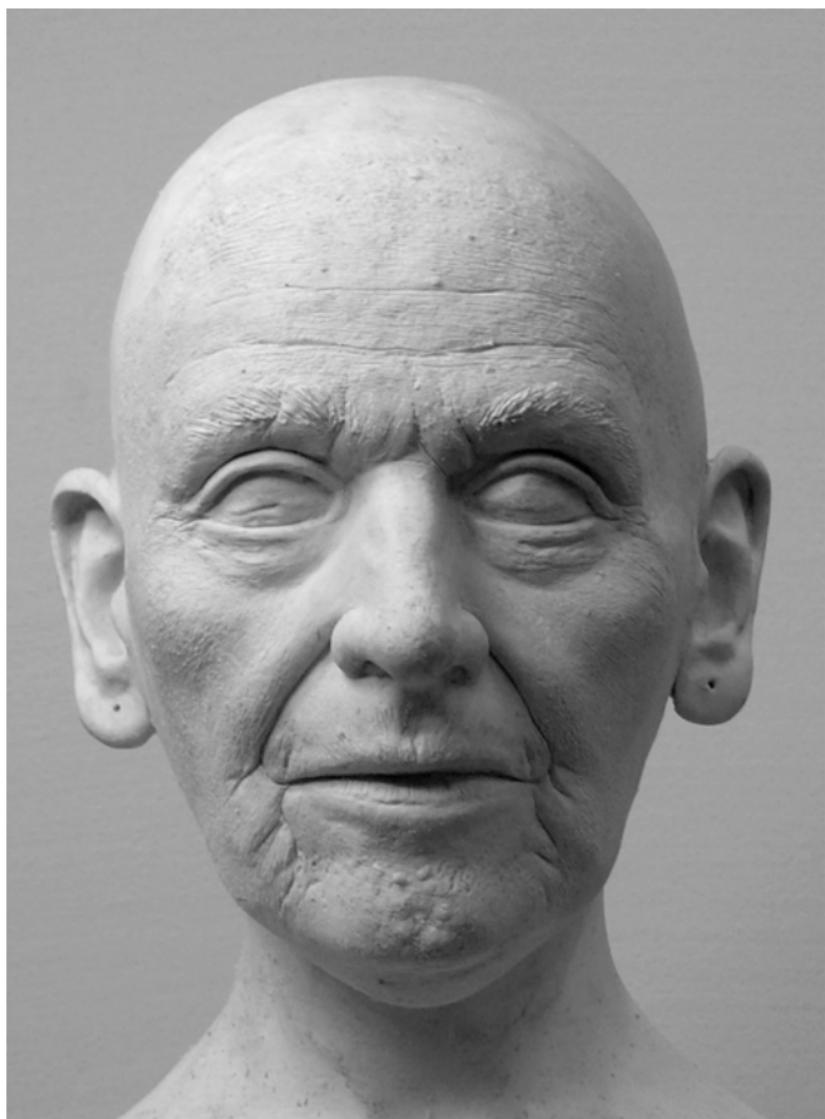
Con la presenza vibrante di queste persone che vivono per la prima volta l'esperienza della scena, si delinea un percorso attraverso le età dell'uomo: un cammino che si riflette nel senso della processione che ricorre in tutte le scene, dove le figure procedono fisicamente unite in un viaggio lungo il bordo della vita.

La prima scena vede una danzatrice, Simona Bertozzi, che si raccoglie intorno al senso dell'equilibrio, in rapporto a un coro coreografico di uomini anziani.

Nella seconda due danzatrici di età molto diverse, una giovane, Ramona Caia, e una anziana, Elsa De Fanti, sono affiancate da un gruppo di cinque giovanissime ballerine adolescenti.

Quindi due danzatori non vedenti, Dorina Meta e Giuseppe Comuniello, compiono una danza in forma di adagio insieme a un gruppo di bambine.

L'ultima parte, che fa riferimento alla riflessione sulla malattia e la morte nel VI libro del *De rerum natura*, è una danza realizzata dal gruppo di cinque danzatori della Compagnia Virgilio Sieni, Ramona Caia, Massimiliano Barachini, Jacopo Jenna, Csaba Molnàr, Daniele Ninarello, che ha già interpretato *La natura delle cose*, prima tappa del percorso ispirato all'opera di Lucrezio.



## LUCREZIO

### Appunti per una drammaturgia

di Giorgio Agamben

1.

Poema della voluttà e della tenuità, del momento e dell'evento.

2.

Chi è *Venus*? Non semplicemente, come i termini *genitrix* e *alma* potrebbero suggerire, il principio della vita, ma il modo in cui questo principio agisce: l'incanto, la delizia, il desiderio (che *Venus* – apparentato a *venerari*, *venia*, ma anche a *venenum* = filtro magico – significhi “incanto, charme” è stato dimostrato più di cinquanta anni fa da un filologo francese, Schilling). Non una madre che nutre, ma una fonte di incanto.

Nel proemio, il senso di *Venus* è definito dai due termini *voluptas* e *lepos* (quest'ultimo un termine tecnico lucreziano per eccellenza). Essi sono etimologicamente apparentati (cfr. greco *elpos*, spero, desidero; latino *velle*) e significano tanto ciò che incanta e accende il desiderio che la delizia che ne deriva (così *venustas* significa tanto bellezza che gioia).

Lucrezio sa che l'incanto può rovesciarsi nel suo contrario: *hominum divumque voluptas*, ma anche *me quaedam divina voluptas / percipit atque horror* (III, 29), “mi afferra una divina delizia e, insieme, un orrore”; così il *lepos* cattura ogni vivente e lo obbliga a seguire *Venus* (I, 15), la quale è invocata dal poeta perché dia ai suoi versi un *aeternum lepos* (I, 28); ma anche: *medio de fonte leporum surgit amari aliquid*, “dalla fonte stessa della delizia sgorga qualcosa di amaro” (IV, 1133).

*Venus* agisce come un incanto, che trasforma tutto in festa. Il *concelebras* del v. 4 del proemio è tradotto erroneamente nelle edizioni correnti con “dai vita, ravvivi” (che bisogno c'è di ravvivare il mare e la terra?): esso significa invece (da *celeber*, frequentato, compiuto ripetutamente come in una festa) che Venere è presente assiduamente nel mare e nella terra, le “celebra” festivamente.

Per questo, in quanto affascinante e festiva, *Venus* agisce come una forza che disattiva e rende inoperose le

“feroci opere” degli uomini: *effice ut interea fera moenera militiai / per maria ac terras sopita quiescant*. (Come nel quadro di Velasquez, Marte è inerte, messo a riposo: Venus è l’inoperosità e la *kenosi* di Marte, l’*otium* esibito nel centro del *negotium*. La *voluptas* è *quieta*, come in Baudelaire: *requies hominum divumque voluptas*, VI, 93).

### 3.

Termine tecnico del desiderio nella sua massima intensità in Lucrezio è il verbo *aveo*, che non ha corrispondenti fuori del latino. Non è un caso che esso significhi tanto *cupere* che *gaudere*, tanto il desiderio che la sua soddisfazione. E’ un verbo raro, che, nella lingua comune, viene usato solo come forma di saluto: *ave* (greco *chaire*): godi e desidera, godi mentre desideri e, soprattutto, desidera mentre godi.

