

**Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione.  
Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche  
coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili**

Questo scritto trae spunto dalla mia partecipazione alla tavola rotonda *Échos d'oeuvres: danser les répertoires* promossa dall'Università di Nizza Sophia Antipolis all'interno del programma della manifestazione *Sillages*<sup>1</sup> realizzata nell'ottobre 2013. Temi centrali in quell'occasione furono i concetti di archivio e di repertorio attraverso i quali leggere le pratiche di trasmissione, conservazione, memorizzazione e ripresa<sup>2</sup> della scrittura coreografica. Ho voluto quindi confrontarmi con questi temi partendo dalle pratiche di cui ho esperienza, per rilevare come l'ontologia dell'effimero in danza sia un punto di vista culturale superato dalle pratiche artistiche attuali e dagli studi che a esse si rifanno. La danza non è da considerare un'arte impermanente se si pensa a quanto la memoria sensorio-motrice sia profondamente segnata dal gesto vissuto, dal momento condiviso e dalla percezione dell'ambiente che accoglie quell'esperienza storicamente determinata del corpo, o meglio, dei corpi. La memorizzazione della danza incontra l'aspetto soggettivo e singolare dell'esperienza che ne hanno il danzatore, il coreografo e lo spettatore, ma

---

<sup>1</sup> La manifestazione *Sillages* concentra in una settimana l'anno, a partire dal 2007, un lavoro di trasmissione e di diffusione della danza moderna e contemporanea attraverso atelier coreografici, lezioni pratiche e approfondimenti teorici. Organizzata grazie all'iniziativa di Béatrice Mazalto e di Sylvie Puiroux, attive sul territorio di Nizza, trova la collaborazione del centro di formazione professionale *Off jazz danse*, del Dipartimento Danza dell'Università di Nizza Sophia Antipolis e del *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants* (CTEL) della stessa Università. Nel 2013 la programmazione *Échos d'oeuvres: danser les répertoires* prevedeva la ripresa di alcune coreografie che fanno parte del repertorio della danza moderna francese. La tavola rotonda trae spunto dalle opere e dai processi di creazione per un'analisi più ampia sulla trasmissione e la diffusione della creazione coreografica, focalizzando l'attenzione sui concetti di archivio e di repertorio nella costruzione della memoria e della storia della danza.

<sup>2</sup> Il termine *ripresa* ha un valore polisemico e individua forme molteplici di attuazione in campo coreografico. Indica un riferimento a qualche cosa di accaduto in precedenza, all'oggetto o alla pratica da ri-portare nel presente e segnala una ripetizione. Il termine può comprendere, nel campo della coreografia contemporanea, l'accezione di re-interpretazione o di ri-creazione. Le percentuali di libertà che l'autore della ripresa storicamente informata si autorizza, determinano le sfumature del termine. In quest'articolo il termine *ripresa* si riferisce alla possibilità che l'autore stesso di una scrittura coreografica si concede per riportare in scena, con nuovi danzatori, una propria produzione. La ripresa è quindi intesa come messa in atto di un repertorio coreografico in seno alla medesima compagnia.

ambisce anche all'oggettivazione appoggiandosi ai diversi sistemi di notazione – quelli storicamente accreditati e quelli sviluppati dai coreografi a uso della propria compagnia – e alla tecnologia audiovisiva. Quest'ultima ha alimentato l'illusione di poter conservare una memoria onnicomprensiva dei molteplici aspetti di cui è costituita la scrittura coreografica, rivelandosi in realtà anch'essa parziale e soggettiva.

Il documento video, per il filtro tecnologico che implica, per il ricorso a delle competenze estranee al campo coreografico, è stato considerato in qualche modo come “esogeno”, come qualche cosa che produce un discorso *sulla* danza invece di far emergere i discorsi *della* danza, dei suoi attori, cosa che appariva come un'urgenza nel contesto culturale degli anni '80.<sup>3</sup>

Il mezzo audiovisivo obbliga il punto di vista attraverso l'inquadratura, condiziona la percezione del movimento e dell'ambiente coreografico; filtra attraverso lo schermo, modifica il rapporto fra il corpo che danza e quello che osserva, offuscando le possibilità di empatia cinestesica che tanto influiscono sulla lettura delle intenzionalità coreografiche e dell'azione del danzatore. Le tecnologie audiovisive e le piattaforme informatiche hanno tuttavia affascinato i coreografi, desiderosi di mettersi alla prova nel gioco fra corpo/spazio reale e corpo/spazio virtuale e hanno conteso alla scena il luogo per la creazione coreografica, lasciando presagire inediti sviluppi d'interconnessione transdisciplinare e dando vita a una nuova arte “meticcica”<sup>4</sup>, la videodanza.

La conservazione della danza resta un processo complesso che incorpora differenti sistemi di memorizzazione e di archiviazione; chi voglia guardare a un evento coreografico accaduto, sia da un punto di vista storico che estetico, cercherà tracce<sup>5</sup> fra quelle lasciate volutamente dagli artefici e durante la ricerca,

<sup>3</sup> Palazzolo, Claudia, *Archives de la création. Ce que la vidéo-danse (ne) dit (pas)*, in Barbéris, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015, pp. 161-173, p. 162. Le traduzioni dall'inglese e dal francese sono a cura di chi scrive.

<sup>4</sup> Vaccarino, Elisa, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Genova, Costa&Nolan, 1996, p. 7. Questo testo rileva lo stato delle connessioni realizzate e ipotizzabili fra il corpo che danza e l'immagine in movimento durante gli anni di diffusione delle tecnologie di ripresa e digitali.

<sup>5</sup> Cfr. Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze, Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010, sezione IV, *Sulle tracce*, pp. 193-255. «Le diverse teorizzazioni della traccia hanno evidenziato che essa non esiste senza un segno materiale, tangibile o visibile, che testimonia sia la presenza passata di ciò o di chi l'ha prodotta, sia la sua assenza nel presente. La descrizione di quanto è stato lasciato dalla traccia può avvenire sotto forma di descrizione o di rappresentazione, pur rivelando, illustrando o richiamando alla mente unicamente la sua assenza. La dimensione della traccia coincide interamente con il passato, sebbene comporti uno sfasamento cronologico tra chi l'ha lasciata e chi la legge nel presente. In altre parole, la traccia

incontrerà tracce collaterali. L'attenzione che il ricercatore (che abbia un approccio estetico/storiografico o artistico/creativo) rivolge a queste tracce involontarie, spesso sollecitate dal lavoro stesso di ricerca, trasforma l'oggetto della memoria in documento utile a prendere coscienza dell'accaduto, a contestualizzare il fenomeno per arrivare a riattualizzarlo. Ogni riattualizzazione s'inscrive così nel percorso documentale della coreografia e lo sguardo del ricercatore, la sua sensibilità sollecitata dall'orientamento della sua stessa indagine, attiva la ri-comprensione a posteriori dell'accadimento considerato. La ripresa di *performance* del passato rileva una tensione fra la volontà archivistica di conservare l'evento storico ri-presentandolo nel presente per sfuggire all'oblio della memoria che tocca le arti immateriali e il desiderio di riattivare l'atto artistico che lo aveva generato per offrire allo spettatore di oggi quel rapporto di condivisione dell'esperienza che ne garantisce l'essenza costitutiva (tradendone con la necessaria re-interpretazione soggettiva – sebbene storicamente documentata – la forma originaria).

Gli studi in danza e le pratiche di conservazione della coreografia non si allontanano dagli ultimi orientamenti degli studi storiografici, ma come rilevato da Susanne Franco e Marina Nordera, ne costituiscono, in realtà, un indirizzo dinamico e in continua evoluzione.

La storiografia contemporanea di stampo post-moderno incrina le certezze riposte nell'esistenza di una verità oggettiva e svela l'intrinseca qualità di finzione del discorso storico. Mettendo al centro dell'indagine l'atto narrativo, ricorre a una nozione di memoria come insieme di pratiche culturali individuali e collettive, discorsive e incorporate, che permettono di conservare, salvaguardare e trasmettere immagini e rappresentazioni del passato.<sup>6</sup>

È dagli anni '80 che si evidenzia in modo marcato l'interesse a riaprire il discorso sulla memorizzazione della danza, proprio nel momento in cui la *nouvelle danse* in Francia trovava il supporto politico per la propria istituzionalizzazione in seno alla cultura nazionale e in Italia la *nuova danza* manifestava i suoi differenti e singolari modi di riscrivere il gesto sulla scena<sup>7</sup>.

---

si colloca al centro delle relazioni memoriali e storiche del presente con il passato». *Ivi*, p. 194.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. XXIV.

<sup>7</sup> Ho citato gli esempi di Francia e Italia poiché queste realtà fanno parte della mia esperienza di studiosa da un lato e di coreografa dall'altro. Gli scenari indicati, ormai assunti nella storia culturale europea, mostrano differenti stadi di un processo che incorpora a pieno titolo la danza

[La danza] suscita *atti*. L'analisi e la trasmissione dell'*atto* non passano attraverso il *segno*, ma attraverso la contaminazione fra gli "stati" dei quali il movimento sviluppa i gradi e le qualità di energia, le tonalità. La ricezione, la lettura di tali dati non può che essere immediata.<sup>8</sup>

Come descrivere e rendere conto allora della rivoluzione estetica, identitaria e culturale che la nuova danza stava evidenziando? Come conservare la memoria di questo momento compiuto nell'immediatezza dell'esperienza della scena?

Le scritture coreografiche di per sé autoreferenziali<sup>9</sup> e assolute, quando si allontanano dal momento presente, luogo e tempo del loro accadere, lasciano alcuni residui nella memoria, accresciuti dalla distanza e dai discorsi prodotti sulla base delle tracce materiali che la loro presenza (il processo creativo e di produzione e l'accadimento performativo) ha generato.

