

Giuseppe Burighel

“Scene ibride”. I livelli d’ibridazione nella danza tra innovazione e tradizione

Introduzione

Con il presente saggio intendiamo proporre una riflessione di ordine storico-teorico sui processi artistici d’ibridazione in riferimento alle attività coreutiche. In tal senso, consideriamo l’ibridazione come un elemento costitutivo della danza, e ciò, in modo particolare, per la capacità di federare le arti che possiede quest’arte. Cercheremo di darne prova ponendo il dato dell’ibridazione coreografica in prospettiva rispetto alla visione storica della danza. Per fare questo, facciamo riferimento al dibattito francese intorno alle creazioni, a vario titolo definite “coreografiche”, presentate in Francia nell’ultimo ventennio. Nella piena consapevolezza che l’ibridazione nelle arti come superamento degli steccati di genere non è un processo nuovo, ma si fonda nell’azione di decostruzione iniziata nel primo Novecento dalle avanguardie, la nostra scelta, certamente parziale, del campo d’indagine, si giustifica per il fatto che, piuttosto che dare conto della globalità di un fenomeno in perpetua trasformazione e continuo riposizionamento, ci sembra al contrario opportuno, nello spazio di riflessione consentitoci dal saggio, mettere in primo piano un dato della tradizione coreutica che oggi si tende a considerare innovativo, evocandolo, in un certo qual modo, in termini di “svolta”.

Ciò che, innanzitutto, ci ha riportato a questa nostra convinzione è una constatazione. Essa riguarda l’uso della terminologia riferita all’ibrido. Nel campo degli studi e della critica dello spettacolo in Francia – attualmente nostro principale luogo di osservazione¹ – abbiamo constatato, infatti, un uso diffuso dell’espressione “ibrido”. Compagnie e riviste d’arte intitolate all’ibrido,

¹ Dal 2012 sono impegnato in una tesi di dottorato presso l’Université Paris 8, in cotutela dal 2013 con l’Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, intitolata *Herméneutique des discours chorégraphiques émergents. Le débat en France depuis 1993*, seguita da Isabelle Moindrot ed Elena Cervellati.

ma anche conferenze “ibride” e corsi universitari consacrati allo studio delle “scene ibride”, testimoniano l’interesse per il concetto d’ibridazione, impiegato (anche solo nominalmente) per connotare molte pratiche artistiche che si collocano all’incrocio fra il teatro, la danza, la musica, le arti visive e le innovazioni tecnologiche. In Francia, la compagnia *Hybride*, del danzatore e coreografo Lionel Hun, dal 2010 propone spettacoli che mescolano la danza, le arti circensi, le arti visive e le nuove tecnologie. Il coreografo d’origine americana Bud Blumenthal, attivo in Europa dal 1990, organizza nel suo studio *Hybrid* di Bruxelles una formazione chiamata *Hybrid Dance Training*, ovvero una combinazione di tecniche di danza diverse. Nel campo della ricerca, il *Labex Arts-H2H*, laboratorio d’eccellenza di studi sull’arte e sulle forme di mediazione, rivolge una particolare attenzione ai processi d’ibridazione tecnologica. Il comitato scientifico del Labex cura la rivista *Hybrid*, una pubblicazione pluridisciplinare che pone l’accento sulle relazioni fra le nuove tecnologie del digitale e le pratiche artistiche e letterarie. Inoltre, dal 2013 lo stesso Labex organizza cicli di conferenze “ibride”, dando spazio a insolite modalità di intervento da parte dei conferenzieri². Sempre in Francia, il Département Théâtre dell’Université Paris 8 propone, al terzo anno del corso di laurea in Théâtre, una serie di insegnamenti teorico-pratici sul tema delle “scene ibride”. Ma qual è l’accezione che prevale, rispetto all’uso che se ne fa oggi per nominare progetti, studi, installazioni e oggetti d’arte? E soprattutto, qual è il senso profondo e nascosto dell’ibrido, inteso come chiave interpretativa dei processi di creazione, e non solo come l’etichetta di generici contenitori pigliatutto?