### 4.

Poema della voluttà, ma anche della tenuità. Tenui sono innanzitutto i simulacri, le immagini, ma anche gli atomi; tenue è, sorprendentemente, anche la natura divina (V, 148: *tenuis enim natura deum*). Tenue: non debole, ma sottile e teso (da *tendo*), come appunto è il simulacro, “membrana” sottile, che tende incessantemente a staccarsi, quasi a strapparsi dalla superficie dei corpi (nella *Salomè* cinematografica di Carmelo Bene, Erode stacca lungamente dal corpo della ragazza i “simulacri” in forma di pellicola trasparente).

E tenue, in qualche modo, è anche il *clinamen*, che Lucrezio non si stanca di definire come una piccola, anzi minima declinazione e tensione degli atomi (*exiguum clinamen principiorum...*, II, 292; *paulum inclinare necesse est, nec plus quam minimum*, II, 221 sq.). Fascinazione del sottile e dell’esiguo in Lucrezio (IV, 12: *nonne vides quam sint subtilia quamque minuta?*). L’immenso spazio vuoto è pieno di minuscoli, svolazzanti (i simulacri *volitant*), tenuissimi e tesissimi corpi. E tenue è anche la mente (*tenuis enim mens est...*, IV, 748).

### 5.

*Momen* (termine arcaico per *momentum*) è ciò su cui agisce il *clinamen*. Il *clinamen* (che Deleuze suggerisce di leg-

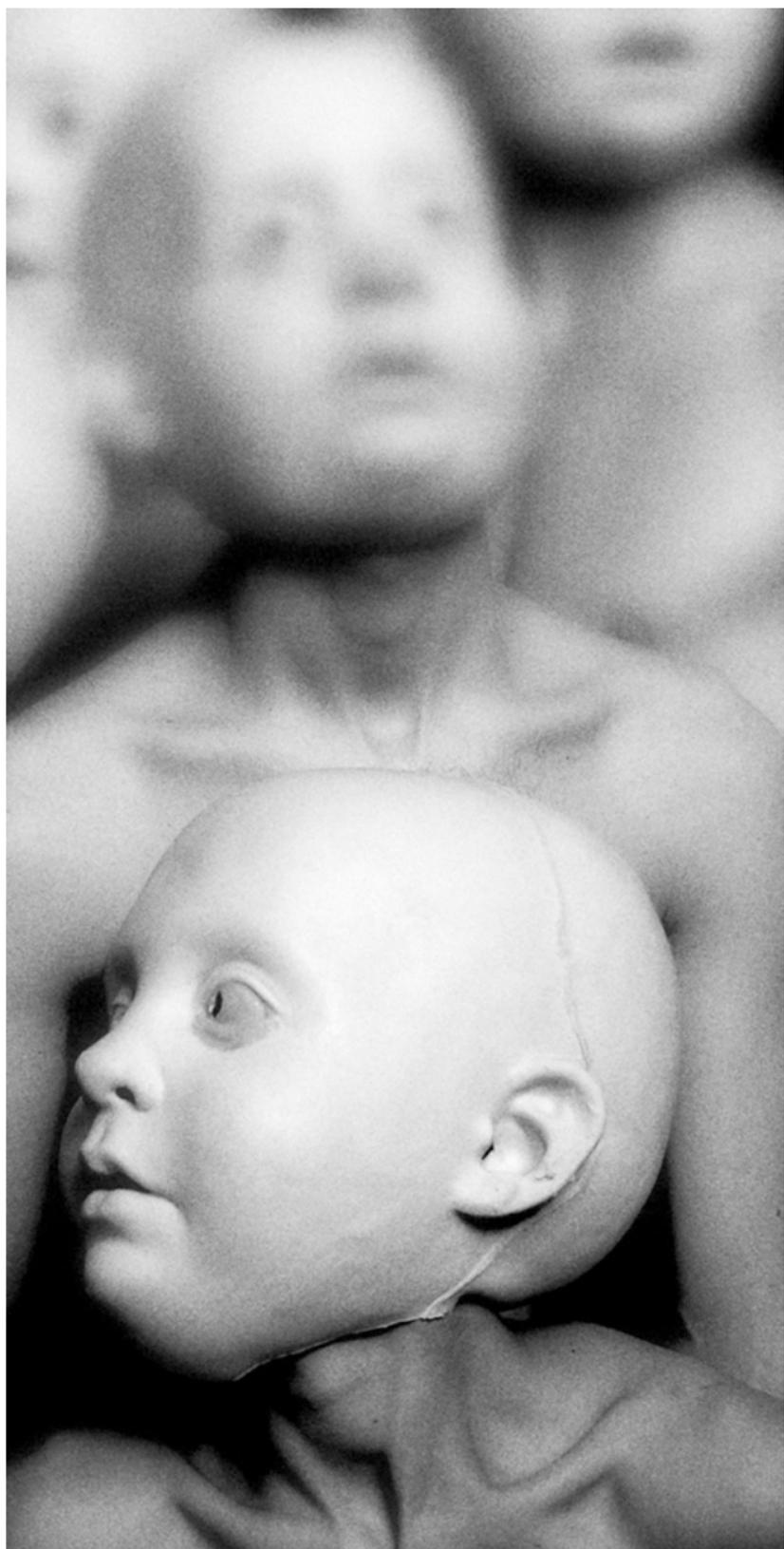
gere come una sorta di *conatus* spinoziano, un desiderio) fa declinare di poco, “quel tanto per cui si può dire che il *momen* è mutato” (II, 220). *Momen* non si deve tradurre “movimento”, ma “momento”, anche nel senso che questo termine ha nella fisica (ciò che misura l’effetto di una forza in un certo tempo) e nel linguaggio musicale (i *Moments musicaux* di Schubert). *Momentum* in latino significa tanto peso, gravità (quindi importanza), che punto, istante di tempo. Cioè: vi è una momentaneità del *clinamen*, esso agisce in un momento e sul momento, *incerto tempore* (II, 218), ma nell’istante. E lo spazio è immemorabilmente (*immemorabile per spatium transcurrere*, IV, 192, detto dei simulacri) pieno di momentaneità velocissime, di eventi (lievi scarti, gravi cadute) minuscoli quanto decisivi.

## 6.

Altro termine importante: *eventum*. Lucrezio definisce *coniunctum* ciò che non si può separare dalla natura di un corpo (il peso dal sasso, il calore dal fuoco, il contatto dai corpi, l’intangibilità dal vuoto). *Eventum* è invece ciò che avviene accidentalmente e improvvisamente a un corpo, ma si può altrettanto improvvisamente separare da esso. Eventi sono la ricchezza, la guerra, la libertà, la “fiamma d’amore destata dalla bellezza di Elena nel petto di Alessandro” (I, 473), la nascita, la morte – in una parola tutto ciò che non cessa di suscitare l’attenzione e la cura degli uomini. Ma evento è anche il tempo (*per se non est*, I, 459), evento è anche l’incontro “momentaneo” prodotto dal *clinamen*. La realtà è fatta di atomi e vuoto: ma a questi, in questi e da questi, come in un teatro sempre aperto, non cessa di avvenire l’evento.

## 7.

Lucrezio ricorre all’immagine del teatro per descrivere il prodursi dei simulacri, i corpi che scagliano fuori di sé corpi più tenui, ad esempio quei simulacri che chiamiamo colori: “I velari gialli, rossi e di colore ferrigno che vengono tesi sui teatri vibrano spiegati fra i pali e le travature e tingono a loro immagine la folla delle gradinate, costringendola a ondeggiare nel loro colore. E quanto più sono strette nelle mura del teatro, tanto più le cose che sono



dentro, irradiate di delizia (*perfusa lepore*), sorridono per la luce che vi si è imprigionata”. (Basterebbe questa descrizione a provare l’amore di Lucrezio per il teatro, e a sfatare l’idea che l’arioso teatro antico non potesse conoscere i chiusi giochi di luce del teatro moderno).

