

SCIE FESTIVAL
QUADERNO 01

**SCIE FESTIVAL
QUADERNO 01**

SCIE FESTIVAL | QUADERNO 01

raccoglie in forma cartacea gli interventi di pensiero e parola ascoltati alla prima edizione del Festival, nel contesto della Tavola Rotonda **Costruire il corpo, di sottile tessitura** tenutasi il 31 Ottobre 2018 c/o DAMSLab, Università di Bologna, con il coordinamento della Professoressa Elena Cervellati.

Contributi: Frey Faust, Lamberto Maffei, Sabrina Marzagalli, Cristiana Natali

direzione artistica e curatela: Nuvola Vandini

progetto grafico: Benedetta Stefani

www.sciefestival.com

*Percezione * Incorporazione*

*«(...) Credo che nel sensorium di una comunità culturale troviamo rifratti alcuni dei valori che hanno così cari da trasformare letteralmente questi temi o questi motivi in “corpo “. In altre parole, l’ordine sensoriale di una comunità culturale riflette aspetti del mondo che sono così preziosi per i membri di quella comunità che (sebbene rimangano in gran parte inconsci e abituali) sono le cose che i bambini che crescono in questa cultura si portano dietro nei loro stessi corpi...
(..) Queste forme incarnate, quindi, costituiscono aspetti vitali del senso di identità di un popolo, e all’interno della nozione di identità, credo, sono sussunte le loro idee ed esperienze di benessere e le loro concezioni del persona e il sé.»*

Kathryn Linn Geurts, *Culture and the Senses*

Se la danza, mentre crea cultura, educazione e spettacoli,
crea anche corpi specifici, -----
allora è di nostro interesse chiederci quali corpi vengono generati
e quali tracce lasciano questi corpi.

*In che modo l’arte (della danza)
contribuisce a nuove /vecchie costruzioni e visioni del corpo?
In che modo la visione o la costruzione del corpo contemporaneo
influisce sull’arte (danza)?*

Per entrare nella complessità di queste domande, la prima edizione di **SCIE FESTIVAL** si concentra sulla percezione: strumento fondante l’atto di conoscere e creare il mondo, sé e l’altro da sé, in un processo continuo di trasformazione, mutazione e adattamento nel/al tempo e spazio.



Lamberto Maffei

Medico e scienziato italiano. Dal 1980 al 2008 è stato direttore dell'Istituto di Neuroscienze del CNR e dal 2009 al 2015 è stato presidente dell'Accademia Nazionale dei Lincei, e dall'agosto 2015 vicepresidente della stessa.

l'uomo è un animale visivo

circa il 50% dei suoi neuroni rispondono allo stimolo visivo

la percezione è esplorazione dell'immagine

l'occhio si muove con movimenti rapidissimi, le saccadi. Quando è fermo è praticamente

cieco

scompaiono prima i contorni dell'immagine, poi tutto il resto, per ultimi i colori.

occorre distinguere tra guardare e vedere

Prima di tutto occorre precisare che l'uomo è un animale visivo.

Circa il 50% dei suoi neuroni rispondono allo stimolo visivo. Altri mammiferi hanno prevalenze olfattive o auditive.

Il primo evento della visione è del tutto sorprendente in quanto l'immagine sulla retina è capovolta ma la sua percezione è quella del mondo reale.

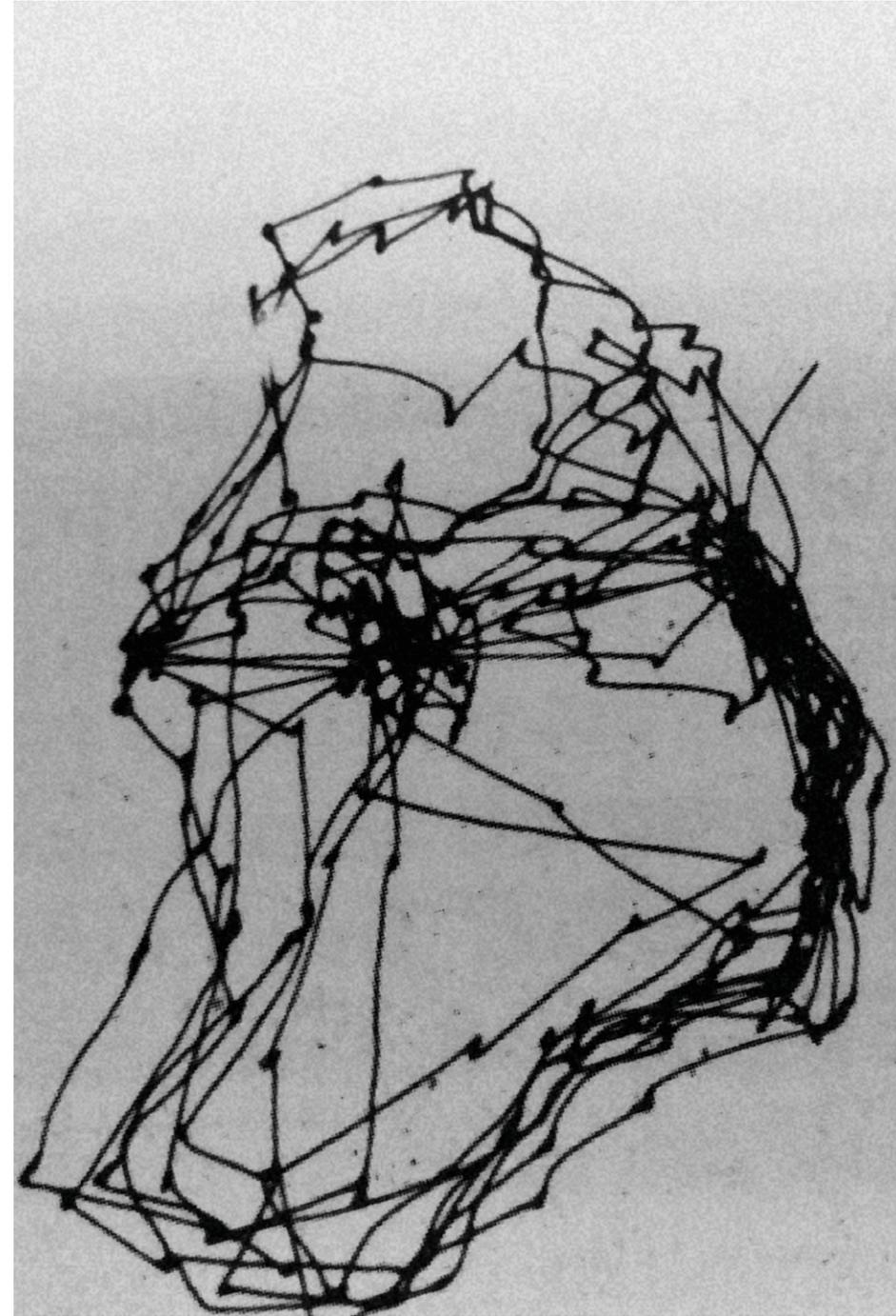
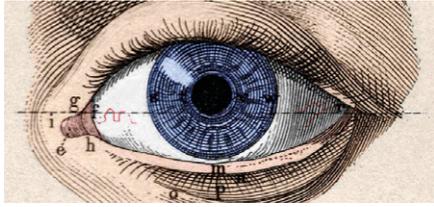
Ma le sorprese non finiscono qui, in quanto la percezione non è una foto, ad esempio di una persona, ma una esplorazione dell'immagine. Infatti la fovea della retina, che ha una dimensione di 0.5 cm, sottende solo un grado nello spazio visivo che equivale a dire la larghezza di un dito alla distanza di 57 cm, circa la lunghezza del braccio. L'occhio nell'esplorazione dell'oggetto si muove con movimenti rapidissimi chiamate saccadi, alla velocità maggiore di una Ferrari da corsa, con una procedura istintuale simile in tutti gli uomini scritta nei geni.

