

Pasolini nel corpo di Sieni

Alessandro Iachino

13 Marzo 2026

Il paesaggio, innanzitutto. È un “buio giardino straniero”, e un “cielo di bave”; sono le “curve del Tevere” e i “turchini monti del Lazio”, i suoi “bianchi litorali” con “torme di pini” e “giallognole radure di ruchetta”; e poi è la città, con i suoi “attici giallini” che spezzano la vista, ed è Testaccio, via Zabaglia, via Franklin, con “rari autobus”, “cassette abusive”, “misere tettoie, nudi mucchi di latta, ferrivecchi”. *Le ceneri di Gramsci* fotografava uno squarcio dell’Italia di metà anni Cinquanta, cogliendone il magma sociale e politico quanto la stratificazione ambientale, e registrando il progressivo opacizzarsi dello splendore rurale sotto la scure dell’urbanizzazione feroce: di entrambi Pier Paolo Pasolini restituiva, con sguardo panottico, la nostalgia e la commossa partecipazione. È anche di questo paesaggio che oggi Virgilio Sieni nutre la sua danza, volgendo in cartografie del movimento, in panorami carnali, il poemetto del 1954, e costruendo un itinerario che incorpora una geografia altra e dimenticata, e ciò che il tempo su di essa ha depositato. *Ma a che serve la luce?* — questo il titolo della performance che il coreografo fiorentino ha tratto dal componimento — ha così l’incedere del viaggio, o forse del pellegrinaggio: è una via crucis che ci conduce lungo un umano percorso di vita, dalla promessa della nascita allo scandalo della morte, e traccia per ogni stazione un vocabolario di gesti, di fonazioni, di pittorici ricami di luci e ombre.



Presentata in prima assoluta al Teatro della Pergola nel novembre dello scorso anno, in un allestimento che prevedeva il pubblico assiepato sul palco a poca distanza dal corpo vibrante di Sieni, la creazione giunge adesso a Congo, la storica sede del coreografo, all'interno di quella stagione — *La democrazia del corpo* — che da anni porta nel cuore dell'Oltarno fiorentino una collezione di proposte e linguaggi, e con essi una galassia di approcci danzati al vivere collettivo, alla brutalità della Storia, all'incombere della cronaca. Nel cinquantesimo anniversario della morte, Pasolini è di volta in volta il profeta, l'intellettuale citato (a volte stancamente, a volte a sproposito) per aforismi e stralci, è l'autore di cui si tenta — a destra come a sinistra — di intestarsi la monumentale, scomoda eredità. Eppure non è lo scrittore *engagé*, il polemista e il corsaro ad avere affascinato Virgilio Sieni in questo presente scardinato, quanto il vertiginoso, adamantino poeta — “ne nascono tre o quattro soltanto in un secolo”, dirà di lui Alberto Moravia nella celebre orazione funebre — e quel paesaggio di versi altissimi che, dalla tomba dell'intellettuale antifascista, dilagava esplorando “il tramontato dopoguerra”, la “condizione di diseredato”, quella “fine del decennio in cui ci appare / tra le macerie finito il profondo / e ingenuo sforzo di rifare la vita”. Nel suo farsi orografia e termometro, tellurica testimonianza di un tempo e di uno spazio, la poesia di Pasolini rivela una dimensione fisica e corporea che Sieni riverbera e amplifica, sovrapponendo il senso della parola a una sensorialità di voce, respiro, carne. Non è un caso che sia proprio un secondo incontro — quello con *Le ceneri di Gramsci* — a sancire così una relazione tra il coreografo e il poeta scevra da qualsiasi bieca adesione

all'attualità, e perciò straordinariamente contemporanea, *inattuale* in senso agambeniano. Quindici anni fa, a percorrere il territorio pasoliniano insieme a Sieni fu Sandro Lombardi: oggi il danzatore è solo in scena, eppure è anche su di una moltitudine di esperienze e memorie che questo *Ma a che serve la luce?* si edifica, ponendosi non come un mero compendio dell'arte di Sieni, della sua essenza e della sua filosofia, quanto una sua straordinaria sintesi — e insieme un superamento.

