

Pupidde e Clown

La maschera della differenza
nel dialetto corporeo di Giovanna Velardi

Vincenza Di Vita

Quando Gordon Craig parlava di “supermarionetta”, non voleva dire che bisognava gettare via l’uomo per sostituirlo con un fantoccio, ma piuttosto che l’attore doveva acquisire una tecnica che lo rendesse simile a una marionetta.

Vsevolod Mejerchol’d¹

L’argomentazione del boia era che non si può tagliare una testa se non c’è il corpo attaccato, che non aveva mai fatto una cosa simile in vita sua e che non avrebbe cominciato ora che aveva una certa età.

Lewis Carroll²

In Giovanna Velardi, coreografa e attrice, l’emancipazione dal balletto classico viene introiettata nella volontà di preservare e custodire una tradizione che trova motivo d’essere nel folklore e nella memoria conferita dall’opera dei pupi ma anche dalle marionette cyberpunk. Penetranti ampie falcate, intrise in movimenti di dee dalle sembianze pop, tessono legami con un archetipo di madre terra indoeuropea, animando un immaginario vivificato da una fisicità che ne sottolinea la forza e l’audacia, capace di riprodurre mondi di vita e di arte, in questo caso corpi in essere, creati e assassinati. Concitati movimenti, suoni frenetici reiterano il gesto della performer, che sembra smarrire così l’autentico valore della narrazione, perché essa possa assumere finalmente il valore di un passo antico eppure contemporaneo e postmoderno. La scenografia elettronica, la musica dal vivo e il segno pittorico sono gli elementi costitutivi delle sue interpretazioni e rivisitazioni: le conferiscono quella differente sensibilità e quello scarto che intende porsi come difformità. Così le espressioni del volto generano maschere di eccentrica visione e mediante l’ironia di un’azione recuperata scarnificano in maniera spasmodica la modalità comunicativa. Impossibile e

¹ Vsevolod Mejerchol’d, *Lezioni e conversazioni di Mejerchol’d con gli studenti dei GVTM. Registrazione di CH. N. Chersonskij, 3-8 ottobre 1921*, in Id., *L’attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 2009, p. 61.

² Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Garzanti, Milano 2000, p. 78.

negata, eppure mediata dal corpo e dalla voce, la lingua-dialetto, come un sussurro di lontana memoria, ricrea un linguaggio mimetico.

Categorie del mito e uomini di paglia, avatar di uomini di mafia,³ fomentano l'ambiguità in una trasfigurazione del mito che possa finalmente illustrare una mostruosità del presente. La fiaba e la deformità mutate sulla scena e mediate dal corpo di chi danza irrompono e squarciano il reale, ripetendo l'incauto gesto brutale di un coltello che con violenza affonda nella morbida carne. Il pavimento del palcoscenico diviene metafora di donna, sesso che si spalanca per accogliere slanci di passi, decisi come lame, privi di scampo nel loro incessante e infernale mutare in culla accogliendo i corpi che si raggomitano in preda ad ataviche paure all'inizio e alla fine di ogni dramma. Una iniziazione ciclica e spasmodica rende perpetua la chiamata all'ambiguo, ritmata tra movimenti e suono, creazione e stasi, ammonimento e reale.

Il saggio indaga la drammaturgia di Velardi a partire dalle sue opere, dal legame con i maestri francesi e con realtà attive nel territorio italiano volte alla valorizzazione di una genesi comune, appartenente a un codice eseguito mediante atti condivisi e a scelte orientate alla creazione di spazi scenici alternativi. I pupi siciliani e i clown rappresentano la maschera distintiva di una spinta mortifera, legata a suggestioni felliniane⁴ e a tradizioni religiose legate al culto dei morti.

Dancepoetry e corpi delocalizzati

La ricerca identitaria, la scoperta del corpo, la violenza e il superamento di ostacoli da parte di eroiche protagoniste di drammi contemporanei, una miscellanea di sensi esibiti e disincarnati assume umana maschera innestandosi nel corpo della performer Giovanna Velardi. I personaggi sono frutto di un lavoro che si genera dal dispositivo corporeo e prova a mediare sulla scena quella difesa sociale dello spazio connotativo proprio della *sicilitudine* e specifico di Palermo. Il *milieu* eterogeneo in cui si forma la giovane coreografa scandirà gli esordi tinteggiati dalla presenza di due figure femminili come la nonna toscana e la madre torinese; dal padre pittore siciliano Velardi dichiara⁵ di avere ereditato la parte etica e civile che confluisce nella sua

³ Il progetto su democrazia e potere, denominato *Straw Man-Uomo di paglia*, ha coinvolto Velardi tra il 2010 e il 2012, con il contributo e la collaborazione di Dominik Barbier e Pavel Smetana, il Nuovo Montevergini di Palermo, l'associazione FEARLESS di Marsiglia, il CIANT di Praga e l'I.B.I.