Come dicevamo, l’idea d’ibridazione nelle arti non è nuova. Essa è stata declinata in differenti modi³. «Il y a quelque temps on parlait de métissage»⁴,

² Nell’ottobre del 2013, ad esempio, abbiamo potuto assistere alla conferenza “ibrida” che l’artista Robyn Orlin ha tenuto al teatro del Conservatorio Nazionale d’Arte Drammatica di Parigi. In quella occasione, la coreografa sudafricana ha optato per un dispositivo performativo che coinvolgesse tutto il pubblico presente in sala. Camera alla mano, ha filmato gli spettatori che potevano rivedersi in diretta sul grande schermo allestito sul palcoscenico. L’artista, inoltre, ha invitato alcuni giovani allievi del Conservatorio ad esibirsi in azioni performative da lei stessa dirette.

³ Il teorico tedesco Hans-Thies Lehmann, ad esempio, definisce la scena postdrammatica «dans une dynamique de la transgression des genres: la chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma et, bien sûr, les différentes cultures musicales, la traversent et l’animent», Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche, 2002, p. 6 (trad. fr. P. H. Ledru).

⁴ Louppe, Laurence, *Corps hybrides*, in «Art Press», n. 209, gennaio 1996, pp. 54-58: p. 54.

osservava Laurence Louppe non molto tempo fa. «L'idée d'hybridation est bien plus dérangeante que celle de métissage»⁵, sottolinea la storica della danza, visto che il meticcio rappresenta solo «l'inoffensive esthétique du mélange des codes»⁶. Laurence Louppe prosegue nella sua riflessione aggiungendo che «l'hybride ne se situe nulle part, il n'est rien, il est même souvent totalement isolé et atypique, résultant d'une combinatoire unique, accidentelle»⁷. In questo senso, prosegue, «l'hybridation fonctionne plutôt du côté de la perte et agit sur le noyau même des gènes, les détourne, les disloque»⁸. Il concetto di perdita è qui evocato da una parte per definire una precisa modalità di intervento sul corpo, dall'altra come tratto distintivo di pratiche artistiche "radicali" riferibili all'oggi. Sia che si parli di meticcio, a partire dalle pratiche postmoderne e nel senso dell'interazione di stili e correnti diversi, o, invece, di perdita, in ragione dei processi più contemporanei d'ibridazione dell'immagine-corpo, possiamo osservare come sia in atto da tempo un'attività di decostruzione dei codici. Essa risale ai movimenti delle avanguardie storiche e ha riguardato, e riguarda tutt'ora, anche l'arte della danza. L'ibridazione, dunque, come meticcio o come perdita, si collocherebbe innanzitutto a livello dei codici su cui si fondano le differenti tradizioni artistiche e le pratiche corporee. Da un lato, si tratta di una ibridazione del patrimonio culturale legato alla tradizione dei generi, da intendersi, meglio ancora, come una opacizzazione⁹ o una deviazione di quello stesso patrimonio. In tal senso, i codici, come i geni, risultano deviati e disciolti nell'opera d'arte, poiché non sono più riconoscibili in essa. Dall'altro lato, l'ibridazione riguarderebbe direttamente il corpo del danzatore, in ragione delle sue molteplici formazioni e delle modalità di costruzione dis-organizzata della sua immagine come corpo danzante.

⁵ «Dans cette dernière, le mélange des sangs ou des races engendre des sujets mixtes dans leur structure, mais enrichis par l'accumulation d'héritages culturels ou génétiques différents» (*ibidem*).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, pp. 54-55.

⁸ *Ibidem*. Ci si riferisce qui all'ibridazione nella genetica, dove l'ibrido è il risultato dell'incrocio, spesso naturale (e accidentale), quando non è artificiale, di due individui appartenenti a specie, razze o generi differenti. Fra gli animali, l'esempio maggiormente citato è quello del mulo, risultato dell'incrocio sterile fra l'asino e la cavalla, quindi fra due animali di specie diverse. In botanica, invece, le ibridazioni sono molto più frequenti, e per lo più fertili.

⁹ Il riferimento d'obbligo è ai contributi di Louis Marin sulla semiotica della pittura. Cfr. Marin, Louis, *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989 (nuova edizione Paris, Éditions de l'EHESS, 2006).

