

Francesca Magnini

Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche

We think of pure styles, but in fact, everything is hybrid in a way.

Gill Clarke¹

Non sono mai stato interessato a documentare o anche registrare la mia vita di danzatore [...]. Io vivo nel presente e non penso al passato o quel che c'è dopo la morte. Non mi preoccupo del fatto che la gente si ricordi di me o delle mie performance; non ho mai aspirato a *preservare* i miei lavori. Del resto questo *non è nemmeno possibile*; [...] *La danza è un'arte evanescente e fluttuante*².

Sono parole di Mikhail Baryshnikov del 1994: un'affermazione perentoria che sembra escludere l'eventualità che della danza si possa parlare tracciando traiettorie, fissando testimonianze, scrivendone una storia degna di questo nome. Parole che mettono in dubbio il ruolo della memoria e persino l'ipotesi di utilità degli studi sulla danza. Quello dell'*impermanenza* è un "lamento abituale"³, in qualche modo limitante per la ricerca: la natura rappresentativa

¹ Clarke, Gill - Boxberger, Edith, *Movement and Learning can Happen Everywhere* (Gill Clarke – Minding Motion), in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 200-203: 201.

² Christen, Regina, *This Unique Moment... Mikhail Baryshnikov in conversation with Regina Christen*, "Ballett International/Tanz Aktuell", maggio 1994, pp. 10-11, cit., in Morris, Gay, *Moving words: Re-writing Dance*, London, Routledge, 1996, p. 29 (corsivo mio).

³ Yeoh, Francis, *The value of Documenting Dance*, "Ballet-Dance Magazine", giugno 2007, p. 1, ora in www.ballet-dance.com/200706/articles/Yeoh200706.html. Il termine "impermanenza" (*impermanence*) è utilizzato da Maxine Sheets-Johnstone con esplicito riferimento al movimento del corpo e alla sua presunta, ma puntualmente smentita, incapacità di poter essere documentato a causa di un'intrinseca prevalenza di qualità dinamiche temporali, a scapito di quelle più facilmente riconducibili a coordinate spaziali. Cfr. Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK) – Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 253-277: 273. Altri studiosi, ma anche artisti, preferiscono utilizzare invece il termine "ephemerality" (che mi piace tradurre con "evanescenza") per riferirsi a una certa difficoltà di persistenza della danza più in generale; questa parola richiama inevitabilmente nella sua etimologia proprietà legate all'effimero, anche quando è usata di proposito per negarle. Per fare solo due esempi cfr. Lepecki, André, *Inscribing Dance*, in Id (a cura di), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139 e Brandstetter, Gabriele, *Choreography as a Cenotaph: the Memory of Movement* in Brandstetter, Gabriele - H. Völckers (a cura di), *Remembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2000, pp. 102-134. In questo saggio pertanto ho preferito adottare il termine "impermanenza" poiché più efficace, secondo il mio punto di vista, a esprimere in lingua italiana l'idea di una difficoltà di "cattura" di alcuni

non verbale è stata a lungo considerata così caratterizzante per l'identità coreutica che ha finito per costituire un'anomalia riconosciuta, un vero e proprio "alibi" per la celebrazione di una perdita necessaria, giudicata intrinseca alla sacralità del movimento.

Nell'ormai lontano 1968 Marcia Siegel affermava perentoriamente che "la danza esiste in un permanente stato di sparizione"⁴: nel momento stesso in cui viene creata è già pronta per andare via di nuovo, è un evento che "sparisce proprio nell'atto in cui si materializza"⁵. Anche un'altra critica di danza americana, Arlene Croce, sosteneva nel 1977 che ciò che la danza ci lascia è solamente un *afterimage*, ovvero una sorta di "immagine del dopo":

[...] quell'impressione trattenuta dalla retina dell'occhio, o da altri organi di senso, di una sensazione vivida, (che si riceve) dopo che le cause esterne sono state rimosse. L'*afterimage* è quello con cui restiamo quando la performance è finita. *La danza non lascia niente dietro di sé – nessuna registrazione, nessun testo...*⁶.

Se questo fosse vero, afferma Judy Van Zile pionieristicamente, significa che forse si potrebbe parlare almeno di *ephemeral artifact*⁷, intendendo con questa espressione non un vero e proprio "feticcio del manufatto", ma qualcosa che è stato comunque prodotto intenzionalmente dall'uomo, in questo caso dal coreografo in collaborazione con i danzatori. Cosa significherebbe altrimenti studiare, analizzare e mettere in relazione un "evento impermanente" con un altro della stessa natura inafferrabile? C'è un sostrato comune? C'è qualcosa che si conserva? Può la notazione rappresentare davvero la danza? Che tipo di notazione consente di determinare e quindi di riprodurre le proprietà essenziali della danza? Affrontare domande simili in modo esaustivo non mi è possibile

parametri qualitativi del movimento, legati appunto al flusso temporale del gesto, ma pur sempre con un'allusione - implicita nella parola stessa - a ciò che letteralmente può "permanere" della danza, ovvero senza quella sfumatura di sapore romantico che cela l'idea rischiosa di una possibile sparizione senza soluzione.

⁴ Siegel, Marcia, *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*, New York, "Saturday Review Press", 1968, ora in Van Zile, Judy, *What is dance? Implications for dance notations*, "Dance Research Journal", vol. XVII, n. 2, Autumn 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986, p. 42. Cfr. anche Rowell, Bonnie, *The Historical Character of Dances*, in McFee, Graham (a cura di), *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, pp. 33-44: 38.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Croce, Arlene, *Afterimages*, New York, Alfred A. Knopf, 1977, ora in Van Zile, Judy, *What is dance?*, cit., p. 42 (corsivo mio).

⁷ Van Zile, Judy, *What is dance?*, cit., p. 42.

nello spazio di questo saggio; al tempo stesso invito a non dimenticarle, in quanto imprescindibili per uno studio che voglia non solo accostare le più avanzate strategie di “cattura” e restituzione del movimento - digitali e non - ma prima di tutto cercare di capirne il senso in una prospettiva storica, che dalla contemporaneità si estende al passato: “la notazione non è di sicuro *la danza* – ma può forse aiutarci a discutere, con maggior significato, e in futuro a identificare che cos’è la danza”⁸.

Esemplari in questo senso sono le recenti sperimentazioni intorno al lavoro di Emio Greco e Pieter C. Scholten presso l’*International Choreographic Arts Centre* (Internationaal Choreografisch Kunstencentrum o ICK) di Amsterdam, un polo internazionale e interdisciplinare, dove ricercatori di diversa provenienza si riuniscono periodicamente per studiare nuove modalità di “cattura” e restituzione del peculiare linguaggio coreografico di Emio Greco a scopo soprattutto pedagogico⁹. Si tratta di una serie di iniziative che operano in

⁸ *Ini*, p. 46. Di recente Claudia Jeschke si è espressa sul problema della notazione così: “Non importa quali forme di rappresentazioni siano state utilizzate in passato, esse sono sempre state il riflesso di un’ esplorazione multi-disciplinare del movimento: problemi di rappresentazione del corpo, tecnica di danza, terminologia ed estetiche. [...] La danza, in questo periodo, ha anche abbandonato dietro di sé il vocabolario di movimento, chiaramente definito, costituito da stili esistenti, programmi e metodi. L’esplosione estesa del linguaggio di movimento apre l’ordine dei sistemi di notazione esistenti e domanda altri metodi di documentazione”. Jeschke, Claudia, *Overlapping Maps. People have been trying since centuries to memorize dances. And keep inventing new tools to do so*, in *1. Biennale Tanzausbildung/Tanzplan Deutschland within the Festival CONTEXT#5 at Hebbel am Ufer*, Berlin, 26 febbraio-4 marzo 2008.

⁹ Cfr. in particolare deLahunta, Scott (a cura di), *Capturing Intention, Documentation, analysis and notation based on the work of Emio Greco | PC*, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2007. In allegato al testo c’è un DVD-Rom interattivo che presenta un’interfaccia con diversi collegamenti ipertestuali: si tratta di uno strumento che il danzatore può usare in piena autonomia per comprendere e affrontare il *training* richiesto dal lavoro coreografico di Emio Greco. Al libro è allegato anche un film documentario, con la regia di Maite Bermudez, basato su un *workshop* filmato durante l’Impuls Tanz di Vienna del 2005 e proiettato in anteprima nel Luglio 2006 in occasione del Cinedans Festival di Amsterdam, utile anch’esso per diffondere le strategie didattiche del lavoro di Emio Greco. Questi materiali complessivamente hanno costituito una vera e propria fonte d’ispirazione per la mia ricerca dottorale: l’analisi profonda dei processi creativi che stanno alle radici della coreografia contemporanea e le conseguenti riflessioni sui problemi riguardanti la trasmissione di una certa intenzionalità poetica della danza hanno infatti contribuito a orientare le mie riflessioni verso la necessità di ripensare una nozione complessa come quella di “repertorio”. Per un approfondimento in merito cfr. Magnini, Francesca, *Inside Movement Knowledge – LAB#4. Un laboratorio di ricerca per la registrazione e la trasmissione della coreografia contemporanea*, in *I modi della regia del nuovo millennio*, numero monografico a cura di Jovičević, Aleksandra – Sacchi, Annalisa, “Biblioteca Teatrale”, voll. LXLI-LXLII, n. 91-92, luglio-dicembre 2009, pp. 327-342. Cfr. anche, tra i contributi più recenti, Hoogenboom, Marijke, *Artistic Research as an Expanded Kind of Choreography Using the Example of Emio Greco | PC*, in Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko – Von Wilcke, Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, pp. 81-90 e Bevilacqua, Frédéric – Schnell, Norbert - Fdili Alaoui, Sarah, *Gesture Capture: Paradigms in Interactive Music/Dance Systems*, in Klein, Gabriele – Noeth,

continuità con le innovazioni digitali già apportate nel campo della didattica della danza contemporanea da William Forsythe, che ormai da diversi anni cerca di andare ben oltre la semplice produzione di “pezzi di repertorio” per promuovere anzitutto nuovi sistemi di educazione al movimento, capaci di dar forma visiva e qualitativa a delle strutture leggibili, all’idea cioè che l’azione coreografica possa risiedere in un “altrove” riconoscibile e “oggettivabile” anche fuori dal corpo¹⁰. Senza dimenticare le strategie messe in atto da Steve Paxton per diffondere il suo caratteristico modo d’intendere l’azione danzata, sempre attraverso un approccio didattico-analitico, che – con l’aiuto di un supporto digitale¹¹ - indaga a fondo il funzionamento delle connessioni muscolari risvegliate grazie alla tecnica della *Contact Improvisation*. Insomma, una volta che accettiamo l’indiscussa transitorietà della danza, dobbiamo purtuttavia ammettere l’eventualità di una sua permanenza da mettere in

Sandra (a cura di), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 183-193.