Altra sorpresa: l'occhio fermo è praticamente cieco. Se si fa l'esperimento di immobilizzare l'occhio con un dito oppure farmacologicamente, nel tempo di un minuto scompaiono prima i contorni dell'immagine poi tutto il resto, per ultimi i colori. Vi sono sistemi neuronali separati per la visione delle immagini ferme o che si muovono lentamente, per la visione del movimento e per quelli dei colori. Questi tre sistemi restano separati anatomicamente e fisiologicamente a partire dalla retina fino alla corteccia, tanto che per determinate lesioni corticali si possono studiare patologie separate. La più nota delle quali è la perdita selettiva della visione dei colori.

Occorre distinguere tra guardare e vedere, dove la prima è la presa d'atto dell'immagine retinica e la seconda è la percezione corticale di essa. Grossolanamente si potrebbe dire che la distinzione equivale a quella tra sensazione e percezione. L'immagine corticale, ossia la percezione, è elaborata in un contesto di relazioni cerebrali, come i centri emotivi o quelli che regolano le funzioni vegetative. Se avete mal di denti non potete godere neanche l'elegante danza di un artista.

Si percepisce con tutto il corpo.

La percezione del movimento, per entrare più vicino al contesto dell'evento, cioè della danza, implica la collaborazione sia del sistema percettivo delle forme che di quello del movimento e il tutto ha come direttore di orchestra il filo conduttore musicale che è un sistema eccitatorio eccezionale per gran parte del cervello.



Esplorazione del volto della Nefertiti

Tratta da Lamberto Maffei,
Elogio della parola



In generale il movimento della danza ha una sua grammatica e sintassi cioè una sequenza motoria organizzata. Diventa quindi linguaggio, narrazione, e lo spettatore per così dire ascolta visivamente, valuta, si diverte, si commuove.

Continuando il paragone con la narrazione, cioè con le parole, si può dire che la danza può essere poesia e quindi i movimenti sono versi. I movimenti della danza ritornano ritmicamente come fossero rime ricercate in tempi anche più lunghi, come le ottave di una poesia o di un sonetto e possono addirittura fondersi insieme alla musica.

Un ultimo punto che voglio trattare è memoria cerebrale per ricordare il protocollo della danza. Nel narrare una storia o recitare una poesia occorre ricordare e nel caso del ricordo delle parole entra in gioco la memoria esplicita o semantica che ha la localizzazione cerebrale principale nell'emisfero sinistro, dove nei destrimani sono localizzati i centri del linguaggio. Per quanto riguarda la memoria di sequenze di movimenti entra in gioco anche la memoria implicita o procedurale, un tipo di memoria importante per la sopravvivenza dell'individuo e della specie che è più resistente al tempo e alle patologie, per esempio alla demenza senile, rispetto alla memoria semantica. La memoria procedurale, per fare un esempio, è quella grazie alla quale anche se non usiamo a bicicletta da tanto tempo ma la riprendiamo per una passeggiata non abbiamo difficoltà, ricordiamo tutta la procedura motoria.





Sabrina Marzagalli

Artista visiva e professoressa di Anatomia Artistica all'Accademia di Belle Arti di Genova

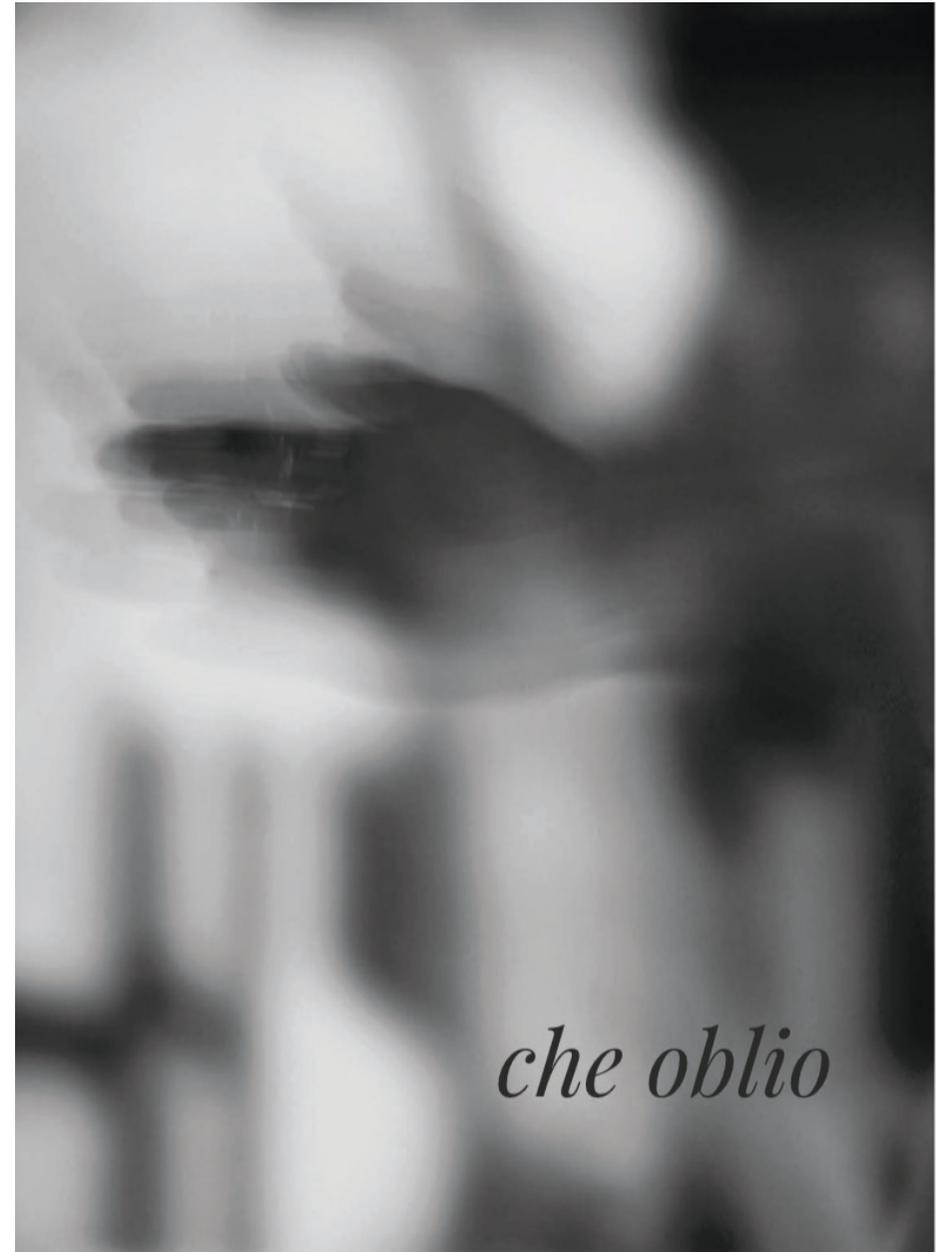


Corpo fisico, le parti anatomiche coinvolte, e corpo nervoso, il sistema nervoso e gli organi di senso, sono agenti sinergistici delle azioni. Del vedere.

