

Piersandra Di Matteo*

Estendere la soglia del danzabile. Postura e voce nella ricerca coreografica di Yasmine Hugonnet

31 dicembre 2020, pp. 149-169

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11756>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio ripercorre la traiettoria della coreografa svizzera Yasmine Hugonnet, la cui ricerca sulla presenza dispiega territori variati dalla duttilità del corpo e dalla plasticità del sistema fonatorio-laringeo. La danza, intesa come un ragionare poetico per posture dinamiche, è il frutto di una processualità diveniente in grado di disarmare le categorie percettive. La relazione tra postura e voce rivela un “corpo sonico”, una corporeità immersa in uno spazio di suggestioni acustiche che combina risonanze interiori, immaginazione e biologia. La materialità della voce e la sua irriducibile esternalità sono per Hugonnet modi per «viaggiare nella carne», attivare correnti energetiche interne al corpo, e articolare un’inorganica corporeità che col tempo stratifica universi immaginifici.

This essay traces the artistic trajectory of the Swiss choreographer Yasmine Hugonnet, whose research on presence unfolds territories varied by the ductility of the body and the plasticity of the phonatory-laryngeal system. Dance, understood as a poetic reasoning through dynamic postures germinated from each other, is the result of a process that becomes capable of undoing perceptive categories. The relationship between posture and voice reveals a “sonic body”, a corporeality immersed in a space of acoustic suggestions that combines inner resonances, imagination and biology. The materiality of the voice and its irreducible externality are for Hugonnet «ways to travel in the flesh», activate energy currents within the body, and articulate an inorganic corporeality.

* Università IUAV, Venezia, Italia.

Piersandra Di Matteo

Estendere la soglia del danzabile. Postura e voce nella ricerca coreografica di Yasmine Hugonnet

È indubitabile che nell'universo coreografico contemporaneo la voce abbia acquisito una propria centralità espressiva. Se l'investimento assegnato alla presa di parola nello spazio performativo della *conceptual dance* è stato oggetto di analisi nel quadro di una più generale critica degli statuti della rappresentazione e delle convenzioni coreutiche¹, restano da indagare le articolazioni, le tensioni e le ricorrenze assunte dalle pratiche vocali nella «performance coreografica»² degli anni recenti.

Provando a raccogliere alcune suggestioni generali sulle istanze che animano il panorama contemporaneo, emerge con evidenza una convergenza – significativa per ricorsività e profondità – tra ricerca vocale e ricerca coreografica. È un quadro variato in cui la voce è intesa come una pratica corporea capace di estendere il campo del danzabile, scoprendosi, di volta in volta, attivatore di correnti trasformative, spazio sensibile in cui interrogare le posture del parlante e sondare le pieghe dell'evento corporeo del linguaggio, snodo di invenzione linguistica nel punto di scarico tra *logos* e *soma*, effetto di animazione dello spazio, strumento per la composizione musicale³. La voce diviene cioè un terreno di negoziazione orale/aurale nella piena valorizzazione dello spazio coreografico come dispositivo con nuovi inneschi e orizzonti percettivi per lo spettatore⁴. Si tratta di dinamiche che conducono a una concezione della

1. Cfr. Krassimira Kruschkova, *Dance Interrupts the Visible*, in «Maska. Performing Arts Journal», special issue *Dance and Politics*, n. 18, 2003, pp. 35-38; Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003; André Lepecki, *Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene*, in Alexandra Carter (edited by), *Rethinking Dance History. A Reader*, Routledge, London 2004, pp. 170-181; Una Bauer, *The Movement of Embodied Thought. The Representational Game of the Stage Zero of Signification in Jérôme Bel*, in «Performance Research», special issue *On Choreography*, edited by Ric Allsopp and André Lepecki, vol. XIII, n. 1, 2008, pp. 35-41; André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, London-New York 2006; Bojana Cvejić, *Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Pelgrave, London 2015.

2. Helmut Ploebst, *blago bung bosso fataka. Extrusion of Regimes in Contemporary Choreography: Conceptualism, Transmediality, and Silly Dance*, in «Frakcija Performing Arts Journal», n. 51-52, 2009, pp. 160-167: p. 164.

3. Si pensi al lavoro del duo composto dal coreografo Jonathan Burrows e dal compositore Matteo Fargion, alla ricerca nel linguaggio di Eszter Salamon, e alla sua collaborazione con Christine De Smedt, all'indagine su suono e defigurazione buccale di Marlene Monteiro Freitas, al *range* vocalico di Antonia Baehr, alla presa di parola e alle vocalizzazioni regressive di Dana Michel. Queste prassi coreografico-vocali contemporanee andrebbero colte in una prospettiva storica capace di un serio confronto con il rapporto tra danza e voce nelle ricerche delle passate decadi, segnalando scarti operativi ed estetici. La questione, che qui ci limitiamo a segnalare, richiedere una trattazione dedicata.

4. Per una prima analisi delle articolazioni corporeo-vocali nel panorama coreografico-performativo contemporaneo cfr. Piersandra Di Matteo, *Performare il ridere*, in «Sciami | ricerche. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 7, 2020,

danza-come-ascolto, a un'altra audibilità del corpo, alla rivelazione di una diversa idea di corporeità.

Istruttivo è il caso della coreografa e danzatrice svizzera Yasmine Hugonnet⁵, la cui ricerca sulla presenza⁶ dispiega territori perpetuamente variati dalla duttilità del corpo e dalla plasticità del sistema fonatorio-laringeo. Hugonnet intende la danza come un peculiare ragionare poetico per posture dinamiche alimentate da un principio di germinazione delle forme le une dalle altre. Le performance sono il frutto di una processualità diveniente in grado di disarmare le categorie percettive e di mettere in discussione i linguaggi coreutici correnti.

In *Le Récital des Postures* (2014)⁷ è possibile riconoscere la matrice⁸ di un percorso artistico interessato a investigare la singolare (de)figuralità del corpo umano⁹, il fatto di abitare uno spazio da informare e dal quale essere informati, vincolo chiasmatico in cui si manifesta la *potenza* della corporeità e il suo anelito a determinarsi come forma. Nel *solo*, sviluppato in circa tre anni di studio solitario, la coreografa modella la propria materia corporea, forza il materiale nella composizione, plasma posture in una rete di intenzioni che conciliano intensità di tenuta e forme di abbandono. Un vincolo speciale è

online: <https://webzine.sciami.com/performare-il-ridere/> (u.v. 2/9/2020); Jenn Joy, *The Choreographic*, The MIT Press, Cambridge MA 2014, in cui si presta attenzione alla questione vocale nella danza pur non essendo la voce propriamente il perno dell'analisi.