La riflessione di Laurence Louppe sul tema del corpo ibrido¹⁰ è illuminante circa l'evoluzione della danza a partire dalla postmodernità. Quello che intendiamo discutere qui è la possibilità di guardare al fenomeno dell'ibridazione attraverso una lente che noi rivolgiamo anche al passato.

I livelli d'ibridazione nella danza tra passato e presente

E se la danza, in particolare, fosse un ibrido per eccellenza? In virtù della sua capacità di federare le arti, fin dalle forme che hanno preceduto l'avvento del balletto di corte, come la *momerie* o gli *entremets*¹¹, l'arte del danzare in scena si è distinta come pratica del corpo in grado di raccogliere attorno a sé espressioni e competenze diverse. In essa, il corpo (danzante) è l'elemento di connessione tra le diverse espressioni artistiche, la musica *in primis*. Se questo è vero anche per il corpo dell'attore, ancora più evidente lo è per il danzatore, che è l'espressione allo stesso tempo della musica attraverso il ritmo, del testo poetico attraverso il gioco pantomimico (oggi, si potrebbe dire, attraverso i sensi e/o la parola), e delle arti visive attraverso la plasticità della materia-corpo. Il corpo (danzante), attraverso cui ogni cosa passa, federa le arti allo stesso modo in cui ne ibrida anche i concetti e le tecniche. Se gli effetti di tali ibridazioni non sono nuovi alle arti coreutiche, ma risalgono, come si diceva, agli albori delle danze di scena, ciò che li rende unici in epoca contemporanea è la radicalità di pratiche che operano in direzione di una perdita dei codici spettacolari. In questo senso, se l'ibridazione nel processo coreutico è in continuità con il passato, ci sarebbero oggi degli aspetti di novità che riguardano più direttamente il corpo del danzatore e il ruolo del coreografo, in ragione dei metodi di formazione degli uni e delle modalità di composizione

¹⁰ Nell'articolo citato, Laurence Louppe elabora la nozione di perdita da un'idea di *corps éclectique* della danzatrice, ricercatrice e programmatrice californiana Dena Davida (cfr. Louppe, Laurence, *Corps hybrides*, cit, p. 58 e Davida, Dena, *Le corps éclectique*, Les Vendredis du Corps, Montréal, Jeux, 1993).

¹¹ La *momerie* era un genere di *divertissement* apparso nel corso del XIV secolo, in cui gli attori indossavano la maschera chiamata *momon*, o quanto meno, si prestavano a un travestimento. In origine, la *momerie* fungeva da intermezzo fra i numerosi servizi nei grandi banchetti di gala, da cui il nome anche di *entremets*. Durante la *momerie* venivano presentate delle danze di combattimento come la *moresca*. Caratteristico del sistema scenografico della *momerie* è il carro, al quale spesso si conferiva il nome stesso di *momerie*: si tratta di una piattaforma su ruote al di sopra della quale venivano posti gli elementi scenografici. Il carro trasportava spesso anche gli attori, i cantanti, i musicisti e i danzatori previsti nell'azione comica. Una delle *momeries* più tristemente celebri è il *Bal des Ardents* del 1393, in cui cinque danzatori, fra cui il re di Francia Carlo VI, presero fuoco. Solo il re si salvò.

degli altri. Tuttavia, l'ibridazione come metodo procedurale nella definizione dello spettacolo di danza non può dirsi propriamente inedito. Per discuterne, abbiamo individuato quattro diversi livelli d'ibridazione nella danza: una ibridazione del processo di composizione, una ibridazione del danzatore, una ibridazione dell'autore e, infine, una ibridazione a livello del sistema di diffusione. Rispetto ai livelli individuati, quali sono gli elementi di continuità e quelli invece di maggiore novità?