## 8.

Si è spesso notata la contraddizione fra lo spazio che il poema accorda alla *physiologia*, *id est mundi ratio* (la fisica e la cosmologia) e l’esiguità della trattazione dell’etica (la dottrina del piacere), che dovrebbe essere di gran lunga più importante e appare invece di scorcio. Obiezione ingenua, poiché ogni autore serio è laconico su ciò che gli sta veramente a cuore e sa che decisivo è innanzitutto sgombrare la mente dagli errori che le impediscono di percepire la verità. La minuziosa “fisiologia” materialista di Lucrezio è una *mundi ratio*, un’intelligenza razionale del cosmo, che serve a confutare e rendere innocua la *gravis religio* (I, 63), il terrore rituale che sorregge l’edificio teologico-politico della *civitas romana*, coi suoi collegi pontificali e i suoi aruspici. Egli insegna a sciogliere i nodi della *religio* (che quindi intende negativamente, contro Cicerone, da *religare* e non da *relegere*): *doceo... religionum animum nodis exsolvere* (I, 931). (Lo stesso gesto di Spinoza: la vera *pietas* non è fatta di capi velati e di altari sanguinosi, ma dello sguardo pacificato della mente che osserva tutte le cose: *pacata posse omnia mente tueri*, V, 1204). Insomma, la fisica in Lucrezio è un gigantesco, inquieto, tempestoso portico barocco di fronte alla piccola, immobile alcova dell’etica. E il suo poema sottintende l’assioma che l’etica è possibile solo su premesse materialiste.

Allo stesso modo la teologia del poema. Cotta, nel dialogo ciceroniano *De natura deorum* (probabilmente una risposta al *De rerum naturam*) ha buon gioco nel mostrare l’inconsistenza della dottrina epicurea sugli dei, coi loro “quasi corpi”, il loro “quasi sangue” e la loro estenuata dimora negli *intermundia*. Ma la teologia epicurea non ha altro scopo che disattivare e rendere inoperoso il significato politico della *religio* romana. Se gli dei sono come li descrive Lucrezio – oziosi, tenui, estranei al mondo, in-scrivibili in una *religio* – allora lo Stato romano perde la

sua base e sprofonda nel vuoto. E non stupisce che i padri della chiesa, così intenti a predicare un Dio che provvede ogni istante al mondo e lo governa verso la salvezza, abbiano fatto degli “dei inutili” di Epicuro il loro principale bersaglio polemico.

## 9.

Atomi e vuoto, scontri, eventi, inclinazioni, momenti, tuoni, pestilenze: ma l'affresco fisiologico schizzato da un pennello incalzante è lo sfondo su cui spicca, delineata *en repoussoir*, la bruna figura del saggio, che guarda verso lo spettatore.

## 10.

La lingua di Lucrezio. Il suo genio nel tradurre dal greco: inventa *clinamen* per *klisis*; sceglie *inane* e *simulacra* per i banali *kenon* e *eidola*; sostituisce *semina* e *primordia* al tecnico *atoma*. Paratore fa notare che il poema è insolitamente pieno di *hapax legomena* (solo nel libro VI: *aerumnabile*, da *aerumna*, angoscia, sventura; *insedabiliter*; *aedituentes*, guardiani dei santuari; *coactans* ecc.) e di allitterazioni (*aeris auras*, VI, 1127; *deum delubra*, 1227; *funere fumus...*); la versificazione densa di *enjambements*, come in Dante (esemplare, quasi a sottolineare il dualismo, I, 419: *natura duabus / consistit in rebus*). Spesso uno stesso verso è scandito dal ripetersi di una lettera (*vitium vementer avemus*, IV, 822) o di una sillaba (*prospicere ut possimus et ut proferre queamus / proceros...*, IV, 826-27). Certe parole (come *tenuis*, ripetuta ossessivamente tre volte in IV, 726-731) fungono quasi da tema musicale e concettuale di un insieme più ampio.

## 11.

Ancora sulla tenuità e sul divino, sul tenue corpo degli dei e sulle loro tenui dimore (*tenues de corpore eorum*, tenui a misura dei loro corpi, V, 150). Innanzitutto, il gesto inaudito con cui Epicuro toglie gli dei dal cielo. Meillet nel suo saggio sulla religione indoeuropea ha mostrato che la parola “dio” (\**deivos*) significa celeste, luminoso. Per Lucrezio, invece, solo paura e *religio* hanno posto gli dei come potenti signori nel cielo; in realtà essi non dimorano *in mundi partibus ullis* (5, 147). Tenuissimi, impalpabili,

non luminosi né celesti, senza lampi e saette, quasi crepuscolari, ma soprattutto inoperosi e beati, e beati perché inoperosi: tali gli dei nei loro *intermundia*, non fuori del mondo (non c'è un fuori dell'universo epicureo infinito), ma in interstizi e pertugi, "sospensioni" fra i mondi.

Nella sua critica risentita, Cicerone attribuisce agli dei epicurei un "quasi corpo" e un "quasi sangue" e ironizza sugli organi dei loro corpi, che non si capisce a che cosa possano mai servire: "quegli organi che la natura ha attaccato al corpo per la procreazione, il dio li avrà inutilmente (*frustra habebit deus*); e non solo gli organi esterni, ma anche quelli interni, cuore, polmoni, fegati e il resto, se togli loro la funzione, che delizia rimane (*quid habent venustatis*)"? L'indicazione, data per dilettevole, è, invece, preziosa: Epicuro – e Lucrezio con lui – pensano il corpo degli dei come paradigma del corpo del saggio, come un corpo senz'organi, o come un corpo le cui funzioni sono rese inoperative e aperte a un altro uso. Quest'idea è come una staffetta che annuncia la marionetta di Kleist (paradigma del danzatore), il corpo senz'organi di Artaud.

## 12.

Sull'inoperosità del saggio epicureo. Si è detto: il saggio epicureo è libero, si è emancipato dai legami della tradizione e della *religio*, ma a che serve la sua libertà se egli rifiuta ogni azione nella città (Cicerone: non medita opere, non vuole cariche, *nulla opera molitur, vacans munus*)? "Libero da tutto, è libero per nulla". Libero, dunque, solo per il piacere?

Questo significa non capir nulla dell'etica lucreziana. Il suo concetto di libertà non è quello del mondo classico (uno stato, una condizione giuridica, a partire dalla quale l'uomo libero – il non schiavo – può prendere parte alla vita politica), ma è quello – risolutamente moderno – di colui che si è liberato, che, anzi, continuamente è in atto di liberarsi dai nodi e dalle false rappresentazioni che rendono schiavi i mortali. *Liberazione*, dunque, non libertà; una prassi e un processo, non uno stato. Ma questa prassi è inoperosa, ciò a cui la libertà epicurea conduce non è un'opera né l'adesione ai valori e ai riti di una comunità data, ma l'amicizia ("l'amicizia percorre danzando tutto il mondo abitato – l'*oikoumene* – annunziando a noi di destarci alla felicità" - Epicuro, *Sent. 138*).



### 13.

Appunti coreografici: Movimenti immemorabili (*immemorabile per spatium...*), “momentanei”.

Congiunzione/separazione. Irreligiosità, irritualità dei gesti e dei movimenti. Tutti i gesti sono profani, e profano è anche il loro arresto nella *quieta voluptas*. Gli uomini incessantemente schiaffeggiati dai simulacri.