⁴ Ravvisabili nell'insistenza relativa alla figura del clown.

⁵ Giovanna Velardi ha concesso un generoso incontro lo scorso 11 ottobre 2013, attraverso il quale è stato possibile tracciare le trame di quanto qui si delinea, e ha autorizzato la diffusione delle immagini che corredano questo contributo. Su Velardi non esiste attualmente una bibliografia dedicata e pertanto i riferimenti e le citazioni attribuiti all'artista derivano da libretti di sala, note di regia e dalla rassegna stampa, che la stessa Velardi ha suggerito. L'artista prende parte al progetto interregionale omonimo al titolo del volume *Spazi per la danza contemporanea*, a cura di Ada D'Adamo, Editoria&Spettacolo, Spoleto (PG) 2009. In Sicilia Latitudini, la rete siciliana di drammaturgia contemporanea, nata nel 2011 a Messina, con le stesse intenzioni e peculiarità di altre reti che coinvolgono associazioni cul-

poetica più matura. Per comprendere la scelta politica delle coreografie e regie dell'artista non si può prescindere dalle collocazioni geografiche e antropologiche, oltre che di genere. È pertanto necessario indagare la sua ricerca artistica approfondendone i legami con artisti francesi, con i quali si è formata e, i viaggi fisici e ontologici che configurano un *modus operandi* distintivo e peculiare. A seguito della formazione italo-francese, nel 1997 appena ventenne l'artista si trasferisce ad Avignone e ha modo di confrontarsi con i coreografi nati dai maestri della Nouvelle Danse francese. Era già operativo in Francia negli anni Settanta e poi nel 1988 – Anno della Danza – un sistema governativo volto a promuovere e finanziare le realtà coreografiche presenti nel territorio, anche favorendo la sperimentazione diretta a potenziare la dinamica della residenza artistica. Nel primo centro coreografico francese di Montpellier, lavorando con Dominique Bagouet,⁶ si forma Geneviève Sorin, con cui Velardi opererà e dalla quale emergeranno diversi punti di contatto, in relazione alla modalità dell'improvvisazione e dei legami che entrambe hanno avviato con la musica. È proprio in Francia e a Marsiglia che Velardi decide di fondare nel 2000 la sua compagnia dopo un'intensa attività collaborativa con musicisti e compositori, attori e scrittori, poi di operare con una compagine stabile a Palermo e di sostenere il coreografo catanese Roberto Zappalà e la sua compagnia. La contaminazione dei saperi si compie attraverso un fare artistico artigiano, in cui la crescita definitiva – il finale o, se vogliamo, l'adesione a una compiutezza negata – si muove sui binari della continua ricerca e di una sempre più dichiarata domanda, posta al fruitore dell'opera ma anche imposta necessariamente agli artisti e tra gli artisti in un dialogo incessante,

turali di privati e compagnie, festival e teatri ha accolto tra i suoi aderenti anche le realtà di danza che agiscono sul territorio attraverso la costituzione degli Stati Generali dello Spettacolo in Sicilia, di cui fa parte anche la Compagnia di Giovanna Velardi in seno al Coordinamento Regionale Danza Organizzata. L'impegno politico di Velardi si traduce in varie iniziative. Tra le attività segnalate dall'artista riportiamo le seguenti: «nel 2006 è artista invitata alla rassegna Da Donna a Donna diretta dal Centro Cappella Orsini per la giornata mondiale contro l'AIDS a Roma. Nel 2007 diventa membro del CID (Concilio internazionale di danza) dell'Unesco, organizza a Roma la Giornata Mondiale della danza il 29 aprile alla cappella Orsini e crea il Tavolo Nazionale dei Coordinamenti e Reti della Danza Contemporanea. È stata Presidente del CORE (Coordinamento Regionale Lazio della Danza Contemporanea e Arti Performative). Partecipa come relatrice ai seguenti convegni: Teatri di vetro/Convegno "Pensare in rete" in collaborazione con la rete ZTL zone teatrali libere; "Short Theatre Pleased to meet you", 2007; "Ipotesi progettuali per il teatro indipendente" Roma Europa, Teatro Palladium, 2007; incontro-dibattito sullo spettacolo dal vivo e la cultura all'università di Catania organizzato da Geni Occasionali; "Lo spettacolo deve continuare" convegno organizzato dalla Regione Lazio Assessore G. Rodano in collaborazione con ATCL, 2008; Spazi per la danza contemporanea, Ente Teatrale Italiano, Teatro Valle a Roma, 2008; "Le nuove generazioni in danza", 15 dicembre 2009 realizzato dal Comune di Siena e la Regione Toscana».