Le pratiche più attuali del fare coreografico, radicalizzano in un senso o nell'altro la produzione di documenti e di archivi della memoria<sup>10</sup>. André Lepecki parla di una "volontà di archiviare" specificamente coreografica che costituirebbe un aspetto importante della coreografia in Europa e negli Stati Uniti, dove la re-interpretazione<sup>11</sup> di opere coreografiche più o meno celebri del XX secolo mostra il desiderio di appropriazione/incorporazione della tradizione contemporanea della danza da un lato, e la volontà di dare memoria a opere che possono esistere solo *in vivo* dall'altro. Assistiamo a una proposta metodologica nei *Performance Studies* che insiste nel riarticolare l'archivio e il

---

nei discorsi di politica culturale e nei programmi superiori di studio.

<sup>8</sup> Louppe, Laurence, *Danses tracées: dessins et notations des chorégraphes*, Paris, Dis voir, 1994, p. 10.

<sup>9</sup> «Nelle scienze sociali, all'interno della teoria dei sistemi, la proprietà che avrebbero alcuni sistemi di riferirsi a sé stessi, cioè di determinare i propri stati internamente, mediante un processo di interazione circolare tra gli elementi che li costituiscono e in modo essenzialmente indipendente dall'ambiente esterno. La teoria dei sistemi autoreferenziali si fonda sull'assunto generale che i sistemi complessi non sono definibili se non rispetto ai propri componenti». Dalla voce *autoreferenza*, in [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

<sup>10</sup> Oltre ai siti e alla documentazione volutamente organizzata *on line* a fini distributivi o pubblicitari, mi riferisco al web come enorme contenitore digitale in cui possono essere accorpate un'infinità di memorie, soggettive e comuni; in cui è evidente, grazie alle possibilità offerte dal mezzo tecnologico, poter mettere in relazione documenti e memorie attivando una dinamica evolutiva della conoscenza, sempre più connessa alla soggettività selettiva dell'internauta. Questi materiali sparsi diventano documenti nel momento in cui incontrano un ricettore che possa organizzarli in funzione delle sue ricerche.

<sup>11</sup> Re-interpretazione come volontà di archiviare nel corpo, con il corpo, impadronendosi della danza attraverso l'interpretazione/incorporazione, allontanandosi inevitabilmente dall'autore e dall'interprete originario. Cfr. Lepecki, André, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the After-lives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48, paragrafo *Urbeben Aufheben*, pp. 35-40.

vivente in modo che la memoria orale e corporea (il vissuto dell'esperienza) possa interagire con il documento e, in quanto documento, rivelare il non scritto e riempire i vuoti della storia<sup>12</sup>. Come afferma Susanne Franco:

[...] c'è sempre l'acquisizione di nuove possibilità di lettura del documento-corpo e [la possibilità] di vedere l'incorporazione come un processo di memorizzazione e di archiviazione dei saperi pratici. [...] Così, se la memoria corporea di una pratica passata è sempre l'elaborazione di un'esperienza vissuta, anche l'archivio è costantemente attivato e trasformato dall'esperienza di chi lo attraversa e lo interroga. Questa nuova relazione all'archivio sposta la concettualizzazione che si ha di questa istituzione da "luogo di conservazione del passato" a "luogo di esperienza del passato", dando un nuovo statuto al documento e al corpo. Questa nuova relazione trasmette l'idea che un archivio sia sempre necessario per parlare di danza, che si tratti dell'archivio muscolare e tendineo dei danzatori o degli spettatori, o di quello prodotto dai media e dagli storici.<sup>13</sup>

Il fatto di incorporare una danza ne consente l'attualizzazione, risveglia ed evoca l'«archivio affettivo»<sup>14</sup> necessariamente implicato nell'appropriazione delle azioni coreografiche e dei processi che le hanno generate.

Così, tornare e ritornare verso tutte queste tracce e questi passi, questi corpi e questi gesti, questo sudore e queste immagini, queste parole e questi suoni interpretati da danzatori del passato, diventa paradossalmente uno dei tratti più significativi della coreografia sperimentale contemporanea. Con questo tema del ritornare come sperimentazione – sperimentare coreograficamente attraverso o dentro il ritorno – la danza potrebbe sfuggire, nonostante tutto, alla maledizione di Orfeo, di essere cioè fissata nel tempo.<sup>15</sup>

Citando Deleuze, Lepecki rileva lo slittamento necessario in un tempo presente, un presente differente da quello in cui la danza aveva trovato la propria attuazione, per rendere possibile l'accadimento, di nuovo<sup>16</sup>. L'attivazione della traccia memoriale è un'azione volontaria. I "luoghi della

<sup>12</sup> Per un interessante, completo e aggiornato percorso fra le problematiche storiografiche, museali/archivistiche e artistiche (coreografia e *performance*), rimando all'introduzione generale di Anne Bénichou in Bénichou, Anne (a cura di), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, pp. 9-24.

<sup>13</sup> Trascrizione da un intervento di Susanne Franco per *Interroger les archives*, incontri di studio svoltisi a Parigi il 6, 7 e 8 novembre 2015 in occasione di *Pratiques de thèse en danse*, i nuovi ateliers dei dottorandi in danza ospitati e sostenuti dal Centre National de la Danse di Pantin.

<sup>14</sup> Cfr. Pustianaz, Marco - Palladini, Giulia - Sacchi, Annalisa (a cura di), *Archivi affettivi*, Vercelli, Ed. Mercurio, 2013.

<sup>15</sup> Lepecki, André, *The Body as Archive*, cit., p. 29.

<sup>16</sup> *Ivi*, paragrafo *Urheben Aufheben*, pp. 35-40.

memoria” si moltiplicano nella consapevolezza evidenziata da Pierre Nora che la memoria è una costruzione non spontanea e va quindi stimolata e coltivata<sup>17</sup>. Sembra che non si riesca a sfuggire all’urgenza di conservazione, al bisogno di lasciare tracce – siano pure indiziarie – del fare, dell’accaduto e dell’essere.

La tecnologia ci soccorre per sottrarre la danza alla sua condizione di “cosa” effimera e l’arte visiva, ma anche il teatro, sono sempre più interessati a raccogliere, conservare e ricreare una molteplice documentazione a testimonianza di manifestazioni artistiche dalle modalità e dai formati tanto diversi quanto estemporanei. Gli artisti della nuova performatività sono spesso divisi fra la volontà di documentazione (sostenuta anche dalle esigenze del mercato e della comunicazione) e il desiderio di abbandonare le creazioni performative all’effimerità del loro accadere (anch’esso difficilmente perseguibile poiché le tracce dell’evento possono costituire le fonti su cui basare una ricostruzione testimoniale dell’accaduto giacché esperienza vissuta e condivisa dagli attori, dai performers e dal pubblico). Le istituzioni museali, pur prendendo atto delle posizioni spesso divergenti degli artisti in relazione ai dispositivi di attualizzazione o di conservazione delle loro *performance*, ne accolgono con interesse il desiderio di trasmettere e ripresentare le opere performative e coreografiche, cominciando ad attivare un cambiamento nelle strategie di programmazione, esposizione e collezione delle opere performative<sup>18</sup>.

Le pratiche di trasmissione, conservazione, memorizzazione e ripresa variano seguendo la natura dalla materia stessa di cui si occupano. Per questo preciserò di seguito la natura della scrittura coreografica alla quale mi riferisco indicando le pratiche della ricerca coreografica oggetto di questa testimonianza.

### **Quale scrittura coreografica**

Questa articolata scrittura coreografica<sup>19</sup> non si limita alla codificazione per

<sup>17</sup> Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire. La République*, vol. 1, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 24.

<sup>18</sup> A titolo esemplificativo ma non esaustivo: *Performance Exhibition Series*, attivata nel 2009 dal MoMA di New-York; Departement of Media and Performance Art attivo sia al MoMA che al SFMOMA; *Collecting the Performative*, del 2012, alla Tate Modern di Londra; *Musée de la danse*, aperto nel 2009 da Boris Charmaz presso il Centre Chorégraphique Nationale de Rennes et de Bretagne; Marina Abramovic Institute (MAI), che Marina Abramovic aprirà nella città di Hudson nel 2016.

<sup>19</sup> La scrittura coreografica è un concetto creato e utilizzato durante il secolo XX e fortemente diffuso nel contesto francese degli studi in danza. Cfr. Michel, Marcelle - Ginot, Isabelle (a cura di), *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1995.

simboli dei movimenti danzati nello spazio (notazione<sup>20</sup>), siano essi annotati in precedenza o a seguito del processo di creazione, ma riguarda il lavoro coreografico in sala prove, il rapporto di scambio fra i corpi in cui l'oralità ha un notevole rilievo<sup>21</sup>. Essa è legata all'esperienza e al vissuto dei danzatori che partecipano attivamente al processo di scrittura della coreografia – sempre di più nella creazione contemporanea – rispondendo alle suggestioni del coreografo e ampliandone le prospettive, se le pratiche coreografiche lo sollecitano. La scrittura coreografica è altresì legata al momento stesso di condivisione pubblica del lavoro, che si compie nella relazione fra i corpi, nella percezione e nella memoria del danzatore e simultaneamente nella percezione e nella memoria dello spettatore<sup>22</sup>. Nelle realizzazioni coreografiche più attuali, scrittura coreografica e momento performativo sono due tempi indissociabili della creazione come evidenzia Laurence Louppe:

La 'scrittura coreografica' comincia con il vero *sviluppo cosciente dei processi di composizione in danza*, con l'appropriazione da parte dei danzatori della loro specificità. Questa scena moderna in cui si elaborano delle nuove grammatiche, consiste essenzialmente nella ricerca di un linguaggio a se stante che il corpo lavora all'interno del movimento stesso e del quale riscopre le implicazioni. [...] Il pre-requisito di una visione coreografica originale poggia in effetti, a cominciare dalla nascita della danza moderna, sia sulla scelta di

<sup>20</sup> Includo in notazione, oltre ai metodi storicamente accreditati quali le notazioni Benesh e Laban-Bartenief, anche le proposte di archiviazione e analisi dei movimenti danzati in elaborazione attraverso supporti informatici presentate da William Forsythe, Emio Greco, Steve Paxton.