Tenue significa innanzitutto teso, sottile perché teso. I corpi tenui degli dei, con i loro quasi organi. Non vi sono che atomi e vuoto: ma l'essere è percorso da un *tonos*, da una tensione che lo rende tenue, fa staccare i simulacri e declinare i semi promordiali delle cose. Il corpo sottile del danzatore è fatto di immagini e, per questo, è fuori di sé. Impressione di “staccato”, quasi di martellante isolamento dei vocaboli nel verso lucreziano (nel verso virgiliano, invece, le parole si uniscono l'una all'altra in un ritmo soave). Cercarne la corrispondenza nella danza.

### 14.

I simulacri che sembrano danzare in sogno. “Quando in sogno vediamo simulacri incedere ritmicamente (*in numerum*, a passo di danza) e muovere le membra flessuose (*mollia*), quando rapide slanciano l'una dopo l'altra le braccia e ne ripetono col piede il gesto” (IV, 788-791). Straordinaria spiegazione cinematografica della visione dei simulacri: “in un singolo tempo che percepiamo... stanno celati molti tempi... in qualunque momento simulacri d'ogni specie sono a disposizione e pronti in ogni luogo: tanta è la mobilità delle immagini e così grande il loro numero. Perciò, quando la prima immagine muore e un'altra nasce in diversa positura, pare che sia la prima a aver mutato il suo gesto”. Tutto lo spazio, tutta l'aria è piena di simulacri danzanti, la danza in Lucrezio non può essere solo nei corpi, è dovunque e i corpi non cessano di emettere tenui particelle danzanti, emettono danza. Per questo, il gesto del danzatore contrae in sé un'intera serie di immagini, come se insieme emettesse i suoi gesti e, nello stesso tempo o quasi, li riprendesse.

### 15.

Critica di ogni finalismo. Gli occhi non sono stati creati per farci vedere, né le gambe per consentirci di cammina-

re. “Ciò che è nato genera il suo uso (*quod natumst id procreat usum*)... né la vista non fu prima che nascesse il lume degli occhi, né il proferire parole prima che fosse creata la lingua; piuttosto la nascita della lingua precorse di molto il parlare e le orecchie nacquero prima che udissero suoni e insomma tutte le membra precedettero, io credo, il loro uso” (IV, 835-841).

La mano scopre i suoi gesti lentamente, a tentoni e quasi annaspando, e non in vista di un uso, la lingua schioccando e attorcendosi trova i suoi suoni, gli occhi in sé ciechi a fatica e quasi riluttanti si aprono alle immagini, le dita scoprono il tatto e la soave carezza solo dopo innumeri, immemorabili esperimenti. L'uso non è mai fine e funzione: è ciò che si produce nell'atto stesso dell'esercizio come una delizia interna all'atto, come se a furia di gesticolare la mano trovasse alla fine il suo piacere e il suo “uso”, l'occhio a forza di guardare s'innamorasse della visione, le gambe e le cosce piegandosi ritmicamente inventassero la passeggiata.

Questo significa che i movimenti del corpo non sono mai rivolti a un fine, non hanno un *utilitatis officium* (*procul est ut credere possis / utilitatis ob officium potuisse creari*, IV, 856-57), ma sono sempre gesti e mezzi puri, il cui uso proprio consiste nell'esibizione della loro stessa medialità, nel loro essere innanzitutto danza e *uso di sé*.

VENUS, VOLUPTAS, LEPOS, QUIES,  
SIMULACRA, MOMEN, EVENTA,  
TENUE, PRIMORDIA, INANE,  
CLINAMEN

## Note per *Oro* di Virgilio Sieni

### I.

*Infatti in loro cuore vedevano una cosa trar luce dall'altra.* (De Rerum natura, v, 1456)

Una fiaba coreografica sull'età dell'uomo.

*Oro* si inoltra nel *De rerum natura* di Lucrezio attraverso un percorso nell'età dell'uomo che spazia nell'ascolto e nella tattilità per salvare il gesto dell'altro. Appaiono quattro momenti, quattro domande al tempo: sono come processioni coreografiche che riflettono sulla momentaneità della vita dal punto di vista dell'equilibrio, l'età del corpo, la cecità e la vista, la morte. Questo viaggio al bordo della vita si immerge nella lentezza e ricerca la tenuità che sembra sempre rigenerarsi in altro, in altra sostanza di bellezza.

Qui la coreografia e il contatto continuo di una persona con l'altra creano un'infinita fonte d'incanto: emerge un tesissimo desiderio di delizia che si rovescia sovente nel suo contrario, in una eco che richiama il senso della morte. In questo sapore di fine e di inizio, di nuovo e di passato, emerge la forma tenue dell'incanto, dello sguardo che diviene corpo e sostanza e che fa intravedere non solo la ferocia dell'uomo ma anche ciò che l'uomo non può controllare, come ci indica Lucrezio nel VI libro.

### II.

*Ora dunque dirò dell'aria, che in tutta la sua sostanza innumerabilmente d'ora in ora si muta. Sempre infatti quel che fluisce dalle cose tutto si riversa nel gran mare dell'aria.* (v, 273-276)

*Oro* presenta, insieme ai danzatori della compagnia, cori coreografici composti da persone abitanti nel territorio di Ravenna: un gruppo di bambini di 7/8 anni, 5 bambine di 11 anni, ancora 5 ragazze di 12/14 anni e 5 uomini over 70. Il lungo percorso di avvicinamento è stato un continuo inoltrarsi nei gesti di queste generazioni, un primo, un secondo e un terzo passo per giungere all'ultimo: passi primari e passi esperenziali. Ogni gruppo, ha seguito con cura un percorso coreografico specifico, inoltrandosi nel

cuore del movimento e della dinamica, alla ricerca di nuovi elementi.

*Oro* porta dentro di sé il seme di questo avvicinamento al tempo e alla durata. Ci sono terre avvicinate e visitate dalle processioni tra Bisanzio e Ravenna, l'Oriente e l'Occidente, vi è un tempo astorico che pervade la logica ferrea della coreografia intesa come processione e allo stesso tempo trasmissione di gesti e di forze. Emerge continuo nel disegno coreografico un intarsio di figure geometriche che si riversano con lentezza l'una nell'altra a dar vita ad una partitura infinita di trasparenze e margini, angolature delle età e corpi sospesi davanti al tempo.

Le quattro coreografie che compongono *Oro* creano degli spazi estremamente esigui tra tenuità e tempo: uomini e donne, bambini e anziani, impegnati nella ricerca del primo gesto, dell'ultimo gesto, nell'origine delle cose.

Presenze sempre unite l'una all'altra, congiunte come cordoni ombelicali, processioni coreografiche appunto. Sempre a contatto, dove la trasmissione di forze e energie elabora il senso del *clinamen* come forma d'incanto attraverso leggerissime pressioni, declinazioni e spostamenti. Sono ragazzi, danzatori e uomini di oggi che ci parlano della momentaneità come ricchezza da rintracciare nel travaso del tempo dell'infanzia, nel gesto che assiste gli altri.

### III.

*Così abbiamo anzitutto scoperto che la natura dell'animo sopra ogni altra è formata d'un corpo soggetto alla nascita, né può durare incolume nel tempo infinito.* (v, 59-61)

È nel momento, nell'attimo in cui sostanze, forze e sforzi, sguardi e intenzioni, pressano e si sciolgono nel desiderio di spostamento, che la coreografia diviene sottile e fragile, alza le braccia in segno di resa all'eclatante; penso che ci dica sottovoce, ma con i piedi per terra, del mondo sotto il naso come meraviglia.