5. Nata nel 1979 a Montreux, in Svizzera, e cresciuta in Mali, Yasmine Hugonnet compie la sua formazione in danza classica e contemporanea al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi (CNSMDP), a New York dove studia postmodern dance (Trisha Brown, Movement Research Workshops), a Rotterdam dove frequenta il Master in coreografia *Dance Unlimited* (2003-2004). Si interessa parallelamente a contact dance e butoh. Nel 2001 collabora con il coreografo Maxime Iannarelli della compagnia francese Synalèphe e realizza a Taiwan *Beyond Project* (2001) con otto attori non vedenti di diverse età del gruppo Shin Bodo. Interprete per i coreografi Luc Petton (2001), Jo Strømgren (2003-2004) e Jean-Marc Heim (2004-2005), vince il bando Pèpinières Européennes pour Jeunes Artistes e durante la residenza a Lubiana crea *Re-play* (2006) con En Knapp, trio presentato in numerosi festival internazionali (tra i quali ImPulsTanz e Temps d'Images Tanzhaus NRW Düsseldorf). Grazie al sostegno di artisti e istituzioni slovene produce *Latitude de Pose* (2007), *Of Other* (2007) e *AAAAA. Solo for four voices* (2008). Tra il 2009 e il 2013 si dedica integralmente allo studio e mette le basi per la propria ricerca su presenza, processi di *embodiment* e postura. Fonda quindi la compagnia Arts Mouvementés con la quale realizza le seguenti performance: *Le Rituel des Fausses Fleurs* (2013), *Le Récital des Postures* (2014), *La Traversée des Langues* (2015), *La Ronde/Quatuor* (2016), *Se Sentir Vivant* (2017) e *Chro no lo gi cal* (2018). Notevole influenza hanno avuto nella sua formazione gli incontri con i coreografi e ricercatori Peter Goss, Odile Rouquet e Lisa Nelson. È utile segnalare che Hugonnet per un breve periodo lavora come artista viva per altri coreografi, e come videoartista produce due opere di video-danza *Intrusions* (2002) e *Wannabe* (2003). È inoltre assistente di Jean-Marc Heim, autore di una danza concettuale percorsa di umorismo, per la performance *Superflux* (2011) e della coreografa australiana Rosalind Crisp, nota per la sua ricerca sull'improvvisazione basata su respiro, peso e percezione di stati emotivi, per *Espèce* (2012).

6. Sulla nozione di presenza cfr. «Culture Teatrali», *On Presence*, numero monografico a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2012; Gabriella Giannachi – Nick Kaye – Michael Shanks (edited by), *Archaeologies of Presence: Acting, Performing, Being*, Routledge, London-New York 2012; Cormac Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008; André Lepecki (edited by), *Of the Presence of the Body: On Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown CT 2004.

7. *Le Récital des Postures*, Festival Les Printemps de Sévelin, Losanna, 19-20 marzo 2014. Il lavoro si aggiudica il Premio Svizzero per la Creazione Coreografica 2017.

8. Léa Poiré parla di *Le Récital des Postures* come di una «pierre fondatrice» o di «Manifeste» della danza di Hugonnet, cfr. Léa Poiré, *Yasmine Hugonnet*, in «Mouvement», 7 février 2019, online: <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/yasmine-hugonnet> (u.v. 2/9/2020).

9. Intesa come un «sorgere delle Figure al di là di ogni figurazione», Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1999, p. 31 (I ed. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981).

pattuito con la fissità, intesa come punto di bilanciamento di sollecitazioni che trattengono il corpo in uno stato-di-vibrazione. La coreografia s'incatena in sigilli d'immobilità per duellare con la durata. La composizione è votata alla ricerca di quell'escursione transitabile in cui il corpo, che è «addensamento e opacizzazione dei fenomeni»¹⁰, si scopre catturato in un tremore causato da un movimento interno alla postura che, nell'apparente staticità, continua ad agire come spinta sotterranea. André Lepecki, autore di una riflessione dai risvolti biopolitici sull'istanza coreografica del “restare fermi” (*remaining still*), sottolinea aspetti istruttivi per la comprensione della vicenda artistica di Hugonnet:

Questa intensificazione paronomastica dello *stare fermi* non solo richiede un nuovo regime dell'attenzione, una nuova cura rivolta ai meccanismi attraverso i quali il corpo danzante si manifesta, ma sfida il tempo stesso dell'ontologia aprendo a una radicale temporalità opposta all'istanza malinconica della danza: una temporalità che eccede i *confini formali della presenza*, non più legata alla sua presentazione. Questo è il senso che attribuisco alla nozione di Gaston Bachelard di «ontologia più lenta» (*ontologie plus lente*), un'ontologia di moltiplicazioni e intensificazioni, di fluidità energetiche e micromovimenti, un'ontologia di vibrazioni e ritardi, un'ontologia in ritardo¹¹.

In *Le Récital des Postures* le posture, che tramano con la fissità, si snodano in sequenze gestuali in cui intensità e fluidità, ondeggiamenti e vibrazioni, sospensioni e ritardi dispiegano un corpo “in allerta”. La scrittura cinetica, non più incline a esibizione del movimento, si nutre di una tensione carsica che produce modificazioni appena percepibili. È un progetto energetico in cui agisce un'idea di movimento fondata su una radicale riduzione di espansività. La figura è disposta cioè in un campo di immanenza tutto sbilanciato sul versante dell'accedere/percepire le micro-variazioni: la presenza è il prodotto di polarità affettive inscritte nell'*entre deux* tra massima ricettività/proattività corporea e massima passività/ascolto. Si direbbe un accordo non dissimile da quello che si raggiunge in certi stati di meditazione. Non è forse un caso che Hugonnet parli dell'abbandono «non solo come uno stato fisico» ma come una condizione prossima a «un umore, un sogno, un lasciarsi andare, uno sprofondamento sensuale verso il sonno»¹².

10. Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, a cura di Silvano Facioni, trad. it. di Anna Jeronimidis, Jaca Book, Milano 2006, p. 243 (1 ed. *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975).

11. André Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., pp. 13-16 (corsivo nel testo dell'autore). Basandosi sull'ontologia cinetica della Modernità che Peter Sloterdijk fonda nell'«essere-per-il-movimento» (*being-toward-movement*), Lepecki sviluppa un'analisi critica centrata sui regimi disciplinari della Modernità che agiscono sul soggetto spinto alla produzione di «un movimento autonomo, auto-motivato, senza fine e spettacolare» (*ivi*, p. 13). In opposizione alla centralità del movimento che caratterizza la coreografia nella Modernità, lo studioso riconosce nello *still act* una postura che interrompe il flusso della storia, operando al contempo un'interrogazione critica. Egli analizza gli «atti d'immobilità» presenti nelle creazioni coreografiche contemporanee che agiscono come contro-pronunce rispetto all'egemonia della danza eretta sul movimento, in contrasto all'economia generale della mobilità che informa, sostiene e riproduce le formazioni ideologiche della Modernità tardocapitalista (*ivi*, p. 16). Sulla relazione tra danza, tempo e immobilità cfr. Stefano Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.

12. Yasmine Hugonnet, *Its Not Like You Should Understand The Image I Wish To Show You but you May Let your Imagination Be Free to Wander*, intervista rilasciata in occasione della presentazione di *Le Récital des Postures* nella cornice del London International Mime Festival, 8 dicembre 2017, online: <http://londondance.com/articles/interviews/five-minutes-with-yasmine-hugonnet/> (u.v. 2/9/2020).

La postura non è dunque la semplice messa in forma del corpo in una posa, ma il luogo in cui converge una rete di tensioni e pressioni (es. forza di gravità, resistenza, peso). È la ricerca di uno stato che coincide con un'organizzazione della carne visitata dalla forma. È un'attenzione rivolta alla micro-vertigine che si manifesta quando il gesto, nel suo compimento, resta informato dalla latenza dell'appena accaduto. La postura devota a lentezza e *stillness* è il frutto dunque di una sapiente negoziazione fisico-mentale che procede per regolazioni minimali intorno a quel punto vitale in cui si genera una variazione di stato che densifica la presenza.

Transiti (coreo)grafici

Per comprendere a pieno la dimensione internamente dissociativa che fonda il movimento di *Le Récital des Postures*, vale la pena compiere un breve *detour* analizzando un lavoro successivo nel quale cogliere le ragioni dello snodarsi del movimento in andamenti germinativi. È il caso di *La Ronde/Quatuor* (2016)¹³, coreografia per quattro danzatori incardinata sulla linea organica del cerchio. In assenza di suono, la partitura si avvita e si (s)compone in una progressiva spaziatura tra i corpi: è l'intervallo di risonanza in cui una corrente trasformativa passa da una figura all'altra. Il movimento rotatorio, fondato su una trattenuta eccitazione spiraleforme, è la traiettoria guida della composizione. Una meccanica caleidoscopica di variazioni nell'estrema lentezza¹⁴ si dispiega in una vera e propria architettura mobile. Lo svolgimento di questo millimetrico cerchio danzante richiama la potenza figurale della pittura vascolare, l'antico rituale della danza in gruppo delle tradizioni folkloriche, la sequenzialità ritmica delle giostre di cavalli, la sapienza meditativa del mandala, il cesello del rosone. La forma circolare e la dinamica rotativa agiscono in tutto e per tutto con un potere ipnotico-magnetico che cattura l'occhio dell'osservatore invitato a cogliere l'intensità dei concatenamenti. Yasmine Hugonnet si sofferma con precisione sul meccanismo dissociativo alla base dell'andamento simmetrico dei gesti.