<sup>21</sup> Su questo punto mi piace citare un intervento di Inge Baxmann, *L'historiographie d'un savoir caché: la danse et la mentalité moderne* presentato durante la giornata di studi *Autour de l'historiographie de la danse moderne allemande: état de lieux et perspectives* del 29 marzo 2012 presso l'Università di Nizza Sophia Antipolis. «Le 'conoscenze tacite', che fondano ogni comunità culturale, costituiscono un arsenale di tecniche di movimento del quale anche la danza fa parte. Le esperienze sensoriali, emozionali e percettive sono memorizzate nel movimento, nei gesti e nel ritmo. Queste conoscenze sono basate su tradizioni specifiche, principalmente non verbali, di trasmissione e di comunicazione, che non possono essere colte completamente attraverso le procedure della cultura scritta. Per questo non sono state mai integrate ai racconti occidentali della storia e sono rimaste marginali nella coscienza storica delle società moderne europee. Tenterò di mostrare nella mia presentazione l'influenza delle culture della danza e del movimento nell'invenzione della mentalità moderna. Attraverso le tecniche del lavoro o le danze popolari, la danza teatrale o la cultura politica, [queste culture] hanno permesso un accesso privilegiato alle trascrizioni nascoste delle società moderne, alla loro struttura mentale profonda e a quello che le tiene insieme, di là dalle forme razionali di consenso». Cfr. Baxmann, Inge, *Le corps, lieu de mémoire*, in Baxmann, Inge - Rousier, Claire - Veroli, Patrizia (a cura di), *Les archives internationales de la danse (1931-1952)*, Pantin, Centre Nationale de la Danse, 2006, pp. 44-46 e Franco, Susanne, Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze*, cit.

<sup>22</sup> Cfr. Sofia, Gabriele, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Id. (a cura di), *Dialoghi fra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 126-141. Per approfondimenti sul funzionamento dei neuroni specchio, Rizzolatti, Giacomo - Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai, il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

un materiale che sulla sua distribuzione; tanto sulle tessiture di un immaginario corporeo, quanto sulle loro articolazioni sintattiche.<sup>23</sup>

Tutti questi concetti, che estendono il significato di scrittura per ciò che riguarda la danza, sono attivi da tempo nel campo degli studi relativi a questa disciplina, che attualmente si occupa degli aspetti e dei momenti diversi della “catena produttiva” di un’opera coreografica. Inoltre, il recente approccio metodologico che incrocia la pratica e la teoria<sup>24</sup>, tende ad attribuire un valore particolare alle pratiche di creazione in atto. In questo modo l’esperienza creativa condivisa e i vissuti degli attori del momento performativo (danzatori, coreografo e spettatori) diventano una testimonianza e una risorsa per analizzare da diversi punti di vista i processi di creazione e percezione della scrittura coreografica. In quest’articolo mi soffermo sulle tematiche relative alla trasmissione/incorporazione<sup>25</sup>, alla ripresa di una scrittura coreografica o al suo *re-enactment*, come recentemente, soprattutto in ambito anglofono, tale pratica è definita in campo transdisciplinare<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Louppe, Laurence, *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution*, in «Littérature», n. 112, 1998, numero monografico *La littérature et la danse*, pp. 88-99: p. 89.

<sup>24</sup> Nelson, Robin, *Practice As Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>25</sup> Preferisco non scindere i due aspetti, trasmissione da un lato e incorporazione dall’altro, come se fossero le componenti di una processualità unidirezionale che, dispensata dal coreografo, infonde nel danzatore informazioni e saperi. Il processo creativo che porta alla scrittura coreografica nelle sue forme più attuali, a mio parere, è un processo condiviso, costituito proprio dall’interrelazione della proposta coreografica con le sue pratiche metodologiche e la cessione di saperi (trasmissione) con la costruzione consapevole di una corporeità adeguata, incarnata nel corpo del danzatore che reagisce trasformando a sua volta attraverso i propri saperi e la propria individualità, la materia corporea e gestuale (incorporazione). Per approfondimenti sul concetto di incorporazione, cfr. Lahire, Bernard, *L’Homme pluriel. Les ressorts de l’action*, Paris, Nathan, 1998 e Faure, Sylvia, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000. Per approfondimenti sul concetto di trasmissione, cfr. Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze*, cit., sezione VI, *Trasmettere*, pp. 321-373.

<sup>26</sup> La pratica del *re-enactment* (riattivazione) ha avuto grande risonanza con le commemorazioni del centenario della guerra civile americana nel 1960. In seguito, tale pratica elude il campo strettamente storico/militare in cui nasce, per sconfinare nel campo della *performance art* in cui il ri-agire (*re-enact*) la *performance* da parte di un nuovo attore, perde l’ambizione alla ricostituzione fedele basandosi sulla lettura e interpretazione delle tracce documentali lasciate dalla *performance* stessa ed eventualmente dall’artista creatore, per acquistare l’autonomia di una nuova scrittura. Mark Franko parla di “reinvenzione” a proposito del processo creativo in atto nella danza sperimentale francese degli anni ’80 alle prese con la riattivazione di coreografie precedenti. Cfr. Franko, Mark, *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, in «Theater Journal», vol. 41, n. 1, Johns Hopkins University Press, marzo 1989, pp. 56-74. In accordo con questa linea di pensiero André Lepecki afferma che «[...] si reinterpreta un’opera non per fissarla nella sua possibilizzazione singola [originaria], ma per sbloccare, liberare e attualizzare le sue numerose com- e impossibilità (virtuali) che l’istanziamento d’origine dell’opera manteneva in riserva, virtualmente». Cfr. Lepecki, André, *The Body as Archive*, cit., p. 31. Quest’abbondanza di riprese coreografiche in assenza o in presenza dell’autore, mostra una tensione verso la reinterpretazione, la ricreazione, che André Lepecki evidenzia quale possibile paradigma costitutivo della “contemporaneità” del processo coreografico, del suo iscriversi cioè, nella storia culturale



Con il re-enactment il vero si duplica: un'incorporazione (la definizione inglese del termine [embodiment] lo spiega molto bene) rende possibile al contempo un ritorno dell'autenticità del corpo (una nuova incarnazione che non segna per questo il ritorno del corpo autentico inteso come corpo originale), e dell'esperienza. Il re-enactment, che si potrebbe intendere come esperienza oggettiva della ricostituzione di un fatto storico, si manifesta dunque anche come esperienza soggettiva d'incorporazione di un corpo fantasma, originale ed assente.<sup>27</sup>

Mi soffermo sulle esperienze professionali<sup>28</sup> che ho attraversato dalla seconda metà degli anni '80, per documentare il mutare del concetto di repertorio<sup>29</sup> all'interno delle pratiche di scrittura e di trasmissione nella ricerca coreografica.

La pratica coreografica qui analizzata è un processo in evoluzione, alla ricerca di una corporeità originale e di un rapporto mutevole fra i corpi e con lo spazio. Si tratta di una scrittura coreografica che elude le tecniche di movimento, benché acquisite dai danzatori, per costruire una nuova grammatica corporea e uno stile inedito nelle pratiche di costruzione e di presentazione della creazione, conformi alla coretica<sup>30</sup> del coreografo. Questo processo di lavoro costantemente in divenire è caratteristico di una danza di

---

contemporanea. *Ivi*, nota 2, p. 46.

<sup>27</sup> Kihm, Christophe, *La Performance à l'ère de re-enactment*, in «Art Press 2, Performances Contemporaines», n. 7, novembre-gennaio 2008, p. 26.

<sup>28</sup> Ho fatto parte dal 1985 al 1997, della compagnia *Altroteatro* diretta da Lucia Latour. Ho vissuto come danzatrice il momento di esplosione del fenomeno “nuova danza italiana” partecipando direttamente alla costruzione della scrittura coreografica della Latour mentre costruivo al contempo la mia corporeità in funzione del suo progetto artistico. Per maggiori informazioni: Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euresis, 1997 e Colombo, Elisa, *Il teatro del corpo. 1950/2000 viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Catania, Akkuaria, 2006. Nel 1994 ho inaugurato la mia attività di coreografa per il gruppo di danza di ricerca *Sistemi dinamici altamente instabili* con il quale ho prodotto più di venti fra coreografie, *performance* ed eventi *site-specific*. Per maggiori informazioni [www.sistemidinamici.it](http://www.sistemidinamici.it) (u.v. 18/07/2015).

<sup>29</sup> Mi riferisco alla seconda definizione del termine repertorio riportata a p. 636 del *Dictionnaire de la danse* curato da Philippe Le Moal (Larousse, 1999): «Insieme di opere regolarmente rappresentate in seno a un teatro o a una compagnia. In danza il concetto di repertorio, quale ne sia la natura, è intimamente legato a quello di trasmissione, condizione principale per la perennità delle opere, che la storia ci insegna essere piuttosto aleatorie. La sopravvivenza del repertorio di un coreografo dopo la sua morte dipende da quella della compagnia che ha creato le sue opere. Questo problema si pone in modo accentuato nel caso in cui questa compagnia, come sovente nel XX secolo, è stata costituita dal coreografo stesso come strumento di lavoro più o meno esclusivo [...]».