La prima scena si raccoglie intorno al senso dell'equilibrio come sostanza della materia del tempo, tra una donna e l'incontro con uomini anziani: dove periscono le energie che si condensano nell'etere e solo in quel punto e in quel momento generano l'equilibrio, momentaneità infinitesimale della bellezza. L'equilibrio sembra determinare una metrica sospesa, fatta non solo di lentezza e sofisticata

attenzione, ma anche di cesure microscopiche, rotture rese invisibili ma sensibili: è in questa fragilità e tenuità che l'equilibrio domanda alla vita.

Ecco, Giorgio Agamben direbbe, forse, che il corpo è stato reso inoperoso e che la danza esiste in quanto tale, dove "esistere" e "tale" si annullano a vicenda generando un inaspettato desiderio di spostamento: e in fondo, l'equilibrio ostentato di una barra vitale, induce al corpo una sintassi nuova; la danzatrice è dunque lì, in ascolto, con i suoi nervi e fluidi lucreziani immedesimandosi nell'evento. Gli uomini, a ruota, la seguono, e nel loro massimo sforzo, che mai abbandonano, costruiscono il tetto dell'energia possibile per coloro che si dilettono. Sì, gli uomini, non sono professionisti ma dilettanti che hanno scelto caparbiamente e dolcemente di dedicare un tempo alla danza e alla comprensione del proprio corpo. È dunque in questo percorso iperbolico dell'uomo, nel momento in cui cessa lo stare abitudinariamente, che interviene l'evento immemorabile, per loro e di rimbalzo, come una triangolazione ben riuscita, anche per noi.

#### IV.

*Debbo spiegare come il mondo consista d'un corpo mortale e insieme nativo; e in quali modi quell'incontro di materia abbia posto le fondamenta della terra, del cielo, del mare, degli astri, del sole e del globo della luna. (v, 65-69)*

Le processioni coreografiche vivono di *coniunctum*, di ciò che non si può separare dall'uomo: il contatto, il peso, ma soprattutto lo sguardo inginocchiato alla memoria fa fluire queste danze come racconti inverosimili sulla storia e il destino dell'uomo; giovani con anziani, ciechi con bambini, equilibri infiniti, teste di gemelli e cuori di fratelli, costituiscono insieme che abitano uno spazio candido, uno spazio che ci vuole indicare una strada fra le tante, che avvicina i corpi e le età, che inverte i sensi, che crea una discontinuità: ecco che le quattro processioni divengono quattro domande all'uomo. C'è sempre amicizia e amore nei gruppi, ma si intuisce anche la loro separazione, intravediamo un altro destino e la morte di ogni cosa, il perire di una cosa in un'altra. Ma è un corpo mortale e insieme nativo, un incontro di energie, sostanze e esperienze che si mostrano in definitiva nella gratuità e nell'etica del gesto.



## V.

*È stabilmente disposto dove ogni cosa cresce e abbia sede. Così la natura dell'animo non può nascere sola, senza corpo, ne esistere lontana dai nervi e dal sangue.* (v, 131-133)

Nella seconda parte di *Oro* un gruppo di ragazze entra rumorosamente in scena: il rumore è provocato dalle punte di gesso delle scarpette. Loro entrano così, con il gesto che la danza gli sta tramandando: sono figure esili, in crescita e volutamente sorprese, quasi meravigliate di essere lì. Un ticchettio irregolare che rigenera l'aria. Volti inesperti al mestiere ma inaspettata dimora di quegli dei: si potrebbe dire che gli dei rinunciano all'*intermundia* per dimorare e assestarsi nel volto delle ragazze. È in questo preciso momento che scivola in scena l'età dell'uomo e la materia del tempo; ancora una volta, la parola non coglie quell'attimo di sorpresa che è il sopraggiungere di un corpo: un travaso di gesti in simbiosi di una giovane e una anziana ballerina nel ritmo battuto delle punte portate da cinque ragazze. In questo primo piano sempre e solennemente decentrato spazialmente e nascosto tra i corpi del coro retrostante e adiacente delle ragazze, si può ascoltare il rumore commovente dello sfregolio della pelle, del come, ancora oggi, il volto è sempre nudo nei confronti del mondo e della storia. Buffonescamente la scena si affaccia sull'abisso.

## VI.

*Perché è certo che il cosmo eternamente fluisce.* (v, 280)

Di cosa è fatto il corpo di un cieco, di cosa è fatta la figura che loro creano, e quell'essere allo stesso tempo molto dentro se stessi e molto fuori loro stessi, cosa sottrae questa tenuità al mondo com'è? Ogni loro passo ci apre all'imperfezione del gesto come pratica sublime dell'ascolto.

Due danzatori non vedenti con cinque bambine nel viaggio della lentezza.

Lucrezio ci indica il viaggio nell'etere che compie l'oggetto osservato. Questo intraprende una strada senza margini, si fa largo tra i corpuscoli e i bruscoli, attraversa i raggi del sole dove gli ostacoli sono esclusivamente declinazioni necessarie e improvvise; così l'oggetto attraversa l'aria

per giungere all'occhio, dove, penetrandolo, perisce: da questo morire dentro un tragitto pensato erroneamente fuori, nasce la vista. L'elemento nativo della vista non è quindi riassumibile nell'immediato dello sguardo, ma nel tempo storico del tragitto che non lascia tracce, cicatrici e tanto meno segni: l'oggetto non muore, è il suo simulacro, leggerissimo e tenue, teso e armonico, a confluire nell'organismo e generare la funzione dell'occhio. Questo trovarsi al di là dell'immagine, alla ricerca del seme dello sguardo nel tatto e nell'ascolto introduce il brano di Dorina e Giuseppe con cinque bambine di Ravenna che fanno venire alla mente la *Processione delle Sante Vergini* in Sant'Apollinare Nuovo.

## VII.

*Sui bambini esaminati si vedevano talvolta i corpi inanimati dei genitori, e all'opposto talora sulle madri e sui padri i figli esalare la vita.* (VI, 1256-1258)

La morte ha un gesto? La si può annunciare? È il momento tesissimo e sospeso dell'ultimo gesto che ci scambiamo? La quarta scena presenta la morte di cinque gemelli e si ispira alla descrizione della peste di Atene nel VI libro del *De rerum natura*, ai corpi riversati e dolorosi e alla loro richiesta di conforto e vicinanza. Una coreografia sul sostenersi e sulla ciclicità del gesto che si rigenera nella fisica e nell'etica, nell'emozione e nell'incessante ora del desiderio. Un desiderio che crea tenuità e incanto, che scioglie il corpo nella dinamica, che reinventa una sintassi della fine. I gemelli vanno incontro alla morte immatura, fratelli come quelli della madre di Bentalha (poi chiamata Madonna di Bentalha, madre che perse tutti i suoi sette figli nell'esplosione di una bomba), e inventano un loro ultimo ballo. Ancora appaiono come un unico corpo che si sostiene all'interno, un corpo capace di osservarsi, di moltiplicare lo sguardo e il tatto. Ragazzi che hanno avuto il giorno della nascita.