Vedere e disegnare un corpo dal vero, in stasi o in movimento, permette di sperimentare una rappresentazione non solo figurativa ma una traduzione che esprime insieme valori visivi e processi interiori. Senza prescrizioni nè pianificazioni ma ricercando il senso profondo di un rapporto individuale con l'oggetto di osservazione, sperimentando relazioni vitali, educando alla curiosità come centro del processo. Un foglio vuoto è pieno di storia dell'arte: diventa bianco dopo la nostra prima traccia.

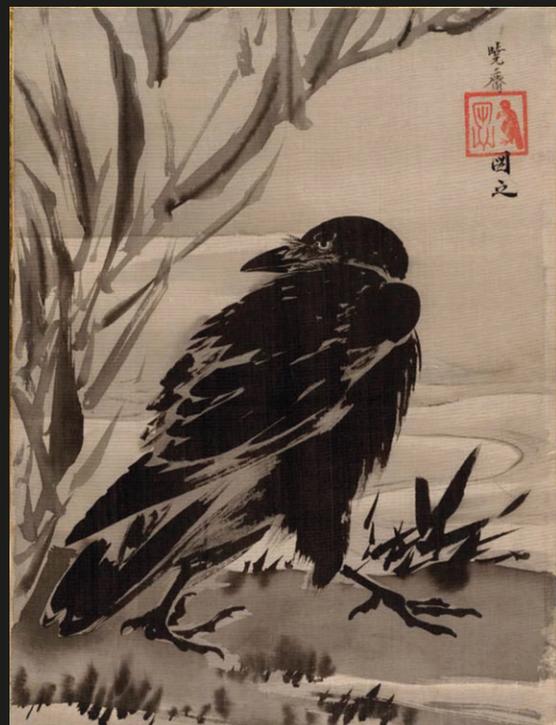
Nel fare esperienza occorre mettere in atto sia memoria che oblio, muovendosi tra conoscenza oggettiva e mistero soggettivo. L'esperienza e la memoria nella percezione. Gli occhi sono l'organo di senso che distingue per selezione, ma è la mente che si serve degli occhi per vedere. Vedere è una rete di corrispondenze tra le esperienze percettive e intellettuali, in prospettive che si intersecano.

curiosità come centro del processo

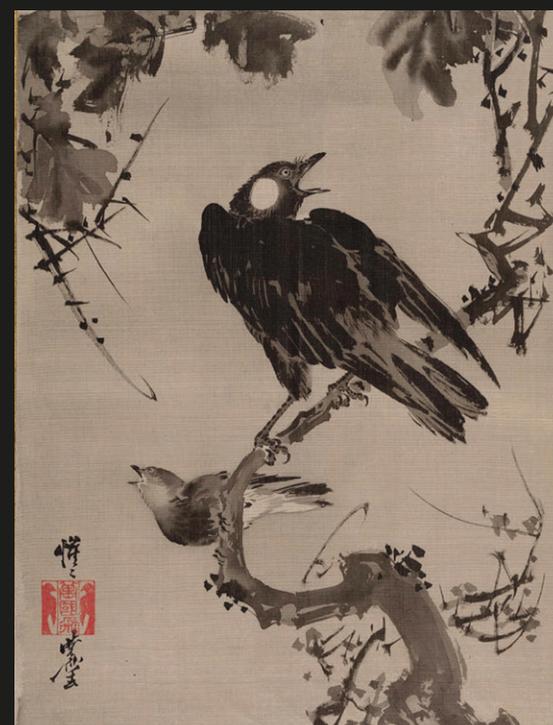




Le discipline e le percezioni in gioco trasmettono l'una con l'altra, si passano i segni, le norme, i modelli ed entrano insieme nello spirito dialogico, prerogativa dell'artista. Giungere alla verità interiore per mezzo di percezione e sentimento, resa possibile insieme dal sapere e dall'immaginazione, nel punto di incontro tra i due, tra conoscenza e introspezione. Tutto comporta una forma, percettiva, cognitiva, simbolica, poetica. *Ma la forma non è riducibile al mero aspetto esteriore.* L'arte non deve ripetere le cose visibili, identificabili nell'esperienza comune, ma rendere visibile, espandendo l'oggetto, rivelandone le relazioni, alludendo ad altro e all'altrove.