¹⁰ A Chris Ziegler, *media artist e designer* che ha progettato l’interfaccia digitale del DVD-Rom didattico di Emio Greco, citato sopra, va il merito di aver già realizzato il CD ideato da William Forsythe, intitolato *Improvisation Technologies: A Tool for Analytical Dance Eye* (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Institut für Bildmedien in cooperation with Deutsches Tanzarchiv Köln), nelle due edizioni 1994 e 1999; questo rivela senza dubbio un discorso di continuità tra le due esperienze artistiche, quindi una condivisione di prospettive in merito ai problemi attuali di notazione. L’indagine intorno a forme sempre nuove di “pensiero coreografico” riconducibili al lavoro di William Forsythe, è condotta da un gruppo di ricercatori che fa capo a diversi enti, tra cui: Forsythe Foundation, The Forsythe Company, Ohio State University Dance Department e Advanced Computing Center for the Arts and Design. I risultati di questa ricerca sono confluiti nel sito internet *Synchronous Objects* (<http://synchronousobjects.osu.edu>), il cui fulcro principale sta nell’analisi strutturale della ormai famosa coreografia “*One Flat Thing, Reproduced*” di Forsythe. Grazie all’aiuto di un linguaggio grafico digitale si è cercato di svelare, cioè di rendere leggibili anche a livello visivo - attraverso colori, linee e traiettorie, a loro volta derivate da mappe e statistiche sui fenomeni di continuità o discontinuità del movimento - alcuni principi-base sottesi alla costruzione di un’opera di danza, vale a dire quelle architetture, quegli aspetti spaziali e temporali caratteristici del pensiero coreografico, nati dalla relazione tra le indicazioni tecniche, stilistiche e poetiche del coreografo e la capacità di azione e reazione ad esse da parte dei danzatori. Tra i primi articoli usciti a riguardo vorrei ricordare Shaw, Norah Zuniga *Ballet as Information Aesthetics*, in deLahunta, Scott - Shaw, Norah Zuniga, *Constructing Memories, Creation of the Choreographic Resource*, Taylor & Francis, Routledge 2006, pp. 59-62. La formalizzazione sempre più precisa del progetto ha prodotto via via saggi più esaustivi, tra cui: Groves, Rebecca - Shaw, Norah Zuniga - deLahunta, Scott, *Talking about Scores: Willi.am Forsythe’s Vision for a New Form of “Dance Literature”*, in Gehm, Sabine - Husemann, Pirkko - Von Wilcke, Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion*, cit., pp. 91-100 e Shaw, Norah Zuniga, *Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas*, in Klein, Gabriele - Noeth, Sandra (a cura di), *Emerging Bodies*, cit., pp. 207-221. Cfr. anche www.williamforsythe.de/essay.html.

¹¹ S. Paxton, *Material for the Spine. A Movement Study*, Contredanse, Paris 2008. Si tratta di un DVD che aiuta il danzatore a esplorare le possibilità del corpo e a capire come utilizzare i propri sensi per orientare la coscienza verso le sensazioni interne di movimento, allo scopo di acquisire una precisa consapevolezza.

relazione anzitutto con lo sviluppo di diverse forme d'insegnamento e in secondo luogo con la possibilità che essa offre non solo di numerose rappresentazioni, ma anche di ri-presentazioni, ri-visitazioni, o complicate re-interpretazioni, variamente conformi per composizione o ispirazione a una presunta versione *originale*, in un tempo dilatato. Basti pensare a un coreografo eclettico come Xavier Le Roy¹², in particolare a uno dei suoi ultimi lavori che è una spiazzante reinvenzione di *Le Sacre du Printemps*¹³ che dà un taglio netto ai passi “che furono”, antepo-ponendo con forza la componente musicale a quella narrativa. Guardando un documentario sull'*ensemble* della Filarmonica di Berlino ripresa dalle telecamere nel momento delle prove¹⁴, Le Roy rimane affascinato dai movimenti sinuosi e cadenzati del direttore d'orchestra nei quali riconosce una vera e propria struttura coreografica autonoma¹⁵, così decide di creare un pezzo prendendo spunto da queste azioni e via via complicandole,

¹² Il coreografo francese Xavier Le Roy rifugge la definizione univoca di “creatore di danza”. Dopo un dottorato di ricerca in biologia molecolare presso l'Università di Montpellier, lavora come danzatore e coreografo dal 1991, creando assoli che – seppur recenti - hanno già fatto la storia della cosiddetta *non-danza* francese, come *Self Unfinished* (1998) e *Product of Circumstances* (1999). Personalità che ha aperto nuove prospettive per la danza e il cui approccio ha radicalizzato il discorso accademico sul corpo e sull'arte coreografica, Xavier Le Roy focalizza la sua attenzione sulle relazioni tra i processi di movimento e avvia regolarmente progetti che sfidano i modi di produzione ordinari e indagano le collaborazioni e le condizioni del lavoro di gruppo, tra cui *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* (1999-2000), *Project* (2003), e *6 Months 1 Location* (2008). I suoi ultimi lavori, come gli assoli *Le Sacre du Printemps* (2007) e *Product of Other Circumstances* (2009), così come il pezzo per gruppo *Low pieces* (2009-2011), esplorano coraggiosamente diverse modalità di relazione tra artisti e spettatori.

¹³ La prima di questo spettacolo si è svolta il 27 giugno 2007 a Lione, nell'ambito del Festival “Les Intranquiller, Les Subsistance”. *Le Sacre du Printemps* di Xavier Le Roy nasce come co-produzione tra: Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon (Xavier Le Roy Associated Artist 2007/08), Les Subsistances/Residence - Lyon, Tanz im August - Internationales Tanzfest 2007 - Berlin, PACT Zollverein Choreographisches Zentrum NRW - Essen. Ho personalmente assistito a questo spettacolo il 28 marzo 2012 a Barcellona (Mercat de les Flors), nell'ambito di *Coreografia Expandida. Situaciones, Movimientos, Objectos...*, conferenza a cura di Bojana Cvejić e Märten Spångberg, organizzata grazie alla collaborazione di diversi enti - University of Dance and Circus (Stoccolma), Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA), Fundació Antoni Tàpies e Mercat de les Flors (Barcellona), con il supporto di Swedish Research Council e Swedish Arts Grants Committee - in occasione della performance-evento *Retrospective* di Xavier Le Roy presso la Fundació Antoni Tàpies.

¹⁴ Si tratta di una registrazione risalente al 2003, inserita a sua volta in un film-documentario intitolato *Rythm Is It!* (cfr. G. Thomas, E. Sánchez, *Rythm Is It!* DVD, 2004) nel quale circa 250 tra bambini e ragazzi provenienti da quartieri disagiati della Germania, sono stati avvicinati alla danza proprio attraverso un contatto diretto con la musica di Stravinskij e con il suo brano *Sacre du Printemps*. Le Roy per il suo pezzo si è ispirato in particolare alla “performance” del direttore d'orchestra in questione (Sir. Simon Rattle) ripreso per l'appunto in video durante la conduzione della Berlin Philharmonic Orchestra.

¹⁵ Per quella che il coreografo stesso chiama “*dansalite*” della partitura musicale, cfr. Le Roy, Xavier, *Récit de travail sur Le Sacre du Printemps*, “Repères Cahiers de danse”, n. 20, 2007, pp. 44-47: 45.

facendo in modo cioè che la danza s'impadronisca progressivamente del suo corpo; il tutto su una scena nuda, al ritmo di una colonna sonora pre-registrata. I movimenti scanditi sulle note di Stravinskij dal coreografo-direttore d'orchestra, *face-to-face* con un pubblico schierato a bordo palco nella tipica posizione semicircolare dell'orchestra, sono quello che rimane della danza. Una faccia dalle mille possibilità espressive svelata agli occhi dello spettatore e riscattata da un perenne stato d'invisibilità; di qui scaturisce una riflessione anomala e ironica sulla causalità dei gesti che inducono il suono, sull'intenzione di movimento, sulle dinamiche di sincronizzazione della musica e, non da ultimo, sull'assenza di quella danza di "passi repertoriati" che – visto l'inevitabile rimando a un precedente che ha fatto storia, da Nijinskij a Pina Bausch - ci saremmo prefigurati. Un pezzo sorprendente e sfuggente eppure già rappresentato numerose volte, difficile da inquadrare rispetto alla tradizione precedente, ma anche rispetto a quella della stessa generazione; diverso dal lavoro di "coreografi-pedagoghi" come Forsythe o Greco, ma altrettanto complesso e di stampo autoriale. Quali strumenti critici o categorie estetiche utilizzare allora, per documentare ad esempio un'opera come questa?

Vale la pena di riconsiderare, in proposito, l'efficacia dell'indicazione di Ferdinando Taviani, che riguarda la necessità di "guardarsi da quell'errore per cui – quando mancano all'appuntamento i documenti del genere abitualmente atteso – ci figuriamo l'assenza di ciò che avrebbero dovuto documentarci"¹⁶. Se non restasse davvero niente dopo ogni esecuzione, c'è da chiedersi quale sia il motivo per cui, nella storia ci sono corsi e ricorsi di corpi e d'idee che s'incontrano e s'intersecano in un tessuto di memorie di fatto riconoscibili. Pertanto, tenere anzitutto in considerazione come sono proposti e riproposti gli elementi della tecnica nel corso del tempo ci permette, a mio avviso, di studiare il *repertorio*, quindi il senso dei canoni, delle convenzioni e delle innovazioni nella tradizione¹⁷; la danza, infatti, si trasforma per natura, si evolve attraverso un mosaico di forme che, lungi dall'essere fissate, possono

¹⁶ Taviani, Ferdinando, *Tre note*, in "Teatro e Storia", vol. IV, aprile 1988, pp. 3-31: 11.

¹⁷ Il tema del *repertorio* nella danza contemporanea è oggetto centrale di analisi, nonché nodo generatore di ricerca, nella mia tesi di dottorato intitolata: "*Danza e Repertorio. Tradizione e trasmissione nella coreografia contemporanea*".

moltiplicarsi in modo infinito e indefinito, allargando in maniera esponenziale le possibilità di senso del concetto stesso di danza.

È mia intenzione nello specifico, in merito alla definizione complessa - spesso equivoca - di “danza contemporanea”¹⁸, rigettare l’idea che il *repertorio* sia qualcosa di concluso e definito una volta per tutte: la coreografia oggi chiede di essere analizzata con adeguati strumenti critici e metodologici, ma anche il repertorio storico del balletto classico e della danza moderna attualmente s’interseca con nuove poetiche, nuove tecniche, nuovi stili e si confronta con arditi rifacimenti. La nozione di *repertorio* diventa quindi interessante, soprattutto se utilizzata a partire dalle esigenze pratiche di chi crea il movimento e insieme lo trasmette a un gruppo di danzatori occasionali o a una compagnia stabile. Intendo dire che oggi è interessante studiare non solo in che modo si guarda al passato, come si documentano ed eventualmente si recuperano o si ri-utilizzano materiali di altri, ma anzitutto come per il coreografo e per i danzatori nel loro insieme sia possibile preservare una certa continuità e riconoscibilità dei processi creativi - solo in secondo luogo del patrimonio delle proprie produzioni - nel corso di tempi anche brevi, quindi come avvenga in pratica la trasmissione di nuovi vocabolari di movimento.

I tratti distintivi di transitorietà e di temporalità associati storicamente alla danza hanno del resto contribuito, in un certo qual modo, a “certificare” la sua instabilità, complicando talvolta lo studio delle sue forme più complesse e imprevedibili. Tuttavia, se fino a poco tempo fa il carattere d’*impermanenza* veniva trattato come una vera e propria “malattia” e come giustificazione primaria per la mancanza di studi approfonditi e indagini specialistiche, oggi alcuni studiosi in ambito nazionale e internazionale cominciano a pensare alla danza come al “luogo privilegiato di un ritorno impossibile, nel senso che il

¹⁸ L’espressione stessa “danza contemporanea”, spiega Philippe Noisette, è utilizzata da circa quarant’anni, ma “infastidisce ancora alcune persone, anche se siamo ormai nel terzo millennio artistico. Perché? Forse perché il termine è troppo vago, troppo austero, o porta con sé troppe connotazioni” eppure, continua, “non è sinonimo di caos” (cfr. Noisette, Philippe, *Talk about contemporary dance*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 18 e 15). In questo studio tendo, infatti, a utilizzare la nozione di “danza contemporanea” con diverse accezioni - indicazione cronologica, categoria estetica, esperienza creativa transazionale o etichetta istituzionale - che tuttavia solo apparentemente sono in contrasto tra loro. La multiformità dei punti di vista che il concetto stesso di “contemporaneo” implica, infatti, contempla altrettanto numerose categorie di senso; di conseguenza nell’analisi storico-critica occorre di volta in volta considerare e valorizzare le diverse specificità.

movimento si ri-apre continuamente all'immediatezza della sua stessa presenza"¹⁹. Si sta progressivamente rafforzando - com'è ovvio - la convinzione che la cosiddetta *ephemerality* sia soprattutto un "punto di forza"²⁰; d'altra parte si tratta di una caratteristica che nelle ricerche teatrologiche è già da tempo rivendicata come una qualità assodata intrinseca e un valore da ricercare. La sedimentazione nel corpo di un sapere accumulato è un dato di fatto nella pratica coreutica contemporanea; vale la pena perciò domandarsi perché cercar per forza di intendere il concetto di ri-produzione come qualcosa di oggettivo e concluso, avvalorando ad esempio l'idea che "ogni nostra velleità di ri-presentare la danza come opera (la danza che si vede) è vana"²¹. Insisterei invece sul fatto che il *training* in danza, trova la sua essenza proprio nella capacità tecnica del corpo di ri-prodursi continuamente, e non nella riproduzione in sé. L'esigenza dello storico di conservare tracce non dovrebbe quindi, a mio parere, superare quella dell'artista stesso, di rendere anzitutto trasmissibile – cioè possibile - il suo lavoro. Sembra opportuno perciò andare a cercare quali strutture di riferimento, quali elementi permanenti, quali partiture (presunte) segrete sono sottese al linguaggio coreutico, il che equivale a dire: soffermarsi semplicemente sulla natura della *coreografia*.