La presenza corporea si fonda sull'attivazione di una dinamica attivo-passivo nel quadro di una reciprocità: ad esempio, io manipolo la mano sinistra di una performer, e sono a mia volta manipolata dall'altro, in una catena che coinvolge tutte le figure. Non si tratta semplicemente di porsi su un piano intersoggettivo, quanto di attivare una relazione tra i corpi su un altro livello. Il corpo si scopre dissociato tra una metà che vive una forma di abbandono e l'altra che agisce. Il danzatore fa l'esperienza di processare un'informazione e di generarla allo stesso tempo in un quadro di corrispondenze geometriche. La domanda di fondo è: «Come è possibile garantire il nostro spazio singolare e autonomo stando in un insieme?»¹⁵.

13. *La Ronde/Quatuor*, Festival Les Printemps de Sévelin, Théâtre Sévelin 36, Losanna, 6 febbraio 2016.

14. Vale la pena segnalare che nella formazione di Yasmine Hugonnet un posto rilevante ha lo studio della danza butoh, dalla quale, con ogni probabilità, ha acquisito l'esercizio della lentezza e del movimento ipercontrollato.

15. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, in Piersandra Di Matteo, *La poetica posturale di Yasmine Hugonnet*, in «Alfabeto2»,

La coreografa chiede agli interpreti di incarnare la propria coscienza del limite, con effetti sulla portata totale dell'organizzazione corporea. La sua decifrabilità è tutta *tra*-scritta nel metamorfico unisono a cui sono chiamati questi corpi "fratturati" tra ricezione e rilancio del gesto. Questo girotondo di corpi-in-con-tatto è l'esito di un movimento che passa da una figura all'altra attraverso le estremità degli arti: dita, polpastrelli, pianta del piede. Il mutuo ascolto tattile e la sintonizzazione affettiva invitano i danzatori a sdoppiare la propria focalizzazione interna, sezionando percettivamente il corpo in due parti: un lato è spinto alla ricerca di uno stato di abbandono/ricezione/ascolto, l'altro è mosso al compito di guida del gesto. Nel flusso si attiva una corrente trasformativa e agonistica complessiva che restituisce il movimento di *un'unica complessa figura*. L'esito è uno specchiarsi a catena di «corrispondenze geometriche» spinte lungo una curva gravitazionale che si distribuisce nello spazio come un'«intensità (coreo)grafica»¹⁶ (fig. 1 e 2).

La dinamica tra i corpi è informata da un'intrinseca politicità¹⁷ che interroga le dinamiche di potere in gioco nell'immagine del corpo e nelle sue relazioni. Il regime estetico di *La Ronde/Quatuor* abilita ad accogliere una relazionalità dove la "postura di sé" e la "postura dell'altro" si rivelano obsolete nella loro singolare identità. Esse si palesano nell'*in-betweenness* relato e correlato tra i danzatori che assumono, e a un tempo negano, il proprio ruolo di leader dell'azione: polarità di stato compresenti attraverso soglie di bilanciamento e alternanze. L'«ontologia politica della coreografia»¹⁸ si realizza in un «agire di concerto»¹⁹ – Hugonnet parla di un «comune stato di coscienza»²⁰ – non da intendersi come un operare in conformità, piuttosto come una transazione di scopi convergenti/divergenti che si esercita in una padronanza/delega del movimento senza pari. Al danzatore è richiesta una concentrazione estrema intesa come una tensione solidale che passa attraverso una sintonizzazione con il sentire (del)l'altro siglato in un accordo di espansioni e contrazioni del materiale corporeo. È un'irradianza che funziona per contiguità e si manifesta in riverbero. *La Ronde/Quatuor* palesa il processo internamente dissociativo che fonda la postura: il transito di biunivoche sollecitazioni dispiega un getto d'energia circolare che lavora sul cortocircuito tra principio e fine dell'azione, invitando lo spettatore a un raffinemento percettivo non dissimile da quello richiesto al danzatore.

14 agosto 2016, online: <https://www.alfabeta2.it/2016/08/14/la-poetica-posturale-yasmine-hugonnet/> (u.v. 4/8/2020).

16. Marie-Pierre Genecand, *Yasmine Hugonnet, l'art du mouvement arrêté*, in «Le Temps», 8 février 2016, online: <https://www.letemps.ch/culture/yasmine-hugonnet-lart-mouvement-arrete> (u.v. 2/9/2020). Il corsivo è di chi scrive.

17. Ana Vujanović, *Notes on the Politicality of Contemporary Dance*, in Stefan Hölscher – Gerald Siegmund (edited by), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, diaphanes, Zürich-Berlin 2013, vol. I, pp. 187-188.

18. André Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., p. 45.

19. Judith Butler, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2015, pp. 54-57 (trad. it. di Federico Zappino, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017).

20. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.



Fig. 1: Yasmine Hugonnet, *La Ronde/Quatuor*. © Anne-Laure Lechat.

Multiple (de)figurazioni

Torniamo a *Le Récital des Postures* per analizzare alcuni aspetti essenziali nella composizione coreografica dell'artista svizzera. Nel *solo*, la figura si mette letteralmente a nudo nel corso dell'azione. È una nudità affermata e obliata nella cruda densità del silenzio. Le posture che investono ogni porzione di corpo, dalla punta delle dita dei piedi ai capelli, saldano e disfano immagini che scoppiano per potenzialità. Convocano, di volta in volta, grotteschi sembianti d'animali mesopotamici, masse contratte con un "surplus di pelle" alla Berlinde De Bruyckere; richiamano alla mente, non senza un fine umorismo, le deformanti torsioni busto-gambe della pittura parietale egizia o la goffaggine calcolata di certi fumetti infantili; in esse si fanno strada i limiti dell'integrità anatomica della *Poupée* bellmeriana o la consistenza materica delle forme arcuate o degli *Studi di natura* di Louise Bourgeois; la levità armonica dell'Afrodite Cnidia di Prassitele si scioglie nella spigolosità di forme floreali; presenze esercitate sull'abolizione del volto si scoprono assimilate a tutta una serie di sculture classiche acefale; figure prese in un divenire animale, vegetale, minerale, lungo una linea di fuga che travalica ogni forma di imitazione. È un *continuum* di posture in cui significazioni, significanti e significati si dissolvono a tutto vantaggio di flussi deterritorializzati²¹. A questo proposito Gérard Mayen parla di «un sistema di proiezioni

21. Cfr. Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata 1996, p. 23 (I ed. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975).



Fig. 2: Yasmine Hugonnet, *La Ronde/Quatuor*. © Anne-Laure Lechat.

immaginarie, un mosaico vivente di piani di intensità sensibili»²².