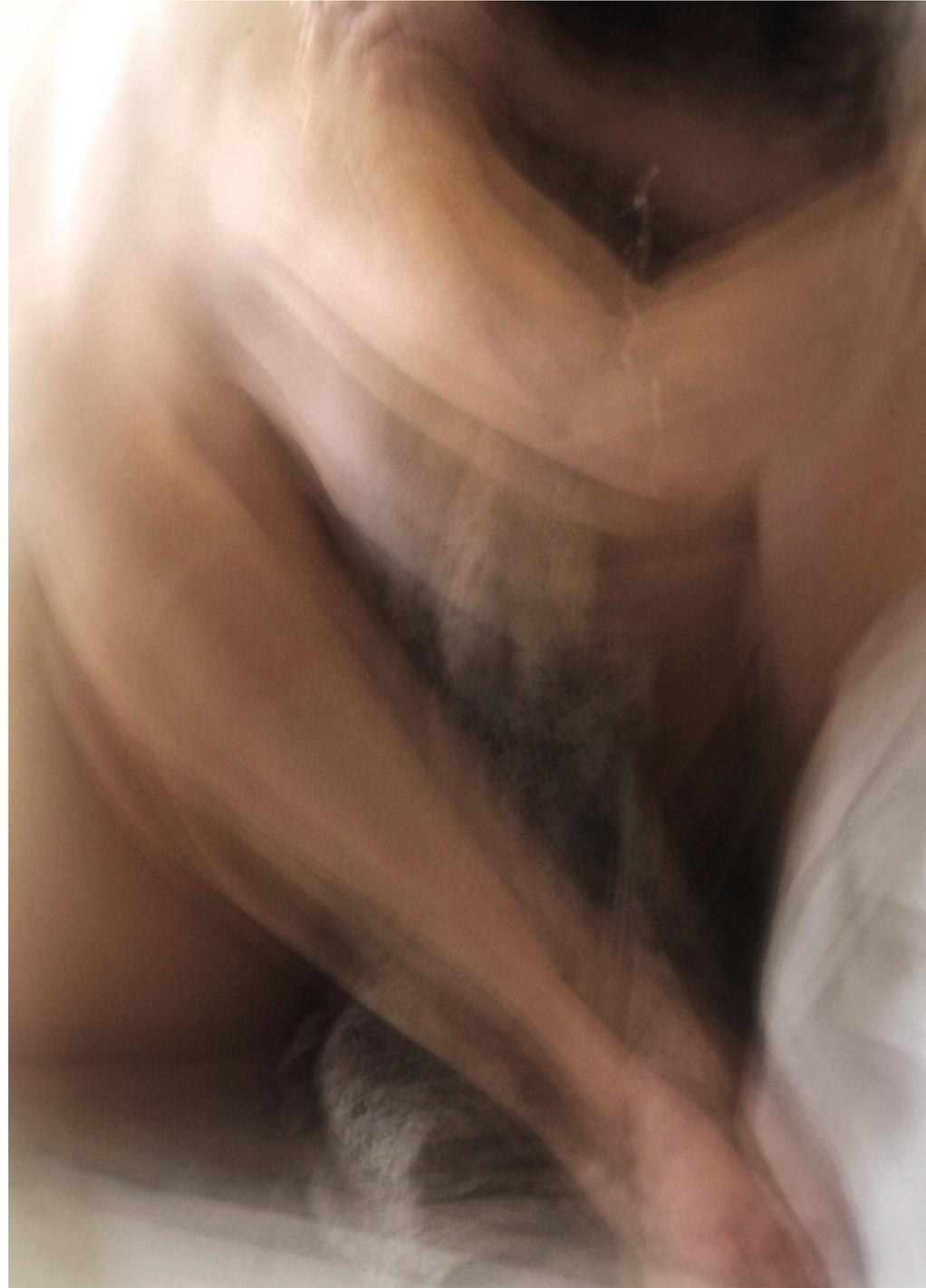


Kyosai
osserva l'uccello
che vuole disegnare
per tutta la giornata.
Infine disegna
quello che
il suo spirito
ha immagazzinato.
**Allenandosi così,
per tutta la vita.**





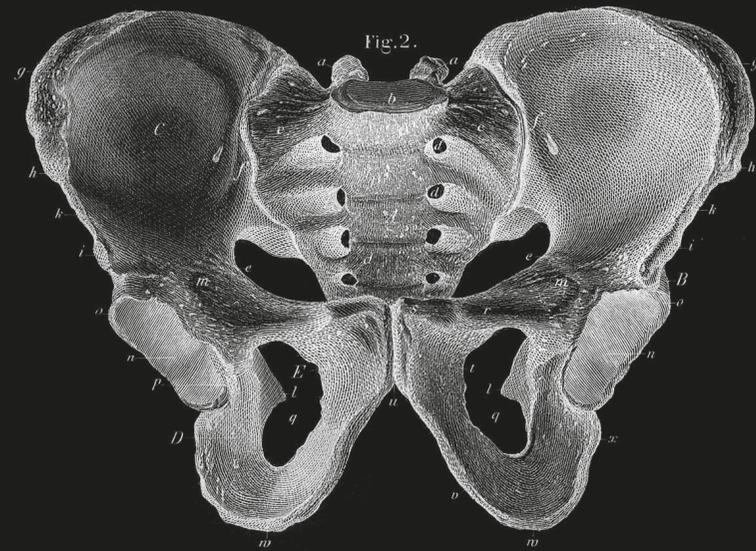






Cristiana Natali

Insegnante di Antropologia culturale e Metodologie della ricerca etnografica presso l'Università di Bologna dal 2014. Ha condotto ricerche nei territori dei guerriglieri tamil dello Sri Lanka e tra i tamil della diaspora. Si occupa in particolare di antropologia della danza e di antropologia dei riti funebri.



Rendere familiare ciò che è strano ...

Che cosa fa un antropologo? Di solito noi diciamo che un antropologo rende familiare ciò che è strano e strano ciò che è familiare.

Che cosa significa? Tradizionalmente gli antropologi si recano in luoghi lontani e vivono a lungo a contatto con popolazioni diverse dal proprio gruppo di origine: nel mio caso, io ho lavorato a lungo nello Sri Lanka. Rendere familiare ciò che è strano significa che, anche se nell'altrove ci sono forme di famiglia, forme di religione e forme di danza - in questo caso diverse - noi possiamo comunque riconoscere delle similitudini.

Però questo è solo metà del lavoro dell'antropologo, perché l'antropologo, dopo essere andato lontano, ritorna a casa e, quando ritorna, rende strano ciò che è familiare. Significa che guarda la propria religione, il proprio modo di vivere e anche le proprie danze con uno sguardo completamente diverso, cioè le relativizza: non pensa più che siano così normali, ma ne vede la stranezza.

In particolare, gli antropologi della danza - ma dovremmo dire le antropologhe della danza, perché sono sostanzialmente donne - hanno fatto questo mestiere a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Prima questa branca disciplinare non esisteva, quindi le antropologhe si sono preoccupate moltissimo di rendere familiare ciò che è strano, cioè hanno fatto in modo di spiegare come le danze che vedevamo come estremamente esotiche - allora chiamate primitive - erano invece altre forme coreutiche perfettamente confrontabili con le nostre, come il balletto, o la danza moderna, o quella che poi è diventata la danza contemporanea. La frequentazione di altri mondi, infatti, ci apre a una comprensione sul nostro.