<sup>30</sup> *Coretica* è un termine creato da Alessandro Pontremoli sul modello del termine *poetica* e comprende il complesso delle modalità di lavoro del processo coreografico e i suoi esiti scenici, nonché il portato poetico e le intenzioni del coreografo, in altri termini, considera al contempo il livello delle idee e quello delle pratiche che denotano le particolarità distintive di ogni coreografo. Cfr. Pontremoli, Alessandro, *Drammaturgia della danza*, cit., p. 17, nota 8.

ricerca<sup>31</sup> che nel porsi sempre nuove domande trova lo slancio per non conformare né i corpi né i formati. Il processo stesso di ricerca raccoglie l'interesse principale durante la creazione coreografica, sostituendosi alla formalizzazione dell'oggetto scenico che è quindi inteso come tappa singolare nella continuità del progetto creativo dell'autore.

L'elaborazione di un sistema di lavoro che abbandona imitazione, emulazione e ripetizione – modalità pedagogiche connaturate a una tecnica specifica di movimento, da trasmettere al danzatore quale codice riattualizzabile per la creazione coreografica – è esemplare nel processo di creazione della coreografa Lucia Latour<sup>32</sup> interessata a costruire pratiche mutevoli per approcciare ogni nuovo progetto coreografico. Mi approprio qui delle parole con cui Joëlle Vellet parla del processo di lavoro della coreografa Odile

---

<sup>31</sup> La danza di ricerca è, secondo l'indagine che sto svolgendo sulla danza in Italia negli ultimi vent'anni, uno degli aspetti in cui si manifesta l'operato di alcuni coreografi della "nuova danza" e riguarda soprattutto la seconda generazione, quella che debutta nella seconda metà degli anni '90. Si tratta di formazioni che spingono all'estremo la "costruzione" di un vocabolario corporeo autonomo e originale, sfruttano l'improvvisazione nei processi creativi e soprattutto nella presentazione pubblica dei lavori, indagano sui processi percettivi sperimentando differenti modi di relazione della scrittura coreografica con il pubblico; ovvero attualizzano in campo coreografico quell'opera aperta individuata e definita da Umberto Eco a proposito delle poetiche contemporanee (degli anni '50/'60) in modo da rendere la scrittura coreografica ancora meno compiuta e chiusa di quanto immaginato dal filosofo/semiologo: «Un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale» (Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Roma, Bompiani, 1976, p. 34).

<sup>32</sup> Lucia Latour si diploma all'Accademia Nazionale di Danza e dopo la laurea in architettura partecipa alla costituzione del Gruppo Altro/Lavoro intercodice col quale persegue una ricerca collettiva sulle possibilità intercodice del fare creativo realizzando mostre, esperimenti didattici e spettacoli teatrali (Cfr. *Altro / Dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Edizioni Kappa, s.d.). Dal 1981 al 1985 forma, con il compositore Luigi Ceccarelli, un gruppo sperimentale elaborando nuove tecniche del movimento in rapporto allo spazio, al suono e all'immagine. Da questa esperienza nascono gli spettacoli *Pas d'espace* (1981), *Spatium Teca* (1983) e *Lalu La* (1985). Nel 1986 costituisce la Compagnia di danza contemporanea Altroteatro, con la quale elabora la propria originale scrittura corporea e coreografica associando un pensiero visionario sul corpo alla visionarietà degli allestimenti scenografici. Crea *Frilli Troupe* (1986), *On y tombe...on n'y tombe* (1988), *Anibccam* (1989), *Naturalmente tua* (1992). Con *Marmo Asiatico* (1993), *Metopa sud-Planktai* (1994) e *Ultramarine* (1995) elabora una nuova coretica sganciata dalla *machinerie* precedente e appoggiata interamente agli spazi di un corpo archetipico. Nel 1997 inaugura una nuova stagione con una rinnovata formazione artistica e riprende la sua ricerca intercodice avvicinandosi alle arti plastiche e visive con *Straballata* (1997), *Du vu du non vu* (1998), *Sansa* (1999), per orientarsi poi, grazie allo spettacolo *Physico* (2001-2002), verso le tecnologie video e informatiche (Cfr. Carpenzano, Orazio - Latour, Lucia, *Physico. Fusione danza-architettura*, Torino, Testo&Immagine, Universale di Architettura, n. 136, 2003). Dal 2002 costituisce Altroequipe, un "sistema multiagente" che adotta le tecnologie della *motion capture* e della *motion graphics* per la ricerca coreografica e la produzione di spettacoli interattivi. Di quest'ultima fase sono *Sylvatica* (2003), *Pyceta* (2006), *Hallalunalalone* (2007), *Lallunabalalone* (2008), *Allalunalalone* (2009).

Duboc<sup>33</sup>. Mi sembra infatti che descrivano in modo chiaro le pratiche di creazione adottate dalla coreografa italiana, anche per la quale è possibile dire che:

[l]a ricerca della condivisione di una matrice comune risponde alla produzione originale dell'interprete. In altre parole, la coreografa propone un modo di produrre il gesto, l'appropriazione di un nucleo fondamentale che produca qualità specifiche, ma che nello stesso tempo deve rispettare e/o prendere in considerazione l'interprete. Sembra che ripetizione [del] e deviazione [dal nucleo fondamentale,] si esercitino costantemente. Si tratta di ripetere o d'inventare?<sup>34</sup>

La creazione in danza è un incontro, lo spazio e il tempo di una condivisione. Si tratta di un rapporto interattivo in cui la trasmissione della danza specifica di un coreografo impegna interamente il danzatore attraverso ogni sua risorsa professionale e umana. Questo è ciò che ho potuto sperimentare durante la mia esperienza di danzatrice con la compagnia Altroteatro: ho contribuito alla costruzione della materia coreografica di Lucia Latour apportando la mia personalità e le mie competenze mentre entravo nell'immaginario della coreografa, trasformando la mia corporeità secondo le pratiche della sua danza. Il processo coreografico costruisce un linguaggio particolare, costituito dalla scelta di un processo di creazione che impegna e trasforma il danzatore secondo l'imperativo imposto dal progetto del coreografo. Il processo coreografico implica la condivisione di: materie corporee differenti; movimenti; dinamiche; ritmi, nonché rapporti con lo spazio e relazioni fra i corpi. Il linguaggio che nomina e descrive le pratiche corporee ma anche le intenzioni e le intuizioni creative, si costruisce in una comunità di lavoro ed è comprensibile e condiviso da chi fa parte di questa collettività. Indirizzando il lavoro di ricerca coreografica secondo gli obiettivi del progetto in corso, il linguaggio orienta le pratiche, descrive, rileva e avvalorava le qualità specifiche del vocabolario gestuale e delle materie corporee che

<sup>33</sup> Odile Duboc (1941-2010) ha creato numerosi spettacoli e *performance in situ* per la sua compagnia Contre jour, fondata nel 1983. Dal 1991 al 2007 ha diretto il Centre Chorégraphique National de Franche-Compté a Belfort ottenendo il meritato riconoscimento per il suo percorso originale e autodidatta nel panorama della *nouvelle danse*. Per approfondimenti: [www.spectacles.-fr/artiste/odile-duboc/presentation](http://www.spectacles.-fr/artiste/odile-duboc/presentation), Duboc, Odile, Michel, Françoise, Perrin, Julie, *Les mots de la matière*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

<sup>34</sup> Vellet, Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*, thèse de Doctorat en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, Université Paris 8, novembre 2003, p. 230.

emergono e che sono selezionate per disporre la scrittura coreografica.

Se il coreografo moderno o contemporaneo è chi inventa il proprio lessico e la propria corporeità, la trasmissione delle sue opere implica di conseguenza, la costituzione di un apparato di nomi e categorie propri. Secondariamente, e questo punto forse non è che l'inverso del precedente, questo lessico proprio, non ha senso che addossandosi a una certa "pasta" corporea, a un insieme generale di determinazioni posturali e motrici che costituiscono, di là dal vocabolario, il colore e la firma del movimento.<sup>35</sup>

Questo linguaggio è accessibile, sebbene in modo differente, anche a quanti seguano il lavoro del coreografo durante il suo percorso creativo attraverso la visione di più di un progetto coreografico, partecipando agli incontri pubblici o leggendo le sue note coreografiche (attivando attraverso la propria immaginazione, l'incorporazione della sua coreica). È però nel processo quotidiano di trasmissione/incorporazione, che il linguaggio del coreografo denota il suo valore fondativo e propulsivo di un sistema corporeo, dinamico e spaziale originale e distinguibile, poiché «ripartire dai discorsi permette di risalire alle percezioni che hanno generato la produzione di qualità motorie»<sup>36</sup>. In questo modo il "discorso situato"<sup>37</sup> sostiene l'incorporazione che traghetta la parola e il gesto attraverso l'immaginazione e le competenze del danzatore, e costruisce un vocabolario proprio alla compagnia.

I discorsi modellano il gesto, le sue qualità e la sua estetica. Quali parole utilizzare, dunque, per stimolare una percezione capace di generare qualità specifiche e di modificare il movimento corporeo? [...] La parola stimola l'immaginario, ragione per la quale metafore e immagini si rivelano efficaci e talvolta imprescindibili [...].<sup>38</sup>

Per fare evolvere la propria cifra stilistica, il coreografo deve contestualmente costruire il suo modo di utilizzare le parole e trovare le

<sup>35</sup> Pouillaude, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Herent, Vrin, 2010, p. 280. In questo volume si parla anche di «bagno della compagnia» con il quale «le corporeità individuali che attraversano [la dimensione] posturale e dinamico, in cui il movimento trova una segnatura indipendentemente o al di là di tutto il vocabolario, [...] sono trasmesse grazie alla pratica mimetica quotidiana dei corsi e dell'allenamento». *Ibidem*, p. 316.