La coreografia impagina di fatto un organismo di sedimenti fantasmatici anacronistici che si esauriscono nel *tra*-passare morfogenetico da uno stato del corpo all'altro. Non si tratta della successione di *tableaux vivants* pronti a doppiare una precisa referenza (culturale), né dell'incorporazione di processi identificativi, qui il corpo non interpreta alcunché: non c'è un'immagine da far "corrispondere" a un immaginario predefinito. E nonostante questo, proprio in virtù di tale apertura, la composizione sortisce l'effetto di mostrarsi come la «porta d'accesso per una ricerca archeologica capace di comporre una storia dell'uomo attraverso corpo e gesti»²³. Significativa è la sorellanza stabilita tra coreografia e scultura²⁴. Spesso Hugonnet associa la sua danza alla pratica dello scolpire: è un modo per attribuire massimo valore al processo trasformativo tutto interno alla duttilità e alla malleabilità cangiante del materiale (corporeo), dalla cui modellazione affiora la postura. Serbatoio-setaccio di istanze affettive, immaginarie e simboliche a disposizione dello spettatore.

Il corpo letteralmente si svolge, rivolge, riavvolge mentre mantiene, contiene, *trattiene* (fig. 3).

22. Gérard Mayen, *Le Récital des Postures de Yasmine Hugonnet*, in «Danser Canal Historique», 24 janvier 2019, online: <https://dansercanalthistorique.fr/?q=content/le-recital-des-postures-de-yasmine-hugonnet> (u.v. 2/9/2020).

23. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

24. Cfr. Yasmine Hugonnet, *Le Récital des Postures*, intervista a cura di Chiara Pirri, commissionata dalla Fondazione Romaeuropa Festival per il programma di sala dello spettacolo, oggi consultabile online: <https://www.voicesofothers.com/interview/le-recital-des-postures/> (u.v. 2/9/2020); anche Yasmine Hugonnet, *Condivisione di un assolo. Conversazione con Yasmine Hugonnet*, intervista a cura di Camilla Guarino, in «Blog della Biennale Danza di Venezia», 22 giugno 2015, online: <https://ladanzanellacitta.wordpress.com/2015/06/22/condivisione-di-un-assolo-conversazione-con-yasmine-hugonnet/> (u.v. 2/9/2020).

Qualcosa resta inagito nella postura, mentre al contempo una piccola porzione si modifica. Plasticità ed elasticità sorpassano il normale investimento di muscoli, ossa, pelle, per abbracciare coreograficamente gli aspetti più minuti della corporeità, dall'alluce agli organi locutori (lo vedremo più avanti). In questo generale processo di de-gerarchizzazione del danzabile, i capelli intrattengono un ruolo singolare nel gioco delle trasfigurazioni, funzionando come «cinghie di trasmissione del gesto»²⁵. Tenuti tra le dita dei piedi, sono un'ulteriore estensione del corpo, oppure cancellano il volto come avviene nelle scarificazioni alla Ernest Bellocq, o simulano un paio di baffi quel tanto che basta a stringerli nell'incavo tra naso e bocca (fig. 4). Quest'impiego dei capelli è la spia di un tratto ricorrente nelle creazioni dell'artista: è la disposizione della scrittura coreografica a essere marcata da una corrente di *naïvité*. Qualcuno parla di umorismo. Si tratta invero di una precisa tattica compositiva basata sulla rimozione di preconcetti, auto-censure o cooptazioni linguistiche, sulla destituzione delle organizzazioni dominanti del corpo, esonerata a priori ogni gerarchia del gesto. Il corpo sospende normatività pre-istituita e si dispone finanche al rischio del "bizzarro": è il modo per accogliere ciò che si crede ecceda il discorso della danza.

Questa estensione del danzabile in *Le Récital des Postures* si suggella nella nudità. Il nudo s'inscrive nell'urgenza di rendere leggibile il fragile equilibrio interno di stati in conflitto che fondano le modulazioni posturali, giacché sono esse essenzialmente a danzare. Nel corso della performance Hugonnet si sveste, rinuncia al costume per fare fuori ogni tensione accessoria, per liberarsi dai vincoli di un qualsivoglia dominio estetico o immaginario predefinito:

All'inizio ho voluto fare i conti con una dimensione "decorativa", a partire dal senso che questa parola assume in relazione alla figura, e poi ho cambiato il mio punto di vista per domandarmi in modo radicale: «Che significa stare in piedi qui in questo luogo?». Trovo sia una domanda profonda, che investe la postura del soggetto, l'essere in un luogo, il fatto di occupare uno spazio e il conflitto di cui si fa carico. Tutto questo alla fine mi ha condotto alla nudità, che è arrivata dopo aver tentato varie strade. Alla fine per me era molto chiaro che quella fosse la condizione giusta per il lavoro e anche, infine, quella meno sessualmente connotata. La vera strategia per mettere da parte il mio sesso. È stato duro accettare la nudità, ma ora ne sono estremamente felice. È la qualità della presenza che muta, così come la visibilità del gesto²⁶.

Jean-Luc Nancy, filosofo che alla nudità ha dedicato non poche riflessioni, sottolinea che in sua presenza è un intero universo di referenze a essere *dérobée*²⁷ (s-vestito/sottratto). Nell'esposizione del corpo nudo – *ex-peau-sition* (in francese *peau* = pelle) – si manifesta un'externalità che equivale alla danza della pelle dispiegata in una «palpitazione incarnata» (*palpitation incarnée*)²⁸. La figura denudata di Hugonnet occupa una regione mobile che coincide sostanzialmente con una spoliazione dei sensi

25. Rosita Boisseau, *A Périgueux, Yasmine Hugonnet lâche les cheveux*, in «Le Monde», 27 juillet 2018.

26. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

27. Cfr. Jean-Luc Nancy, *Il pensiero sottratto*, trad. it. di Mario Vergani, Bollati Boringhieri, Torino 2003 (I ed. *La pensée dérobée*, Galilée, Paris 2001).

28. Gérard Mayen, *Le Récital des Postures de Yasmine Hugonnet*, cit.



Fig. 3: Yasmine Hugonnet, *Le Récital des Postures*. © Anne-Laure Lechat.



Fig. 4: Yasmine Hugonnet, *Le Récital des Postures*. © Anne-Laure Lechat.

attribuiti al corpo che danza. Prendendo a prestito un passaggio del saggio *La pelle delle immagini* di Nancy e Ferrari, si potrebbe affermare che nella scena di *Le Récital des Postures*:

L'immagine del nudo rimette ogni volta in gioco la propria nudità, si gioca la propria pelle d'immagine: presentazione integrale, in primo piano sul piano unico dell'immagine, del fatto che non si dà un altro piano, non c'è una profondità dissimulata, non c'è segreto. Il segreto è sulla pelle (il segreto e la sua sacertà)²⁹.

L'interiorità è qui allo stesso posto dell'esteriorità. Questa nudità è dunque un'«esperienza» che non ha nulla a che vedere con lo svelarsi. Non è neppure l'accesso a una presenza immediata quanto piuttosto l'abbandono dei significati dati attraverso ciò che si sottrae e che «non smette così di denudarsi»³⁰: il corpo si libera dalle attese e si apre allo spettatore, sprovvisto di un *habitus* interpretativo.

Udibilità del corpo sonico

In un'intervista rilasciata a qualche anno di distanza dalla concezione di *Le Récital des Postures*, Yasmine Hugonnet descrive la coreografia come «un concerto per uno strumento musicale»: il corpo, e associa la dinamica posturale alle variazioni che informano il «canto»³¹. Il rimando all'universo acustico è tutt'altro che fortuito. Per coglierne a pieno il senso, occorre soffermarsi sulla scelta radicale del silenzio. L'assenza di una colonna sonora o di una partitura musicale che accompagni la coreografia s'impone come una costante dei lavori successivi alla performance di breve durata *Le Rituel des Fausses Fleurs* (2013)³². Non di poco conto è notare che *Le Récital* era stato originariamente concepito con sonorità che avrebbero dovuto conferire alla creazione un «colore senza imporlo», qualcosa vicino a una qualità atmosferica. Insoddisfatta, Hugonnet elimina ogni presenza sonora la sera prima del debutto:

La musica ha decisamente contribuito alla creazione della performance, ne ha scandito il processo e attivato le dinamiche compositive, ma a un certo punto, è stato evidente che occorreva un gesto radicale, perché lo spettatore potesse veramente guardare, riallinearsi il più profondamente possibile, alle domande: «Che cos'è? posso nominare quello che accade davanti ai miei occhi? cosa sto sentendo? che cos'è per me?». Quanto più si tolgono le cose, tanto più ci si trova di fronte a queste questioni³³.

29. Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy, *La pelle delle immagini*, trad. it. di Federico Ferrari, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 8 (I ed. *Nous sommes: la peau des images*, Gevaert, Bruxelles 2002).

30. Jean-Luc Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., p. 21.

31. Yasmine Hugonnet, *Its Not Like You Should Understand*, cit. (corsivo di chi scrive). Altrove Hugonnet afferma anche: «Le geste, le visage, la voix, sont come le notes d'un clavier avec lesquelles je peux vraiment jouer», in Léa Poiré, *Yasmine Hugonnet*, cit.

32. *Le Rituel des Fausses Fleurs* è ultimo lavoro in cui è presente una punteggiatura di rarefatti inserti sonori, accenti minimali e concreti. Si tratta per lo più dell'elaborazione di suoni di natura che cooperano alla creazione di una serie di allusioni che rinviano a un finto universo bucolico nel quadro di un divertito sensualismo preraffaelita e a maliziose movenze samoane. Cruciale è la collaborazione con il compositore Michael Nick, con cui la coreografa continuerà a dialogare artisticamente anche nelle opere successive sprovviste di musica (ma non di suono).

33. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

L'assenza di musica sarà d'ora in poi un elemento strutturale delle creazioni di Hugonnet. Ma al contrario di una quiete percettiva, il silenzio produce una tensione anecoica che serve un sentire amplificato. È la predisposizione di una peculiare qualità d'ascolto sintonizzato sull'intrinseca ritmica del movimento e sui rumori del corpo, generalmente occultati che ora chiedono di essere ascoltati. Secondo Bojana Kunst, il corpo sintonizzato con i propri rumori acquista una voce propria la cui udibilità è strettamente connessa alla posizione emancipatoria esercitata nei confronti del corpo stesso, delle sue rappresentazioni, ancor più della soggettività che lo sostiene:

La scoperta emancipatoria della *voce del corpo* è quindi strettamente connessa con il modo in cui una visione politica e culturale viene assunta dal corpo, corpo che non è più oggetto di iscrizione del potere linguistico o oggetto di civilizzazione e di attribuzione del sociale. Quando si danza, il corpo contemporaneo non è più messo a tacere dal potere sovrachiarante del linguaggio dell'Altro. Ora è un corpo sonoro, gravitazionale, pesante, rumoroso e anche fluido e sfuggente, aperto³⁴.

Questa audibilità³⁵ dispone la rivelazione del «corpo sonico» (*sonic body*), vale a dire di una corporeità immersa in uno spazio pieno di suggestioni acustiche in cui l'atto uditivo non è più diretto verso l'esterno, verso il mondo, ma rivolto all'interno, e capace così di abbracciare contemporaneamente risonanze interiori, immaginazione e biologia³⁶. Il silenzio è dunque il campo che consente l'emersione dei rumori del corpo che viaggiano sottotraccia: il battito del cuore, l'andamento ritentivo/espulsivo del respiro, le attività dello stomaco, gli sfregamenti dei denti, la deglutizione della saliva... Esso è la tattica estrema per risvegliare la sensazione del movimento, espandere il senso della durata, alterare l'intuizione dello spazio e generare quindi «uno stato di allarme percettivo»³⁷.

Si tratta di un'audizione-auscultazione gravida di conseguenze anche per lo spettatore: risa, sbadigli e colpi di tosse diventano eclatanti, e sono contemplati come parte indiscussa del paesaggio sonoro complessivo. La vigilanza acustica e l'amplificazione percettiva, di cui si fa esperienza durante le performance, possono causare disagio e imbarazzo oppure una forma di intima complicità, giacché ciò che si sperimenta non è tanto il limite del suono, quanto il limite della propria capacità di ascolto, e quindi dell'immaginazione che lo rende pensabile. La soglia sensibile inaugurata dal silenzio coincide per Salomé Voegelin con un vero e proprio processo generativo del rumore:

Quando non c'è nulla da sentire, molte cose iniziano a suonare. Il silenzio non è l'assenza di suono ma l'inizio dell'ascolto. Questo è l'ascolto inteso come *processo generativo* non di rumori esterni, ma provenienti dall'interno, dal corpo, lì dove la mia soggettività è al centro della produzione sonora, e sono udibile a me stesso. Il silenzio mi rivela i miei suoni: la mia testa, il mio

34. Bojana Kunst, *The Voice of the Dancing Body*, in «Frakcija Performing Arts Journal», vol. II, n. 51-52, 2009, pp. 145-152: p. 146 (corsivo di chi scrive).

35. Suggestivamente Stefano Tommasini parla di «ascolto articolare» in *Tempo fermo*, cit., p. 93.

36. Cfr. Brandon LaBelle, *The Sonic Body*, in Annette Stahmer (edited by), *Parole #2: Phonetic Skin/Phonetische Haut*, Salon Verlag/Errant Bodies Press, Berlin 2012, pp. 97-99: p. 97.

37. Gérard Mayen, *Le Récital des Postures de Yasmine Hugonnet*, cit.

a fare i conti con l'ambiguità della propria percezione. Hugonnet impiega inaspettamente la tecnica ventriloqua. La schisi tra l'enunciazione e l'assenza di movimento della bocca decreta una paradossale forma di (dis)incorporazione. La coreografia accoglie l'illusione di una "rottura" con il proprio supporto corporeo (suggendo l'esternalità della fonte sonora), restando un accadimento corporeo che investe mucose e cartilagini, diaframma e laringe, corde vocali e polmoni.

Se nella scena contemporanea l'arte di emettere parole senza movimenti facciali è un modo peculiare di interrogare e surclassare l'evento corporeo del linguaggio⁴¹, il *transito* tutto interno della voce, nell'universo coreografico di Hugonnet, conta per la forza che ha di lasciar *intravedere* un'intensità energetica *in fieri*. L'esercizio della voce attiva giochi intra-muscolari, pieni e vuoti, «anima l'intero corpo, in particolare la testa, le mani e le braccia, ma anche, in proporzione, e secondo le circostanze, le porzioni del corpo più lontane dai centri della consapevolezza e della produzione della parola vocale, in un *sensibile lavoro di gestualità*»⁴².

Il ventriloquio, che Hugonnet apprende con scrupolosa dedizione da autodidatta⁴³, è utilizzato per il suo repertorio gestuale che coinvolge movimenti connessi agli orifizi, all'apparato respiratorio, alla cavità buccale, a muscoli intercostali e porzioni elastiche della parete addominale. Questa *danza alla rovescia* che si articola da un dentro a un dentro conferisce una dinamica al corpo intero, trasformandolo in un risonatore integrale. La voce è qui movimento respiratorio, muscolare e articolare; è il dispiegarsi di un «corpo secondario» da intendersi come la «proiezione di un nuovo modo di possedere o ossere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce»⁴⁴.

Con questo inganno acustico, Hugonnet amplifica la percezione del *corpo vivente* nel quale si rinnova la «paradossale topologia»⁴⁵ della voce che è intersezione di corpo e linguaggio [*between-the-two*⁴⁶], senza coincidere pienamente né con l'uno né con l'altro. Il situarsi dell'articolazione tra corpo e parola è qui sbilanciato sul versante della pulsione ritmico-vibratoria prodotta dal percorso aeriforme e volatile della vocalizzazione. Afferma Hugonnet:

Usare la tecnica ventriloqua per me significa fare i conti con la voce che vuole uscire fuori, che incontra i meandri del corpo, suo mezzo e ostacolo, dovendolo in qualche modo superare. Il potere della voce deriva dalla sua capacità di caricare, vivificare, rilanciare l'energia. Questa corrente ha per effetto l'amplificazione di cosa è essere vivi. La voce è un atto di presenza⁴⁷.