⁶ Su Bagouet e i suoi rapporti con i contemporanei si veda *La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, a cura di Muriel Guigou, L'Harmattan, Paris 2004.

costruito su parole, silenzi, gesti e note.⁷ Non si rivela pertanto inatteso l'interesse degli intellettuali per il lavoro dell'artista e in particolare la definizione di una spinta innovativa rintracciabile in un lavoro che si stacca da parametri già noti, introiettandoli con inusuale rigore ed energica consapevolezza. Giovanna Velardi ama ricordare la poetessa Maria Luisa Spaziani, celebre peraltro per il suo poema in endecasillabi dedicati a una diversa e arcinota Giovanna santa, divenuti dramma nel 2002 con la *Jeannette* per la regia di Fabrizio Crisafulli; a proposito del lavoro della coreografa, Spaziani ha scritto che si tratta di «una danza che contiene in sé delle cifre antiche e nuove e rappresenta una vera e propria invenzione».⁸ Interessante è la comunanza di approccio alla dimensione spaziale che Velardi e Crisafulli hanno, determinata probabilmente anche dall'essere nati entrambi in Sicilia, subendo quell'influenza o-scena⁹ che ne testimonia la singolarità. Sebbene la coreografa e ballerina incarni la peculiarità propria di Palermo, qualora si accettino le divisioni sociologiche e geografiche in cui viene suddivisa l'isola,¹⁰ del regista catanese, Premio Ubu nel 1998, portavoce del “teatro dei luoghi”, occorre ricordare l'importanza che la luce riveste nella sua poetica in rapporto alla visione e delocalizzazione dell'evento scenico. Il recente progetto, che lega la dimensione dei luoghi a dinamiche sinestetiche e interattive, dal titolo *Stelle filanti*¹¹ coniuga musica e danza con la partecipazione e ideazione di Mario Bajardi, violinista; Alessandro Sanfilippo, pianista; Giovanna Velardi e Giuseppe Muscarello, interpreti e coreografi. Tutto ciò realizza quanto Crisafulli esplicita in un'intervista:

Ogni luogo – anche quello apparentemente meno significativo – è oggi molto disponibile a caricarsi di un potenziale teatrale. Credo che ciò avvenga anche perché i processi di desacralizzazione dei luoghi, tendendo a svincolare i siti da gerarchie e simboli precisi, li rendono più aperti a divenire per l'artista dei microcosmi sui quali elaborare le proprie

⁷ Nella biografia di Giovanna Velardi si rintracciano i nomi dei seguenti artisti con i quali ha collaborato e continua a portare in scena i propri lavori: Philippe Deschepper, Gianni Gebbia, Christophe Monniot, David Chevalier, Philippe Cornus, Jean-Marc Montera, Kasper Toepflitz, Mario Bajardi, Domenico Sciajno, Piera Degli Esposti, Filippo Luna.

⁸ Come dichiara la Velardi nel corso della sua comunicazione verbale.

⁹ Dario Tomasello affronta tale tematica nel volume *L'isola o-scena. Un'idea di Sicilia nella poesia contemporanea*, Olschki, Firenze 2012. L'idea che si presenta in questo volume, attraverso l'analisi delle poetiche di quattro scrittori, due dei quali anche performer (Jolanda Insana ed Emilio Isgrò), caratterizza una dimensione isolana definita nel suo essere «assente» ovvero priva di quei dettami popolari o didascalici che la rendono «immaginata» piuttosto che descriverla così come si presenta. Dello stesso autore cfr. anche *L'isola che non c'è. L'autore-performer in Sicilia*, «Prove di Drammaturgia», 1, 2013, a cura di Gerardo Guccini e Nicoletta Lupia, pp. 26-30.