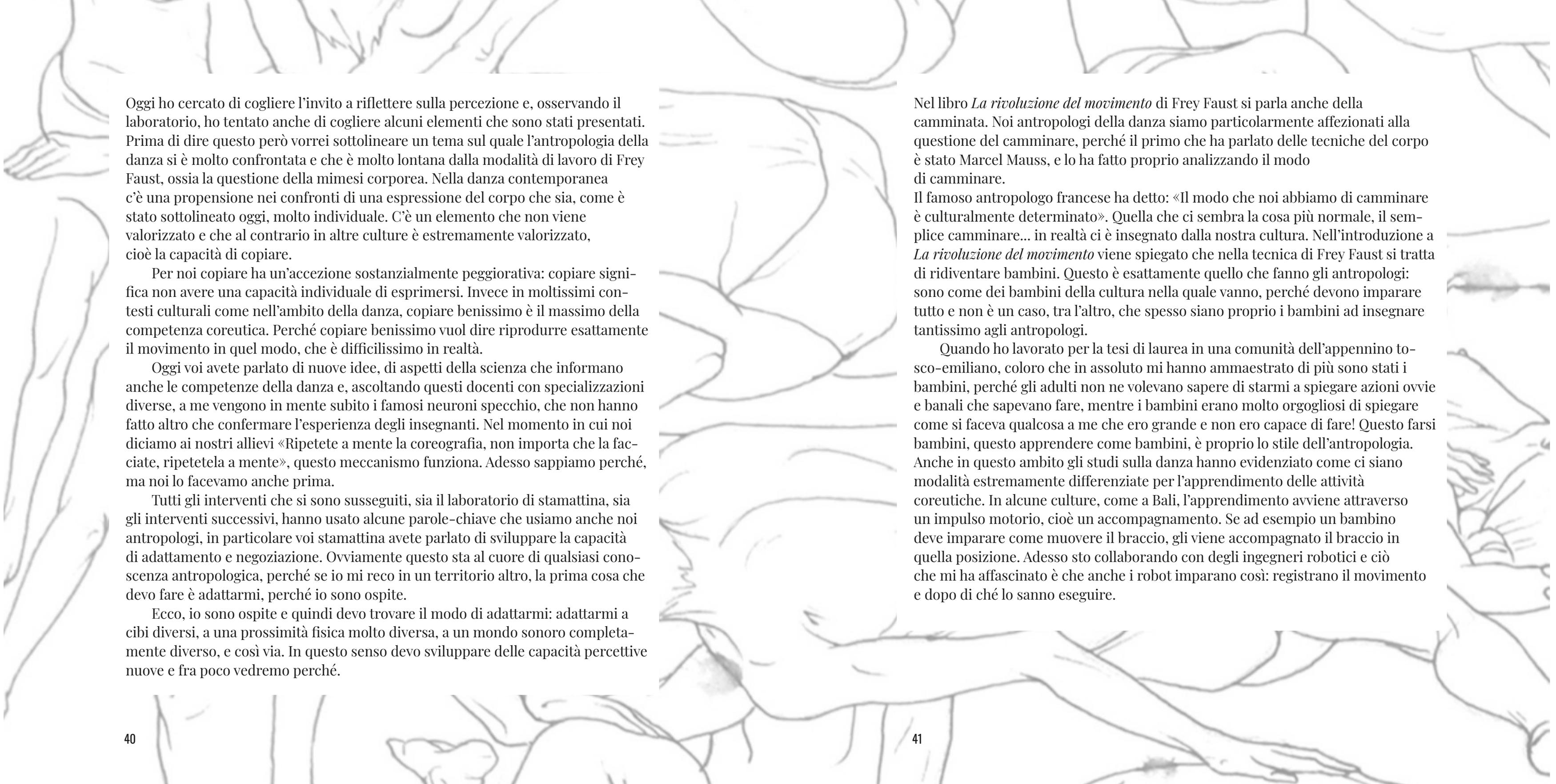
Marcel Griaule è stato un antropologo francese che ha lavorato a lungo tra la popolazione dogon del Mali. Siamo in Africa occidentale, negli anni Trenta del Novecento e Marcel Griaule intrattiene una lunghissima conversazione con un depositario dei saperi dogon che si chiama Ogotemmeli. Ogotemmeli è un cacciatore cieco, molto anziano, e per giorni e giorni Marcel Griaule e Ogotemmeli parlano e lui racconta tutta la cosmogonia dogon. Ne viene fuori un libro che forse è uno dei libri più famosi di tutta l'antropologia: *Dio d'acqua*.

Ad un certo punto Ogotemmeli dice a Marcel Griaule: «Danzare dà sollievo, come vomitare». Io trovo che questa frase sia perfetta, mi si addice perfettamente. Quando l'ho letta mi ci sono riconosciuta: a me danzare dà sollievo, come vomitare! Non mi sarebbe mai venuto in mente da sola.

L'antropologia della danza ha decostruito i nostri stereotipi: il ritmo nel sangue degli africani, l'inferiorità delle danze degli altri... tutto questo è stato un lavoro fondamentale.

mi ci sono riconosciuta

**non mi sarebbe mai venuto
in mente da sola.**



Oggi ho cercato di cogliere l'invito a riflettere sulla percezione e, osservando il laboratorio, ho tentato anche di cogliere alcuni elementi che sono stati presentati. Prima di dire questo però vorrei sottolineare un tema sul quale l'antropologia della danza si è molto confrontata e che è molto lontana dalla modalità di lavoro di Frey Faust, ossia la questione della mimesi corporea. Nella danza contemporanea c'è una propensione nei confronti di una espressione del corpo che sia, come è stato sottolineato oggi, molto individuale. C'è un elemento che non viene valorizzato e che al contrario in altre culture è estremamente valorizzato, cioè la capacità di copiare.

Per noi copiare ha un'accezione sostanzialmente peggiorativa: copiare significa non avere una capacità individuale di esprimersi. Invece in moltissimi contesti culturali come nell'ambito della danza, copiare benissimo è il massimo della competenza coreutica. Perché copiare benissimo vuol dire riprodurre esattamente il movimento in quel modo, che è difficilissimo in realtà.

Oggi voi avete parlato di nuove idee, di aspetti della scienza che informano anche le competenze della danza e, ascoltando questi docenti con specializzazioni diverse, a me vengono in mente subito i famosi neuroni specchio, che non hanno fatto altro che confermare l'esperienza degli insegnanti. Nel momento in cui noi diciamo ai nostri allievi «Ripetete a mente la coreografia, non importa che la facciate, ripetetela a mente», questo meccanismo funziona. Adesso sappiamo perché, ma noi lo facevamo anche prima.

Tutti gli interventi che si sono susseguiti, sia il laboratorio di stamattina, sia gli interventi successivi, hanno usato alcune parole-chiave che usiamo anche noi antropologi, in particolare voi stamattina avete parlato di sviluppare la capacità di adattamento e negoziazione. Ovviamente questo sta al cuore di qualsiasi conoscenza antropologica, perché se io mi reco in un territorio altro, la prima cosa che devo fare è adattarmi, perché io sono ospite.

Ecco, io sono ospite e quindi devo trovare il modo di adattarmi: adattarmi a cibi diversi, a una prossimità fisica molto diversa, a un mondo sonoro completamente diverso, e così via. In questo senso devo sviluppare delle capacità percettive nuove e fra poco vedremo perché.

Nel libro *La rivoluzione del movimento* di Frey Faust si parla anche della camminata. Noi antropologi della danza siamo particolarmente affezionati alla questione del camminare, perché il primo che ha parlato delle tecniche del corpo è stato Marcel Mauss, e lo ha fatto proprio analizzando il modo di camminare.

Il famoso antropologo francese ha detto: «Il modo che noi abbiamo di camminare è culturalmente determinato». Quella che ci sembra la cosa più normale, il semplice camminare... in realtà ci è insegnato dalla nostra cultura. Nell'introduzione a *La rivoluzione del movimento* viene spiegato che nella tecnica di Frey Faust si tratta di ridiventare bambini. Questo è esattamente quello che fanno gli antropologi: sono come dei bambini della cultura nella quale vanno, perché devono imparare tutto e non è un caso, tra l'altro, che spesso siano proprio i bambini ad insegnare tantissimo agli antropologi.