41. Cfr. Piersandra Di Matteo, *Teatro e voce (dis)incorporata*, in Matteo Bonazzi – Carlo Serra – Silvia Vizzardelli (a cura di), *Voce. Un incontro tra filosofia e psicoanalisi*, Mimesis, Milano 2019, pp. 165-174.

42. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 25 (corsivo di chi scrive).

43. «Non ho dunque deciso di diventare ventriloqua. Non è qualcosa che ho scelto, ma qualcosa che ho scoperto e ho appreso da autodidatta, cosciente che non si trattava di imparare semplicemente un'altra lingua, ma di essere aperta alle trasformazioni che innesca a livello percettivo» (Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.).

44. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 51.

45. Mladen Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di Luigi Francesco Clemente, Orthotes, Napoli 2014, p. 88 (1 ed. *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge, MA 2006).

46. *Ivi*, p. 122.

47. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.

Se il ventriloquo consente di «riflettere sui poteri e i significati della voce in quanto tale»⁴⁸, la coreografa si serve di questa tecnica per lavorare sulla natura «transitiva»⁴⁹ della voce alla ricerca di un'immobilità attiva. L'essere parlati dalla materialità della voce, per Hugonnet innesca una «forma di auto-ipnosi» che consente di «viaggiare *nella* carne»⁵⁰ ed esercitare, lì dove qualcosa *si muove* stando fermi, la soglia tra visibile e invisibile.

La caparbieta pragmatica – che Hugonnet traduce in autodisciplina quotidiana – la conduce alla creazione di un lavoro totalmente centrato sul ventriloquo, *La Traversée des Langues* (2015). Nel silenzio, il corpo articola moduli gestuali improntati alla fissità nei quali si incistano atti di nominazione, frammenti in francese e inglese. Il loro interscambio segnala l'intento di sostare nel linguaggio suggerendone un superamento. Le parole, sbilanciate sulla sfera materiale del *dire*, paiono sollevarsi sottopelle dando vita a un *phonetic skin*⁵¹: l'involucro sensibile della pelle è membrana di riverberazione delle onde sonore⁵² che producono il “movimento interno” delle posture che prediligono le articolazioni degli arti superiori, intenti a circumnavigare il volto. Proprio il volto acquista una propria centralità coreografica nell'esatto istante in cui i movimenti di muscoli mimico-facciali sono impediti. La partitura promuove caroselli di serissimi ghigni, smorfie, movimenti (coreo)grafici della lingua. È una sequenza che culmina nel paradosso di un corpo acefalo, un essere decollato che danza (fig. 5), instradamento a una tensione desoggettivante che inquieta l'anatomia.

Il testo pronunciato nella *Traversée des Langues* è emerso durante le prove attraverso randomicessi associativi tra le parole. Esse non valgono tanto per ciò-che-significano *ma più* propriamente per il fatto-che-sono-pronunciate per mezzo di *un* «mediatore evanescente»⁵³, per aver rotto il silenzio dello spazio coreografico e ampliato la sua portata sonora. L'attenzione alla materia acustica della voce si manifesta in un corpo che “parla” ma che non vuole comunicare, non vuole essere riconosciuta se non come forma di godimento⁵⁴: parola-suono, materia sonora, corpo in vibrazione⁵⁵.

In questa performance, come nella breve sequenza ventriloqua di *Le Récital*, l'occultamento del ge-

48. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 30.

49. *Ivi*, p. 39.

50. Le espressioni sono tratte dalla conversazione con Hugonnet coordinata da chi scrive, avvenuta nel quadro di *Myself is Another*, a cura di Ilenia Caleo e Annalisa Sacchi, progetto collaterale della mostra allestita a Punta della Dogana *Dancing with Myself*, Teatrino di Palazzo Grassi, Venezia 5 dicembre 2019.

51. Cfr. Annette Stahmer (edited by), *Parole #2: Phonetic Skin/Phonetische Haut*, cit.

52. Per la nozione di involucro sonoro (*enveloppe sonore*) cfr. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Editions Dunod, Paris 1985 (trad. it. di Antonio Verdolin, *L'Io pelle*, a cura di Claudio Neri, Borla, Roma 1987).

53. Mladen Dolar, *La voce del padrone*, cit., p. 25.

54. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974 (ed. it. *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979).

55. Questa dimensione ha conseguenze anche sul piano della relazione con lo spettatore in quanto *trasmissione vibrazionale* «intermateriale» che agisce nello spazio tra la produzione di suono e l'ascolto con precise conseguenze sulla configurazione spaziale di tale esperienza. Cfr. Nina Sun Eidsheim, *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*, Duke University Press, Durham-London 2015, pp. 169-185: «Ciò che intendiamo come suono alla fine riverbera in tutto il corpo materiale che lo produce e lo percepisce; è proprio perché il suono – energia ondeggiante – viene trasdotto attraverso il corpo dell'ascoltatore che è percepito» (p. 180).



Fig. 5: Yasmine Hugonnet, *La Traversée des Langues*. © Anne-Laure Lechat.

sto fonatorio non è inscenato per dare voce umana a pupazzi e marionette: in questa fase Hugonnet non è interessata a richiamare teatralmente l'universo del ventriloquio ma a investigare cosa “può un corpo” sotto l'azione della voce che agisce come forza cinetica interna. Gli effetti prodotti sul piano della «configurazione spaziale performer-e-pubblico»⁵⁶ sono da intendersi come esercizi di de-gerarchizzazione del percepito. A essere rinnovata è la relazione tra orecchio e occhio, se è vero – com'è vero – che la voce ventriloqua si palesa allo spettatore nel contrappunto tra udibile e visibile, a partire cioè dal disaccordo percettivo in cui lo sguardo (le labbra chiuse) e la voce (che nella sua rappresentazione disincarnata è pur sempre espressione della singolare *unicità* del corpo che la emette⁵⁷) appaiono come oggetti del loro reciproco scarto⁵⁸.

Immaginazione vocalica

La Traversée des Langues può essere inteso come il passaggio obbligato per una piena esplorazione dell'enunciazione ventriloqua. Questa tecnica d'occultamento della fonte vocale diviene col tempo una strategia pienamente consapevole in termini espressivi. Aspetto che si evidenzia in *Se Sentir Vivant* (2017)⁵⁹. Qui l'organicità nascosta del ventriloquio non è più impiegata esclusivamente come corrente energetica sotterranea ma serve i giochi dell'immaginazione attraverso l'irriducibile esternalità della

56. «Performer-and-audience spatial configurations» (Nina Sun Eidsheim, *Sensing Sound*, cit., p. 79).

57. Cfr. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.

58. Mladen Dolar, *La voce del padrone*, cit., p. 82.

59. *Se Sentir Vivant*, Arsenic Festival, Losanna, 22 marzo 2017.

voce. Si fa strada invece l'illusione, propria del ventriloquo, di dare voce a un corpo esterno, residuale, che in Hugonnet assume – lo vedremo – il semblante di un oggetto parziale⁶⁰.