<sup>36</sup> Vellet, Joëlle, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in Susanne Franco - Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. 335.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 330. La traduzione di "discorso situato", dal francese *discours en situation*, è spiegata in nota a cura del traduttore: «Locuzione utilizzata nell'analisi del discorso per definire un testo orale che si colloca in un luogo e in un tempo ben determinati e che coinvolge un pubblico ben identificato che lo produce e lo condiziona». *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 343

metafore<sup>39</sup> appropriate per incidere la via al proprio progetto di ricerca nell'autonomia immaginativa del danzatore. Deve motivare la scelta di alcune parole piuttosto che altre, specificare il senso che egli attribuisce ad alcuni termini ripresi eventualmente dai vocabolari abituali delle pratiche di movimento in danza.

Il gesto è nominato e appreso mentre lo si memorizza verbalmente. Ne consegue che si imparano le sequenze coreografiche nel momento in cui sono designate da un termine preciso, e che basta rinominarle perché risorgano ogni qual volta si renda necessario. Il lessico, sia esso verbale o gestuale, è memorizzato nell'apprendimento. [...] I discorsi funzionano effettivamente come appigli della memoria per la qualità, il tempo, il ritmo e la musicalità, sia per quello che è appena stato scoperto, sia per quello che è ripreso durante le prove. Nell'atto di enunciarli, i termini diventano degli elementi condivisi tra i danzatori perché possano agire tutti insieme. In questo modo la memoria è iscritta nelle azioni da compiere [...].<sup>40</sup>

Quei repertori gestuali conosciuti e condivisi da tutti sui quali la trasmissione può appoggiarsi, sono definiti da Frédéric Pouillaude come l'*archi-écriture* coreografica: elementi del lessico della danza che non hanno bisogno di una scrittura per poter essere condivisi e che sono acquisiti per trasmissione orale e grazie alla sensibilità reciproca tra corpi. Se da tali elementi sono organizzate la tecnica accademica e quelle moderne maggiormente diffuse, anche le pratiche di ricerca coreografica costruiscono i propri repertori gestuali, sebbene essi siano condivisi in modo circoscritto nella comunità di lavoro che li ha generati. Il processo di trasmissione/incorporazione stabilisce un codice che diventa collettivo: «Un lessico che individua *ex post facto* quello che all'inizio fu prodotto nella prossimità di sé e sé e nell'immediatezza del sensibile»<sup>41</sup>. La concretizzazione di questa materia comune, benché originata dall'azione creativa del coreografo, è resa possibile e ricreata dalla corporeità duttile del danzatore che incorpora e memorizza questi repertori gestuali, divenendo un archivio vivente<sup>42</sup> di premesse, pratiche e strategie performative.

<sup>39</sup> In Faure, Sylvia, *Apprendre par corps*, cit., pp. 142-162, l'autrice insiste sull'importanza dell'utilizzo dei *marquer* d'azione e delle metafore durante il processo di trasmissione/incorporazione. Cfr. Lakoff, Georges – Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books, 1999, pp. 230-231.

<sup>40</sup> Vellet, Joëlle, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, cit., p. 333.

<sup>41</sup> Pouillaude, Frédéric, *Le désaveuement chorégraphique*, cit., p. 266.

<sup>42</sup> Cfr. Anzellotti, Elisa, *L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale*, in «Danza e

La trasmissione opera sull'origine del gesto, quest'origine, che in altre parole potremmo individuare come l'intenzione<sup>43</sup> o il pre-movimento<sup>44</sup>, sottende alle qualità e alle caratteristiche del gesto stesso. Non si tratta quindi di archiviare (che sia attraverso la notazione o attraverso la memoria cinestesica) la forma compiuta di un gesto, ma di mettere in relazione tutte le informazioni per ricondurre il gesto al suo contesto iniziale e alla sua natura intrinseca. In questo modo è più semplice, quando possibile, utilizzare la trasmissione "da corpo a corpo", cioè servirsi dell'esperienza di un danzatore per trasferire a un altro, l'intero processo di incorporazione del/dei gesto/i. Inevitabilmente questo processo si alimenta dell'esperienza singolare e personale di *quel* danzatore che sarà re-incorporata a suo modo dal nuovo danzatore. Durante questo processo corporeo che si serve enormemente dell'imitazione, si attiva necessariamente il discorso situato per permettere al nuovo danzatore di trovare la propria correlazione con l'origine del gesto. Abituamente questi processi di creazione e ri-creazione o ripresa sono poco accessibili al pubblico essendo relegati alla sala prove, ma un interessante esempio di trasmissione/incorporazione è visibile nel documentario *Dancing dreams. Sui passi di Pina Bausch*<sup>45</sup> sulla ripresa di

Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VII, n. 6, 2015, pp. 111-118. Inoltre Barbéris, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015 e il paragrafo *Archivi viventi* in Nordera, Marina, *L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le signature di Francine Lancelot*, in Susanne Franco e Id., *Ricordanze*, cit., pp. 47-64: pp. 52-56. Si veda anche il concetto di "Tesoro nazionale vivente" che è il riconoscimento conferito fin dal 1950 ad artisti e artigiani giapponesi capaci di conservare e tramandare antiche tradizioni nazionali considerate beni culturali intangibili. Allo stesso modo nel 2003 l'UNESCO stabilisce la costituzione di un Patrimonio Culturale Intangibile costituito cioè da tradizioni, riti, pratiche sacre e popolari tramandate oralmente, particolarmente sentite nel loro territorio e mantenute in vita. Riconosce specificamente le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e i saperi come pure gli oggetti, gli strumenti, gli artefatti e gli spazi culturali a essi collegati. Per un'interessante (anche se non esaustiva) riflessione sulla ricaduta pratica e teorica di questo nuovo riconoscimento, rimando a Bouteloup, Mélanie - Malivence, Garance, *Quelque chose de plus qu'une succession de notes*, in Barbéris, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants*, cit., pp. 203-305.

<sup>43</sup> Un interessante approccio che analizza l'intenzione del performer sotto l'aspetto neuroscientifico si trova in Mariti, Luciano, *Transiti tra teatro e Scienza, dalla mimesis tou biou al bios della mimesis*, in Sofia Gabriele (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., pp. 47-96: pp. 67-81.

<sup>44</sup> Il pre-movimento riguardo al gesto danzato è un concetto espresso da Hubert Godard: «Possiamo distinguere il movimento, inteso come un fenomeno che indica i semplici spostamenti dei differenti segmenti del corpo nello spazio – allo stesso modo in cui una macchina produce un movimento - e il gesto, che s'inscrive nello scarto fra questo movimento e la tela di fondo tonica e gravitaria del soggetto, cioè il pre-movimento in tutte le sue dimensioni affettive e proiettive. È qui che risiede l'espressività del gesto umano, del quale è priva la macchina». Cfr. Godard, Hubert, *Le geste et sa perception*, in Ginot, Isabelle - Michel, Marcelle, *La danse au XXème siècle* (1995), Paris, Larousse, 2008, p. 237.

<sup>45</sup> Linsel, Anne - Hoffmann, Rainer, *Dancing dreams. Sui passi di Pina Bausch*, TAG/TRAUUM filmproduktion e WDR (Cologne), Distribution Pina Bausch, Bénédicte Billet e Joséphine Ann Endicott, 2010.

*Kontakthof* per quaranta studenti alla loro prima esperienza sulla scena. La ripresa è stata gestita da due danzatrici della prima edizione del 1973, Bénédicte Billet e Joséphine Ann Endicott, col supporto di materiali video, note scritte, memoria corporea e memoria dei discorsi situati dell'epoca e la supervisione, soltanto finale, della stessa coreografa. Dalle loro parole emerge chiaramente l'adesione totale al sistema di creazione della Bausch che mette l'interprete e le sue qualità umane in primo piano. È evidente come la memoria personale dei gesti e delle motivazioni che li sottendono, sia rivissuta e trasmessa congiuntamente alle sensazioni fisiche legate all'interpretazione personale. Il danzatore ha, infatti, un ruolo primario nell'evoluzione della scrittura coreografica, egli elabora una forma di riscoperta delle intenzioni del gesto e opera una nuova creazione per garantire la corrispondenza del gesto nella sua reiterazione<sup>46</sup>, sia in fase di creazione sia in fase di ripresa.

### Esperienze

Le esperienze riportate di seguito, mostrano che per riprendere uno spettacolo si può procedere almeno in due modi:

- Ristabilire la condizione creativa originaria conservando la maggior parte delle gestualità e delle intenzioni a esse correlate; trasmetterle al nuovo danzatore in modo che possa acquisire da un punto di vista fisiologico la corporeità richiesta dalla scrittura coreografica e che possa incorporare da un punto di vista immaginativo la coreica del coreografo – come esemplificato nel caso citato a proposito della ripresa di *Kontakthof* e come vedremo nell'esempio riportato a proposito di Altroteatro.

Oppure

- Ristabilire la condizione creativa originaria e lavorare le gestualità e le intenzioni correlate in modo più libero, incontrando la corporeità del nuovo danzatore ed accogliendo nel gesto le sue qualità singolari. In questo caso il coreografo rimette in discussione la sua scrittura

---

Per un breve estratto:

[www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19146360&cfilm=181245.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19146360&cfilm=181245.html) (u.v. 18/07/2015).  
<sup>46</sup> Vellet, Joëlle, *Transmission de la danse contemporaine: comprendre la construction d'une professionnalité*, in [www.univ-paris1.fr/fileadmin/laboratoire\\_georges\\_friedmann/Vellet.pdf](http://www.univ-paris1.fr/fileadmin/laboratoire_georges_friedmann/Vellet.pdf), pp. 6-7 (u.v. 25/09/2013).

coreografica precedente, per riaprire con il nuovo danzatore, il processo di trasmissione/incorporazione e negoziare una nuova scrittura coreografica – che, come vedremo, costituisce il caso della mia pratica coreografica con Sistemi dinamici altamente instabili.

Nel primo caso, se le caratteristiche stilistiche della scrittura coreografica lo consentono, il coreografo ha la possibilità di recuperare il suo spettacolo.