L'ibridazione è una caratteristica di molte forme sceniche dove la danza è presente come arte fra le arti. Il balletto teatrale non fa eccezione: in esso, la danza federa attorno a sé la musica, l'arte scenica, l'azione pantomimica e la letteratura, benché i ruoli siano qui ben precisati. Una prima importante rivoluzione risale all'inizio del secolo scorso, ad opera dei Balletti russi di Sergeij Diaghilev. È l'epoca in cui il balletto si confronta con il pensiero moderno, con l'influenza della psicoanalisi e delle correnti simboliste. Facendo astrazione dal linguaggio accademico, il danzatore moderno – pensiamo qui a Nijinski – sperimenta una gestualità assolutamente inedita, capace nel contempo di suscitare forti interessi e scandalizzare le menti conservatrici¹². Tuttavia, l'elemento di maggiore novità dei Balletti russi è probabilmente il sovvertimento nella gerarchia degli elementi di composizione. Se nella logica del diciottesimo e diciannovesimo secolo, come osserva il critico Philippe Varrièle¹³, il balletto resta una forma drammatica, dove la danza e la musica accompagnano un'azione sotto forma di un testo (il libretto), Diaghilev sperimenta nuovi modi di collaborazione artistica che fanno saltare gli schemi seguiti fino ad allora¹⁴. Il balletto manifesto di questa rivoluzione è *Parade*, creato per il Théâtre du Châtelet di Parigi il 18 maggio 1917. Opera surrealista, essa riuniva i grandi nomi dell'avanguardia artistico-letteraria dell'epoca: da Jean Cocteau a Erik Satie, da Pablo Picasso e Léonide Massine. Da quel momento,

¹² Cfr. Huesca, Roland, *Danse, art et modernité: au mépris des usages*, Paris, Puf, 2012.

¹³ Varrièle, Philippe, *Les maux pour le dire. La danse française contre sa critique*, in Gioffreddi, Paule (a cura di), *A l'(a) (r)encontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 175-184: p. 176.

¹⁴ «Serge Diaghilev n'envisage pas l'œuvre chorégraphique comme une action, mais comme la rencontre entre un chorégraphe, un musicien et un peintre. Le librettiste n'y a plus de rôle prépondérant et on remarquera facilement que si la galaxie des Ballets Russes agglomère des artistes de tous les domaines, les littérateurs en sont les plus absents, à l'exception de Cocteau, mais l'exemple n'est pas le meilleur» (*ibidem*).

lo spettacolo di danza diventa il luogo dove potere sperimentare immagini, forme, simboli senza l'unità narrativa di un testo prestabilito e attraverso il corpo del danzatore, un corpo pensato e impiegato come materiale plastico per inventare nuove forme dell'essere e dell'apparire. Gli esempi in tal senso sono molteplici: dai Balletti svedesi di Rolf de Maré alle sperimentazioni coreografiche del Bauhaus, dalle danze di Mary Wigman, ispirate all'espressionismo pittorico tedesco, fino anche all'astrattismo tecnologico di Alwin Nikolais, in epoca postmoderna. Ancora oggi, la "plasticità" sembra essere una caratteristica estetico-procedurale nell'ibridazione di molte creazioni coreografiche, come nel caso della nuova danza francese, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Il dibattito critico in terra francese lo confermerebbe. Nell'articolo *Histoires de fantôme, pendus, et autres vanités*, apparso nella rivista «Art Press»¹⁵, Laurent Goumarre parla di «danse plasticienne». Egli prende in esame lo spettacolo *Régi* (2005) di Boris Charmatz, dove il corpo del danzatore e coreografo appare, all'inizio dello spettacolo, appeso per un piede ad una sorta di gru. A proposito dell'immobilità di quel corpo che non danza più egli scrive:

Cette immobilité ne se définit pas comme 'renoncement' à l'écriture du mouvement – signe d'opposition de la danse que j'appelle plasticienne, apparue au milieu des années 1990 en réaction à l'épuisement de la danse d'auteur des années 1980 [...].¹⁶

Laurent Goumarre considera il dato plastico dello spettacolo anche rispetto alla scenografia in monocromo nero, nella quale i tre interpreti (Julia Cima, Raimund Hoghe, Boris Charmatz), anch'essi vestiti in nero, sembrano perdersi. Lo stesso procedimento si ritrova poi nei «corps peints en noir»¹⁷ dello spettacolo *Cover* (2005) di Rachid Ouramdane, o anche in *Mbmmmm* (2005) di Jannifer Lacey & Nadia Lauro; in quest'ultimo si vede «un décor humain, soit une vingtaine de figurants encapuchonnés et passés au noir»¹⁸. Il critico osserva:

¹⁵ Goumarre, Laurent, *Histoires de fantômes, pendus, et autres vanités*, in «Art Press», n. 325, luglio-agosto 2006, pp. 54-58.