La coreografia è una forma di scrittura situata lungo quel confine che c'è tra la presenza e il non essere più lì: un'iscrizione della memoria di quel corpo in movimento la cui presenza non può altrimenti essere conservata. La coreografia è un tentativo di trattenere in una *grafia* quello che non può essere trattenuto: il movimento²².

Mi piace pensare alla coreografia come a una strategia utile per fissare dei riferimenti e stabilire dei punti d'appoggio indispensabili per lo sviluppo dell'azione scenica; una struttura "invisibile" ma necessaria, un po' come quella dei canovacci della Commedia dell'Arte. Uno spazio, quello della coreografia, che non a caso Gabriele Brandstetter situa "tra la vita e la morte [...] tra il

¹⁹ Louppe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, London, Dance Books, 2010, p. 242.

²⁰ Adshear-Lansdale, Janet, *Preface to Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*, London, Dance Books, 1999, p. xii. Cfr. anche S. Franco, M. Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010.

²¹ Sebillo, Laurent, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, ivi, p. 19.

²² Brandstetter, Gabriele, *Choreography As a Cenotaph: the Memory of Movement*, cit., p. 104.

materiale e l'immateriale"²³, tra qualcosa che rimane e qualcosa che va via. Capire le *opere* coreografiche, del resto, significa prima di tutto “dare senso alla cifra stilistica che le caratterizza e alla loro tecnica”²⁴, considerando che alla base della memoria non c'è la permanenza di un oggetto immutabile, bensì il valore di un segno registrato sia nella coscienza collettiva, che nei corpi delle varie generazioni²⁵. Non a caso oggi c'è chi invita vivamente a studiare la coreografia tenendo conto che è una pratica di fatto “disconnessa dalla danza”²⁶, in quanto materia autonoma fatta di “tessiture” più che di contenuti espressivi. Vale a dire, con Laurence Louppe, che il corpo letteralmente cerca e rivela “le sue poetiche nella sua tessitura”, cioè nella sua stessa essenza “fluttuante”: “inventare un linguaggio, infatti, non significa manipolare un materiale pre-esistente, ma far nascere proprio questo materiale [...] attraverso il coinvolgimento del soggetto ad essere sia produttore che interprete della propria materia-corpo”²⁷. Disconnettere la danza dalla coreografia quindi,

²³ *Ibidem*.

²⁴ McFee, Graham, *Style and Technique*, in Id., *Understanding Dance*, London-New York, Routledge, 1992, p. 200.

²⁵ Cfr. Louppe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. 242.

²⁶ Cfr. Spångberg, Märten, *Spanbergianism*, Stockholm, PRINT-IT, 2011, p. 58. Märten Spångberg è un artista poliedrico svedese, che incarna molto “alla larga” la comune definizione di “coreografo”. Nella pubblicazione di cui sopra e in altre recenti occasioni pubbliche - tra cui la conferenza “*Coreografia Expandida. Situaciones, Movimientos, Objectos...*” tenutasi presso il Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA) il 30 e 31 marzo 2012 - Spångberg ha appunto sostenuto l'ipotesi di una disconnessione tra la nozione di danza e quella di coreografia, invitando a considerare quest'ultima non come qualcosa che riguarda le forme espressive della danza, quanto come un insieme di strumenti e operazioni volte a produrre un pensiero analitico in termini spazio-temporali. Solo attraverso questa scissione, secondo Spångberg, la danza può riuscire a liberarsi da quelle catene che la tengono legata al ruolo di oggetto di mercato, per diventare semplicemente uno strumento di ricerca. William Forsythe aveva già proclamato l'importanza di questa “scissione” – soprattutto attraverso l'ipotesi della costruzione di “oggetti coreografici” (Choreographic Objects) – dichiarandola come segue: “coreografia e danza sono due pratiche distinte e molto differenti. Nel caso in cui coreografia e danza coincidono, la coreografia spesso serve come canale per il desiderio di danzare. Si potrebbe facilmente supporre che la sostanza del pensiero coreografico risieda esclusivamente nel corpo. Ma è possibile per la coreografia generare delle espressioni autonome dei suoi principi, un oggetto coreografico, senza il corpo?” (Forsythe, William, *Choreographic Objects*, in Spier, Steven (a cura di), *William Forsythe and the Practice of Choreography*, London, Routledge, 2011, pp. 90-92: p. 90) <<http://www.williamforsythe.de/essay.html>>.

²⁷ Louppe, Laurence, *Contemporary Dance: The Birth of a Project*, in Id., *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. 32. Cfr. anche Claire Rousier quando parla della memoria come di un dispositivo qualificato dalla registrazione del movimento e di una certa “tessitura coreografica (*choreographic texturing*)” nel corpo del danzatore. Rousier, Claire, *From Access to Sources to the Development of Knowledge about Dance, cf. France*, estratto di un intervento del 9 settembre 2004, 25ma conferenza dell'International Association of Libraries and Museum of the Performing Arts (SIBMAS), Barcellona, ora in Sebillotte, Laurence, *Documenting Dance: the Archive as a Method*, in *Tanzplan Deutschland, Yearbook 2009. Dance and Archive: Prospectus for a Cultural Heritage*, p. 27. In Germania, il *Dance Techniques Project* del Tanzplan Educational Programme ha di recente

soprattutto nella contemporaneità, equivale a dire un “sì” deciso alla comprensione delle strutture.

È un dato ormai appurato che il danzatore, come l'attore, si serve della tecnica “per essere più efficace nel suo contesto, per fare emergere la sua identità biografico-storica”²⁸ e che la tecnica non è peculiare di un genere piuttosto che di un altro, bensì esiste in tutte le tradizioni, pur nelle sue specificità. Con l'intervento di un *training* ben preciso e solitamente molto rigido, per questo capace di impartire fondamentali linee guida, il corpo acquisisce una determinata esperienza in termini di preparazione fisica, muscolare e sensoriale, col risultato di aiutare il performer a dare corpo agli impulsi naturali e a canalizzare l'intenzione. Non è un caso che, praticamente in ogni ambito performativo, l'acquisizione di una forte impalcatura tecnica è pur sempre l'unico espediente che permette di compiere più operazioni alla volta liberando la capacità creativa. Partendo dall'indicazione di Taviani, che dà conto di come sia utile “pensare ad un sapere tecnico che trasuda in territorio limitrofo”²⁹ credo sia legittimo provare ad avvalorare la tesi secondo cui anche la danza, come le altre forme artistiche, esclude l'esistenza di un *linguaggio predominante*, assoluto, ovvero una risorsa tecnica universale o un mix di risorse esclusive a cui tutti i coreografi possono attingere o su cui possono addirittura “disegnare” le loro creazioni. La formazione attuale del danzatore è fatta di contaminazioni e scambi e in essa, come sostengono Susanne Franco e Marina Nordera con riferimento alla nozione di “corpo in prestito” coniata da Susan Foster³⁰, “prevalgono l'ibridazione e la mescolanza di tecniche corporee poste al servizio della soggettività del performer e/o di chi immagina la sua danza”³¹.

prodotto un libro corposo ed esaustivo (cioè Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011) che, insieme a due preziosi DVD allegati, fornisce l'accesso a un'ampia gamma di tecniche moderne, postmoderne e contemporanee, caratterizzate allo stesso tempo da “ibridità” e “individualità”, tra cui Limòn Technique, Jennifer Muller Technique, Anouk van Dijk's Counter Technique e altre tecniche che lavorano sulla percezione corporea.

²⁸ Barba, Eugenio, *La terza sponda del fiume*, in “Teatro e Storia”, vol. V, ottobre 1988, pp. 287-297: 289.

²⁹ Taviani, Ferdinando, *Tre note*, cit., p. 13.

³⁰ Foster, Susan Leigh, *Dancing Bodies*, in Crary, Jonathan – Kwinter, Sanford (a cura di), *Incorporations*, New York, Zone 6 (Paperback), 1992, p. 495.

³¹ Franco, Susanne - Nordera, Marina, *Incorporazione*, in Id. (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. 71. Per un'analisi filosofico-artistica approfondita sulla coreografia degli ultimi quindici anni, attraverso le sue multiformi sfaccettature cfr. anche Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

Graham McFee si è soffermato in diverse occasioni sulla nozione problematica di *linguaggio della danza*³², ponendo l'accento proprio sull'analogia danza-linguaggio, la quale rischia fin troppe volte di esasperare il concetto che se non si conosce il codice particolare con cui una danza è costruita, non si potrà mai essere in grado nemmeno di capirla. Lo studioso dice in modo chiaro che c'è “un training fisico per il danzatore”, alquanto diversificato – si potrebbe aggiungere – “attraverso cui s'inculcano certe specifiche serie di abilità fisiche, piuttosto sicure”³³. Ciò significa che per un coreografo è possibile dare vita ad uno *stile* individuale soltanto se prima i danzatori sono stati allenati a una tecnica specifica, quindi preparati “strutturalmente” ad accogliere altre sfumature di senso nel proprio movimento, rispettando pur sempre le proprie possibilità. Valgano come conferma di questa ipotesi d'analisi, per far solo un esempio, le parole del coreografo Shen Wei, motivate da un'attenta riflessione sul suo specifico modo di lavorare:

Puoi praticare il training di preparazione allo stesso modo, tecnicamente, ma nessuno può capire il tuo corpo come te stesso. Dipende dalle tue linee, dalla tua flessibilità nelle articolazioni. Ho cercato di spingere ciascuno oltre i suoi limiti, perché non mentisse, non provasse a essere qualcun altro, mirando alle abilità proprie di ogni corpo, alla struttura individuale. Questo è ciò che mi serve, i “diversi colori”³⁴.

Susan Leigh Foster è stata una delle prime studiose a spostare l'attenzione dei *Dance Studies* americani da una preponderante impostazione storico-interpretativa della danza a un approccio informato dai processi coreografici. Ha suggerito, ad esempio, che il termine *stile* può essere applicato a diversi aspetti della danza³⁵; con questa parola, infatti, ci si può riferire alle

³² Cfr. in particolare McFee, Graham, *Style and Technique*, in Id., *Understanding Dance*, cit., p. 204.

³³ *Ivi*, p. 201.

³⁴ Si fa qui riferimento all'operazione di “rifacimento” di *Rite of the Spring/Sacre du Printemps* (2003). Le parole del coreografo Shen Wei, sono estratte da un'intervista a cura di Elisa Guzzo Vaccarino (*Conversazione con Shen Wei*) pubblicata in Vaccarino, Elisa Guzzo, *Danze plurali/L'altrove qui*, Macerata, Ephemeria Editrice, 2009, pp. 98-102: 100.

³⁵ Cfr. in particolare Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, Los Angeles-London, University of California Press, 1986, pp. 76-88. Foster e il Dipartimento di danza dell'Università della California (Riverside) hanno proposto un dottorato in *Dance, History and Theory* già nel 1991. L'anno immediatamente successivo (1992) Eugenia Casini Ropa ha attivato per la prima volta in Italia l'insegnamento di “Storia della danza e del mimo” al corso DAMS dell'Università di Bologna, aprendo la strada all'istituzionalizzazione accademica degli studi coreutici nel nostro Paese. Un'altra pioniera in

caratteristiche di movimento personali e individuali dei danzatori, a un tipo di movimento ben definito che può essere necessario uniformare in certe “tipologie” di danza, alle peculiarità che distinguono un coreografo da un altro³⁶, ma più in generale anche alle tradizioni di danza tipiche delle varie epoche storiche. Inoltre Foster ha fortemente sostenuto un ripensamento della coreografia come “teoria che non oggettiva la danza, né la sostituisce col testo”³⁷, anzi ne consente la piena espressione attraverso un preciso repertorio di movimenti e incorporazioni³⁸ che possono essere soggetti ad analisi tramite diverse strategie di comprensione.