Nel secondo caso, l'idea generale dello spettacolo è mantenuta, ma il coreografo si dispone a modificare gesti, ritmi e relazioni fra i corpi con un nuovo lavoro di creazione che tiene conto delle caratteristiche del nuovo danzatore. Le intenzioni coreografiche restano le stesse, ma la scrittura cambia, lo spettacolo non è più lo stesso.

Entrambe le modalità prevedono di riprendere attraverso l'immersione corporea nelle pratiche e nei discorsi, la condizione creativa originaria consentendo di ampliare con la partecipazione di tutti gli agenti, un terreno di lavoro comune e condiviso.

A livello macroscopico della scrittura coreografica, queste modalità obbligano a ripercorrere la sfera degli elementi invisibili della creazione, cioè l'intuizione progettuale originaria che ha spinto l'intero processo di scrittura e l'ambiente che la danza costruisce, in modo da preservare le intenzioni comunicative col pubblico.

Nella dimensione microscopica delle gestualità, esse obbligano a riprendere le intenzioni e le sensazioni di ogni azione, a lavorare l'immaginazione per sviluppare l'incorporazione dei dati acquisiti, siano stati essi trovati (trasmessi dal coreografo o da un altro danzatore) o scoperti (acquisiti autonomamente durante il processo di trasmissione/incorporazione).

#### *Trasmissione da matrice<sup>47</sup> e costituzione di un repertorio*

Le caratteristiche dello stile elaborato da Lucia Latour obbligavano la coreografa a dedicare molto tempo ai nuovi danzatori in occasione di una ripresa di spettacolo. Decostruire la materia corporea del danzatore era sempre il primo passo per poterne costituire un'altra, consona alle qualità gravitarie,

---

<sup>47</sup> Traduco qui l'espressione *transmission matricielle* utilizzata da Joëlle Vellet per chiarire il lavoro di trasmissione della coreografa Odile Duboc. Cfr. Vellet, Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse*, cit., pp. 214-238.



dinamiche e relazionali della sua scrittura coreografica. Ripercorrere le condizioni originarie di creazione era importante, per permettere alla nuova corporeità raggiunta di appropriarsi delle qualità specifiche proprie alle sequenze di movimento selezionate originariamente, che andavano a costituire la scrittura coreografica. La nozione di “trasmissione da matrice” descrive perfettamente questa situazione: la coreografa lavorava a trasmettere, partendo dalla propria fisicità e costruendo il proprio discorso situato, per tessere un supporto sufficiente a sostenere l’incorporazione autonoma degli elementi coreografici da parte del danzatore. Non si trattava, infatti, per il danzatore, di riprendere forme o posizioni, di trovare una postura data, ma di scoprire la genesi stessa del gesto per trovare nella propria corporeità la materia coreografica immaginata e desiderata dalla coreografa. Il corpo del danzatore si trasformava così nella materia appropriata a trasmettere il mondo coreografico e lo stile specifico della coreografa. L’appropriazione di una specifica qualità sensibile e cosciente della materia corporea costituiva la premessa indispensabile per guidare il peso del corpo nello spazio, con quel rapporto alla gravità del tutto particolare che qualificava lo stile dinamico della Latur. Partendo da una visione dello spazio fortemente influenzata dalla formazione in architettura, dalle pratiche della *contact improvisation* e dell’Aikido, nonché dalle teorie della *post modern dance*, Lucia Latur elaborò, nel corso delle sperimentazioni intercodice<sup>48</sup>, una propria originale coretica sganciata dai riferimenti e dai ritmi organici del corpo. La sua danza si muove infatti in una dimensione antigravitaria del corpo e non geometrica dello spazio. Le idee di fuga (del corpo dal suo stesso centro) e di centrifugacità del centro di gravità in relazione allo spazio, generavano alcune trasformazioni interessanti nell’*habitus*<sup>49</sup> corporeo dei danzatori.

<sup>48</sup> “Intercodice” è la pratica adottata durante l’esperienza di Gruppo Altro – Lavoro intercodice (1972-1981). L’idea di interdisciplinarietà nel lavoro collettivo si radicalizza nell’esigenza di compenetrare in modo dinamico e impreveduto le diverse competenze: «Lavoro intercodice non significa semplicemente sovrapposizione o giustapposizione degli interventi (sia pure di gruppo) nei vari codici. [...] [L]avorando intercodice, la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l’illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona ‘intercodice’ fin dalla nascita e l’isolamento dei singoli specifici è un’operazione artificiale». AA.VV., *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice*, cit., p. 16.

<sup>49</sup> Bourdieu, Pierre, *Esquisse d’une théorie de la pratique* (1972), Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 282.

Nel 1994, per la ripresa di *Anibccam*<sup>50</sup>, uno spettacolo del 1989, la coreografa ha dovuto inserire quattro nuovi danzatori sui nove necessari per lo spettacolo. Si trattava di uno spettacolo sostenuto da un forte apparato scenografico e costituito da scene successive con personaggi divisi in gruppi di tre, ben identificati dai costumi e da specifiche qualità ritmico/dinamiche.

Alcune parti sono state ridistribuite fra i danzatori originari rimasti (e io fra questi), perché più semplice per loro incorporare i nuovi personaggi e le nuove sequenze di movimento, supportati da una corporeità acquisita e dalla memoria di “prima mano” del processo creativo. Non di meno, l’operazione non è stata semplice poiché, mentre noi danzatori superstiti lavoravamo a entrare nei personaggi di nuova assegnazione, dovevamo anche trasmettere ai nuovi arrivati le parti che conoscevamo, a volte parti che non avevamo danzato personalmente ma di cui avevamo memoria. Sotto l’occhio vigile della coreografa dovevamo seguire la memorizzazione delle scene e soprattutto fornire indicazioni per facilitare l’acquisizione della corporeità adeguata. Ai nuovi danzatori era domandato uno sforzo mimetico e di adesione/adattamento personale al fine di assumere le gestualità richieste. I danzatori dovevano cogliere soprattutto la dimensione creata dalla coreografia e popolarne il territorio attraverso un lavoro di osservazione e di ascolto, degli altri, ma soprattutto di se stessi, per trovare e riprodurre l’intenzione del gesto e trasformare di conseguenza la propria corporeità. Il ritmo e la plasticità del corpo durante l’azione dovevano corrispondere a una iconografia definita, niente in scena era lasciato all’improvvisazione o all’interpretazione personale. Un’estrema attenzione era assegnata al dettaglio, le sequenze di movimento, sebbene nate da un lavoro di selezione e rifinitura a partire da sessioni di improvvisazione, erano caratterizzate da una gestualità precisa.

Tuttavia l’uso metodologico dell’improvvisazione per la ripresa di questo spettacolo è particolarmente significativo. L’improvvisazione è stata utilizzata in due modi e con differenti finalità: 1) per liberare il corpo dagli automatismi dell’addestramento tecnico estranei al tipo di corporeità richiesta, allo scopo di

---

<sup>50</sup> Lo spettacolo, creato su commissione del festival Oriente Occidente di Rovereto, in coproduzione con il Festival di Arles (FR) e Altroteatro, è ispirato alle opere del pittore futurista roveretano Fortunato Depero. Nel 1995, in occasione di una grande celebrazione nazionale del futurismo italiano cui prese parte anche il festival Settembre musica, al Teatro Regio di Torino andò in scena la ripresa dello spettacolo (6 settembre 1995).

affrontare un'indagine sul flusso del movimento e sulle qualità del peso nello spazio; 2) per innescare una ricerca sull'individualità del danzatore in relazione alla gestione degli impulsi e degli accenti richiesti dal ritmo delle dinamiche di determinate sequenze coreografiche, allo scopo di attraversare una strada autonoma d'incorporazione. L'improvvisazione era in ogni caso, preceduta da istruzioni precise perché funzionasse come strumento evolutivo di propriocezione e di relazione, ma anche come apertura creativa quando le indicazioni si allontanavano dalla sfera cinestesica e si riferivano invece all'immaginario coreografico. Se si escludono le naturali differenze costitutive, i corpi dei nuovi danzatori e il differente livello d'incorporazione dello stile coreografico, la partitura è stata rispettata in ogni dettaglio: nel 1995 è stato possibile ripresentare lo stesso spettacolo realizzato nel 1989. La ripresa di *Anibccam*, la sua presentazione pubblica e le pratiche di *re-enactement* adottate per ricostituire lo spettacolo, hanno mostrato l'attualizzazione di un repertorio così come è abitualmente inteso: scritture coreografiche definite e definitive, che possono essere riprese tali e quali.

#### *Corpi nuovi ↔ nuova scrittura*

Il panorama coreografico contemporaneo non cerca necessariamente la costituzione di un repertorio. Un esempio di cui posso testimoniare direttamente, è la pratica coreografica che perseguo da vent'anni con Sistemi dinamici altamente instabili: preferisco abbandonare le coreografie piuttosto che stabilire un repertorio da riattualizzare a ogni cambio di compagnia. Del resto, devo qui sottolineare che la stessa Lucia Latour ha preferito questa soluzione quando nel 1997, avendo cambiato integralmente i membri della sua compagnia, ha abbandonato tutti gli spettacoli prodotti in precedenza per dedicarsi a un progetto di scrittura coreografica differente: altre idee, altre pratiche per altri corpi. Allo stesso modo, con nuovi danzatori, preferisco elaborare anch'io una nuova creazione anziché modificare o adattare una coreografia già realizzata<sup>51</sup>. La ricerca coreografica che conduco si appoggia

<sup>51</sup> Un'eccezione è stata lo spettacolo *Residuale forma 1* del 2013, nel quale ho voluto riprendere con danzatori differenti alcune materie coreografiche del precedente *Cruor\_errore* del 2011. Si è trattato in questo caso di creare un nuovo progetto coreografico utilizzando alcune tematiche ed alcuni repertori gestuali del precedente lavoro, per arrivare a una differente scrittura coreografica. Non si può parlare quindi di ripresa, ma di nuova scrittura.

sulle nozioni di spazio e di materia<sup>52</sup>, gioca fundamentalmente sulla relazione che intercorre fra esse. Il corpo è una materia, la presenza ponderale attraverso la quale il danzatore scopre la propria danza e si espone allo sguardo; è nella sensibilità della materia stessa che risiede il senso del movimento<sup>53</sup>, di là da ogni formalizzazione. Anche lo spazio, nel mio lavoro, è inteso come materia da conoscere e di cui appropriarsi. La corporeità e i repertori gestuali si definiscono nel rapporto fra queste due materie: corpo e spazio. Le particolarità dei corpi, quelle che Guillemette Bolens chiama *les styles kinésiques de la personne*<sup>54</sup>, sono fondamentali per il mio approccio creativo, unitamente al modo in cui esse rispondono alla mia visione coreografica e al mio progetto estetico, includendo il vissuto personale e le competenze raggiunte dal danzatore.