¹⁶ *Ivi*, p. 55.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

La danse plasticienne trouve là son ‘image parfaite’, pour paraphraser le titre d’un tableau de Magritte (1928) qui met en scène le regard absorbé dans une toile noire accrochée sur un mur noir. [...] Le corps fantôme de Charmatz en ‘image parfaite’, icône monochrome, précieuse et absolue, serait le fantôme traversé par la danse plasticienne.¹⁹

In queste forme coreografiche “radicali” che sottraggono alla composizione parte del movimento e della presenza dei corpi, il senso della plasticità risiede innanzitutto nell’utilizzazione di quei corpi come materia dell’informe. L’installazione di macchinari che generano il movimento, nel caso di *Régi*, e la creazione di installazioni per mezzo di corpi umani, in *Mhmmmm*, dimostrano poi come i coreografi continuano ad allargare il dato compositivo alle arti plastiche (architettura, scultura). Parimenti, la dimensione pittorica, ad esempio nei colori che sulla scena tendono al nero, testimonia come l’interesse degli autori sia oggi meno “coreografico” che visivo. La nozione di “danza plastica”²⁰ non fa che cogliere la nuova essenza del dato compositivo: da una parte, essa evidenzia la consueta, oramai, collaborazione dei coreografi con gli artisti visivi – Nadia Lauro con Jennifer Lacey, Alexandre Diaz con Boris Charmatz²¹ in occasione di *Régi* – dall’altra, la “danza plastica” rivela sempre più un cambiamento di orizzonte degli autori, che creano non tanto e non solo a partire da riferimenti letterari, o seguendo la cultura accademica, come succedeva in passato, ma attraverso processi pluridisciplinari.

I coreografi fanno appello, oggi, anche all’immagine video e alle nuove tecnologie del digitale. Il passaggio dall’uso di espressioni come “interdisciplinarietà” o “pluridisciplinarietà” a quella di “ibrido”, per definire la commistione di tecniche e di stili di composizione, per molti osservatori terrebbe conto proprio della novità tecnologica²². Una novità di non poco peso, che sta rivoluzionando il sistema di conservazione delle partiture coreografiche e la concezione dell’archivio in danza, aprendo anche a metodi

¹⁹ *Ivi*, p. 56.

²⁰ Il francesismo “danza plastica”, qui adottato per tradurre l’espressione francese, non tiene conto tanto della separazione tra arti plastiche e arti visive, e preferisce aderire alla soluzione francofona dove le *arts plastiques* riguardano, oggi, ogni tipo di azione artistica condotta sulle materie (quindi anche sul corpo) in termini rappresentativi o simbolici.

²¹ Nel 1994 Boris Charmatz collabora con l’artista Toni Grand in occasione dello spettacolo *Les Disparates*. Pensato sull’idea di un corpo-massa, lo spettacolo integra alla scena un blocco marmoreo realizzato dall’artista scultore.

²² Frimat, François, *Qu’est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l’hybride)*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 29.

innovativi di composizione sulla base di programmi informatici e sistemi mocap di “cattura del movimento” (*Life Forms*, *LOL*, fra i tanti)²³.

Infine, ci sono alcune modalità di composizione che danno valore all’aspetto procedurale, o processuale, più che alla realizzazione di un oggetto coreografico finito e ripetibile. In tal modo, quelle pratiche aprono a una ibridazione degli spazi, insieme di lavoro e di ricezione. Per *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#1* (1999), ad esempio, il coreografo Xavier Le Roy ha radunato in alcune palestre di diverse città europee una ventina fra artisti danzatori e ricercatori, i cui incontri di lavoro e di ricerca, pensati come degli eventi aperti al pubblico, hanno costituito di fatto gli unici momenti di rappresentazione legati al progetto. Una iniziativa che sembra guardare al «*désœuvrement chorégraphique*»²⁴, interrogando i modi di produzione dello spettacolo e della danza. In direzione del senso processuale, esistono poi strategie di ritorno sull’opera in forma di conferenze. In tal senso, il coreografo francese Jérôme Bel con *Le dernier spectacle (une conférence)* (2004), e l’italiana Claudia Triozzi con *Dolled up (une conférence)* (2005), ad esempio, hanno individuato un dispositivo che ha permesso loro di realizzare un intervento critico sugli obiettivi legati a loro precedenti spettacoli. Nei due casi citati, la conferenza diventa un modo “radicale” di pensare e produrre la danza, all’interno di un processo performativo ampio che sembra non temere l’autoriferimento. Anche in questo caso, gli spazi pubblici di rappresentazione e di ricezione si ibridano, prevedendo format estranei all’universo dello spettacolo, e della danza in particolare.