## VIII.

*E il bambino, come un naufrago buttato a riva dalle onde infuriate, giace nudo in terra privo di parola, bisognoso d'ogni aiuto vitale, non appena sulle spiagge della luce con dolorosi sforzi natura l'ha gettato fuor dal ventre*

*della madre, e d'un lugubre vagito riempie lo spazio. (V, 222-226)*

Alla fine questa fonte di incanto e delizia che ci fa intravedere i mali della vita, l'amaro, mi giunge come una sottile sfumatura vocale che ha determinato l'equilibrio dei gruppi, delle quattro coreografie: Simona all'inizio è forse Venere in un tesissimo atto agito insieme a uomini meravigliosamente disossati? Le ragazze dell'incanto della seconda parte richiamano forse l'amaro della coppia tenue di Elsa e Ramona? Le bambine pure e senza fine della terza parte sono forse il moltiplicarsi di Venere che defluisce nello spazio cosmico e diafonico pieno di ombre, timbri e luce di Dorina e Giuseppe? E infine, i cinque gemelli fatti di atomi e vuoto, di amaro e dolore ci indicano forse la dolcezza come evento, la radice della momentaneità, che nella danza è sempre il momento di ridestarsi alla felicità?



*Gli artisti*



© Marcello Norberth

## VIRGILIO SIENI

Coreografo e danzatore, è protagonista della danza contemporanea italiana a partire dai primi anni Ottanta. Nato a Firenze, si è formato nella danza classica e contemporanea ad Amsterdam, New York e Tokyo; il suo percorso comprende inoltre studi di arti visive, architettura, arti marziali.

Nel 1983 ha fondato la compagnia Parco Butterfly, poi trasformata nel 1992 nella Compagnia Virgilio Sieni: attualmente una delle principali realtà coreografiche italiane, legata con solidi rapporti produttivi ai più importanti teatri e festival europei, tra i quali Festival d'Avignon, Biennale de la Danse de Lyon, Charleroi Danse di Bruxelles e Theatre du Merlan, Scène Nationale di Marsiglia, oltre che a tutte le principali realtà produttive italiane.

In qualità di coreografo ospite, a partire dai primi anni Novanta, Sieni ha creato coreografie per i principali Enti Lirici ed istituzioni teatrali italiane, tra i quali: il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro Comunale di Firenze - Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Balletto di Toscana.

Per la creazione dei suoi lavori si è spesso avvalso della collaborazioni di artisti visivi, musicisti e compositori di rilievo internazionale. Tra i musicisti si ricordano Alexander Balanescu, Giorgio Battistelli, Ennio Morricone, Steve Lacy, Francesco Giomi/Tempo Reale, Evan Parker,

Stefano Scodanibbio. Tra gli artisti visivi Grazia Toderi, Liliana Moro, Maurizio Nannucci, Flavio Favelli. Per i costumi Miuccia Prada.

Recentemente la Compagnia Virgilio Sieni ha ricevuto diversi riconoscimenti: dopo due premi Ubu (nel 2000 e nel 2003), lo spettacolo *Sonate Bach - di fronte al dolore degli altri* (prod. 2007) ha vinto il premio Danza&Danza come “migliore novità italiana dell’anno” e compare nel libro di Marinella Guatterini *L’ABC della danza*, dedicato alle 16 coreografie più significative degli ultimi 100 anni.

Nel 2007 Virgilio Sieni ha presentato una personale di lavori coreografici e artistici a Marsiglia, per il Theatre Le Merlan, e nel 2008 è stato invitato al Festival d’Avignon con due lavori: *Ossò* (prod. 2005) e una nuova creazione coprodotta dal Festival, *Interrogazioni alle vertebre*. Sempre nel 2008, in coproduzione con il Teatro Metastasio Stabile della Toscana, ha creato *La natura della cose*, tratto dal *De Rerum Natura di Lucrezio*, avvalendosi della collaborazione del filosofo Giorgio Agamben per la drammaturgia. Lo spettacolo ha riscosso grande consenso di pubblico e critica e ha in programma una tournée europea che tocca le città di Limassol (Cipro), Barcellona, Lisbona, Dro, Torino, Lione, Ginevra, Marsiglia.

Nel 2010 una nuova produzione sarà prodotta dalla Biennale Danza di Venezia e dalla Biennale de Danse de Lyon. Sempre nel 2010 la Compagnia svolgerà una residenza annuale a Marsiglia, realizzando una mappatura inedita del territorio attraverso la scoperta di gesti apparentemente marginali, la trasmissione di pratiche a gruppi di abitanti, la creazione di eventi e opere dislocati in una nuova geografia della città.

Virgilio Sieni è autore e interprete dell’assolo *Solo Goldberg Improvisation* (2001) e dello spettacolo *Ossò* (2005), pièce che si svolge in spazi extra-teatrali e vede in scena il coreografo e suo padre ottantenne, in un dialogo gestuale, fisico e sonoro intimo e trasfigurato. Entrambi questi lavori sono stati e sono tuttora programmati nelle più importanti città europee, quali Roma, Modena, Ferrara, Parigi, Bruxelles, Avignone, Marsiglia, Stoccarda, Istanbul.

Dal 2003 Sieni dirige a Firenze CANGO Cantieri Goldonetta: uno spazio da lui ideato, all’interno di un edificio

storico dell'Oltrarno, attrezzato per le pratiche del corpo, l'ospitalità di artisti, la frequentazione e la visione, la ricerca sui linguaggi contemporanei dell'arte.

A partire dalle esperienze della Compagnia e di CANGO, nel 2007 Virgilio Sieni ha fondato l'Accademia sull'arte del gesto: un contesto innovativo finalizzato alla trasmissione delle pratiche artistiche e alla definizione di un nuovo rapporto tra formazione e produzione, rivolto sia a professionisti che a gruppi di neofiti della danza, dall'infanzia alla terza età.



### **GIORGIO AGAMBEN**

Si laurea nel 1965 presso l'Università di Roma con una tesi sul pensiero politico di Simone Weil. Negli anni Sessanta, a Roma, frequenta intensamente Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini, Ingeborg Bachmann. Nel 1966 e nel 1968, partecipa ai seminari di Martin Heidegger a Le Thor (su Eraclito e Hegel).

Dal 1974 risiede a Parigi, insegnando come lettore di Italiano presso l'Università di Haute-Bretagne; studia Linguistica e Cultura medievale, frequenta tra gli altri Pierre Klossowski e Italo Calvino. Sempre nel 1974, grazie alla cortesia di Frances Yates, intraprende un lavoro di ricerca presso la biblioteca del Wartburg Institute a Londra; lavora al libro *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* (che uscirà per Einaudi nel 1977).

Tornato in Italia, dal 1978 dirige per Einaudi l'edizione italiana delle Opere complete di Walter Benjamin, di cui ritrova importanti manoscritti.

Dal 1986 al 1993, è Directeur de programme presso il Collège International de Philosophie di Parigi. È di quegli anni la sua amicizia con J.L. Nancy, J. Derrida e F. Lyotard.

È Professore associato di Estetica presso l'Università di Macerata (dal 1988 al 1992) poi presso l'Università di Verona (dal 1993 fino al 2003).

A partire dagli anni Novanta, i suoi interessi si rivolgono alla filosofia politica. Attraverso una rilettura della *Politica* aristotelica e del pensiero di Michel Foucault, di Hannah Arendt e di Carl Schmitt, elabora una teoria del rapporto tra diritto e vita e una critica del concetto di sovranità (*Homo sacer*, Einaudi 1995).

Dal 1994, è regolarmente Visiting Professor nelle università americane. Nominato, nel 2003, Distinguished Professor presso la New York University, abbandona l'incarico per protesta contro la politica del governo statunitense.

Dal novembre 2003, è professore di Estetica presso la Facoltà di Design e Arti della IUAV.



### **FRANCESCO GIOMI**

Nato a Firenze nel 1963, è compositore e regista del suono, insegna musica elettronica al Conservatorio di Musica di Bologna ed è direttore di Tempo Reale, il centro di ricerca musicale fondato da Luciano Berio a Firenze.