Ecco che su quell'incipit di ontologica negazione — “non è di maggio questa impura aria” — Sieni fa il suo ingresso nello spazio vuoto di Cango: il suo è un incedere geometrico, ortogonale, interrotto solo in prossimità del proscenio, là dove prende tempo, dove statuario resta immobile a contemplarci, dove socchiude gli occhi prima di sussurrare una volta, e una volta ancora, quel *non* è, quell'assenza, quella cancellazione del dato di fatto e di ogni improvvida aspettativa. Sieni pronuncia i versi impastando la voce con il respiro, prima di lasciare che il gesto deflagri in rapidi movimenti delle braccia che si staccano dal tronco e tornano a riposo, in rotazioni del corpo sul proprio asse, soltanto accennate. Le dita toccano la fronte, mentre la voce nomina gli “attici giallini”, la figura improvvisa un salto mentre si spande “una mortale pace, disamorata come i nostri destini”, e infine le mani si spalancano, le braccia si tendono verso la platea, a mostrarci i palmi vuoti. Le parole si fanno gesto netto e preciso, rimbalzano sulle articolazioni e vibrano con esse, creano un linguaggio inedito nel quale una carnalità di sillabe danza in un corpo poetico; non una mera traduzione è questo *Ma a che serve la luce?*, quanto un dialogo tra anatomia e lingua, tra lemma e movimento, una crasi che squaderna una comunicazione complessa e tuttavia primordiale.

È questo il preludio a una rigorosa partitura: ogni sequenza, anticipata dalla voce di Sieni, si chiude poi con quella di Pasolini, che nella lettura de *Le ceneri di Gramsci* si propaga piana, severa e nasale, riconoscibile nella fonosfera che accompagna la danza. A succedersi sono sei stanze, sei tappe di un affondo tanto nell'indagine esistenziale del poeta, quanto nell'idea stessa della danza per Sieni: quasi un *redde rationem* di un lungo fronteggiarsi tra il gesto, l'arte pittorica e la parola poetica e letteraria, quella triangolazione di linguaggi su cui il coreografo fiorentino ha costruito la propria cifra. All'amatissimo Piero della Francesca, e all'altrettanto adorata *Aria* dalle *Variazioni Goldberg*, spetta così il compito di perimetrare l'incipit del secondo movimento: il *Battesimo di Cristo* della National Gallery si staglia, nel suo matematico nitore e nel suo miracoloso cromatismo, sul fondale dello spazio scenico, e con esso emerge la pluriennale ricerca condotta da Sieni intorno al repertorio di posture e movimenti racchiuso nei dipinti

rinascimentali, l'interrogazione su quale relazione sia possibile stabilire tra il corpo e l'opera d'arte. Eppure quel battesimo, quell'ingresso divino nel mondo degli uomini che Piero ferma in una geometria di figure e colori, di angeli assorti e nuvole e alberi, riluce adesso di altri sensi: è "tra i due mondi, la tregua, in cui non siamo", è un "giardino gramo / e nobile, in cui caparbio l'inganno / che attutiva la vita resta nella morte".



La musica di Bach, nell'esecuzione di Glenn Gould del 1981, è d'altro canto latrice di differenti reminiscenze: *Solo Goldberg Variations*, l'epocale manifesto della danza di Sieni la cui prima versione risale al 2003, fu anche uno straordinario corpo a corpo con la pittura italiana tra il 1300 e il 1600, con la galassia di *pathosformeln* racchiuse nelle opere di Masolino, di Antonello da Messina, di Bellini, di Caravaggio. Ma di quella celebre traccia audio si ricordano anche i sussurri, le glossolalie, i respiri e le fonazioni lasciate emergere da Gould al di sopra della partitura, la traccia di un'umanissima corporeità sovrascritta alla perfezione esecutiva: oggi analoghe fonazioni, schiocchi, vocalizzazioni sono eseguiti da Virgilio Sieni, durante la danza o davanti a un microfono, in un'azione che trasforma il corpo danzante in corpo sonoro, cassa armonica in cui risuona tutta la matericità della voce umana. Alla dimensione acustica del gesto, quasi un basso continuo agito al di sotto e accanto alla parola pasoliniana, *Ma a che serve la luce?* dedica un'inusitata centralità: i piedi di Sieni strofinano e percuotono il pavimento, i polpastrelli picchiettano fogli di carta velina o li percorrono nella loro lunghezza, le mani li sollevano e li trascinano. È però intorno all'enigma della luce che la creazione trova la sua più immaginifica cifra: quella fenomenologia della visione e della sua assenza, della sfocatura e dell'oscurità che ha da sempre contraddistinto la ricerca di Sieni — si pensi al frequente utilizzo di velatini lattiginosi in proskenio, da *Tristi Tropici* a *Chukrum*, fino al paradigmatico [Cecità](#) — deflagra ora in una millimetrica danza rischiarata da un fiammifero, dove solo le dita e le ombre si muovono al di sopra del buio. Il pregevole light design, firmato dallo stesso Sieni insieme a Marco Cassini, imprime infine scherzi anatomici sul fondale: il corpo del danzatore è ora una silhouette scomposta in piani longitudinali, ora un'astratta figura verticale, simile a quei disegni con cui Sieni accompagna spesso i suoi programmi di sala. Mentre la voce di Pasolini rincorre quella di Sieni, mentre la danza dona nuove traiettorie di significato alle parole — ecco un mano tesa puntare verso il proskenio, mentre ascoltiamo il ricordo dei partigiani, con il loro “straccetto rosso” — tornano infine a imporsi alla vista i corpi e le prossemiche dipinti da Rosso Fiorentino, da Caravaggio, da Piero: e Virgilio ricomincia a “trasformare lo sguardo verso il dipinto in gesto vivente”, come ebbe a scrivere della sua arte Franco La Cecla, in un'incarnazione ogni volta sorprendente di quelle figure bidimensionali eternate dagli oli e dalle tempere. È corpo morto a terra, nello scorcio prospettico del *Cristo* del Mantegna; è figura accovacciata, lo sguardo meditativo rivolto verso di noi, come quel giovane uomo che sostiene i piedi di Gesù nella *Deposizione* del Pontormo. Un arco pittorico e coreografico tende adesso qui, allo sconcerto della morte e alla commozione del lutto, al prendersi cura di chi, come il Gramsci cui si rivolge Pasolini, è soltanto un “morto disadorno”: l'ultima sezione di *Ma a che serve la luce?* duplica i corpi in