In questo saggio vorrei perciò addentrarmi in quella che Laurence Louppe ha definito “la grande modernité”, ovvero quel periodo storico piuttosto recente in cui “il coreografo, danzatore, pensatore (ha inventato) non solo l'estetica di una performance, ma un corpo, una pratica, una teoria, un linguaggio di movimento”³⁹. Al coreografo, infatti, sono richieste non solo abilità tecniche volte alla creazione di uno spettacolo e capacità di inventare un

ambito internazionale nell'analisi sistematica della danza, con un senso di “rottura” che riconoscerei simile a quello che ha avuto Fabrizio Cruciani per la storia del teatro, è stata Janet Adshead-Lansdale, con il suo team di ricerca negli anni Ottanta e Novanta, attraverso il tentativo di dare un fondamento metodologicamente strutturato alla materia coreutica. Il suo modello di analisi pone enfasi sul significato della danza, sull'interpretazione, ma soprattutto su una domanda: che cos'è lo *stile coreografico*? Tesi fondante del pensiero di Adshead-Lansdale è che lo *stile* in danza possa essere considerato come qualcosa che riguarda la selezione dei materiali rappresentativi di un coreografo, con riferimento al vocabolario di movimento, alle scelte dinamiche, all'uso dello spazio, ai dispositivi strutturali in relazione ai materiali tematici (Cfr. Adshead-Lansdale, Janet, *The Study of Dance*, London, Dance Books, 1981 e Adshead-Lansdale, Janet - Briginshaw, Valerie - Hodgins, Paline - Huxley, Michael, *Dance Analysis: Theory and Practice*, London, Dance Books, 1988).

³⁶ Tutte e tre le ipotesi sembrano del resto essere in linea con gli insegnamenti di Laban e in particolare con la sua convinzione che poche significative azioni corporee possono essere scelte per definire gli schemi tipici di una particolare danza, cioè che lo *stile* consiste sostanzialmente in una speciale varietà del movimento. Cfr. Laban, Rudolf Von, *The Mastery of Movement*, 4a ed. riveduta e ampliata da Lisa Ullmann, Macdonald & Evans, London, 1980. Trad. it. Casini Ropa, Eugenia – Salvagno, Silvia (a cura di), *Rudolf Laban. L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 1999.

³⁷ Giersdorf, Jens Richard, *Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation*, “Dance Research Journal”, vol. XLI, n. 1, Summer 2009, pp. 23-44: 37.

³⁸ Cfr. Foster, Susan Leigh, *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture and Power*, London, Routledge, 1996. Susanne Franco e Marina Nordera hanno di recente evidenziato che “nel campo specifico della danza, la nozione d'incorporazione è recuperata da alcune tecniche somatiche e da alcuni training elaborati nelle arti dello spettacolo per definire un'azione complessa, che tenga conto dell'inscindibilità tra corpo biologico, processi cognitivi e immaginazione nella trasmissione e nell'apprendimento di pratiche corporee”. Franco, Susanne - Nordera, Marina, *Incorporazione*, in Id. (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. 69. Sull'argomento si veda anche, come opportunamente suggerito dalle stesse autrici, *Incorporer*, numero monografico, “Nouvelles de danse”, n. 46-47, 2001, e Cray, Jonathan – Kwinter, Sanford (a cura di), *Incorporations*, cit.

³⁹ Louppe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. 18 e p. 233.

gesto adeguato alle specifiche esigenze di scena, ma soprattutto la conoscenza dei principi sottesi al movimento stesso. È per questo che credo si possa definire la coreografia, con Adshead, come “l’abilità richiesta per far esistere la danza”⁴⁰, visto che “una determinata forma della danza determina proprio il modo in cui questa dovrebbe essere studiata”⁴¹. Studiarne poi le declinazioni contemporanee implica la necessità di “evitare nozioni positivistiche, naturalistiche e biologistiche del corpo”⁴². Louppe, infatti, ribadisce che “il corpo nella danza non è limitato da un’architettura fattuale e ancora meno da un volume chiuso, i cui contorni ultimi sarebbero definiti da una pelle”⁴³: è proprio in questo modo che vengono valorizzate le nozioni di *body states* e *body matter* ovvero tutte quelle “energie corporee, intensità, presenze, aeree, fantasmi, doppi e multipli che possono circolare o risonare transoggettivamente in modalità non racchiuse da confini letteralmente corporei o anche temporali”⁴⁴. Questo ha delle implicazioni per la comprensione di alcuni *valori corporei* trasmessi storicamente, culturalmente e geograficamente: nella danza contemporanea esistono risonanze soggettive interessanti e misteriose tanto quanto il tradizionale passaggio di conoscenze corpo a corpo tipico delle tradizioni orientali. Gli studi teatrali, forse in maniera più approfondita rispetto a quelli di danza, hanno già da tempo evidenziato che un “corpo tecnico” è quel corpo che ha acquisito molto più che una serie di regole: ha maturato modi intuitivi di lavorare e ha assimilato i mezzi necessari per l’espressione del sé, ovvero strutture e concetti. Ciò a cui mira il *training*, quindi, è la comprensione del movimento come processo fisico-mentale, spazio-temporale, e la scoperta di un “sistema” di allenamento individuale, ripetibile ed efficace. Preso atto di questo, il discorso sulla tecnica vale per l’attore tanto quanto per il danzatore: la sottomissione del corpo a delle regole è il primo passo che consente la libera l’espressione e un’appropriata interpretazione in scena. Chiare ed esaustive in proposito sono le parole della

⁴⁰ Adshead, Janet, *The Study of Dance*, cit., p. 81.

⁴¹ Giersdorf, Jens Richard, *Dance Studies in the International Academy*, cit., p. 34 con riferimento a Adshead, Janet, *The Study of Dance*, cit., p. 108.

⁴² Gardner, Sally, *Introduction to the English Translation*, in Louppe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. xi.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

danzatrice-coreografa olandese Anouk Van Dijk che, intervistata di recente da Edith Boxberger, ha esplicitamente espresso la necessità di ripensare il concetto di *tecnica* in danza:

La parola tecnica sembra implicare una restrizione dogmatica, ma in realtà è tutto il contrario. La tecnica è qualcosa che ti dà i mezzi, che ti offre delle possibilità [...] è qualcosa di differente dallo slanciare su in alto la gamba o dal mantenere una posizione [...]. La tecnica racchiude diverse abilità che tu puoi imparare; queste abilità si aggiungeranno alla conoscenza del tuo corpo, di te stesso e delle scelte che tu puoi fare – e ti forniranno una vasta gamma di possibilità fisiche e mentali. La tecnica, quindi, è molto più che un semplice risultato estetico⁴⁵.

Se ci fermassimo però a questo livello di analisi, non riusciremmo ancora a spiegarci cos'è che oggi rende ancora così difficile individuare i fondamenti della coreografia contemporanea. Vale la pena cominciare a mettere in discussione l'idea che si possa costruire una danza "a-tecnica", che sarebbe del tutto incomprensibile perché si può utilizzare una molteplicità di tecniche insieme, se ne possono cioè sviluppare e intrecciare diverse attraverso una contaminazione continua di corpi, ma non si può non usarne alcuna. Non a caso, l'equivoco in cui spesso rischia di cadere lo spettatore, e a volte anche lo studioso, è quello secondo cui la tecnica classica del balletto e quella moderna sarebbero gli unici sistemi di codificazione ormai "consolidati" e assoluti che in qualche modo escludono dalle proprie leggi la complessità del gesto contemporaneo, considerato spesso difficile da "produrre" e "afferrare" vista la molteplicità di approcci al movimento che lo caratterizzano e che spesso si fa fatica a ricondurre a una tipologia unica, ma che in realtà - pur nelle specificità delle singole pratiche coreografiche - condividono diversi parametri, uno su tutti la profonda "consapevolezza del corpo"⁴⁶. Questo accade perché l'attenzione si concentra troppo spesso sulle difficoltà d'insegnamento e trasmissione di tutti quei tipi di danza la cui tecnica eccede sistemi già

⁴⁵ Boxberger, Edith - Van Dijk, Anouk, *Practical Tools for a Demanding Profession*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 62-65: 63. Anouk Van Dijk ha sviluppato un proprio sistema di movimento chiamato *Countertechnique* (per approfondimenti cfr. *ivi*, pp. 61-89).

⁴⁶ Per entrambe le citazioni cfr. Boxberger, Edith, *Training*, in 1. *Biennale Tanzausbildung/ Tanzplan Deutschland within the Festival CONTEXT#5 at Hebbel am Ufer*, Berlin, 26 febbraio - 4 marzo 2008, p. 7. Il testo citato fa parte dei "materiali" di lavoro raccolti dall'autrice nel corso delle prime due fasi del *Dance Techniques Project* (2008 e 2009).

formalizzati, ma soprattutto sulla presunta incapacità degli attuali sistemi di notazione di registrarne, quindi verosimilmente di comprenderne, le traiettorie spazio/temporali. Un ragionamento di questo tipo è comprensibile, ma rischia di non tener conto né dei margini di respiro dinamico del balletto, né delle diverse sfumature che la tecnica moderna ha storicamente manifestato attraverso il lavoro dei diversi Maestri, né infine dell'attenzione crescente da parte dei coreografi-pensatori contemporanei verso l'analisi formale del loro gesto e la ricognizione esplicita dei rispettivi processi creativi.

Considerato questo, una volta che si viene in contatto con le convenzioni della danza e si capisce in che modo questa si relaziona al mondo, si può cominciare a focalizzare l'attenzione sulla sua struttura organizzativa, dapprima deducendo i movimenti di base e poi imparando come questi movimenti si compongono insieme. Isolare sezioni di movimento può aiutare molto a riconoscere un preciso vocabolario ricorrente. Susan Leigh Foster suggerisce proprio di analizzare la danza componendola in piccole parti:

Questo metodo produce informazioni in merito ai principi che governano l'organizzazione della danza e allo stesso tempo oscura l'impatto del flusso d'azione. Sebbene questo approccio privi la danza di alcuni dei suoi attributi più significativi, la continuità e il dinamismo, alla fine non confligge con l'apprezzamento per una continuità dell'attività; semplicemente ci permette di accedere ai codici che regolano le sequenze di movimento, l'uso del corpo e le sue parti specifiche, e l'orientamento dei danzatori nello spazio performativo⁴⁷.

L'analisi del gesto in frammenti, quindi, non distrugge il flusso e la segmentazione, è semplicemente una strategia di studio e di analisi del corpo che si muove secondo precise dinamiche. La studiosa spiega come il balletto contenga nella sua intima essenza un lessico di movimenti, tra cui circa duecento *passi* con i relativi *referenti verbali di accompagnamento* (ovvero i “nomi” dei passi stessi, storicamente formulati in lingua francese e in tal modo universalmente riconosciuti), a partire dai quali il vocabolario di una “danza data”⁴⁸ è già stabilito, quindi insegnato nella maggior parte delle classi di tecnica

⁴⁷ Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986, p. 247.