Se Sentir Vivant cattura il corpo nel silenzio e dà avvio a una tessitura di oscillazioni, rispecchiamenti palmo/pianta del piede, arti inferiori/superiori in un gioco di corrispondenze (a)simmetriche con la propria ombra. La figura si espone per prendere parola, e lo fa attivando uno schema di multiple fluttuazioni in successione, leve e spostamenti vigilati del peso. Una sequenza di smorfie esasperate, tic della fonazione, grida, sono sostenuti dall'enfasi del respiro in andamento pneumatico. Il gesto minimale si sbraca via via in scariche vocali, svuotamenti d'aria, suoni gutturali simili a rituali di pianto balcanici o alla lamentazione tragica di una cattiva recitazione, cacofonie.

Il «ritmo del respiro, progressivamente sonorizzato come *pneuma* organico»⁶¹ è il vassoio su cui s'innesta un complesso *mouthing*⁶²: un'estesa gamma di movimenti facciali, alterazioni muscolari del viso, gesti buccali prodotti dalla spinta elasticità della cavità orale, tale che la sequenza di (tras)figurazioni risulti capace di fare del volto uno spazio preminente, autonomamente coreografico con proprie valenze estetiche.

Raggiunta la posizione centrale, la figura – jeans e camicetta bianca – emette i versi incipitari del Canto I della *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Sono proferiti (prima in italiano, poi in francese e inglese) con la tecnica ventriloqua davanti a un libro posizionato a terra. Lo spettatore ha la paradossale sensazione di ascoltare l'eco di una lettura silenziosa. Di lì a poco la voce viene dirottata sulle dita di una mano convergenti sui polpastrelli. Mentre lo sguardo indugia sul libro la mano “parla”. È una condotta omologa a quella infantile delle ombre cinesi che generano forme animali dai movimenti della mano proiettati su una parete. Ma qui non c'è uno sfondo da animare. Si tratta di «rendere parlante un altro corpo»⁶³: l'apertura-chiusura delle dita coincide con l'esatta scansione del testo, avvalorando la volontà di credere nello spostamento della voce su un corpo/oggetto esterno (così come accade per pupazzi e marionette).

All'altezza del verso «guardai in alto e vidi le sue spalle» la danzatrice rinuncia alla lettura, si distende sul fianco mentre il testo continua a essere “proferito” da questo pezzo di corpo a-guisa-di-serpente (fig. 6). Hugonnet dispone un teatrino in cui l'organicità nascosta della fonazione si scambia di posto con una (quasi) inorganica corporeità. La voce surclassa il soggetto della vera enunciazione, manifestandosi in una porzione autonomizzata del corpo bypassato per eccesso.

60. L'oggetto-voce, *surplus* autonomamente perturbante, si manifesta e si accampa nello spazio scenico come un'escrescenza che non aderisce più al corpo dell'emissione, segnalando una rottura dissociante che intacca visibilmente la presenza. Cfr. Mladen Dolar, *The Object Voice*, in Renata Salecl – Slavoj Žižek (edited by), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham 1996, pp. 7-31.

61. Stefano Tomassini, *Tempo fermo*, cit., p. 94.

62. Cfr. Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury Academic, New York/London 2014, pp. 7-9.

63. Yasmine Hugonnet, *Conversazione*, cit.



Fig. 6: Yasmine Hugonnet, *Se Sentir Vivant*. © Anne-Laure Lechat.

Riversa a terra, con gli occhi chiusi, la figura sembra dormire. Eppure la voce continua a manifestarsi da un corpo parlante come fosse morto⁶⁴. La pronuncia disincorporata che per sua natura evoca «la voce del morto»⁶⁵ veicola la natura ultramondana della parola dantesca. Non si potrebbe forse riconoscere in questa dissociazione un'allusione alla doppia postura di Dante poeta e personaggio, *auctor* e *agens* della *Divina Commedia*?

La performance reclama un «corpo-in-invenzione»⁶⁶ capace di contraddire il corpo dell'emissione e competere con esso, provocando l'inesauribile inclinazione dell'umano a collegare la voce a una sorgente, qualunque essa sia. *Se Sentir Vivant* induce lo spettatore dunque a chiedersi: «Chi parla qui? Il libro? Il morto? Il serpente?...», così facendo è l'intero universo spettacolare della ventriloquia ad essere orchestrato, un gioco di specchi in cui una certa dose di sublime risuona nel pieno materialismo del corpo.

Tutta la consapevolezza ventriloqua, acquisita negli anni di ricerca solitaria, in *Chro no lo gi cal / Trio*⁶⁷ (2018) è infine passata al vaglio di una scrittura coreografica con più interpreti. Il ventriloquio diventa un patrimonio da condividere con le danzatrici Ruth Child e Audrey Gaisan Doncel⁶⁸.

64. Al verso «Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso» Hugonnet si pone spalle al pubblico, infine si rialza e riprende il testo in francese e in inglese, scandendo la sequenza gestuale in base ai suoni ritmati, a emissioni variate in differenti registri e altezze tonali.

65. Mladen Dolar, *La voce del padrone*, cit., p. 78.

66. Steven Connor, *La voce come medium*, cit., p. 52.

67. *Chro no lo gi cal / Trio*, Théâtre de Vidy, Losanna, 6 novembre 2018.

68. La ricerca di Hugonnet prevede, come sua componente fondamentale, una fase solitaria di studio e un periodo conseguente in cui sperimentare l'estensibilità dei risultati conquistati attraverso dinamiche trasmissive e forme della reciprocità. È

La performance nasce come un'investigazione sul tempo, sul trascorrere biologico, sulla percezione della durata che sconfessa la scansione cronologica. Il titolo *Chro no lo gi cal* tradisce l'intento, disponendo a critica il concetto che veicola: è sequenziato graficamente e sillabato in scena. Il richiamo al tempo, e alla logica che lo sottende, è inciso da intervalli tipografici che corrispondono a inibizioni topografiche dello spazio scenico. Hugonnet rivela con chiarezza come affetti, cronologie motorie, riverberi sequenziali possano interagire simultaneamente nel processo compositivo attraverso echi e prolessi temporali:

Se, ad esempio, sono distesa sul mio ventre totalmente rilassata e comincio a sollevare un braccio, posso osservare cosa quel semplice gesto comporta, quali sono i movimenti anticipatori, le dinamiche dei miei muscoli profondi, gli echi periferici. Prima di sollevare il polso sinistro, potrei aver mosso il collo, contratto la pancia, serrato le labbra, forse anche la tonicità del braccio destro è già stata colpita. [...] L'atto creativo si trova proprio in quel punto: occorre conoscere i livelli articolatori e le cronologie motorie che conducono al gesto, al fine di comporli, di opporsi ad essi, di alterare il loro corso o il ritmo; occorre prestare attenzione a ciò che provocano emotivamente dentro di me⁶⁹.

La coreografa è interessata all'intervallo *tra* l'“adesso” del movimento e l'istante successivo, quando il corpo è ancora improntato da istanze che restano attive nella trasformazione. È lì che il gesto si emancipa dalla cronologia⁷⁰: l'attenzione dell'interprete non è rivolta più solamente al compimento dell'azione ma è concentrata sulla latenza di cui il movimento porta traccia nella sua progressione. Non è un caso che proprio il transito sequenziale catturato dal dispositivo ottico di Eadweard Muybridge sia richiamato in una concatenazione braccia-gambe che interessa le tre danzatrici allineate longitudinalmente.