¹⁰ Il problema dei «due macrocontesti» individuabili nella Sicilia orientale e nella Sicilia occidentale viene peraltro affrontato in *Dramma Sud*, «Prove di Drammaturgia», 2, 2009, a cura di Gerardo Guccini e Dario Tomasello, pp. 20-33.

¹¹ Il progetto è stato allestito all'Atelier Teatro Montevergini di Palermo e ha debuttato il 4 gennaio 2014.

visioni. A questo si aggiunge il fatto che il nostro immaginario è oggi assai più ricco e complesso che in passato. Ed è un immaginario “delocalizzato”, alimentato da informazioni provenienti da ogni parte, e slegate dal luogo fisico in cui ci troviamo. La combinazione tra nuova “disponibilità” visionaria dei luoghi – parzialmente indipendente dalla loro importanza e dal loro carico di memoria – e il diffondersi di un immaginario delocalizzato, crea una quantità enorme di cortocircuiti creativi tra luogo e visione.¹²

La *nouvelle danse* ha subito la contaminazione della *postmodern dance* solo marginalmente, essendo estremamente peculiare l’attenzione in Francia per l’Opéra di Parigi, da preservare anche a discapito di finanziamenti rivolti a realtà innovative.¹³ È infatti proprio grazie all’intervento di Carolyn Carlson¹⁴ nella direzione del gruppo di ricerca teatrale insediatosi nell’Opéra dal 1971, che può avere luogo un cambiamento ed è pertanto possibile che abbia così inizio una serie di impulsi, culminante nel 1977 con la fondazione del Centro Nazionale di Danza Contemporanea. Memore e influenzata dai maestri francesi, da Geneviève Sorin formatrice e artista, Velardi coniuga sulla scena musica e danza, dialogo tra corpo umano e corpo dello strumento musicale, appropriandosi degli insegnamenti del “sinfonismo” che intende legare le leggi della musica a quelle del teatro, secondo i dettami di Mejerchol’d e Jaques-Dalcroze.¹⁵ Grazie anche ai protocolli della *dancepoetry* di Carolyn Carlson Velardi ben presto s’insinua in modalità espressive in cui il verso poetico, identificabile come ricerca contemplativa, diventa protagonista. «Nei miei spettacoli spesso si parla, e la parte visuale è sempre importante» – dichiara Carlson – «Ma se per teatro-danza s’intende quello di Pina Bausch, allora il mio è diverso. Il mio lavoro è mistico come la poesia. Dancepoetry lo chiamerei. Pina era realista, attaccata alla terra. Era sempre preoccupata per l’umanità e per come farla incontrare. Io guardo all’uomo attraverso la cosmologia. È parte della mia personalità e della mia pratica buddista».¹⁶ Nel 2002 Velardi realizza il solo *Marionetta* esibendosi nel Centro Internazionale di Poesia Eugenio Montale per l’agostano gala di poesia, accompagnata da Piera Degli Esposti, mostrando come la sua sia una specifica tipologia di fantoccio ed esattamente quello della tradizione siciliana dei pupi. È infatti nel tessuto popolare siciliano che

¹² A proposito di Fabrizio Crisafulli, architetto e docente di illuminotecnica e scenotecnica, direttore artistico della compagnia Il Pudore Bene in Vista, da lui fondata nel 1991, cfr. il suo *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007 e *Fabrizio Crisafulli. Un teatro dell’essere*, a cura di Silvia Tarquini con interventi di Rossella Battisti e Renzo Guardanti, Editoria & Spettacolo, Roma 2010.

¹³ Lise Brunel, *Nouvelle danse française. Dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Albin Michel, Paris 1980.

¹⁴ Silvana Sinisi, *Storia della danza occidentale*, Carocci, Roma 2012⁴, pp. 176-178.

¹⁵ A cui Velardi fa riferimento in merito agli studi su corpo e ritmo per la creazione dei movimenti concitati e meccanici, che rendono riconoscibile la sua ripetitiva azione scenica.

¹⁶ Così la Carlson definisce la propria poetica, contrapponendola al teatrodanza di Pina Bausch, in Laura Putti, «La Repubblica», 2 giugno 2013.

Velardi rintraccia la sua “cosmologia” in un scenario contemplativo e volto all’ascesi artistica, nella dimensione indicata da Carlson.