Faccio appello a queste particolarità connaturate e individuali dopo un lavoro di decostruzione degli automatismi indotti dalle tecniche di danza acquisite, per spingere il danzatore verso una percezione allargata delle proprie capacità propriocettive e relazionali. La qualità della presenza vigile<sup>55</sup> e la possibilità di percepire se stesso e gli altri nel momento in cui l'azione si compie, garantiscono al danzatore di rispondere in modo pronto alle variabili che la mia partitura coreografica solitamente prevede. L'improvvisazione è una pratica del processo coreografico spesso costitutiva della scrittura coreografica che si compie durante la presentazione pubblica del lavoro. Dopo il 2000, infatti, la mia pratica coreografica riserva ampie aree di "scrittura estemporanea" in cui il danzatore è chiamato, attraverso l'improvvisazione, ad attivare direttamente in scena il lavoro di ri-emersione<sup>56</sup>, al fine di ritrovare le

<sup>52</sup> L'utilizzo di questa nozione si sviluppa nelle pratiche della danza *post-modern* che estende l'utilizzo di alcune pratiche della *contact improvisation* e del teatro fisico.

<sup>53</sup> Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.

<sup>54</sup> Bolens, Guillemette, *Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati*, in Jenny, Laurent, *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Ginevra, Métis Presses, 2011, pp. 59-85, [archive-ouverte.unige.ch/unige:17418](http://archive-ouverte.unige.ch/unige:17418) (u. v. 12/09/2013). «Qual è la natura di queste particolarità comunicabili, di queste proprietà che non possono essere trasferite, trasmesse, che sono radicalmente uniche nella persona? Queste proprietà non devono essere confuse con le azioni e con i gesti. Non è il gesto in sé che fa la differenza, ma la sua dinamica particolare nell'economia globale dello stile cinesico della persona». *Ibidem*, p. 62.

<sup>55</sup> Interessante a questo proposito il concetto di "*présence à soi*" analizzato in rapporto alla creazione contemporanea in danza da Bienaise, Johanna, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The shallow end*, Tesi di Laurea, Université du Québec à Montréal, maggio 2008.

<sup>56</sup> L'idea di ri-emersione è legata alla possibilità di ricondurre *le cose* in superficie, alla capacità di poter vivere di nuovo, a ogni ripetizione – che quindi ripetizione non è – la sorpresa e la scelta

materie elaborate durante il processo creativo. L'improvvisazione diventa una parte integrante del momento di condivisione del lavoro con il pubblico, accentuando il ruolo del danzatore nel definire e nel comunicare il sistema coreografico di riferimento. Durante la *performance* il danzatore è libero di ritrovare i repertori gestuali che abbiamo costruito, cercando di aderire alla disposizione fisico-dinamica che abbiamo selezionato insieme per la coreografia. Gli elementi qualitativi della danza riemergono grazie alla partitura coreografica che contestualizza l'ambiente delle danze assicurando i punti di riferimento per la memoria sensorio-motrice<sup>57</sup>. Da quanto detto è facile immaginare che i miei spettacoli cambino molto a seconda dei danzatori che vi partecipano; impensabile quindi trasmettere a un danzatore differente un "solo" creato per e con qualcun altro. Cambiare i corpi significa cambiare spettacolo, per questo non ho mai voluto costituire un repertorio<sup>58</sup>. La possibilità di riprendere una coreografia di là dal periodo della sua creazione è quindi legato alla presenza dei corpi che ne abbiano vissuto il processo di trasmissione/incorporazione contribuendo con le loro peculiarità a creare i repertori gestuali di cui si avvale la scrittura coreografica. D'altra parte, è vero che con il passare del tempo il corpo si trasforma: con questo non mi riferisco al decadimento dovuto all'avanzamento dell'età che può mettere in discussione l'approccio "atletico" al movimento cui del resto, non m'interessa; piuttosto,

---

dell'azione in questione, l'emozione della sua genesi. Si tratta di un metodo di lavoro che permette di rendere attuale, cioè presente al corpo, l'azione in modo da non riprodurla, ma di produrla tenendo conto dei dettagli legati al presente: «Non si può recitare il risultato ma soltanto presentare il processo». Cfr. Falletti, Clelia, cit., p. 24. Per il concetto di emersione (ciò che emerge) si rimanda a Vellet, Joëlle, *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse*, cit., nota 8, p. 5. «Emersione... è un termine che usiamo abitualmente. Ci sembra corrispondere all'importanza che accordiamo all'apparizione di qualche cosa di nuovo, o all'apparizione improvvisa di qualche cosa durante una serie di eventi, o ancora, secondo il [dizionario] Petit Robert, all'uscita da un ambiente dopo averlo attraversato. Tante analogie che ci sembrano poter parlare del gesto che nasce: compimento, traversata, imprevisto...».

<sup>57</sup> Vorrei sottolineare l'apporto fondamentale del suono nel processo di ri-emersione delle materie coreografiche: è molto più semplice localizzare i passaggi da materia a materia grazie agli appigli sonori e rientrare nella buona disposizione corporea immergendosi nell'ascolto. Anche nelle pratiche di creazione utilizzo spesso specifici brani musicali per facilitare il danzatore nella riemersione di determinate materie corporee ancora da evolvere ed approfondire. Prima che la materia sia completamente incorporata e nominata, alcune strategie sono necessarie per poterla contattare di nuovo.

<sup>58</sup> Gli spettacoli che tengo in repertorio, ossia quegli spettacoli che sono disposta a ripresentare, prevedono tutti: 1) la presenza degli stessi danzatori, 2) la volontà di ricreare per nuovi danzatori alcune parti all'interno della partitura coreografica. L'eccezione sono: il "solo" *Una*, del 2010, che continuo a danzare apportando modifiche nel corso del tempo, per lo più con l'inserzione di nuovi elementi gestuali e coreografici, e *Bugula*, del 2004, anche quest'ultimo un "solo", creato per e con mia sorella Antonella Sini.

all'acquisizione di nuove competenze e nuovi saperi che l'esperienza delle pratiche coreografiche permette di accumulare. Grazie al lavoro di ri-emersione dei materiali coreografici è possibile mantenere la coerenza con le premesse e i processi di creazione integrando le trasformazioni fisiologiche senza perdere le particolarità della scrittura coreografica. Tornare alla dimensione creativa originaria, ripercorrerne il processo, è quindi indispensabile anche quando il danzatore abbia già affrontato tale lavoro. Infatti, il danzatore richiama il proprio vissuto a sostegno del lavoro di ri-emersione, per attivare le materie corporee già elaborate, e concorda con il coreografo la nuova dimensione della sua danza allacciata alle esigenze coreografiche e corrispondente al presente del suo corpo. L'esperienza condivisa in sala e in scena con la stessa compagnia per un lungo periodo<sup>59</sup>, permette al danzatore di guadagnare fiducia nelle competenze acquisite e di rispondere direttamente alle richieste del coreografo. Egli può sviluppare al contempo la propria danza (la danza che lo individua, appoggiata alla consapevolezza del proprio *style kinésique*) e la scrittura coreografica (che individua i caratteri originali del coreografo).

---

<sup>59</sup> La situazione politico/economica e culturale in Italia degli ultimi dieci anni non consente facilmente alle compagnie di danza di garantire una continuità di lavoro ai danzatori. Inoltre, le strategie formative e professionali dei danzatori oggi non sono più legate all'approfondimento metodologico, all'adesione a uno stile coreografico particolare, come poteva accadere nell'epoca della nuova danza, ma sono regolate dal nomadismo, obbligato dalle sporadiche e disperate opportunità. Non di meno, la permanenza del danzatore nella stessa comunità di lavoro, è la condizione indispensabile perché lo stile di un coreografo possa svilupparsi e trovare la sua maturità. Per questi motivi, alcune metodologie di ricerca e alcuni stili coreografici rischiano di non lasciare traccia, mantenendo attivi, in sede laboratoriale e, spesso, per non professionisti, soltanto alcuni dei loro caratteri salienti. L'attuazione reale dello stile coreografico di un autore risiede nel processo creativo che conduce il lavoro verso la presentazione pubblica della scrittura coreografica.



*Sistemi dinamici altamente instabili, spettacolo Bambola Bambara, coreografia Alessandra Sini.  
©Stefano Montinaro*

Analizzando di seguito un'esperienza che eccede l'idea di ripresa, vorrei esplicitare il mio punto di vista coreografico sull'impossibilità di costituire un repertorio per Sistemi dinamici altamente instabili. Nel 1999 ho voluto sperimentare le possibilità del sistema di trasmissione/incorporazione che stavamo elaborando e ho trasformato il solo *Bambola Bambara*, creato per e con Antonella Sini nel 1996, in una versione per due danzatrici (la stessa Antonella Sini e Paola De Rossi): *Bambole Bambara*.