Questo processo di derive temporali è fomentato dalla polivocalità intercorporea che rimbalza tra le interpreti in una scena femminile, al femminile: la sobria scrittura coreografica è infatti scandita da partiture di respiri sonori, mugugni, balbettii, vocalizzi e sonorizzazioni prossime al canto, andamenti litanici, pronunce ventriloque⁷¹. *Chro no lo gi cal / Trio* innesca un sistema di risponden-

lo stesso transito riconoscibile tra la poetica posturale di *Le Récital* e il suo avanzamento collettivo nella dinamica germinativa di *La Ronde/Quatuor*. Vale la pena notare che per *Le Récital* Hugonnet prevede la possibile articolazione-trasmissione in una dinamica di gruppo: è la versione *Extensions*, ospitata da La Biennale College Danza di Venezia 2015, diretta da Virgilio Sieni. Si tratta di una variante del progetto originale ripensato per sette interpreti e concepito come la condivisione di un assolo. Le geometrie posturali del *solo* sono trasmesse ai danzatori, vietando il contatto fisico e ogni forma di interrelazione. *Le Récital des Postures – Extensions* lavora a dispiegare singolarità situate nello spazio puntando sulla moltiplicazione delle azioni attraverso ascolto e reciprocazione a distanza (Palazzo Trevisan, Venezia, 25-27-28 giugno 2015).

69. Cfr. le note d'intenzione di Yasmine Hugonnet relative al percorso di ricerca di *Chro no lo gi cal / Trio*, novembre 2016, documento scritto in collaborazione con Mathieu Bouvier, online: https://yasminehugonnet.files.wordpress.com/2019/02/chronological-trio-_eng_05.02.19.pdf (u.v. 2/9/2020).

70. Cfr. Stefano Tomassini, *Yasmine Hugonnet e la vittoria sul Tempo*, in «Artribune», 11 gennaio 2019, online: <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/01/yasmine-hugonnet-festival-firenze/> (u.v. 2/9/2020).

71. In ventriloquio è pronunciato anche un estratto dal *De Rerum Natura* (Libro V, 534-563) di Lucrezio (in latino). Per cogliere il legame con l'interesse di Hugonnet per la fisica quantistica e le connesse riflessioni sul tempo, cfr. Thomas Hahn, *Chro no lo gi cal: Entretien avec Yasmine Hugonnet*, in «Danser Canal Historique», 18 janvier 2019, online: <https://dansercanalthistorique.fr/?q=content/chro-no-lo-gi-cal-entretien-avec-yasmine-hugonnet> (u.v. 2/9/2020).

ze sonoro/posturali che danno vita a un concerto coreo-grafico-musicale. Il gesto s'annoda a precise modulazioni vocali e ogni articolazione gestuale si scopre riflessa nella voce (e viceversa)⁷². Piccoli radiomicrofoni vicini alla bocca raccolgono minime vibrazioni e sibili delle voci. Il respiro ora sostiene una nota tenuta, ora risente della compressione del diaframma o della piegatura dall'indietro del volto. Echi tra le sillabe si amalgamano con sussurri parzialmente impercettibili, si distribuiscono tra una danzatrice e l'altra attraverso un processo di segmentazione vocale che corrisponde a precise sezioni del gesto. La severa dizione, l'inespressività dei volti, lo sguardo vuoto cooperano alla creazione di una presenza fondata sul riverbero acustico tra i corpi, come ad esempio quando una interprete spalanca la bocca in silenzio e la compagna lancia un grido lacerante appena schiudendo le labbra. La confusione percettiva è alimentata dalla prossimità dei corpi⁷³, in cui l'una si fa estensione dell'altra, invitando lo spettatore a ricomporre la figura umana.

Due danzatrici, in abito di velluto a foggia rinascimentale e gorgiera, danno vita a costellazioni gestuali intonate a cura, agonia, desiderio. Come fuggite da un dipinto fiammingo, scivolano dentro gli spessi costumi che nascondono le linee del corpo e alimentano incastri inusitati con i corpi nudi (fig. 7). Qualcosa della loro paradossale relazione si svela nel richiamo klimtiano a *Le tre diverse età della donna* (1905), che pare comporsi/scomporsi sotto lo sguardo dello spettatore suggerendo un moderno vaticinio.

Hugonnet è innegabilmente interessata a evocare la fenomenologia che lega voce dissociata e universo corporeo femminile e lo fa alludendo alla scena oracolare della Pizia, figura legata alla dea della Terra, ai culti arcaici della fertilità, ma anche agli aspetti dionisiaci dell'Oracolo delfico. Essa rappresenta il primo fenomeno della tradizione occidentale che abbia associato corpo femminile, arti della divinazione e ventriloquio. Rivelatrice è la scenografia progettata da Nadia Lauro. Il set è pensato come una struttura praticabile a tre livelli ascendenti: i gradi di pendenza funzionano come «tre diverse età temporali, tre diverse possibilità di effetti della presenza, tre diverse modalità di trasmissione, e che allungano la prospettiva della visione dello spettatore, scombinando di continuo i piani delle proporzioni»⁷⁴. Riferendosi alle nuvole di gas sospese tra proferimenti ventriloqui, Lauro parla di «uno spazio metafisico, un luogo senza tempo, una specie di architettura *geotermica*»⁷⁵ per via di bocchette nascoste

72. Ad esempio, il sollevamento graduale di entrambe le braccia coincide con un crescendo vocale. Schemi analoghi si costruiscono sull'asse di corrispondenza e contrappunto tra accelerazione e decelerazione ritmica.

73. Puntuale è la descrizione di Céline Gauthier: «quando il [...] tallone [di una danzatrice] viene sollevato, il suo piede si inclina per poggiare sul bordo esterno del metatarso; il ginocchio si piega, l'anca si torce e con un effetto eco la testa si inclina. Il corpo sembra essere sorretto da impercettibili sostegni, profondamente interiorizzati dal lavoro dello yoga. [...] una di loro è animata da uno slancio simile a quello della caduta – sembra abbandonare il suo peso a terra; tuttavia la dinamica in atto evoca piuttosto un brusco taglio nell'equilibrio della sua linea gravitazionale, come un collasso interiore; la scarica energetica così prodotta viene raccolta dalla sua complice che accoglie tra le mani il corpo flessibile ma inerte». Cfr. Céline Gauthier, *Chrono no lo gi cal, Yasmine Hugonnet*, in «Maculture», 24 gennaio 2019, online: <https://www.maculture.fr/critiques/chronological-hugonnet/> (u.v. 2/9/2020).

74. Stefano Tomassini, *Yasmine Hugonnet e la vittoria sul Tempo*, cit.

75. Cfr. materiali testuali relativi alla concezione del lavoro, cit.



Fig. 7: Yasmine Hugonnet, *Chro no lo gi cal / Trio*. © Anne-Laure Lechat.



Fig. 8: Yasmine Hugonnet, *Chro no lo gi cal / Trio*. © Anne-Laure Lechat.

sotto il pavimento da cui fuoriesce del fumo che abita lo spazio in forma di denso vapore (fig. 8).

La tradizione vuole che la Pizia, sacerdotessa di Apollo, fosse la portavoce del dio grazie al transito corporeo di «dolci vapori»⁷⁶ o mefitiche emanazioni gassose che fuoriuscivano da una fessura nel suolo e, per il tramite della vagina, raggiungevano l'orificio buccale dando consistenza sonora alle profezie. Poco importa se diversi studi scientifici – a partire dalle ricerche di Joseph E. Fontenrose⁷⁷ e di altri mitografi – abbiano messo in risalto la mancanza di evidenze geologiche e geochemiche relative alla presenza di questi gas allucinogeni. Ciò che conta per Hugonnet è predisporre un «rito coreografico»⁷⁸ in cui convocare universi sincretici, passati remoti, mondi pittorici, configurazioni in cui la voce, elusiva e cangiante, possa fungere da spola per la tessitura di uno spazio vibrante *tra* scena e spettatore. È lo spazio in cui è possibile assistere alla nascita di un'idea di corpo che non è più quello delle danzatrici, ma un corpo paradossale, archetipico, sensiente.

76. Plutarco, *Moralia* 437c.

77. Cfr. Joseph Eddy Fontenrose, *The Delphic Oracle: Its Responses and Operations*, University of California Press, Berkeley CA 1978.

78. Yasmine Hugonnet, *Its Not Like You Should Understand*, cit.