Se Sorin attraversa le parole, esplorando e ascoltandole mediante le risposte di impulsi corporei, Velardi accompagna i corpi alla voce e in tal modo un «Tu» iterato che apre una introspettiva e notturna Alice,¹⁷ ingabbiata come un uccello privo di ali e canto, trascina il corpo-cadavere di un’apparente sconfitta nella battaglia tra i sessi per «uomini che portano le bombe e donne che portano gli uomini». «Non uccidere, non rubare, non mentire» è la legge di un fittizio Paese delle Meraviglie scandito da un «Tu chi sei? Chi vuoi essere?», mentre una struggente aria di Bach¹⁸ accompagna dal palco un dramma che si piega e crea piaghe silenziose, prima di raggiungere la sua compiutezza. Ma Alice perfino nel momento che segna l’avvio sul palcoscenico di un fantomatico e lunare oceanico abisso nero, che rievoca l’ambiente uterino sulla scena, rimane solo un fantoccio umano dai capelli biondi. Una regina rossa recante movimenti meccanici da burattino sembra divenire esecutore cinico del malessere manifestato da uno stuolo di anime rinchiuse in un improbabile specchio reticolare: pesci o uomini, intrappolati in logori abiti da mendicanti, si animano come attualissimi naufraghi gonfi di morte e di salmastra perdita. Paradigmatica è l’immagine seguente, in cui Alice e la Regina si confrontano in un impossibile riconoscimento per il quale Velardi chiama in causa la psicanalisi junghiana e gli archetipi mitici.



¹⁷ Si fa qui riferimento ad *Alice's Room*, coreografie di Giovanna Velardi, costumi di Dora Argento, con Franz Cantalupo, Emanuela Fenech, Simona Miraglia, Giuseppe Muscarello, Dario Tumminia, Giovanna Velardi, Alice Zanoni. Lo spettacolo debutta il 7 aprile 2011 al Nuovo Montevergini di Palermo.

¹⁸ *Aria da capo, Goldberg Variations*, BWV 988, eseguita da Glenn Gould.

D'altro canto «tutto il nostro mondo moderno ha un'apparenza nient'affatto solida e duratura» profetizzava Nietzsche suggerendo l'idea di un'esistenza eterna in seno alla cultura che può tradursi nella vera liberazione, data però solo al genio, all'artista¹⁹ o alla giovane *Alice* di Lewis Carroll, a cui Velardi s'ispira, che sa guardare con occhio puro e contento e giocare agli indovinelli con Leprotti Marzolini e Cappellai Matti.²⁰ Alice raffigura un inconscio collettivo attraverso il quale la marionetta assume un'ambivalenza psicanalitica umana e inorganica tra la persona e uno statofinzionale del feticcio ravvisabile nel personaggio-bambola di *Coppélia* di Léo Delibes, dai *Racconti* di Hoffman.²¹ Questo recente lavoro andato in scena al Politeama di Palermo nel marzo del 2013, per la stagione Musicaingiochi, è definito dalla coreografa

un universo [che] viene allargato a diversi centri di ispirazione dell'immaginario: i burattini siciliani, la mimica fantasmagorica di Totò, quella appassionata di Chaplin. Tutti i personaggi della nostra *Coppélia* – spiega ancora Velardi – sono scheletri, zombie, surreali, meccanici, assurdi, grotteschi uomini che per cercare di vivere l'amore devono scavare nella profondità della psiche tanto da fare resuscitare l'idea dell'amore, così come qui viene resuscitata Swanilda. Senza sentimenti siamo tutti scheletri vaganti.²²

Il grottesco è tema privilegiato in lavori come *Marionetta*, *Pupidda* e *Alice's Room*²³ che rendono attuali le riflessioni di Sally Banes sulla fiaba postmoderna degli anni Ottanta,²⁴ sulle muse in scarpe da tennis²⁵ e su sensorialità e performance.²⁶ È pertanto attraverso la fiaba che la danza contemporanea e ancora prima il balletto, dirigendo i coreografi in direzione della memoria popolare e, nel contempo, di eccentrici *pastiche* fantascientifici, innesta narrazioni e storie su una popolarità che rifiorisce sulla scena. Nel caso della Velardi questo portato avviene inoltre mediante una compresenza di elementi in apparenza opposti, ben sintetizzati per creare questo «paradigma epistemologico della postmodernità»:²⁷ se da una parte

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer come educatore*, Rizzoli, Milano 2004.

²⁰ Si farà qui riferimento al testo di Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo Specchio*, Introduzione, trad. e note di Milli Graffi, Garzanti, Milano 2002.