Quando ho lavorato per la tesi di laurea in una comunità dell'appennino toscano-emiliano, coloro che in assoluto mi hanno ammaestrato di più sono stati i bambini, perché gli adulti non ne volevano sapere di starmi a spiegare azioni ovvie e banali che sapevano fare, mentre i bambini erano molto orgogliosi di spiegare come si faceva qualcosa a me che ero grande e non ero capace di fare! Questo farsi bambini, questo apprendere come bambini, è proprio lo stile dell'antropologia. Anche in questo ambito gli studi sulla danza hanno evidenziato come ci siano modalità estremamente differenziate per l'apprendimento delle attività coreutiche. In alcune culture, come a Bali, l'apprendimento avviene attraverso un impulso motorio, cioè un accompagnamento. Se ad esempio un bambino deve imparare come muovere il braccio, gli viene accompagnato il braccio in quella posizione. Adesso sto collaborando con degli ingegneri robotici e ciò che mi ha affascinato è che anche i robot imparano così: registrano il movimento e dopo di che lo sanno eseguire.

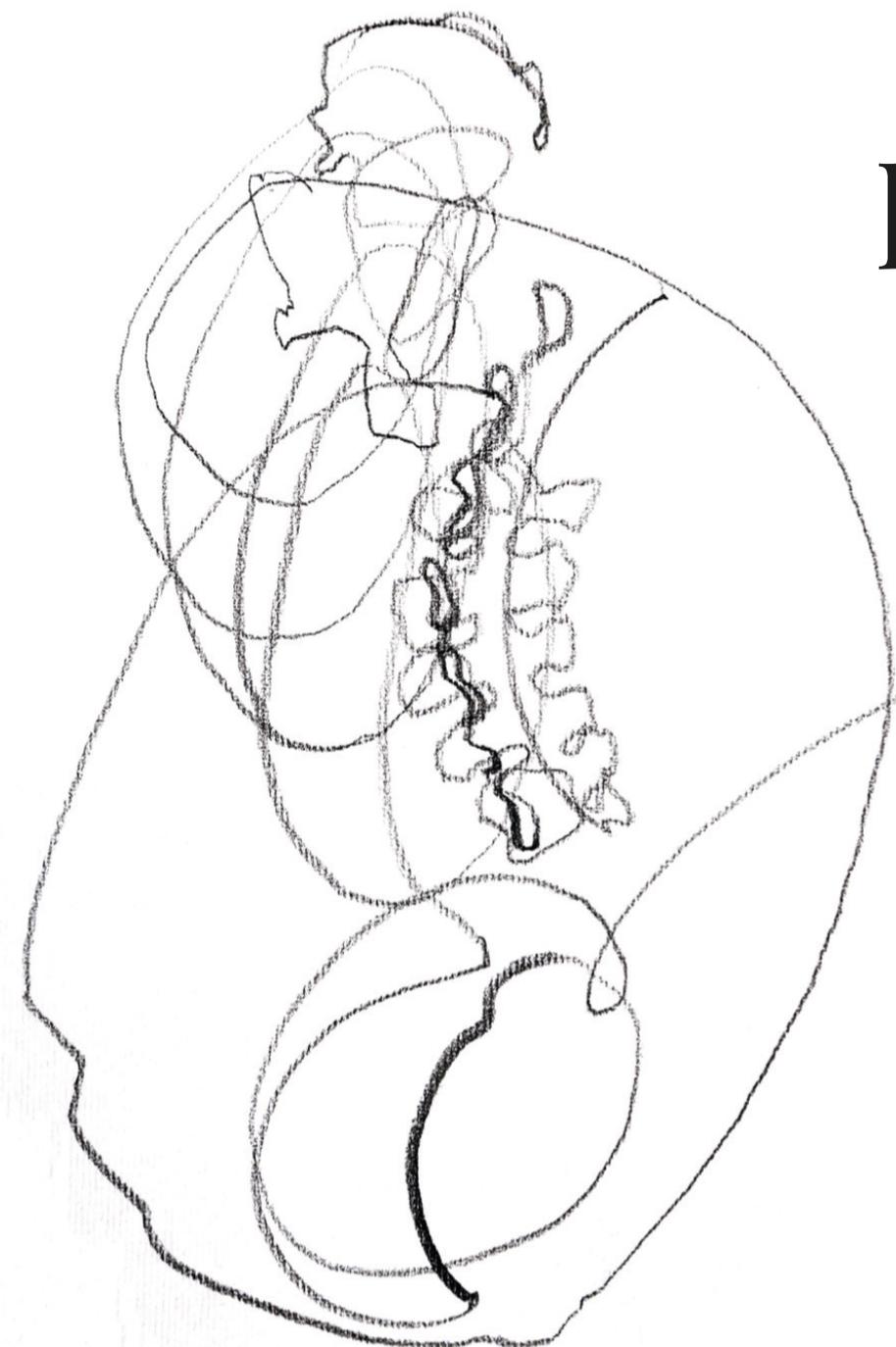


Incontrare culture diverse significa cominciare a percepire in modo diverso. Anche senza essere antropologi, prendiamo l'esempio dello scrittore giapponese, il famoso premio Nobel Kawabata. Descrive talmente minuziosamente le spine di una rosa, che io, da quando ho letto i suoi racconti, guardo le spine di una rosa e so che sono di due colori, che hanno due sfumature. Prima non mi sarebbe mai venuto in mente.

Diciamo che l'antropologo si allena continuamente in questo modo. L'antropologo diventa un «apprendista sensoriale», cioè deve imparare a percepire avvicinandosi il più possibile alla percezione cosiddetta nativa, quello che Geertz chiamava «il punto di vista dei nativi». È evidente che si tratta di un'approssimazione: io non sono nata in Sri Lanka - benché i tamil dello Sri Lanka dicano che nella vita precedente io fossi nata lì - quindi la mia percezione del mondo non potrà mai essere uguale a quella di una persona che è nata e cresciuta lì. Però io cerco di approssimare la mia percezione «immergendomi» nella cultura. In questo senso anche le parole che ha detto Sabrina sono adatte: la plasticità, l'ascolto, le connessioni. Non so se sia corretta la parola «immersione», comunque opero attraverso quella che gli antropologi chiamano «osservazione partecipante». È un paradosso, no? Quanto sto osservando? Quanto sto partecipando? Non lo sappiamo mai.

In questo senso anche qui ho trovato nel libro di Frey Faust un aspetto interessante: nell'intervista finale c'è questa idea di apprendere da tutti. «Da chi ho imparato, da chi ho appreso di più rispetto al movimento? Beh, innanzitutto dal mio gatto, Poi dai miei studenti» dice lui. Anche questo è molto antropologico. In questa idea che lui sottolinea c'è il rifiuto della figura del guru, ossia della persona sapiente che ti infonde la conoscenza:

**la conoscenza viene da tutto,
da tutto il contesto,
da tutti gli attori sociali.**



le Parole per dirlo

Dal punto di vista della sensorialità, è interessante anche il discorso sull'occhio: noi diciamo che le nostre culture sono «oculocentriche», cioè sono concentrate sulla vista. In fondo tutte le culture lo sono, anche per le regioni addotte precedentemente: non possiamo negare che questa concentrazione sulla vista tende a far dimenticare altri sensi.