scena, affiancando alla viva carne di Sieni la materia lignea di una marionetta. Ecco, è il lungo sodalizio tra l'artista fiorentino e Mimmo Cuticchio ad apparire adesso sul palco: quel legame che diede vita a *Nudità*, memorabile dialogo danzato tra i due maestri, e di cui oggi contempliamo un esito imprevisto, il risultato di una trasmissione e di un dono che il puparo siciliano ha consegnato al coreografo. Sieni osserva il pupo quando ancora è sospeso nel vuoto, legato a una rella, e ne replica le movenze determinate solo dalla gravità, le vibrazioni delle braccia, l'oscillare degli arti; solo in un secondo momento inizia ad animarlo, e ciò che osserviamo è uno struggente contatto tra due corpi, un ultimo atto di resistenza prima del buio.

Riverso a terra, infine inanimato, il pupo è soggetto coreografico di un compianto: Sieni lo protegge dalla violenza dello sguardo con un telo bianco, accosta i lembi della stoffa alle membra di legno, si prostra come una Maddalena accanto al Cristo. Altri corpi, altre esistenze spezzate si addensano sul palcoscenico fiorentino, tutte invocate da quella marionetta immobile e da quell'uomo che accarezza un sudario: certo, è il corpo di un poeta sul litorale di Ostia, eppure è anche il corpo di Saly, la bambina uccisa insieme alla madre da un missile israeliano e fotografata, avvolta da un telo di cotone candido, da Mohammed Salem in uno scatto che gli valse, nel 2024, il World Press Photo. Abbracciata dalla zia, ormai inutilmente protetta dall'orrore del mondo, la *Pietà di Gaza* — con questo titolo lo scatto è diventato noto — cristallizzò il dolore di una donna, e il cordoglio per un popolo condannato da un governo genocidario, in un'architettura di corpi che replicava quella delle tele rinascimentali. Le fotografie di guerra, restituite dalla danza in un processo di *embodiment* drammatico e straziante, costituirono per Sieni l'archivio gestuale a cui attingere per l'indimenticabile *Sonate Bach*, un grido di dolore danzato in una geografia che univa la scena a Srebrenica, a Kigali, a Beslan, a Sarajevo. Oggi, a Congo, l'itinerario ci conduce al Cimitero acattolico di Roma, a Ostia, perfino in quella Palestina visitata da Pasolini per individuare le location in cui avrebbe voluto girare *Il Vangelo secondo Matteo*: ed ecco diffondersi *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, che del *Vangelo* fu indimenticabile colonna sonora. In quel film, lo spiritual riempiva lo spazio acustico mentre un bimbo avvolto in fasce candide veniva omaggiato da tre re; qui la voce di Odetta Holmes, e un corpo ligneo cinto da un sudario, indica il tempo dell'addio. Eppure tutto, in questo *Ma a che serve la luce?*, racconta una "disperata passione di essere nel mondo".

Ma a che serve la luce? sarà in scena dal 1° al 3 ottobre a Milano, Festival MilanOltre; il 7 ottobre a Cagliari, Find Festival; il 5 e 6 dicembre a Potenza, Teatro F. Stabile; l'8 dicembre a Badolato, Teatro Comunale; il 12 e 13 dicembre a

Catania, Scenario Pubblico; il 18 dicembre a Tokyo, Istituto Italiano di Cultura.

Le fotografie sono di Laila Pozzo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