²¹ Coreografie di Giovanna Velardi, musiche dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, diretta da Francesco Di Mauro, autore del progetto.

²² Dichiarazione contenuta nel programma di sala.

²³ Rispettivamente allestiti nel 2002, 2006 e 2010, come già rilevato nel testo.

²⁴ Sally Banes, *Felici e contenti? La fiaba post-moderna e la nuova danza*, trad. inedita di Rossella Mazzaglia da *Happily Ever After? The Postmodern Fairytale and the New Dance*, in *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1994, pp. 280-290.

²⁵ Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis: la postmodern dance*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Ephemeria, Macerata 1993.

²⁶ Sally Banes, André Lepecki, *The senses in performance*, Routledge, New York 2009.

²⁷ In *L'alieno e il pipistrello* Gianni Canova indaga il significato epistemologico della terminologia

si favoriscono i dettami di una cultura popolare fatta di pupi, marionette siciliane, dialetti di Palermo e *Picciotti*,²⁸ di Demetre²⁹ e mitologia, dall'altra i volti proiettati su macroschermi digitali innervano rituali dionisiaci. Se pertanto la tecnologia oggi è di uso comune e i meccanismi che la sottendono non sono svelati ai più, la confutazione del *c'è ma non si vede* si rivela quindi estremamente utile quando si tratti di dovere svelare effetti speciali da cinematografico; ma quando si agisce sui corpi e dal vivo, per fare a meno di rendere feticcio anche il corpo del performer, il corpo-testo può soltanto storicizzare una *inventio* o agire consapevolmente? Ed è questo il caso, per esibire una resistenza al cambiamento e pertanto una rivalsa valoriale?

Non bisogna d'altro canto dimenticare l'aspetto autoriale e drammaturgico dell'artista, in questo caso coreografa e attrice-ballerina dal momento che «l'attore interprete attiva un suo processo drammaturgico, nel momento in cui realizza un testo [...] solo l'attore funzionale, quello che si limita a prestare il proprio corpo, non fa drammaturgia».³⁰ Quando inoltre si agisce su un testo derivante da tematiche ancestrali e, nel contempo, surreali per tesserne trame derivanti da ambiti strettamente legati a robotica e arte digitale, accade con estrema naturalezza che si privilegino ambienti mondani «troppo umani». Oltre al coinvolgimento come formatrice e performer nel progetto *Movimenti Urbani*,³¹ è rilevante e oltremodo veggente – se si pensa a come oggi questo stesso luogo sia divenuto una discoteca *street rave* – la scelta di un luogo nato per un'esibizione in uno spazio urbano come il mercato della Vucciria di Palermo, con musica e videoinstallazioni³² collocate in un contesto popolare. È così trasfigurato il colore che insistendo su costumi in bianco e nero, quasi volendosi confondere con l'asfalto, non rende protagonisti di un già animatissimo mercato. Attraverso il contatto con l'asfalto ci si rende estranei come – autocitandosi come clown – un piccolo fiore rosso (si veda l'immagine qui sotto). Il rosso è quel colore immancabile che non può camuffare e sancisce l'autorialità della performer, collocando note festive nel rituale urbano di una marionetta *pupa* e *pupara* umana.

postmoderna in rapporto alla crisi della forma nel cinema contemporaneo, Bompiani, Milano 2009, pp. 5-34.

²⁸ *I Picciotti*, Movimenti Urbani, Palermo, ottobre 2010.

²⁹ *Demetra*, Orestiadi di Gibellina (TP), 7 luglio 2012.

³⁰ Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, Bulzoni, Roma 1987, p. 67.

³¹ Sostenuto dal Ministero della Gioventù; il progetto interregionale ha coinvolto oltre alla Sicilia, Sardegna, Umbria, Toscana, Emilia Romagna, Trentino Alto Adige.

³² In *Live in Vucciria* le immagini video sono realizzate da Carlo Di Paola. Su *Movimenti Urbani* cfr. Massimo Carosi, *Movimenti Urbani. La danza degli spazi nel quotidiano in Italia*, Editoria&Spettacolo, Spoleto (PG) 2011.