⁴⁸ *Ivi*, p. 90.

accademica e documentato in molti dizionari di danza classica⁴⁹. In proposito anche Dominique Dupuy spiega chiaramente: “la danza classica ha definito un codice a partire dalle posizioni dei piedi e dai passi di base debitamente repertoriati. Questo codice in fondo è abbastanza semplice. Funziona ovunque nel mondo. Io penso che con la danza contemporanea sia molto più complicato”⁵⁰. Nonostante sia possibile incontrare alcune variazioni di scuola in scuola⁵¹, infatti, chi studia il balletto per la gran parte concorda sull’ecuzione di questi movimenti. Tale consistenza, insieme ai *nomi* stessi dei passi, li demarca come “unità minima di qualsiasi sequenza coreografica”⁵². Posizioni e passi, nota non a caso anche il danzatore-coreografo Jonathan Burrows, da una parte suggeriscono “infinite possibilità”, ma dall’altra indicano sempre a chi guarda cosa sta per succedere, quale sarà la “mossa” successiva; lo spettatore in questo modo – continua Burrows – “è rapito in un continuo gioco di aspettative e risoluzioni”⁵³ ed è proprio questa continuità che suggerisce analogie con la lingua: la possiamo riconoscere, ma non riusciamo del tutto a spiegare quali informazioni ricaviamo da essa. Anche se la tecnica classica non è giudicata “ufficialmente” superiore alle altre discipline, è un dato di fatto che molte altre forme di danza tendano a “appoggiarla” nel training giornaliero⁵⁴, in quanto struttura fortemente sistematica capace di “provvedere un’ossatura di base per sviluppare facilità corporee”, eppure – spiega bene Chris Challis – “è discutibile che provveda in assoluto il miglior modo per allenare i danzatori laddove si preferiscono diversi risultati”⁵⁵. Tuttavia, dal momento in cui molti passi in una determinata coreografia corrispondono al

⁴⁹ Cfr. *ibidem*.

⁵⁰ Dupuy, Dominique, *Convocare il vocabolo*, in Id., *Danzare oltre. Scritti per la danza*, Macerata, Ephemeria, 2011, p. 106.

⁵¹ Anche la tecnica classica, infatti, è in costante e naturale evoluzione, grazie al lavoro di diversi Maestri-coreografi che, nel corso del tempo e in luoghi lontani tra di loro, ne hanno espanso – e ne continuano ad espandere – le possibilità e le forme. Si pensi soltanto alla tecnica russa (Vaganova), a quella italiana (Cecchetti), o ancora alla tecnica inglese (Royal Academy of Dance), francese, americana, danese.

⁵² Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing*, cit., p. 90. Per questo concetto cfr. anche D. Dupuy, *Peripat-etiche peripezie*, in Id., *Danzare oltre*, cit., pp. 116-121.

⁵³ Burrows, Jonathan, *A Choreographer’s Handbook*, cit., p. 111.

⁵⁴ La lezione giornaliera, spiega Challis, “è uno dei luoghi in cui il danzatore impara (quelle che saranno) le proprie abilità, convenzioni e tradizioni per l’intera carriera di danza”. Challis, Chris, *Dancing Bodies: Can the Art of Dance be Restored to Dance Studies?*, in McFee, Graham (a cura di) *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, pp. 143-153: 147.

⁵⁵ *Ivi*, p. 145.

lessico del balletto, lo spettatore può senza difficoltà apprezzare la selezione di movimenti di un coreografo e, se particolarmente esperto, distinguere anche le innovazioni nel lessico stesso. Ciò non toglie che sia scorretto pensare ancora oggi che chi conosce e pratica la tecnica classica sia sempre più facilitato ad apprendere qualsiasi altra tecnica e questo per un motivo ben preciso, cui si accennava prima e cioè che la tecnica non è soltanto un modo di allenare il corpo, ma soprattutto:

un sistema di educazione attraverso il quale il danzatore non solo acquisisce una forma fisica e una certa facilità, ma impara anche delle tradizioni, delle convenzioni e dei valori che rafforzano il concetto di danza che è stato insegnato: il corpo artistico è quindi capace, intelligente ed espressivo in *quella* forma⁵⁶.

Al contrario del balletto, la cui esistenza dipende appunto da un “catalogo ben definito di tutti i movimenti possibili” - continua Foster - la tradizione della danza moderna ha sviluppato certi “principi” per “generare i passi delle proprie danze”⁵⁷: generare inteso in senso di “ri-generare”. Torna utile in proposito – saltando ancora da una considerazione teorica a una pratica - riflettere sulle parole di Carolyn Brown, danzatrice, coreografa e storica collaboratrice di Mercé Cunningham, secondo la quale la parola “tradizione” significa proprio “iniziare qualsiasi cosa di nuovo a partire dalle proprie risorse”⁵⁸. Da notare, infatti, che Foster parla giustamente di *principi* ma poi si fa ancora riferimento ai *passi*, ovvero a “quelle unità di movimento che sono separabili, ripetibili e identificabili come azioni aventi una (precisa) forma spaziale e ritmica”⁵⁹. Questa nozione “è *sempre* associata a quella di passi “codificati”, cioè quelli che “appartengono” a vocabolari di danza già esistenti”⁶⁰, spiega Whatley con riferimento specifico ai cosiddetti “*repertory steps*” o passi di repertorio, che in questo contesto stanno a significare:

⁵⁶ Challis, Chris, *Dancing Bodies*, cit., p. 145.

⁵⁷ Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing*, cit., p. 90.

⁵⁸ Brown, Carolyn, “Dance Perspective”, New York, Winter 1968, cit. in Louppe, Laurence, *Contemporary Dance: The Birth of a Project*, in Id., *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. 23 e nota 5.

⁵⁹ Preston-Dunlop, Valerie, *Looking at Dances: a Choreological Perspective on Choreography*, Ightham, Verve Publishing, 1998, ora in Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis: choreographic style or performance style?*, in Duerden, Rachel – Fisher, Neil (a cura di), *Dancing off the page: integrating performance, choreography, analysis and notation/ documentation*, London, Dance Books, 2007, pp. 118-127: 122.

⁶⁰ *Ibidem*.

quei *passi* che possono essere identificati e nominati, che frequentemente ricorrono in diversi lavori di differenti coreografi e che sono sempre esercitati regolarmente in classe, in modo tale da diventare una risorsa potenziale per la coreografia⁶¹.

Affrontando questo tema nei suoi *Écrits pour la danse*, anche Dominique Dupuy chiarisce che “nel primo periodo della danza moderna, il danzatore era foggato da una scuola di cui portava i colori. Il coreografo-capo della scuola gli delegava un linguaggio prestabilito, un cammino già tracciato sul quale s’impegnava il più fedelmente possibile, come un *porta-gesto*”⁶². E ancora: “La situazione era precisa. C’era il riferimento a una scuola, a un codice, a uno stile ai quali il danzatore aveva accesso fin dalla sua formazione e che gli dava una certa autonomia. [...] Oggi la situazione è differente. [...] Il coreografo è re”⁶³; di conseguenza “il danzatore è totalmente legato al linguaggio nuovo che si va creando giorno dopo giorno e al pensiero che si schiude attraverso questo linguaggio”⁶⁴.

La nozione di *vocabolario di movimento* ha spesso suscitato analogie con il testo o con il linguaggio inteso in senso strettamente grammaticale⁶⁵, nel senso che chi utilizza un sistema espressivo dandolo per scontato, cioè adottando naturalmente i suoi elementi costitutivi e le sue convenzioni, è come se stesse effettivamente utilizzando una lingua⁶⁶; ma nella danza non esiste un significato unico e assoluto, non c’è un elemento indipendente come nel linguaggio c’è la

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Dupuy, Dominique, *Il danzatore e la danza. La danza al di qua e al di là della coreografia*, in Id., *Danzare oltre. Scritti per la danza*, cit., p. 35.

⁶³ Ivi, pp. 39-40.

⁶⁴ Dupuy, Dominique, *Il reame il cui principe è un danzatore*, in ivi, pp. 43-44.

⁶⁵ Per un’analisi della danza in termini semiotico-linguistici vedi anche Righi, Cristina, *La traduzione coreografica. Riflettere sul tema del “passaggio” nella Danza*, in *Atti del I Convegno di AIRDanza-Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza*, Museo di Roma in Trastevere, 26-27 aprile 2003, ora in www.airdanza.it e Stevens, Catherine - Schubert, Emery - Vincs, Kim, *Measuring responses to dance: is there a “grammar” of dance?*, in Stock, Cheryl, *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*, Atti del Convegno World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13-18 luglio 2008, QUT Creative Industries and Ausdance, 2009, pubblicazione on-line (<http://ausdance.org.au/articles/details/measuring-responses-to-dance>). Si veda anche Bernard, Michel, *Danse et texte. Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphiques des textes*, in Id., *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, pp. 125-135.

⁶⁶ Per questo concetto cfr. C. Challis, *Dancing Bodies*, cit., p. 145.

parola: “il senso deriva dalla danza complessivamente”⁶⁷. Non a caso Adrian Heathfield, studiosa di danza nell’ambito dei *Performance Studies*, durante un workshop *Impulstanz* tenutosi a Vienna nel 2008 ha dichiarato: “la scrittura o il testo hanno sempre un referente – qualcosa cui si riferiscono che non può essere cancellato. C’è qualcosa a proposito di questo referente che porta con sé un peso, e talvolta può sembrare molto più difficile trovare quel peso nel corpo”⁶⁸. Ne consegue che “scrittura e danza diventano inestricabilmente legate l’una all’altra non da una pacifica simmetria tra parole e movimento, ma dal senso di un nuovo distanziamento dell’una dall’altra”⁶⁹. Della danza, infatti, non si può fare né una traduzione, né una parafrasi, dal momento che il *focus* per il danzatore, “non è il linguaggio, ma la sensazione corporea”⁷⁰. La comprensione del linguaggio del corpo perciò non può essere distinta dalla comprensione della danza stessa. Per questo converrebbe recuperare, sia dal punto di vista dell’indagine storico-critica, sia dal punto di vista della prospettiva dello spettatore, la nozione di “non-linguistico” che dischiude la possibilità di accostare la qualità cinestetica del gesto⁷¹ e il profilo ritmico-dinamico dell’azione. La completa realizzazione del significato della danza ha dunque fondamento, in particolare nelle realtà contemporanee, nel “tipo” di

⁶⁷ McFee, Graham, *Dance as an Object of Understanding* in Id., *Understanding Dance*, cit., p. 117.

⁶⁸ Heathfield, Adrian in Burrows, Jonathan, *A Choreographer’s Handbook*, cit., p. 185. In proposito cfr. anche Dupuy, Dominique, *Convocare il vocabolo*, in Id., *Danzare oltre. Scritti per la danza*, cit., pp.106-109.

⁶⁹ Lepecki, André, *Inscribing Dance*, in Id (a cura di), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, cit., pp. 124-139: 129.

⁷⁰ Boenisch, Peter, *Ent-körpern, ent-schreiben, ent-schöpfen. Wie sich die Tanztheorie von Forsythe “Decreation” zur Dekonstruktion der Diskurse über das Ballett verleiten liess*, in Wasemann, Arnd – Regitz, Hartmut (a cura di), *Ballettanz: das Jahrbuch 2004: Forsythe, Bill’s Universe*, Berlin, Friedrich Berlin Verlag, 2004, p. 59.

⁷¹ Cfr. in proposito Sheets-Johnstone, Maxine, *Sensory-Kinetic Understandings of Language. An Inquiry Into Origins*, in Id., *The Corporeal Turn*, cit., pp. 219-252. Johnstone affronta l’argomento da un punto di vista fenomenologico e parla di “forme e relazioni corporeo-cinetiche archetipiche” (p. 220) che sono alla base dell’esperienza del movimento, prendendo le distanze in questo senso dalla nozione “pre-concettuale” di “image schemata” di Ulric Neisser (*Cognition and Reality*, San Francisco, W. H. Freeman and Co., 1976) e di “embodied image schemata” di Mark Johnson (*The Body in the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987). Spiega la studiosa: “poiché il punto di partenza dell’analisi descrittiva degli *embodied image schemata* è il linguaggio verbale”, soprattutto attraverso l’uso della parola in termini di metafora “l’esperienza corporea interviene soltanto dopo il fatto linguistico [...]” (p. 224). In questo pensiero è contenuta una critica esplicita nei confronti del concetto di *embodiment*, così come è inteso dai *Performance Studies*; spiega infatti Johnstone che non c’è nulla di “incorporato” in questi “schemata” che sono già propriamente concetti corporei, non linguistici. Per un approfondimento sul concetto di *Body Image* e *Body Schema* cfr. anche Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id., *The Corporeal Turn*, cit., pp. 269-271.

movimento utilizzato, che si evince da “principi” e “tessiture”/“sintassi” corporee, così come già si è accennato sopra:

Quando un pezzo arriva ad avere una tale continuità che ci stringe in una morsa tale che sentiamo di poter accettare qualsiasi cosa possa accadere, esso sembra approssimarsi al linguaggio – anche quando nessun linguaggio è presente⁷².