Leggevo un'intervista che ha fatto una mia studentessa ad una bambina che è stata adottata. Veniva dagli orfanotrofi ucraini, è stata adottata ed è venuta in Italia. La studentessa le ha chiesto: «Qual è la differenza maggiore tra là, l'orfanotrofo in Ucraina, e qua?» Lei ha risposto: «L'odore, perché là c'è odore di povertà e invece quando sono arrivata qua c'era questo odore di benessere». È un paragone che noi non useremmo, probabilmente. Oppure, recentemente, ho letto un autore francese che fa una riflessione sulla percezione nelle carceri. Anche lì è emersa l'importanza dell'olfatto, perché è proprio dal punto di vista dell'odore che si percepisce questa chiusura, questa irrimediabilità della chiusura. Per riuscire a percepire in modo diverso, bisogna anche avere quello che Marie Cardinal chiamava «le parole per dirlo», vi sono emozioni e sensazioni che noi non siamo in grado di percepire perché non abbiamo neanche la parola per dirle.



Per chiudere vi propongo un esempio personale.

Ero a Trento, fuori dalla mia città, assistendo a uno spettacolo di percussioni di un'isola di Giava. Mentre assistevo allo spettacolo ho sentito questo tipo di emozioni contemporaneamente: mi scendevano le lacrime e mi veniva da ridere. Ho pensato: «Ho mangiato troppo, sto poco bene». E la mia competenza percettiva si sarebbe arrestata lì, se non avessi la fortuna di aver parlato con un indologo che mi ha detto: «Ma certo! Ma è evidente: si trattava di un fenomeno di risonanza estetica». Risonanza, quindi: lo spettacolo che stavo osservando era talmente in sintonia col mio modo di sentire che ero entrata in risonanza, e l'entrare in risonanza produce questi effetti. È chiaro che, vivendo in una cultura in cui questo concetto non esiste e non ha un nome, la mia capacità di riconoscerlo è nulla. Mi limito a pensare «ho mangiato troppo» e non lo riconoscerò mai più, e non lo addomesticherò, non lo allenerò. Se appartenessi ad una cultura in cui si discetta da almeno duemila anni su questo tema, dentro a una cornice culturale in cui si riflette su cosa sia il «rasa», ossia il gusto estetico — proprio lo stesso termine che si usa per assaporare, gustare — è chiaro che io sarei in grado di riconoscere e sviluppare quelle percezioni che mi portano effettivamente a provare questo tipo di reazione di fronte a uno spettacolo, per esempio, di danza.



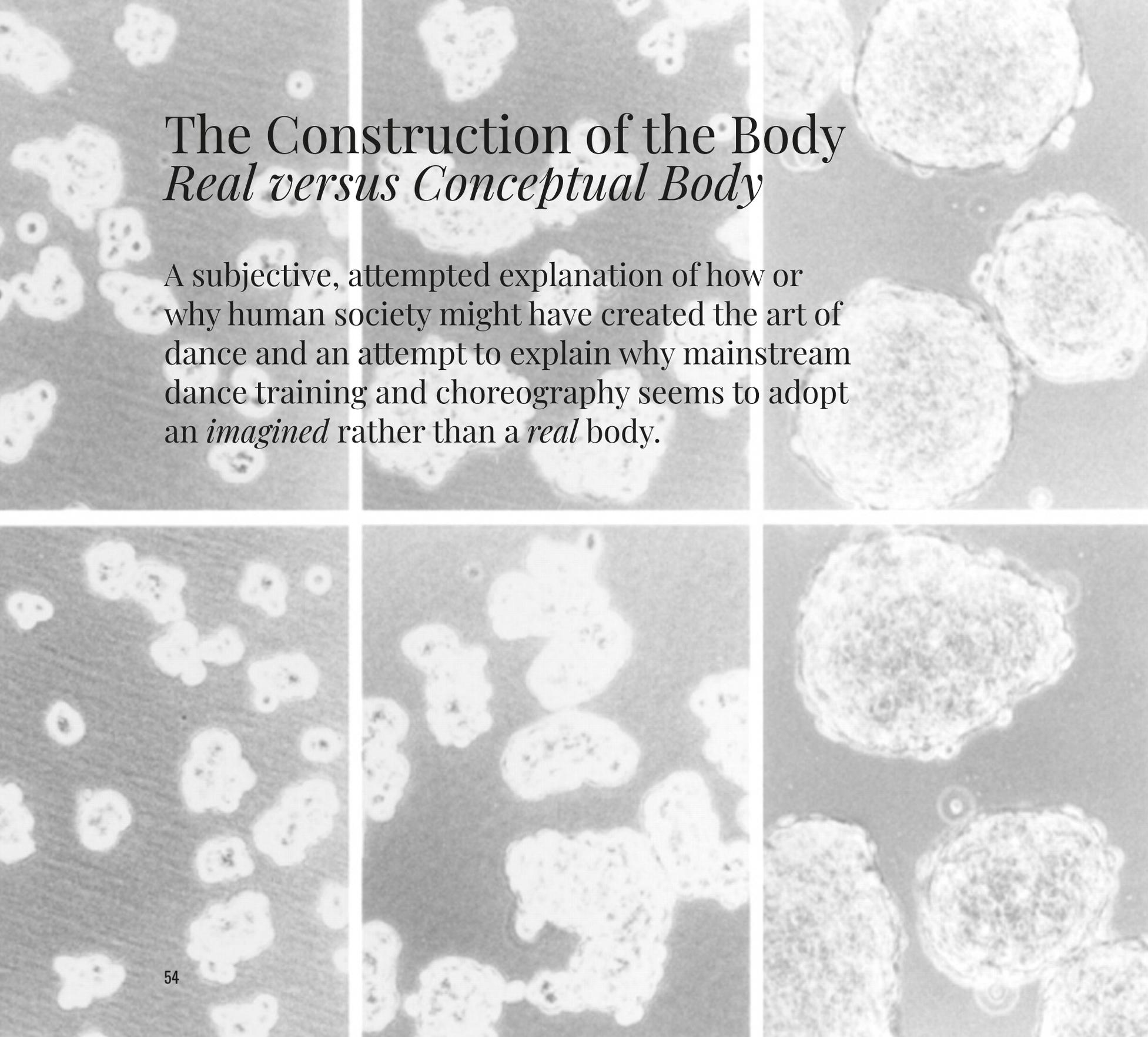
gustare...





Frey Faust

Danzatore, pedagogo, coreografo
e autore dell'Axis Syllabus.



The Construction of the Body

Real versus Conceptual Body

A subjective, attempted explanation of how or why human society might have created the art of dance and an attempt to explain why mainstream dance training and choreography seems to adopt an *imagined* rather than a *real* body.

First Sublimation - First Individuation

It was the Big Bang!

Individual stars and other bodies grouped into galaxies and collective bodies concentrated the materials necessary for life. The Earth formed about 4.5 billion years ago, according to radiometric measuring methods...