²³ *Life Forms* (oggi *DanceForms*), attivo dal 1989, è uno strumento off-line di scrittura e di notazione del movimento. Il programma è stato concepito nel laboratorio di ricerca in infografica e multimedia dell’Università Simon Fraser a Vancouver, sotto la direzione di Thomas Calvert. I membri del gruppo di ricerca che ha studiato il programma, di cui fanno parte anche le coreografe Catherine Lee e Thecla Schiphorst, hanno successivamente formato il coreografo Merce Cunningham al suo utilizzo. *Life Forms* fornisce una interfaccia grafica, interattiva, che permette di tracciare idee di movimento nello spazio e nel tempo. Negli anni, il programma ha sviluppato anche delle funzioni Mocap (un altro esempio di strumentazione Mocap è *Character Studio*, utilizzato dallo stesso Cunningham). Per quel che riguarda *LOL*, il programma è stato concepito dalla coreografa Myriam Gourfink con Frédéric Voinin dell’IRCAM. Possiamo, inoltre, ricordare, tra gli strumenti on-line, la piattaforma di archiviazione legata al progetto *Motion Bank* guidato dal coreografo William Forsythe (<http://motionbank.org/>, u.v. 30 novembre 2016). Infine, ricordiamo anche il più recente *Choreographic Language Agent (CLA)*, realizzato da Wayne McGregor | Random Dance in collaborazione con University of California San Diego.

²⁴ Pouillaude, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d’œuvre en danse*, Paris, Vrïn, 2009.

Nel segno dell'ibridazione e della perdita annoveriamo anche il corpo del danzatore – secondo livello d'ibridazione – nel momento in cui egli rifiuta l'imposizione di partiture troppo codificate, preferendo esprimersi nell'improvvisazione, sulla base di una più libera e personale dinamica del movimento. A tal proposito, Laurence Louppe osserva che «l'improvisation comme écoute, comme relance incessante et d'un savoir et d'un élargissement du sensible, s'affirme de plus en plus comme pratique de notre temps»²⁵. Attraverso le pratiche d'improvvisazione, il corpo (danzante) si apre fenomenologicamente al mondo e all'esperienza attraverso i sensi. Esso recupera così una natura sensibile, che un lavoro troppo tecnico e le imposizioni ideologiche – pensiamo alla concezione del ballerino all'epoca di Louis XIV²⁶ – per lungo tempo hanno ridotto a mero strumento di virtuosismi estetici e di propaganda politica. In questo senso, le pratiche d'improvvisazione consentono una ibridazione fra discorso tecnico e dinamica immaginativa dei sensi²⁷. François Frimat, autore di uno studio che analizza il fenomeno della danza contemporanea proprio attraverso la lente dell'ibrido, parla d'ibridazione processuale nell'improvvisazione attraverso il corpo (biologico) del danzatore che si apre a «un environnement biologique plus complexe que celui qui se déduit des procédés ou schémas proposés par les grands systèmes de notation classiques du mouvement»²⁸. L'ibridazione del danzatore è da intendersi, allora, come un fatto unico, con caratteristiche d'accidentalità, pensato al di qua di ogni schema corporeo prestabilito. Le forme d'ibridazione nell'improvvisazione, rinunciando prima di tutto al sapere tecnico, possono perciò essere viste come il luogo della perdita dei codici coreografici. In altri termini, nel lavoro d'improvvisazione, facendo affidamento su capacità soprattutto sensoriali, il danzatore mette da parte i sistemi di notazione che ridurrebbero il corpo a strumento tecnico di esecuzione.