È attivo da molti anni come autore di opere legate alle nuove tecnologie. Nel 2003 e nel 2009 ha ottenuto la commissione di nuove opere musicali dal GRM di Parigi, mentre nel 2008 ha vinto l'“International Rostrum of Electroacoustic Music” tenutosi a Lisbona.

Sue opere sono regolarmente eseguite in tutto il mondo in festival, rassegne e concerti di musica contemporanea, e selezionate o premiate in concorsi italiani ed esteri.

Ha recentemente pubblicato due volumi di musica per danza per la netlabel Miraloop, nonché *Rumore bianco. Introduzione alla musica digitale*, per l'editore Zanichelli. Dal 2001 collabora regolarmente con Virgilio Sieni.

## SIMONA BERTOZZI

Studia sin da giovanissima ginnastica artistica e danza classica. Inizia a lavorare come danzatrice nel 1989 a Bologna, collaborando con due compagnie di danza contemporanea: Compagnia Chorea (dal 1989 al 1990) e Compagnia Morphè (dal 1990 al 1995).

Parallelamente ha esperienze di studio e approfondimento della tecnica contemporanea con Larrio Ekson, Richard Haisma, Dominique Mercy, Peter Goss, Tonia Shimin.

Nel 1996 si laurea al DAMS, presso l'Università degli studi di Bologna, sotto la guida della prof.ssa Eugenia Casini Ropa, e intraprende una lunga collaborazione artistica con il danzatore e coreografo Nicola Laudati, partecipando a tutte le produzioni della Compagnia Laudati fino al 2005.

Nello stesso periodo continua l'approfondimento della pratica in *floor work*, *release technique*, *partnering*, *contact and improvisation* con ripetute permanenze e condivisione del training presso compagnie di rilievo internazionale (Lanonima Imperial, Barcellona, Ultima Vez, Bruxelles...) e seguendo il lavoro di: Frei Faust, Ivan Wolf, Niente Reehorst, Howard K. Fireheart, Inaki Azpilaga, Wim Vandekeybus, Sasha Waltz, David Zambiano.

Nel 2002 rappresenta l'Italia nel progetto CQD, Ciudades que Danzan, tra Italia, Spagna e Francia, e lavora a Barcellona con il regista e coreografo Tomas Aragay.

Nel 2004 esordisce come coreografa e danzatrice di un proprio studio: *Red Jacket*; lavora, inoltre, come danzatrice con Laminarie Teatro.

Dal 2005 lavora con la Compagnia Virgilio Sieni prendendo parte a numerosi progetti e produzioni tra cui: *Mi difenderò* (2005), *Five Dreams* (2006), *Piega Canova* (2006) *Un Respiro* (2006), *Sonate Bach* e *Tregua* (2007).

Nel 2006 presenta il primo studio del solo *L'Endroit* che andrà in scena poi, in versione integrale, a Bologna Estate, Bè 2006.

Nel gennaio 2007 esordisce *L'Endroit 2e*, versione completamente rinnovata del lavoro precedente, inserito nel Festival Resolution 2007, Aerowaves The Place Theatre Londra, poi riproposto in diverse sedi, tra cui Festival

Rèperage (Lille), Tanec Festival (Praga), Festival Cor-reios em movimento (Rio de Janeiro), Bassano Opera Festival Progetto B-Motion.

*L'Endroit 2e* ha vinto il concorso GD'A 2006-2007.

Nel febbraio 2008 è finalista al Premio Equilibrio presso l'Auditorium di Roma con il primo studio di *Terrestre*, lavoro che esordisce nella sua forma in progress (*Terrestre in progress n. 1*) a Civitanova Danza Estate 2008 e al Festival Santarcangelo dei Teatri 2008, per poi debuttare, nella sua forma completa, lo scorso novembre a Milano.

## RAMONA CAIA

Nata a Roma nel 1975, a vent'anni si diploma all'Accademia Nazionale di Danza di Roma esibendosi come solista in *Scramble* di Merce Cunningham e, alle Olimpiadi Mondiali Militari a Roma, in *Conference* di Birgilt Culberg. Studia poi, presso l'École Atelier Rudra Bejart Lausanne, tecnica classica e moderna, teatro, canto, ritmo e Kendo, per poi danzare, tra il 1997 e il 1998, con la compagnia Il Balletto di Spoleto come solista ne *I viaggi di Ulisse*, con la compagnia Maggiodanza del Comunale di Firenze ne *Il lago dei cigni*, e con la compagnia del San Carlo di Napoli in *Giselle*. Partecipa a diverse rassegne e festival italiani di danza contemporanea, tra cui Lavori in pelle a Ravenna, Garda Danza a Mantova, Laboratorio coreografico a Firenze, Teatri Novanta a Milano, in coreografie di Leone Barilli quali *Identità. Lo spirito è un osso* e *Lavori di trasmissione*.

Poi, nella stagione 1999/2000, a produzioni di Maggiodanza come *Onegin*, *Giselle*, *Coreografie al femminile*, *Aida*, *Lo schiaccianoci*, *Il lago dei cigni*, *Who cares?*. Una collaborazione che proseguirà nel 2001 con *La vedova allegra* e con *Verdiana* (coreografia di Patrice Bart), nel 2002 con *Coppelia* (coreografia di Charles Jude).

Nel 2000 è solista nella nuova creazione di Karole Armitage, *Io, Giacomo Casanova*, con cui partecipa a diversi festival in Italia e in Grecia; l'anno successivo è di nuovo solista in *Ione 2001* di Leone Barilli. Partecipa poi a manifestazioni quali Fabbrica Europa, Sconfinando Festival, Estate a Radicondoli.

Nel 2003 è protagonista di *Broken glass* (coreografia di Karole Armitage), partecipa al Maggio Musicale Fiorentino con *La bayadere* di Florence Clerc e con *Shéhérazade* di Gheorghe Iancu; nonché al Festival Civitanova Danza in *Pan's party*, ancora un lavoro di Barilli; al Roma Europa Festival come ospite dello spettacolo di Richard Move Marta@Romaeuropa; a Danze d'inverno a Sesto Fiorentino con il lavoro di improvvisazione *Bosco interiore*.

Lavora poi con la compagnia Xe di San Casciano danzando come solista in *Giovanna d'Arco* (coreografia di Julie Ann Anzilotti).

Dal giugno 2004 fa parte del nucleo stabile della Compagnia Virgilio Sieni.

## ELSA DE FANTI

Nasce a Venezia, dove a soli sei anni inizia la sua attività teatrale. Dopo gli studi di danza entra al Teatro La Fenice, partecipando poi come solista e prima ballerina in molti spettacoli nei più importanti teatri italiani.

Su invito di Aurelio M. Milloss, entra a far parte come solista del corpo di ballo del Teatro Comunale di Firenze, dove, dal 1983 e per molti anni a seguire, è assistente coreografa. Collabora così alla realizzazione di balletti creati da Massine, Petipa, Cranko, van Hoecke, Sieni, Ezralow, Madsen, Petronio, Cosimi, Paoluzi, Butler, Markò. Riproduce inoltre per MaggioDanza coreografie di Marin, Pistoni, Scholz, Tudor, Balanchine, Forsythe, Béjart, Flindt (nel 1991, *Il Cappotto* con Rudolph Nureyev), Limòn, Jones, Nureyev (1997, *Don Chisciotte*), Poliakov; crea, sempre per la compagnia fiorentina, le coreografie *Pinocchio* e *Il campiello*.