Questo lavoro ci ha spinti a prendere coscienza della radicalità della scelta che perseguivamo nel nostro percorso di ricerca, la scelta cioè, di uscire dai codici coreici acquisiti, per allargare le possibilità di una corporeità autonoma e di una scrittura coreografica inedita. Con la seconda danzatrice (non nuova alle mie pratiche creative) abbiamo lavorato su un doppio binario: 1) l'incorporazione di ritmi e gestualità selezionati con e dalla prima danzatrice per il suo "solo" e da quest'ultima direttamente trasmessi; 2) l'invenzione di nuovi elementi dinamici e gestuali che tenessero conto delle sue qualità specifiche reindirizzate al progetto coreografico in questione. Se siamo riusciti nel *re-enacting* dei repertori gestuali già definiti e nell'attivazione di nuovi repertori gestuali con la seconda danzatrice, abbiamo però dovuto rinunciare alla configurazione della precedente coreografia. Il processo stesso di lavoro infatti, attento alle peculiarità individuali e alla rilettura della struttura coreografici alla luce della doppia presenza, ha fatto esplodere la coreografia

precedente per condurci verso una nuova scrittura. L'ambientazione coreografica del "solo" è rimasta riconoscibile grazie all'immaginario di riferimento, accessibile attraverso gli aspetti più visibili: titolo, costumi, suono, ambiente della danza (scena, luci, iconografie). Il rimando al già fatto, al già visto, confermerebbe quindi l'ipotesi di una ripresa, che invece è negata dalla scrittura coreografica. Si tratta infatti, di una nuova scrittura che frammenta e moltiplica i repertori gestuali precedenti come fossero citazioni, sfruttando la ripetizione di gestualità facilmente identificabili, per costruire un ritmo insistente grazie all'avvicinarsi dei due corpi. La riconoscibilità dei gesti permette di individuare facilmente l'inizio di lunghe sequenze di movimento, continuamente riproposte, che sembrano dilatare la durata del "duo" senza soluzione di continuità.



*Sistemi dinamici altamente instabili, spettacolo Bambola Bambara, coreografia Alessandra Sini.  
©Stefano Montinaro*

### **Coreografia di ricerca**

Mi sembra di aver evidenziato lo stretto rapporto d'interdipendenza fra coreografo e danzatore, fra la scrittura coreografica e il corpo che la incorpora,



nella creazione coreografica contemporanea. Se questo è valido per tutte le pratiche di creazione in danza, vorrei altresì accentuare l'importanza che il ruolo del danzatore ha nella concretizzazione dei propositi creativi del coreografo nel campo specifico della danza di ricerca in Italia. In quest'ambito specifico, che non utilizza codici prestabiliti e tecniche di movimento univoche, la scrittura coreografica è frutto delle dinamiche innescate dalle materie corporee e dai materiali coreografici che ogni danzatore incorpora secondo il proprio personale modo di affrontare le premesse e le indicazioni coreografiche. La *firma* coreografica è conseguenza di una dinamica negoziazione durante il processo di trasmissione/incorporazione in cui il danzatore libera la propria immaginazione per aderire alle richieste del coreografo – spesso indicative, in tensione verso una *forma*, ma mai completamente definite – e scopre una corporeità nuova che il coreografo individua ed elabora nella propria scrittura<sup>60</sup>. Il danzatore lavora la propria corporeità in funzione delle prospettive coreografiche e orientandosi nella partitura coreografica, assume la responsabilità di far apparire, comunicare e fare evolvere la coreica del coreografo. Corporeità e “disposizione della materia corporea”<sup>61</sup> appartengono al danzatore, a lui è richiesta la capacità e la volontà di lavorare la ri-emersione dei materiali coreografici condivisi. Un patto di fiducia reciproca si stabilisce nel corso del processo creativo, emerge una relazione intima col progetto coreografico che unisce danzatore e coreografo. La danza che attraversa il corpo espone al contempo, la singolare soggettività del danzatore e il mondo creativo del coreografo. Il danzatore è consapevole che la sua danza è costruita collegialmente ma essa lo rappresenta in quanto persona. Egli è consapevole che la sua corporeità e il suo grado di adesione al progetto creativo consentono al pubblico l'accesso a un pensiero coreografico non individuale ma comunitario.

Il corpo conserva la memoria dei saperi acquisiti, è testimone del processo

<sup>60</sup> Per approfondimenti su questa pratica coreografica rimando a Sini, Alessandra, *Transmettre et percevoir: «mise en présence» des enjeux d'incorporation dans une expérience de recherche chorégraphique*, in «Recherches en danse», rivista on line dell' *Association des Chercheurs en Danse*, in corso di pubblicazione.

<sup>61</sup> Traduco con l'espressione “disposizione della materia corporea” il francese *états du corps*, letteralmente “stati del corpo”. Questa locuzione, a mio parere, rende meglio in italiano l'idea della dinamica implicita alla consapevolezza e alla selezione dello stato corporeo singolo e adeguato alla richiesta.

di metamorfosi che è stato necessario per accrescere le proprie competenze e può, se vuole, ripercorrere questo processo intimo e allo stesso tempo condiviso, per trasmettere e perpetuare la scrittura coreografica di cui è protagonista. Questo processo di ri-memorazione, ovvero di ri-emersione, è tuttavia inevitabilmente soggetto alla perdita: di talune informazioni che non riaffiorano dal/nel corpo; delle possibilità fisiologiche di ritrovare alcune azioni; di alcune condizioni che avevano caratterizzato il progetto coreografico originario. Le qualità specifiche della scrittura coreografica risiedono nell'esperienza del lavoro di ricerca vissuto nel corpo di ognuno (danzatore, coreografo e spettatore); è il corpo che ha attraversato l'esperienza che conserva la memoria della danza, si fa archivio vivente, singolare e plurale. Assistiamo quindi all'inevitabile contaminazione della memoria con la realtà presente che ci fa assistere al cambiamento della nozione stessa di repertorio. Da una dimensione fissata e univoca, il repertorio coreografico entra in una dinamica continua, in ricerca, come lo sono le pratiche della ricerca coreografica attuale la cui «conoscenza del movimento si profila, dunque, come un vero e proprio archivio culturale della modernità (e delle sue esperienze)»<sup>62</sup>.

### Bibliografia

- Anzellotti, Elisa, *L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VII, n. 6, 2015, pp.111-118.
- Barbérís, Isabelle (a cura di), *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, PUR, 2015.
- Baxmann, Inge, *Le corps, lieu de mémoire*, in Id. - Rousier, Claire – Veroli, Patrizia (a cura di), *Les archives internationales de la danse (1931 - 1952)*, Pantin, Centre Nationale de la Danse, 2006.
- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Bénichou, Anne (a cura di), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- Bienaise, Johanna, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The*

<sup>62</sup> Franco, Susanne - Nordera, Marina, *Ricordanze*, cit., p. 10.

- shallow end, Tesi di Laurea, Université du Québec à Montréal, maggio 2008.
- Bolens, Guillemette, *Les styles kinésiques. De Quintilien à Proust en passant par Tati*, in Jenny, Laurent, *Le Style en acte. Vers une pragmatique du style*, Ginevra, Métis Presses, 2011, pp. 59-85.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie Kabyle*, Paris, Éditions du Seuil, 2000
- Colombo, Elisa, *Il teatro del corpo. 1950/2000 viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Catania, Akkuaria, 2006.
- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Roma, Bompiani, 1976.
- Falletti, Clelia, *Lo spazio d'azione condiviso*, in Sofia, Gabriele (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 13-26.
- Faure, Sylvia, *Apprendre par corps*, Paris, La Dispute, 2000.
- Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010.
- Franko, Mark, *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, in «Theater Journal», vol. 41, n. 1, Johns Hopkins University Press, marzo 1989, pp. 56-74.
- Godard, Hubert, *Le geste et sa perception* in Isabelle Ginot, Marcelle Michel, *La danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995, pp. 236-241.
- Kihm, Christophe, *La Performance à l'ère de re-enactment*, in «Art Press 2, Performances Contemporaines», n. 7, novembre-gennaio 2008.
- Lahire, Bernard, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998.
- Lakoff, Georges e Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books, 1999.
- Lepecki, André, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, 2010, pp. 28-48.
- Lepecki, André, *Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown: Ed. Wesleyan University Press, 2004.
- Loupe, Laurence, *Danses tracées: dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis voir, 1994.
- Loupe, Laurence, *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution*, in «Littérature», n. 112, 1998, numero monografico *La littérature et la danse*, pp. 88-99.
- Mariti, Luciano, *Transiti tra teatro e Scienza, dalla mimesis tou biou al bios della mimesis*, in Sofia, Gabriele (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 47-96.
- Michel, Marcelle, Ginot, Isabelle (a cura di), *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1995.

- Nelson, Robin, *Practice As Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013.
- Nordera, Marina, *L'archivio dell'esperienza nell'esperienza dell'archivio: le signature di Francine Lancelot*, in Susanne Franco - Id., *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, Utet, 2010, pp. 47-64.
- Pustianaz, Marco - Palladini, Giulia - Sacchi, Annalisa (a cura di), *Archivi affettivi*, Vercelli, Ed. Mercurio, 2013.
- Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euresis, 1997.
- Pouillaude, Frédérique, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Herent, Vrin, 2010.
- Rizzolati, Giacomo - Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai, il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.
- Sini, Alessandra, *Transmettre et percevoir: «mise en présence» des enjeux d'incorporation dans une expérience de recherche chorégraphique*, in «Recherches en danse», in corso di pubblicazione.
- Sofia, Gabriele, *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Id. (a cura di), *Dialoghi fra teatro e neuroscienze*, Roma, Edizioni Alegre, 2009, pp. 126-141.