²⁵ Laurence Louppe, citata in Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?*, cit., p. 40.

²⁶ «Bien que l'Art de la Danse ait toujours été reconnu comme l'un des plus honnêtes et plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entre autres à ceux des armes [...]». Louis XIV, *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662* (1663), consultabile on-line su Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76291j/f8.image.pagination> (u.v. 30 novembre 2016).

²⁷ Il filosofo della danza Michel Bernard considera prevalente nel lavoro del danzatore contemporaneo la «dynamique fictionnaire des sensations», alla base dell'idea di corporeità. Cfr. Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.

²⁸ Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?*, cit., p. 41.

Ainsi, la danse hybride répète dans ses innovations l'importance, pour tout créateur, de puiser dans cette zone sombre qui est en deçà des imitations, des passages d'une technique à l'autre et de leurs mélanges, c'est-à-dire celle de l'invention. Elle nous ré-apprend le caractère un peu mystérieux de l'apparition du geste chorégraphié, produit d'un hybride entre l'acte technique et l'instinct.²⁹

La libera invenzione legata all'improvvisazione ci porta a considerare, infine, anche la parte di guadagno che paradossalmente segue alla perdita dei codici, in una sorta di movimento di ritorno alle origini. L'invenzione attraverso i sensi ci consegna, così, una idea di corpo ibrido anche come dato originario, non solo processuale, in quanto «la genèse de l'opération d'hybridité elle-même renvoie à un état et un faire originel pour qui commence à chorégraphier par l'exploration de ce corps immédiat à lui-même qui caractérise le danseur»³⁰.

Il terzo livello d'ibridazione riguarda la figura del coreografo. Un tempo *maître à danser*, spesso l'autore di danza è oggi, come anche nel passato più recente³¹, un artista che proviene dalle arti visive³². Per lui, avere scelto il campo coreografico avrà comportato un nuovo orientamento della ricerca verso la dimensione performativa del corpo (danzante), ovvero verso una natura tanto soggettiva quanto materiale di quell'oggetto-corpo. Ad ogni modo, un artista propriamente visivo si dovrà affidare alle competenze tecniche del danzatore e al lavoro d'improvvisazione di quest'ultimo per la creazione del materiale coreografico. Inoltre, dobbiamo immaginare che il suo intervento sarà decisivo nella seconda fase di creazione, nel momento in cui si dovranno definire i termini di composizione di quel materiale (movimenti, gesti, ecc.) per il quale egli sarà stato prima solo uno spettatore o, tutt'al più, un ispiratore.

Rispetto alla radicalità di certi progetti in epoca postmoderna, possiamo

²⁹ *Ivi*, p. 42.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Bisogna considerare che lo stesso *maître à danser* è musicista, così come eccellenti compositori, vedi Giovanni Battista Lulli, sono anche ballerini. Cioché la scrittura della danza, oggi come in epoca remota, si definisce ibridamente nella confluenza di più arti.

³² Si pensi a Oskar Schlemmer, scenografo e professore di pittura alla scuola tedesca Bauhaus tra il 1920 e il 1928, che in quella sede realizzerà diverse coreografie sperimentali, tra cui il *Triadische Ballet* (1922). Christian Rizzo, invece, può essere considerato oggi come il rappresentante in Francia dei *chorégraphes plasticiens*. Formatosi alla scuola di Arti visive "Villa Arson" di Nizza, stilista di moda, Christian Rizzo dirige attualmente il Centro coreografico nazionale di Montpellier. Tra gli altri artisti visivi contemporanei prestati alla danza citiamo infine il poliedrico artista fiammingo Jan Fabre, che è allo stesso tempo *performer*, architetto, artista visivo, regista teatrale e coreografo.