E non è certamente un caso che anche Sorin abbia proseguito allestendo in contesti analoghi la performance coreografica *Garçon, s'il vous plaît!*, è questo un gioco di improvvisazione che crea un profondo coinvolgimento di spettatori e performer in spazi urbani, oltre che degli “attori abituali” come i venditori del quartiere Noailles a Marsiglia. Il “picciotto” palermitano come il “garçon” d’altro canto ben si coniugano al comune intento di Velardi e Sorin di denunciare un sistema di potere che si iscrive in una struttura architettonica violenta, che inibisce determinate forme espressive legate soprattutto all’infanzia. Solo intendendo la rappresentazione dello spettacolo come corrispondente a un gioco è possibile comprendere a quali codici e a quali convenzioni, la danza, espressione figurata, sia in realtà aderente quale ricreazione iterata di un processo invasivo da condannare; ponendosi come soluzione di ricerca salvifica.

Pupidda: la maschera di pelle umana

Sull’intreccio tra filosofia e danza e sulla possibilità per entrambi i metodi di ricerca di scardinare i dettami percettivi si è espresso Lepecki³³ confrontandosi con José Gil, Gilles Deleuze e Félix Guattari. La sua analisi ben si applica a Velardi. Con la soprano Claire Pigeot e la coproduzione del Balletto Nazionale di Marsiglia, Velardi

³³ André Lepecki, *Dance composes philosophy composes dance*, «The Drama Review», 50, T192, New York University MIT, Winter 2006, pp. 16-20.

realizza *Pupidda* nel 2006. Tra il 2010 e il 2011 trova compiutezza il progetto *Alice's Room*, di cui si è già trattato, preceduto da un *Hamlet Machine-Enormous Room* nel 2003. In questi lavori più che in altri, emerge la rappresentazione di un pericolo per l'uomo generato da una stanza-scatola: talvolta è il corpo o il costume dei performer e altre volte si amplifica nella grande metafora del palcoscenico, claustrofobica prigione ma vitale risoluzione. Nell'ultimo lavoro *Carmen Duo*³⁴ la conflittualità tra buio e luce, tra rosso e grigio, tra silenzio e violenza urlata diviene compiutamente lotta tra vita e morte, lotta erotica e tuttavia irrisolta, come irrisolti sono i conflitti di un Eros anche Thanatos interpretato ora dalla donna ora dall'uomo, danzatori d'eccezione. Occorre sottolineare, ancora una volta, come le competenze che emergono nella poetica della coreografa palermitana in merito a vitali riflessioni filosofiche e psicanalitiche derivino dal mondo della fiaba e dalla storia della danza, che è la stessa Velardi a rintracciare quali direttive che ne ispirano l'operato artistico, nei termini di una risoluzione conflittuale data dall'ambiguità, per la quale non vi è scampo se non attraverso la sua rappresentazione e possibile catarsi sulla scena.

La letteratura francese sulla danza del Novecento e le avanguardie – come rileva Rossella Mazzaglia – è ricca di rimandi a istanze filosofiche, a interpretazioni del contemporaneo e della “danza ibrida”.³⁵ Altri aspetti approfonditi nel volume che esplora la metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea³⁶ si riferiscono a un più esplicito e inclusivo chiarimento terminologico. Occorre avere cura dell'espressione «danza d'autore»³⁷ che certamente si riferisce a una ben precisa volontà autoriale da parte di coreografi anche danzatori, in consonanza con quanto avviene peraltro tra i drammaturghi autori e attori che rappresentano una sempre più diffusa forma di performance contemporanea, derivante tuttavia anche dalla necessità di fronteggiare questioni di natura economica, legate alla produzione e distribuzioni degli spettacoli. Anche se è pur vero che la definizione di contemporaneo, indagata da Giorgio Agamben³⁸ in seno al concetto dell'intempestivo è di natura «né eterna né storica».³⁹ In *Pupidda* l'exasperazione del sistema corporeo viene enfatizzata da simbologie che tracciano l'iniziazione dell'eroina protagonista. Se in *Demetra* l'incarnazione della donna è vitale ed estrema, qui come nella scena iniziale della *Carmen* l'origine è legata a posizioni fetali e nello stesso tempo anche larvali, quindi alla protezione uterina, ma anche alla definitiva sconfitta e fine dell'episodio umano.

³⁴ In tournée attualmente (inverno 2013-2014). A duettare con Velardi è il danzatore Filippo Luna.

³⁵ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politique de l'hybride)*, Puf, Paris 2010.

³⁶ Rossella Mazzaglia, *Danza e Spazio*, Mucchi Editore, Modena 2012.