Riportando questo discorso all’esperienza dei danzatori possiamo dire, con McFee, che la “sintassi” tecnica che essi utilizzano è sempre una “pre-condizione dello stile del coreografo”⁷³. Eppure non di rado – forse a causa di un legame ancora molto forte con il lessico utilizzato nella danza classica - si allude alla “tecnica” quando si discute il problema dell’abilità fisica (o *skill*), della destrezza, ovvero della capacità di eseguire movimenti conformi a delle regole prestabilite, esercitando cioè il corpo “per raggiungere la perfezione”⁷⁴. Sembra opportuno, invece, soffermarsi sull’idea che la tecnica sia anzitutto il frutto di una relazione: essa, infatti, deve essere sì insegnata in modo efficace attraverso una serie di specifiche abilità fisiche⁷⁵ che si sviluppano con la pratica quotidiana individuale, ma senza dimenticare poi che “i danzatori sono anche allenati per essere il *medium* della “parola” del coreografo”⁷⁶. E non c’è idea di costrizione in questa “parola”, vale a dire che gli esercizi indotti e ripetuti scompongono e ricompongono il *caos* del corpo danzante in *frames* e in qualche modo lo territorializzano, lo mappano⁷⁷, fino a dar forma ad una sorta di libertà vigilata, dando vita a qualcosa che va oltre il semplice “catalogo” delle

⁷² Burrows, Jonathan, *A Choreographer’s Handbook*, cit., p. 39.

⁷³ McFee, Graham, *Dance as an Object of Understanding*, cit., p. 123.

⁷⁴ J. Smith-Autard, *Style in Id., Dance Composition. A practical guide to creative success in dance making*, London, Methuen Drama, 2010 (1976), p. 81.

⁷⁵ Le abilità fisiche generano dei modelli nel cervello che a loro volta predispongono il corpo a muoversi secondo specifiche modalità e non c’è grande libertà di allontanamento da questi modelli, spiega Burrows: “ogni atto di danza è una negoziazione con i modelli che il tuo corpo sta pensando” e – continua – “i modelli codificati nel tuo corpo non andranno via. Se li fai venir meno, saranno velocemente rimpiazzati da un’altra serie di modelli” (Burrows, Jonathan, *A Choreographer’s Handbook*, cit., pp. 69 e 71).

⁷⁶ McFee, *Dance as an Object of Understanding*, cit., p. 123.

⁷⁷ Per questo concetto cfr. Nachbar, Martin, *Nested nests. On framing bodies and spaces in dance and choreography*, in Fabius, Jeroen – Doruff, Sher (a cura di), *Paxton Ave Nue, a revisioning*, “RTRSARCH”, vol. III, n. 1, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2010, pp. 63-64. Nachbar dice precisamente che “gli esercizi fisici possono essere visti come *frames* che rendono il corpo caotico un territorio coreografico”. E ancora: “l’esercizio è ciò che porta alla coscienza le sensazioni interne” (p.64); “l’esercizio indirizza i desideri e gli impulsi del danzatore e gli permette di muoversi e di sentire il corpo in un modo nuovo” (p. 68).

possibilità tecniche, ma che riguarda anzitutto un profondo scambio di intenzioni, una processualità in continuo divenire.

Si può quindi pensare che parlare di danza facendo analogie linguistiche sia una strategia che enfatizza più il punto di vista del critico e la sua interpretazione, che non quella diretta del performer: “insegnare una tecnica non è esattamente equivalente ad insegnare un linguaggio”, spiega chiaramente McFee e “la tecnica non è un fatto centrale per la “presentazione” di spiegazioni dei significati della danza”⁷⁸; lo è invece per i meccanismi di trasmissione, quindi per la condivisione e per la conservazione di un determinato repertorio di movimenti. Louppe consiglia in proposito di sopprimere l’idea di testualità nel processo di valutazione della danza, e di valorizzare piuttosto gli aspetti che riguardano le relazioni corpo-a-corpo, ossia di quei “contagi corporei impercettibili”⁷⁹ nei quali è possibile individuare delle preferenze, delle scelte corporee, un progetto coreografico.

L’enfasi sulla decifrabilità della danza ha mostrato, e continua ancora a mostrare, connessioni con altre osservazioni sulla necessità, per chi guarda la danza dall’esterno, di trovare sempre e comunque in una coreografia dei movimenti comprensibili. Eppure la tecnica del danzatore sembra destinata inevitabilmente a distanziarsi sempre più da esigenze estetico-descrittive, dal momento che non è più subordinata al fatto stesso di dover essere “esposta” per poter essere “accostata”. In altre parole, il corpo contemporaneo ci pone di fronte al fatto che la tecnica non aspira più soltanto al virtuosismo, all’espressione di una forma ideale o a un contenuto narrativo con referente tematico esplicito e questo è un fatto di cui sia lo spettatore comune che lo studioso esperto non possono non tener conto. Il significato o “senso” del movimento non è perciò “oggettivo”, ma è qualcosa che serve a progettare, a sostenere, a costruire il corpo e il gesto secondo precise intenzioni poetiche, grazie ad “un training fisico per il danzatore, attraverso cui s’inculcano certe specifiche serie di abilità fisiche, piuttosto sicure”⁸⁰. Ne consegue che per un coreografo è possibile generare uno *stile* individuale soltanto se prima i

⁷⁸ McFee, *Dance as an Object of Understanding*, cit., pp. 124-125.

⁷⁹ Cfr. Louppe, Laurence, *The Poetic Body*, in Id., *Poetics of Contemporary Dance*, London, Dance Books, 2010, pp. 48-49.

⁸⁰ McFee, Graham, *Style and Technique*, in Id., *Understanding Dance*, cit., p. 201.

danzatori sono stati allenati a una tecnica specifica, in un certo senso “negoziandola”⁸¹, dopo aver imparato cioè a “navigare”⁸² attraverso i loro corpi continuamente contaminati. In questo senso l’esercizio di un *training* quotidiano può rivelarsi un’arma a doppio taglio⁸³: da un lato, infatti, garantisce al corpo un allenamento efficace che facilita l’acquisizione fisica di un preciso pensiero coreografico, ma dall’altro ciò enfatizza fin troppo l’idea che esista in assoluto un modo “giusto” di fare dei movimenti. Di qui è molto breve il passo, spiega Burrows, verso una certa “compulsione [...] nell’attribuire al movimento una qualità di verità – di ‘realtà’”⁸⁴.

Secondo Marcia Siegel⁸⁵ quando si analizza la danza è importante considerare che il corpo, per ottenere determinati compiti, è soggetto a specifici metodi di allenamento, ovvero implica un approccio sistematico a tutto il processo di movimento. Dovremmo quindi pensare alla tecnica non solo in termini di condizionamento corporeo, ma anche in merito alle conseguenze estetiche o espressive⁸⁶ da essa generate poiché la definizione di una certa “idea” o “poetica” implica necessariamente una riflessione su quei principi o elementi *pre-coreografici* che stanno alla base del movimento stesso. Questo comporta uno spostamento sostanziale della funzione della coreografia: dalla produzione di un “oggetto” estetico alla proposta di una specifica “visione” estetica, di un problema⁸⁷, inoltre ribadisce l’idea che le “opere” coreografiche siano per lo più realizzate attraverso un *medium*, il corpo, e che questo *medium* è intrinseco alla nostra comprensione del lavoro, si tratta

⁸¹ Cfr. Burrows, Jonathan, *A Choreographer’s Handbook*, cit., p. 72.

⁸² È un’espressione usata dal danzatore Aimar Perez Gali, in occasione della performance *Rétrospective* di Xavier Le Roy, presso la Fundació Antoni Tàpies di Barcellona, cui ho preso parte il 30 marzo 2012 nell’ambito della conferenza *Coreografia Expandida. Situaciones, Movimientos, Objetos...*, a cura di Bojana Cvejić e Mårten Spångberg.

⁸³ La formazione dei danzatori, del resto, influenza fortemente l’interpretazione stilistica di una coreografia, facilitando o addirittura ostacolando le sue varie riproposizioni. Cfr. in proposito Vellet, Joëlle, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze*, cit., pp. 329-343, in particolare i paragrafi intitolati: *La memoria risorsa* (pp. 336-338) e *La memoria ostacolo* (339-343).

⁸⁴ Burrows, Jonathan, *A Choreographer’s Handbook*, cit., p. 67.

⁸⁵ Siegel, Marcia, *At the Vanishing Point*, New York, Saturday Review Press, 1972, p. 106, ora in McFee, Graham, *Style and Technique*, cit., p. 202.

⁸⁶ In tal proposito Siegel propone il concetto di *technique-as-aesthetic*, ovvero quelle implicazioni estetiche che tentano di contrastare gli aspetti meccanici della tecnica.

⁸⁷ Cfr. Cvejić, Bojana, *Aesthetically burdened, politically challenged... on the choreographic production of problems*, http://badco.hr/2012/06/04/whatever3_4/, p. 5.

cioè di uno “strumento di pensiero”⁸⁸, un “materiale in certe specifiche applicazioni”⁸⁹.

La maggior parte dei coreografi oggi cerca di inventare nuovi “tipi” di movimento, anche nei casi in cui compie un fisiologico riutilizzo di quelli passati. C’è un’evidente “emergenza”⁹⁰ da parte della “nuova danza”, una sorta di esigenza sperimentale diffusa, che consiste nel sostituire tecniche prestabilite e convenzionali con altre create *ad hoc*, o meglio, “di frequente c’è una tecnica di base che viene alterata attraverso l’incorporazione di vari elementi derivanti da un’altra tecnica”⁹¹: coreografi e danzatori sviluppano il proprio *stile* attraverso “una certa prontezza nel distruggere le convenzioni della danza e le idee di conformità”⁹². Si creano perciò sovrapposizioni, stratificazioni che si fatica a individuare separatamente, nel senso che “l’interazione tra stili diversi produce un nuovo appassionante ed eclettico *vocabolario di movimento*”⁹³. Albright parla di “flessibilità delle identità di movimento”⁹⁴ e questo conferma anche, in un certo senso, che la ricerca di uno *stile* individuale non è uno sforzo semplice. La creazione contemporanea, infatti, è ibrida per natura e proprio per questo la sua essenza è così difficile non solo da catturare e da capire, ma anche da produrre in modo incondizionato. Non a caso Autard vi allude metaforicamente con la parola *flavour*⁹⁵, che in questo contesto risulta

⁸⁸ *Ibidem*. La danzatrice-coreografa olandese Anouk Van Dijk, parlando della metodologia di training da lei creata, ovvero la *Countertechnique*, spiega chiaramente: “il modo in cui una persona pensa il suo corpo si riflette direttamente sul modo in cui il corpo si muove e si comporta” (Siegmond, Gerald - Van Dijk, Anouk, *Historical Context*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010*, cit., p. 72). La *Countertechnique*, infatti, “non è solo una tecnica fisica, ma anche una tecnica che presenta una forte componente teorica” (*ibidem*).

⁸⁹ S. Cavell, *Must We Mean What We Say?*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1969, ora in McFee, Graham, *Style and Technique*, cit., p. 203.

⁹⁰ Smith-Autard, Jacqueline, *Alternative and experimental approaches in dance composition*, in Id., *Dance Composition*, cit., pp. 102-119: 104.

⁹¹ *Ivi*, p. 107.

⁹² Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis*, cit., p. 125.

⁹³ Smith-Autard, Jacqueline, *Alternative and experimental approaches in dance composition*, cit., p. 117 (corsivo mio).

⁹⁴ Albright, Ann Cooper, *Strategic Abilities: Negotiating the disabled body in dance*, in Dils, Ann - Albright, Ann Cooper (a cura di), *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Durham (North Carolina), Wesleyan University Press, 2001, pp. 56-66, ora in Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis*, cit., p. 125.