Second Individuation

3.8 billion years ago - Eoarchean Era

The Cell - Intelligent Adaptation of Fire, Water and Carbon

Second Sublimation

Cambrian explosion

Single cells formed groupings.

Each cell specializes and sublimates its own identity for a collective *I*, creating a unified, defended community against cheater cells.

Chains / Strings are coalitions of cells.

Multicellularity occurs repeatedly throughout history.

(Clue: mitochondria contain their own distinct DNA)

Bodies consisting of larger masses, which are suspended or moved by small supports. Most organic bodies use similar strategies in variation to survive:

metabolization of water.

In water we find streamlined masses and fins. *Ondulation as camouflage.*

On land we find combinations of height and root, characterized by waving and twisting. *Ambulation implies a mass that is suspended on feet or paws.*

Third Individuation

Individual survival (of the fittest) as empirical responses to the environment by drawing conclusions for behavior from experience.

Third Sublimation

Social Groupings appear as a meta-survival motivation with the objective of the preservation of the community.

Humans take the *Third Sublimation* into complex codification.

(Did they learn this first model from the wolves?)

The rise of morality as a Meta-Survival Mechanism and Meta-Empiricism, which implies drawing conclusions from the lived experience of others through story-gathering / story-telling.

The Meta-Survival Mechanism of Morality gives rise to social obligations, affirmed and educated through rituals.

A note:

In the Sublimation of cells into multicellular bodies, there is friction and conflict as some cells still struggle to assert their individual destinies. This unresolvable contradiction or friction between individual and group motivations persists today.

Rituals where everyone moves with the others are very effective at providing an avenue for individual expression while inducing collective integration.

Note:

Herd animals also practice group movement, sometimes with no visible aim such as migration. Could this be an instinctive rather than cultural example of the impulse?

Sex, gender roles, work and play are all regulated. The body is owned by the group. There can be no freedom of personal choice. Survival depends on everyone integrating their roles to the point of reflex.

Group movement-rituals (that we call **dance**) insist on specific behaviors such as attitude, gesture and dress, that are deemed appropriate for the age and station of the individual.

The individual is *submerged in a predefined, complex role or mask*.

Each group has their version of these regulations, which are seen as absolute truth. Self-repression and submission to group imperatives are structural, the definition of slavery.

As a social pivot, slavery is the rule, not the exception in most societies.

Story-gathering moves beyond the meta-empirical to the fantastic, however the stories are related as if they had actually happened. This provides a why or mental framework that justifies or explains the group movement patterns: this kind of movement will lead us to this destination or connection, while this other kind will lead us to another. Spiritual systems place a high value on this fantasized meta-empiricism, a beyond, an unseeable, unknowable, but all-or-more-powerful force.

In isolation, each version of the meta-survivalist mechanism seems normal and absolute.

Contact with other groups erodes this illusion. Versions are fought over, or are absorbed into each other, weakening or obscuring the ultimatums of religious belief and partially ceding to a comparison of style.

Styles are traded and influence each other.

Cultural cross-pollination or grafting further weakens original relationships to spiritual meaning.

An elite caste of individuals are increasingly specialized in ritualistic roles, that we now identify as **dance**, music or painting... etc.

Instructing individual impulse and constructing a social identity; the purpose of ritual, provokes its antithesis: self-other-reflection, stimulating the critical mind.

The various historical periods could be seen as an alternance between periods where there was a *strong attempt to reclaim the individual for the group* or collective project, and other periods where *the collective was weakened* for some reason and individuals were able to *express their own interests regardless of social concerns*.

The Enlightenment precipitated the process of meaning-erosion. Always resistant and persistent, Religion is suddenly but not entirely subsumed by Science, Politics and Majority opinion.

In many cultures where the process of meaning-erosion is permitted, **dancing** is demoted from the status of prayer or even something evil to a mating dance, or just pure entertainment, or an elite activity.

Observably, **dancing** still works to socialize the individual, which I think draws a direct line connecting to the first dynamics that led to the *sublimation of the individual into a collective body*.

And regardless of the erosion of meaning, the professional attitude, expression, posture and activities are subject to moral/cultural regulation and retain symbolic references to ancient concepts.

Self repression and subjugation are retained as markers for excellence in the arts, but the definition of these standards are shifting and increasingly unclear.

Even if atrophying, guilt-inducing religious tropes, or a persisting focus on the *beyond*, morphs into or remains a rejection of the body itself:

The veneration of the straight line and emphasis the still image rather than the indulgence of the spiral or undulation and the process of movement.

The repression of the breath.

Violent stretching régimes.

Overwork and undernourishment.

The rejection of energy efficiency, so called *natural movement*.

Rejection of scientific knowledge of the body in lieu of allusion and dogma.

The suppression of the erotic.

These tendencies are countered several times.

Each pitch battle allows a farther erosion of dogmatic moral and esthetic presuppositions, but they persist nonetheless.

(1975)

Contemporary Dance philosophy offered the *chance to break free of all ties to moral and social values,*

and to allow the individual to assert their personal vision, to be received by the individual audience member as they wished or managed without instruction.

This offer was lost on the public, who came away from performances bewildered and feeling gipped out of their time and money.

Today, the **contemporary dance** movement has all but died out, as the dance world has been reclaimed by those seeking meaning and moral justification for moving.

Many find solace in surviving forms of ritualized movement... so called tradition, because they often seem to reflect a more respectful handling of the body.

Not always true.

Traditions hark back to well defined social models, comforting in the modern dissolution of all orienting guidelines for identity.

Identity,
as defined by superficial physical markers or socially constructed behavior,
is a mask, still a suppression of the individual personhood...

still an enigma.

Humans.
So obviously a part of the **great dance**, in a struggle not to be,
in order to be together.

But since it reflects the universe through our bodies regardless, I think that **dance** has the *potential to re-connect us to it*, and now that we have risen above absolutist versions of truth, we can affirm our own individuality *as well as* enter into collective unity through its practice.



CONTRIBUTI ICONOGRAFICI

pag 12	disegno di Sabrina Marzagalli
pag 14-15	disegno di Sabrina Marzagalli
pag 18	disegno di Sabrina Marzagalli
pagg 20-21	fotografie di Beatrice Testa
pag 22	disegno di Sabrina Marzagalli
pagg 24-25	disegni di Kawanabe Kyōsai
pag 26-31	disegni di Sabrina Marzagalli
	fotografie di Federica Guglieri
pag 36	fotografia di Benedetta Stefani
pagg 38-40	illustrazione di Marco Cipolletta
pag 42	disegno di Sabrina Marzagalli
pagg 44-49	disegno di Sabrina Marzagalli
pag 51	fotografia di Barbara Cali

SCIE FESTIVAL | Edizione 2018

è stato prodotto da **Architetture di Corpi - APS**

direzione artistica: Nuvola Vandini

consulenza artistica: Francesca Pedullà

partners: La Soffitta | DAMSLab - Università di Bologna

ASIRN - Axis Syllabus Internationa Research Network

Alma Danza - Accademia di Arti Coreografiche