³⁷ Ivi, pp. 20-23. Cfr. inoltre Ambra Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Torino 2007. L'urgenza italiana e la sensibilità mostrata per questo aspetto della performance si traduce nel 2006 nella creazione di Anticorpi, rete di rassegne, festival e residenze creative in Emilia Romagna, volta alla promozione e alla formazione della “giovane danza d'autore”.

³⁸ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008.

³⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, a cura di Fabio Polidori, Einaudi, Torino 2002.

La violenza e la mostruosa esibizione dei sessi oralizza la potenza del proibito generando un esasperato cannibalismo.

Dal balletto classico a Carroll, da Jung alla maschera mortifera della persona-pupo che lotta contro il potere del più forte, sicuramente violento e di sesso maschile, dal mimo al linguaggio meccanico fatto di gesti iterati e voce, quello di Velardi è un lavoro di danza contemporanea che nella «drammaturgia del movimento» esibisce la paradossale ascesa del corpo che non possiede più la consapevolezza della sua forza. Militarizzato attraverso la danza il clown fattosi donna può da supplice divenire giudice.

La voce sulla scena è un elemento onnipresente e ha il compito di spingere il movimento, ovvero il vissuto del corpo, di raccontare attraverso un richiamo sonoro la portata di quella verità interiore che necessita di un dispositivo corporeo per trasmettere un messaggio. La violenza della visione del gesto che diviene definitivo motivo di compensazione mediale tra suono e senso, tra significato e ciò che significa, tra attore e spettatore, diventa creazione istantanea nel ritmo negato, con il quale non si può andare a tempo: non è politicamente corretto suonare lo strumento corporeo seguendo la gerarchia formale di una musica ormai priva di autenticità. Il bisogno di manifestare la voce, accompagnando il corpo è allora incarnazione del bisogno di rendere pubblico il dramma interiore, è un'esigenza fisica.

L'impianto orchestrale del corpo a corpo agisce soltanto attraverso la sinergia dell'ascolto di pelle e battito, reciproci dispositivi umani e organici in cui si inneggia a una inorganica divinità che impedisce le libere espressioni del dolore e della fatica, ammaestrando così l'artista a una educazione frammentaria. Il nero e l'onirico sono due caratteristiche che si legano a una concezione che scarnifica il reale, ma in Velardi tali elementi divengono realizzazione erotica, contro ogni mera volontà di mimetizzarsi dietro apparenze e trasparenze, l'istante dell'azione concepita ed esperita può fare della coppia lo sdoppiamento di un puerile impulso all'unione tra uomo e donna. Il rosso connota la parte animale dei personaggi, in un senso molteplice: animalità, mostruosità, sessualità, femminilità. Un finto naso rosso in *Clown* esemplifica quanto si evince dalle note di regia:

Il Clown detiene in sé delle caratteristiche di contrasto, con una carica di tristezza, gioia, malinconia, presa in giro, *divertissement*. La mescolanza di pluralità linguistica e di significati [...] è il tentativo di riuscire a fare emergere un Clown danzante, dando vita ai tratti tipici di una relazione isterica di coppia, lo sforzo di comunicare, la tenerezza, la sua sensualità, i capricci, gli sguardi seducenti, la disattenzione, il desiderio sensuale e sessuale, le loro buffonate, la cattiveria, la gratuità dei gesti rivendicativi, l'impulsività grottesca, la narrazione di uno spaccato di vita familiare.⁴⁰

⁴⁰ Lo spettacolo di e con Giovanna Velardi e Giuseppe Muscarello debutta nel maggio del 2008 nella Rassegna palermitana "Quinta Essenza", come rilevato dalla nota di presentazione nel programma di sala.

*Creatrice di senso*⁴¹ e attraversamenti percettivi Velardi si rivela sensibile ed energica interprete di uno stato psichico che sulla scena diviene mascheramento giocoso e fanciullesco. Manifestando con la danza la volontà di preservare l'inattualità di un corpo vivente, la cristallizzazione sulla scena rende sacro l'essere umano reso pupazzo, pupidde e, soprattutto *pupidd-a*. La consacrazione del vivente all'evento ciclico dell'esistenza può quindi rivelarsi, per Velardi, solo sulla scena ed esclusivamente attraverso l'intervento di una sacerdotessa-supermarionetta, supportata da un *oltre* riconoscibile e solido che la rende privilegiato scandalo.

⁴¹ *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, a cura di Massimo Schiavoni, Aracne Editrice, Roma 2013. Nel volume Velardi è menzionata tra gli esecutori della *Performing Dance*.