⁹⁵ Smith-Autard, Jacqueline, *Style*, cit., p. 84: “dance composer [...] will absorb the *flavour* of this generalised contemporary dance style and employ it as a basic stylistic source [...]”. Cfr anche il commento di Dorota Lecka, danzatrice di tecnica Cunningham sotto la guida di Daniel Roberts nel progetto Tanzplan 2010, che parla di “*personal flavor* of a movement” in Huschka, Sabine, *Concept and Ideology (Daniel Roberts – Cunningham Technique)*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010*, cit., p. 187.

complicato tradurre: “gusto”, “aroma”, “atmosfera” o con ancor più astrazione “profumo”, insomma qualcosa di sfumato e di profondamente personale, una esposizione simbolica di idee, concentrate invece che sul contenuto drammatico del gesto, su sottili allusioni alle idee coreografiche stesse⁹⁶. Maurizio Ferraris - anche se distante dal discorso sulla danza - in un’esauriente analisi filosofica sulla natura dei documenti e delle tracce, riconosce alla firma quattro caratteristiche fondamentali: unicità assoluta, ripetibilità, privatezza, pubblicità⁹⁷. Niente di più vero se pensiamo anche allo *stile coreografico*: è qualcosa che riflette l’unicità del coreografo o del danzatore in ogni dettaglio caratteristico, può essere ripetuto grazie all’acquisizione corporea di specifici codici di movimento, inoltre è al tempo stesso privato, perché proveniente unicamente da chi lo crea e lo riproduce, e pubblico in quanto esposto continuamente allo sguardo altrui. Tuttavia la firma, in questo caso coreografica, non è un accadimento spontaneo ed eventuale, “non vuol dire solo ‘ero lì’; significa anche: ero cosciente, non dormivo, sapevo quello che facevo”⁹⁸ - spiega Ferraris - e questo riporta a un certo valore intenzionale che è anche proprio della danza, la quale appunto non risiede solo nella tecnica, ma soprattutto nel modo di trattare le caratteristiche costituenti la danza stessa: azione, spazio, dinamiche, relazioni, idee tematiche, musica, scene e così via. La maniera in cui queste caratteristiche si mescolano fino a formulare temi e motivi ricorrenti, spiega Whatley, stabilisce alcuni tratti stilistici che connettono un certo tipo di coreografia all’intero corpus dei lavori di un coreografo⁹⁹.

In questo senso non è nuovo il riferimento alla “firma” o *signature* sia da parte di autori, i quali tentano di individuare e comunicare una certa unicità del loro gesto – ad esempio il coreografo Jiri Kylian parla di *handwriting*¹⁰⁰ - sia da

⁹⁶ Cfr. J. Smith-Autard, *Style*, cit., p. 85.

⁹⁷ Ferraris, Maurizio, *Cosa significa una firma?*, in Id., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 337. Sulla particolare relazione tra danza/scrittura e atto del firmare cfr. anche Brandstetter, Gabriele, *Transcription – Materiality – Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess*, in Klein, Gabriele – Noeth, Sandra (a cura di), *Emerging Bodies* cit., pp. 119-135, in particolare il paragrafo intitolato *Signature: Writing/Dancing as an Act of Signing*, pp. 128-133. Cfr. anche Van Zwoll, Annette, *Signature, What Do You Mean?*, in *An Open Book. Dance is Dialogue*, Dansateliers Rotterdam, giugno 2010, pp. 53-59.

⁹⁸ Ferraris, Maurizio, *Cosa significa una firma?*, cit., p. 342.

⁹⁹ Cfr. Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis*, cit., p. 124.

¹⁰⁰ “I prefer to think I didn’t have a style. I like to change my ways from ballet to ballet, but of course you cannot avoid your own *handwriting*” riportato da A. Kisselgoff nel “New York Times” del 1979, ora in J. Smith-Autard, *Style*, cit., p. 85.

parte di studiosi, che discutono le nozioni di *marks* o *corporeal signature*¹⁰¹, a discapito del semplice concetto di *signs*¹⁰². Si tratta di evitare un approccio meccanicistico, lineare o causale-genealogico nei confronti di segni formali, per prediligere l'analisi consapevole di vibrazioni, toni e alchimie sottese al movimento. La “firma coreografica”, infatti, ha a che fare in qualche modo con il desiderio d'identità e di originalità, ma allo stesso tempo non va confusa con la ricerca forzata di una qualche autenticità o “purezza” estetica: riflette piuttosto contaminazioni, influenze ed eredità ibride derivanti dalle diverse esperienze formative, quindi implica l'organizzazione di uno specifico e inequivocabile lavoro sul corpo. Come Barthes¹⁰³ in ambito letterario, così Laurence Louppe è stata pioniera nell'associare il concetto di *écriture* allo *stile* in danza e alla composizione: Sally Gardner, traduttrice del suo libro più importante, spiega come questo termine porti con sé l'idea di una “scrittura attiva *del e attraverso il* corpo stesso, dove corpo non è semplicemente un veicolo trasparente di un'idea trascendente”¹⁰⁴, oppure un mezzo di espressione del sé o d'interpretazione di qualcosa, bensì è ciò che cresce nella relazione tra coreografo e danzatore, anche nel caso in cui questi siano la stessa persona. L'*écriture*, cioè, “inscrive i valori dello *stile* di movimento”¹⁰⁵ che non consiste mai nell'uso di mezzi spettacolari esterni a esso, bensì in alcuni particolari codici, comunicabili e apprendibili, che pur tuttavia non sono universali:

Lo stile nella danza sembra, a priori, essere qualcosa di vago ed elusivo. Infatti è quello che più immediatamente viene percepito dallo spettatore, quello che lavora più velocemente sulla sua sensibilità. *Lo stile [...] non è né nel vocabolario, né in nessuno dei parametri lessicali della scrittura (écriture) coreografica, ma è nel cuore del funzionamento di questa scrittura. È semplicemente ciò che determina*

¹⁰¹ Cfr. ad es. Boxberger, Edith, *Training*, in 1. *Biennale Tanzausbildung/Tanzplan Deutschland within the Festival CONTEXT#5 at Hebbel am Ufer*, Berlin, 26 febbraio-4 marzo 2008. Si veda anche Van Zwoll, Annette, *Signature, What Do You Mean?*, in *An Open Book. Dance is Dialogue*, Dansateliers Rotterdam, giugno 2010, pp. 53-59, documento che rappresenta un'efficace spiegazione di questo tema e che riflette l'attualità del dibattito.

¹⁰² Cfr. Louppe, Laurence, *The Poetic Body*, in Id., *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. 48.

¹⁰³ Barthes, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Einaudi, 2003 (ed. or. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953).

¹⁰⁴ Gardner, Sally, *Introduction to the English Translation*, in Louppe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. xvi (corsivi miei).

¹⁰⁵ *Ibidem*.

le vie attraverso le quali possiamo catturare la “grana” del movimento¹⁰⁶.

È pur vero poi che per un danzatore, assimilare un linguaggio dal coreografo non per forza implica il fatto di usarlo e renderlo esplicito come fosse una “firma” sempre riconoscibile, potrebbe anche solo voler dire sedimentarlo, per poi rievocarlo, se e quando necessario. Da questa riflessione nasce una domanda ancora più interessante: “lo stile creato dal coreografo è indipendente dai performer e dal contesto, oppure deriva da una più complessa relazione tra coloro che creano la danza e i contributi e le interpretazioni del materiale danzato da parte dei danzatori?”¹⁰⁷.

Premesso che la comprensione dello *stile coreografico* è soggetta a molte convenzioni e che ogni danza richiede un proprio sistema di comprensione, l'analisi stilistica è un processo che molto spesso coinvolge da vicino l'esperienza artistica perché implica una forte riflessione sull'esperienza di movimento – sia dall'interno, che dall'esterno - e una certa acutezza percettiva, quindi il saper distinguere bene quali parametri valutare nei vari casi specifici. Detto questo, il contributo dei danzatori durante il processo creativo è sempre diverso: ad alcuni a volte è richiesto di imparare frasi-modello di movimento così come sono stabilite dal coreografo, con poche occasioni per dare suggerimenti propositivi durante la costruzione in scena, altre volte invece i danzatori contribuiscono attivamente alla creazione di materiale coreografico. In questi casi sarebbe interessante capire, in sintonia con la tesi di Whatley, fino a che punto la storia individuale di un danzatore riesca a determinare il suo personale *stile della performance* e insieme anche lo *stile del coreografo*¹⁰⁸. Inoltre,

¹⁰⁶ Louppe, Laurence, *Styles*, in *ini*, p. 89 (corsivo mio). Ricorda inoltre l'autrice che anche Zeami individuava nella modalità (*mode*) di movimento, in senso musicale, e nello stile assoluto (*absolute style*), cioè senza movimento, gli elementi costituenti la vera anima della danza. Questo stile, spiega Louppe, di fatto “è aereo, è conservato in uno stato di latenza sospesa, ai limiti del mobile e dell'immobile, prima e dopo il movimento, e quindi probabilmente al cuore del movimento” (*ibidem* con rif. a Zeami, Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1966). Per il concetto di *écriture* cfr. anche Lepecki, André, *Inscribing Dance*, in Id. (a cura di), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, cit., p. 138.

¹⁰⁷ Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis*, cit., p. 118. Anche per il discorso che segue ho preso spunto da questa pagina.

¹⁰⁸ Cfr. *ini*, p. 124. Whatley è convinta che analizzare la danza significhi inevitabilmente confrontarsi con “questioni di stile”, infatti, chi osserva il movimento sia dal vivo, che in registrazione o attraverso una notazione, si trova a dover identificare alcune peculiarità coreografiche distintive, rivelatrici di elementi stilistici. In questo senso, lo stile della

quello che m'interessa rimarcare qui è che non solo chi inventa e produce il gesto ne implica la natura, anche lo spettatore poi avrà un ruolo decisivo nel determinare lo *stile* perché individuerà queste caratteristiche ricorrenti all'interno del lavoro, così come le variazioni significanti tra i diversi lavori, mettendo in relazione il processo creativo con i dispositivi che hanno dato origine a certi specifici codici e vocabolari:

Nella danza contemporanea c'è solo una vera danza: la danza di ogni individuo [...]. Le tecniche contemporanee, non importa quanto siano scientifiche o quanto tempo richiedano per essere acquisite sono, prima di tutto il resto, gli strumenti di una conoscenza capace di guidare il danzatore verso una sua *singularità*¹⁰⁹.

Non è escluso che proprio da quest'assenza di uniformità oggi la coreografia abbia ereditato il suo statuto di "instabilità". Che cosa intendiamo quindi quando distinguiamo tra corpo moderno e contemporaneo? Non c'è dubbio che sia in gioco da un lato la questione della riconoscibilità di un vocabolario e dall'altro l'idea che "il modo di trattare il movimento abbia talvolta prodotto somiglianze nella *coloritura* corporea"¹¹⁰. La nozione di *stile*, infatti, ci ricorda sempre che il danzatore è "tutto nel suo corpo" - nel suo "corpo-archivio", direbbe Lepecki¹¹¹ - nelle sue conoscenze e nelle sue convinzioni, in una posizione di estrema sensibilità nella relazione con l'esterno, senza accessori e soprattutto "senza proiezione su un codice (verbale) già istituito"¹¹². Una tale *singularità* o *individualità* senza dubbio "ha un effetto sul *training*"¹¹³, infatti

performance (o *performance style*) può riferirsi a "differenti forme, tipi e generi di performance che hanno qualcosa in comune (per esempio il balletto, il tango, l'hip-hop) sebbene la molteplicità di stili e l'incrocio tra differenti stili oggi possa non apparire semplice" (*ivi*, p. 118) oppure a "lo stile dei performers che, sia individualmente sia collettivamente, stabilisce a sua volta lo *stile della performance* per il lavoro in questione o il corpo separato dei (vari) lavori" (*ibidem*). Lo *stile coreografico* è invece, sempre secondo Whatley, quello creato da un coreografo che impone le sue peculiarità di movimento in un intero *corpus* di lavori, ed è acquisito dai corpi e dalle menti di diversi danzatori nel corso del tempo. Preso atto delle diverse possibili interpretazioni del termine, ciò che è certo è che non possono mai essere escluse da un discorso sullo stile, le tradizioni e le convenzioni proprie di un luogo e di un periodo (cfr. *ivi*, p. 126).