Stretta collaboratrice di Evgheni Polyakov in tutte le sue creazioni, al suo fianco riprende il *Don Chisciotte* nel 1995 al Teatro alla Scala (titolo che viene riproposto anche nel 1997) e *Pétrouchka*, nel 1996.

## DORINA META

Ha iniziato recentemente la sua collaborazione con la Compagnia Virgilio Sieni; lo spettacolo *Oro* rappresenta il suo debutto teatrale.

## MASSIMILIANO BARACHINI

Nasce a Pisa nel 1963. Nel 1995 si laurea con lode all'Università di Pisa con una tesi sulla semiotica teatrale e video. Studia balletto, tecnica *Cunningham*, *release* e *contact improvisation* in Italia, a Londra, New York, Parigi e Amsterdam; portando avanti anche studi personali di *Body Mind Centering* e medicina cinese.

Ha lavorato come danzatore, in Italia, con le compagnie Virgilio Sieni, Company Blu (Alessandro Certini e Charlotte Zerbey) e Aldes (Roberto Castello); a Londra, con Arc Dance Company, Mark Bruce, Cathy Seago, Emma Diamond; in Irlanda con Adrienne Brown; a New York con Stefanie Nelson.

A Londra ha insegnato al London Studio Centre, The Place (classi professionali) e al Laban (Transitions Company), mentre in Italia tiene tuttora workshop e lezioni aperte sia per non danzatori che per professionisti.

Nel 2003 si diploma con un master in coreografia al Laban di Londra con una tesi sulla ricerca di un metodo di coreografia organica, con riferimento alla filosofia di Gilles Deleuze e Felix Guattari. Si interessa di ricercare meccanismi improvvisativi nella performance, in modo da ricreare i ritmi degli accadimenti reali dell'esperienza umana.

Nel tempo libero accosta alla carriera di danzatore e coreografo lo studio della filosofia, della medicina orientale, dello yoga, del *tai-chi* e del *qigong*, della neuroscienza, nonché la composizione di musica.

## GIUSEPPE COMUNIELLO

Collabora con la Compagnia Virgilio Sieni dal gennaio 2009. Con Virgilio Sieni ha partecipato allo spettacolo *Commedia del corpo e della luce*.

## JACOPO JENNA

Laureato in Sociologia, approccia la danza in età adulta ultimando i propri studi in Olanda presso CODARTS-Rotterdam Dance Academy, dove ha la possibilità di interpretare numerose coreografie nel repertorio dell'Accademia e presentare i propri studi coreografici.

Ha collaborato in qualità di danzatore con diverse compagnie e progetti europei quali: Anouk Van Dijk Dance Company e Sassan Saghar Yagmai (Olanda), Compagnia Zappalà Danza e Collettivo Cinetico (Italia), Steptext dance project (Germania).

Unisce l'attività di danzatore a quella di artista visivo spaziando tra fotografia e video.

Nel 2008 entra a far parte nella Compagnia Virgilio Sieni con la produzione *La natura delle cose*.

## CSABA MOLNÀR

Ungherese, nel 2001 entra alla Scuola di danza contemporanea di Budapest dove si diploma nel 2005, per intraprendere da subito la carriera di ballerino, come *free-lancer* a Budapest, partecipando ad alcuni progetti dei più importanti coreografi ungheresi.

Dal 2006 al 2008 frequenta l'accademia P.A.R.T.S. - Performing Art Research and Training Studios a Bruxelles diretta da Anne Teresa De Keersmaeker: anni durante i quali partecipa a seminari e studi con Dawid Hernandez, Mia Lawrence, David Zambrano. Nel frattempo realizza e presenta a Budapest e Bruxelles alcune sue creazioni come coreografo alle quali partecipa anche come danzatore; tra queste: *Azur*, *Mine*, *Three Etud on Lieti*, *Mi Szem – Szàjnak ingere*.

Dal 2008 collabora con la Compagnia Virgilio Sieni partecipando agli spettacoli *Sonate Bach* e *La natura delle cose*.

## DANIELE NINARELLO

Nato a Torino nel 1983, intraprende gli studi di danza contemporanea, modern jazz e danza classica a diciotto anni presso lo Studio danza Narcisa della sua città. Nel 2002 inizia a studiare espressione corporea e teatrodanza con maestri quali Tommaso Massimo Rotella, Paola Bianchi (Compagnia AGAR), Doriana Crema e Aldo Rendina (Compagnia Raffaella Giordano), Barbara Altissimo, Katy Marchand (Living Theatre), Augusto Omolù (*La danza degli Orixà*, Odin Teatret), danzando anche per spettacoli come *Gli Dei in esilio* (Espace di Torino, coreografia di Paola Bianchi), *Alceste* (Espace di Torino, coreografia di Tommaso Massimo Rotella), *L'archeologia del sogno* di Julian Beck (coreografia di Katy Marchand del Living Theatre e *Detto tra noi* (coreografia di Doriana Crema ed Aldo Rendina).

Nel 2004 riceve una borsa di studio dell'Opus Ballet di Firenze, diretto da Rosanna Brocanello e Daniel Tinazzi, dove studia danza classica, modern, contemporaneo e hip-hop. Frequenta diversi stage con Corinne Lansell, Laura Simi e Damiano Foa (Compagnia Silenda), Dominique Lesdema, Marina Setti, Ivan Wolfe e Max Luna.

Nel 2005 entra alla Rotterdam Dance Academy dove affronta diverse tecniche come *Limòn*, *Cunningham*, *Counter*, *floor work*, *release* e improvvisazione con maestri internazionali tra cui Jack Callagher, Gabrielle Stai-ger, Johannes Randolf, Michael Schumacher, José Navas, Amy Shulman.

Approfondisce lo studio della tecnica Pilates con Jane Poerwoatmodjo, Storia della danza con Nancy de Wilde e Training musicale con il maestro Don Satin.

Dal 2005 ha l'opportunità di danzare per Bruno Listopad con il progetto *Fairy Tales Reconfigured*, per Tabea Martin in *Impair*, per Megumi Nakamura in *Cinq Tetes* (Holland Dance Festival), per Felix Ruckert in *Ring*, per Meekers Uitgesprokendans in *Shakespeare Shuffle*, per la compagnia Liberamenteunico in *Rosetta fû*, per la compagnia Lische di Genova.

Dal settembre 2008 danza nella Compagnia Virgilio Sieni per la produzione *La natura delle cose*.

## MANUELA MENICI

Nata a Prato nel 1977, si diploma all'Accademia di Belle Arti di Firenze, e vince una borsa di studio della fondazione "Il giardino di Daniel Spoerri".

Ha esposto in musei e gallerie in Italia e all'estero. Oltre alla pittura, si è misurata con l'installazione, esponendo 50 materassi dipinti e ricamati a Villa Vogel a Firenze e alla Frumentaria di Sassari, e con la scultura, realizzando centrini in ceramica che sono stati esposti negli showroom di Patrizia Pepe.

Ultimamente ha realizzato una serie di lampade in vetro che ha esposto in diverse installazioni e che saranno prodotte in Giappone.

*programma di sala a cura di*  
Susanna Venturi

*coordinamento editoriale e grafica*  
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*in copertina*

Antonio Canova (1757 - 1822), modello per la stele funeraria di Giovanni  
Volpato, gesso 120 x 165 cm, Ravenna Liceo Artistico P.L. Nervi  
(proprietà Accademia di Belle Arti di Ravenna)

*stampa*  
Grafiche Morandi, Fusignano