¹⁰⁹ Louppe, Laurence, *Contemporary Dance: The Birth of a Project*, in Id., *Poetics of Contemporary Dance*, cit., p. 23 (corsivo mio).

¹¹⁰ *Ibidem* (corsivo dell'autrice).

¹¹¹ Cfr. Lepecki, André, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance*, "Dance Research Journal", vol. XLII, n. 2, Winter 2010, p. 28-48.

¹¹² Louppe, Laurence, *Contemporary Dance: The Birth of a Project*, cit., p. 23.

¹¹³ Boxberger, Edith, *Training*, cit., p. 9.

comporta non solo la ricerca di un corpo “adatto”, ma anche di una teoria e di un pensiero, di cui è molto difficile individuare i precedenti. Questo “epicentro di deprivazione”, spiega Louppe, “non è un’amnesia”¹¹⁴ totale, al contrario, è sempre una fonte di coscienza e conoscenza.

Oggi molti coreografi cercano di comunicare le loro idee, di descrivere esplicitamente i processi che le hanno generate e di procedere poi ad analizzare e interpretare i sistemi compositivi, l’efficacia artistica e le pertinenze di senso. Dal punto di vista degli studi, invece, un approccio alla danza estetico o poetico che tenga conto dei differenti tipi di movimento e che cerchi di analizzarli nelle loro peculiarità è assai complesso e anche relativamente raro. Non a caso molti discorsi autoritari sulla danza provengono soprattutto dalle scienze cognitive, dalle neuroscienze, ma anche dalla semiotica, dalla filosofia e dalle scienze umane (strutturalismo, post-strutturalismo). Lo spaesamento che si prova quando si studia un fenomeno vivente dal suo stesso interno obbliga quindi a orientare le metodologie di analisi verso una prospettiva di flessibilità ma allo stesso tempo di rigore, verso uno sguardo multifocale che sia in grado di dar voce alle “estreme differenze nei fenomeni di movimento”¹¹⁵. Per non inserire soltanto la danza in un discorso neo-positivista, in cui il corpo danzante è ridotto a semplice sintomo, bisognerebbe quindi concentrarsi non solo sul contesto culturale e storico in cui la coreografia è stata elaborata, ma soprattutto sulle strategie tecniche di produzione e sui nuclei di trasmissione, per tentare di studiare e afferrare il suo carattere “se non di impermeabilità, almeno di estrema singolarità”¹¹⁶.

¹¹⁴ Louppe, Laurence, *Contemporary Dance: The Birth of a Project*, cit., p. 24.

¹¹⁵ Hartewig, Wibke, *Observation Technique. Movement Analysis for Contemporary Dance Techniques*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010*, cit., p. 127.

¹¹⁶ Louppe, Laurence, *Contemporary Dance: The Birth of a Project*, cit., pp. 8-9. Per lo sviluppo del concetto complessivo cfr. anche *ivi*, p. 10.

Bibliografia

- Adshead-Lansdale, Janet, *The Study of Dance*, London, Dance Books, 1981.
- Adshead-Lansdale, Janet, *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*, London, Dance Books, 1999.
- Adshead-Lansdale, Janet - Briginshaw, Valerie - Hodgins, Paline - Huxley, Michael, *Dance Analysis: Theory and Practice*, London, Dance Books, 1988
- Cooper Albright, Ann, *Strategic Abilities: Negotiating the disabled body in dance*, in Dils, Ann - Albright, Ann Cooper (a cura di) *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Durham (North Carolina), Wesleyan University Press, 2001, pp. 56-66.
- Barba, Eugenio, *La terza sponda del fiume*, "Teatro e Storia", vol. V, ottobre 1988, pp. 287-297.
- Barthes, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Einaudi, 2003 or. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953).
- Bernard, Michel, *Danse et texte. Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphiques des textes*, in Id., *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, pp. 125-135.
- Bevilacqua, Frédéric – Schnell, Norbert - Fdili Alaoui, Sarah, *Gesture Capture: Paradigms in Interactive Music/Dance Systems*, in Klein, Gabriele – Noeth, Sandra (a cura di), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 183-193.
- Boenisch, Peter, *Ent-körpern, ent-schreiben, ent-schöpfen. Wie sich die Tanztheorie von Forsythe "Decreation" zur Dekonstruktion der Diskurse über das Ballett verleiten liess*, in Wasemann, Arnd – Regitz, Hartmut (a cura di), *Ballettanze: das Jahrbuch 2004: Forsythe, Bill's Universe*, Berlin, Friedrich Berlin Verlag, 2004.
- Boxberger, Edith - Van Dijk, Anouk, *Practical Tools for a Demanding Profession*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 62-65.
- Brandstetter, Gabriele, *Trancription – Materiality – Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess*, in Klein, Gabriele – Noeth, Sandra (a cura di), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 119-135.
- Brandstetter, Gabriele, *Choreography As a Cenotaph: the Memory of Movement*, in Gabriele. Brandstetter, Hortensia. Völckers (a cura di), *Remembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2000, pp. 102-134.
- Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London, Routledge, 2010.
- Challis, Chris, *Dancing Bodies: Can the Art of Dance be Restored to Dance Studies?*, in McFee, Graham (a cura di) *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, pp. 143-153.

- Clarke, Gill - Boxberg, Edith, *Movement and Learning can Happen Everywhere (Gill Clarke – Minding Motion)*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 200-203.
- Croce, Arlene, *Afterimages*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Crow, J. Lesley - Hass, Bernhard, *The neural control of human movement*, in Everett, Tony - Trew, Marion (a cura di), *Human Movement. An Introductory Text*, Edimburgh-New York, Churchill Livingstone, 2001.
- Cvejić, Bojana, *Aesthetically burdened, politically challenged... on the choreographic production of problems*, http://badco.hr/2012/06/04/whatever3_4/, p. 5.
- deLahunta, Scott, (a cura di), *Capturing Intention, Documentation, analysis and notation based on the work of Emilio Greco | PC*, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2007.
- Dupuy, Dominique, *Danzare oltre. Scritti per la danza*, Macerata, Ephemeria, 2011.
- EG | PC, *Questions & Answers in ICK and the other*, Amsterdam, ICKamsterdam, 2008.
- Ferraris, Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986.
- Foster, Susan Leigh, *Dancing Bodies*, in Crary, Jonathan – Kwinter, Sanford (a cura di), *Incorporations*, New York, Zone 6 (Paperback), 1992, pp. 480 – 495.
- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010.
- Giersdorf, Jens Richard, *Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation*, “Dance Research Journal”, vol. XLI, n. 1, Summer 2009, pp. 23-44.
- Groves, Rebecca - Shaw, Norah Zuniga – deLahunta, Scott, *Talking about Scores: William Forsythe’s Vision for a New Form of “Dance Literature”*, in Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko – Von Wilcke, Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, pp. 91-100.
- Hartewig, Wibke, *Observation Technique. Movement Analysis for Contemporary Dance Techniques*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011.
- Hoogenboom, Marijke, *Artistic Research as an Expanded Kind of Choreography Using the Example of Emilio Greco | PC*, in Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko – Von Wilcke, Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, pp. 81-90.

- Huschka, Sabine, *Concept and Ideology (Daniel Roberts – Cunningham Technique)*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011.
- Jeroen, Fabius – Sher, Doruff, (a cura di), *Paxton Ave Nue, a revisioning*, “RTRSRCH” vol. III, n. 1, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2010.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Laban, Rudolf Von, *The Mastery of Movement*, 4a ed. riveduta e ampliata da Lisa Ullmann, Macdonald & Evans, London 1980. Trad. it. Casini Ropa, Eugenia – Salvagno, Silvia (a cura di), *Rudolf Laban. L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 1999.
- Lepecki, André, *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.
- Lepecki, André, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance*, “Dance Research Journal”, vol. XLII, n. 2, Winter 2010, p. 28-48.
- Loupe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, London, Dance Books, 2010 (ed. or. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997).
- Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- Magnini, Francesca, *Inside Movement Knowledge – LAB#4. Un laboratorio di ricerca per la registrazione e la trasmissione della coreografia contemporanea*, in *I modi della regia del nuovo millennio*, numero monografico a cura di Jovičević, Aleksandra – Sacchi, Annalisa, “Biblioteca Teatrale”, voll. LXLI-LXLII, n.91-92, luglio-dicembre 2009, pp. 327-342.
- McFee, Graham, *Style and Technique* in Id., *Understanding Dance*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 197-213.
- McFee, Graham (a cura di), *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999.
- Morris, Gay, *Moving words: Re-writing Dance*, London, Routledge, 1996.
- Nachbar, Martin, *Nested nests. On framing bodies and spaces in dance and choreography*, in Fabius, Jeroen – Doruff, Sher (a cura di), *Paxton Ave Nue, a revisioning*, “RTRSRCH”, vol. III, n. 1, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2010, pp. 57-70.
- Neisser, Ulric, *Cognition and Reality*, San Francisco, W. H. Freeman and Co., 1976.
- Noisette, Philippe, *Talk about contemporary dance*, Paris, Flammarion, 2011.
- Ong, Walter, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Preston-Dunlop, Valery, *Looking at Dances: a Choreological Perspective on Choreography*, Ightham, Verve Publishing, 1998.

- Righi, Cristina, *La traduzione coreografica. Riflettere sul tema del "passaggio" nella Danza*, in *Atti del I Convegno di AIRDanza-Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza, Museo di Roma in Trastevere, 26-27 aprile 2003*, [Roma, 2003], pp. 136-153.
- Rowell, Bonnie, *The Historical Character of Dances*, in McFee, Graham (a cura di), *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, pp. 33-44.
- Sebillotte, Laurence, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino, 2010, pp. 15-31.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK) – Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 253-277.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Sensory-Kinetic Understandings of Language. An Inquiry Into Origins*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK) – Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 219-252.
- Siegel, Marcia, *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*, New York, Saturday Review Press, 1968.
- Siegmund, Gerald, A. Van Dijk, *Historical Context*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011.
- Smith-Autard, Jacqueline, *Style* in Id., *Dance Composition. A practical guide to creative success in dance making*, London, Methuen Drama, 2010, pp. 81 -88.
- Smith-Autard, Jacqueline, *Alternative and experimental approaches in dance composition*, in Id., *Dance Composition. A practical guide to creative success in dance making*, London, Methuen Drama, 2010, pp. 102-119.
- Spångberg, Mårten, *Spanbergianism*, Stockholm, PRINT-IT, 2011.
- Spier, Steven (a cura di), *William Forsythe and the Practice of Choreography*, London, Routledge, 2011.
- Stevens, Catherine - Schubert, Emery - Vincs, Kim, *Measuring responses to dance: is there a "grammar" of dance?*, in Stock, Cheryl, *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices*, in *Atti del Convegno World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13-18 luglio 2008*, QUT Creative Industries and Ausdance, 2009 (<http://ausdance.org.au/articles/details/measuring-responses-to-dance>).
- Taviani, Ferdinando, *Tre note*, "Teatro e storia", vol. IV, aprile 1988, pp. 3-31.
- Vaccarino, Elisa Guzzo, *Danze plurali/L'altrove qui*, Macerata, Ephemeria, 2009.
- Van Zile, Judy, *What is dance? Implications for dance notations*, "Dance Research Journal", vol. XVII, n. 2 Autumn 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986, pp. 41-47.
- Van Zwooll, Annette, *Signature, What Do You Mean?*, in *An Open Book. Dance is Dialogue*, Dansateliers Rotterdam, giugno 2010, pp. 53-59.

Vellet, Joëlle, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010, pp. 329-343.

Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis: choreographic style or performance style?*, in Duerden, Rachel – Fisher, Neil (a cura di), *Dancing off the page: integrating performance, choreography, analysis and notation/documentation*, London, Dance Books, 2007, pp. 118-127.

Yeoh, Francis, *The value of Documenting Dance*, “Ballet-Dance Magazine”, giugno 2007.

Zeami, Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1966.