indicare una ibridazione anche del ruolo dell'autore. Nel passaggio dall'estetica "frontale", dove l'oggetto della creazione (la coreografia) è l'espressione diretta del genio dell'autore (il coreografo), all'estetica "relazionale", dove l'opera d'arte è vista meno come un oggetto finito che come un fatto di relazioni (tra artisti, e con il pubblico), con tutta una parte lasciata al caso, l'autore ha perso il primato sull'opera. In tale senso, riferiamo, anche solo a titolo d'esempio, la posizione ideologica dell'artista Jérôme Bel. In *Le dernier spectacle* (1998) egli sembra adattare alle scene il pensiero del filosofo Roland Barthes, circa l'idea della morte dell'Autore³³. Come uno scrittore dell'epoca (post)moderna, Jérôme Bel coreografo e *performer* in *Le dernier spectacle* diventa lo spettatore di se stesso. Presentandosi come l'autore dello spettacolo, e facendosi rappresentare come tale dagli altri *performers* in un gioco teatrale di sparizione dei corpi e delle identità, Jérôme Bel tenta retoricamente parlando di eliminare la figura dell'autore dal processo di creazione, e in questo segue i propositi barthesiani. Allo spettatore è lasciata la responsabilità finale dell'opera: che quest'ultimo ne faccia e ne pensi quel che crede. In questo modo, l'opera non avrà più un (solo) autore. È chiaro, anche qui, il segno della perdita, nota distintiva di un processo tutto contemporaneo che, a vari livelli, concorre a definire l'idea d'ibrido in danza.

Per ultimo, consideriamo l'ibridazione a livello del sistema di diffusione. Ovvero, come definire a livello istituzionale tutti quegli spettacoli a cui non possiamo riconoscere un genere di appartenenza? L'ibridazione genera un problema di classificazione, in primo luogo per i programmatori. Il ricorso generico alla nozione di "performance" è un chiaro esempio di come gli uffici di programmazione semplifichino le pratiche dell'ibrido, restando al dato dell'azione e agli atti di presenza del/gli artista/i, al di qua di una specifica dimensione estetica delle opere. A tale proposito, François Frimat osserva che

³³ «Le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour sa pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer ce retard et "travailler" indéfiniment sa forme; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine». Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 1994, p. 493.

in ambito coreografico «il y a une danse hybride en tant que nouveau label pour les acteurs de la profession»³⁴. In alcuni casi si è scelto di aggirare o di semplificare il problema della definizione, come nel caso della *non-danse*³⁵, ma in altri casi ci sono state interessanti iniziative di valorizzazione dell'ibrido, anche in ambito coreografico. Rendiamo conto qui di una rassegna teatrale trasversale, ad opera del centro delle arti dello spettacolo Le Quai di Angers. Istituzione pubblica francese, attiva dal 2007 come *Établissement public de coopération culturelle* e oggi *Centre dramatique régional* dei Paesi della Loira, Le Quai ha realizzato dal 2010 al 2012 un «temps fort» dedicato alle scene ibride e chiamato *Les jours étranges*. Gli spettacoli che hanno fatto parte di questa rassegna sono stati ibridamente definiti «inclassables». La cultura coreografica è stata rappresentata da artisti come Christian Rizzo, Cecilia Bengolea & François Chaignaud, la Cie Non Nova, Fanny De Chaillé, fra gli altri.

Conclusioni

Lontano da un uso indistinto dell'ibrido, l'idea di danza ibrida ci ha consentito di riflettere, secondo vari livelli, sulle forme dell'arte coreutica, nel presente come per il passato. Abbiamo cercato di mettere in luce i tratti principali dell'ibridazione coreografica rispetto alla radicalità di certe pratiche dell'oggi, ma anche in continuità con la visione storica della danza. In ambito coreutico sembra imporsi, fra tutti, il dato processuale. In quanto esso si presenta come una costante. Dalle origini tardo rinascimentali delle danze di scena alle declinazioni performative contemporanee, l'arte del danzare sulle scene e il corpo danzante dimostrano di sapere federare le arti. In questo senso, l'ibrido in danza, ancora prima di essere un “nuovo genere”, o determinare una “svolta estetica”, è il dato costitutivo di un'arte che continua a esprimersi sulla base di specifici processi federativi, che non possono nemmeno essere confusi con altre forme teatrali. In essi, la musica, la poesia, le arti visive, e oggi l'illuminotecnica e le nuove tecnologie dell'era digitale, attivano meccanismi di ibridazione che possiamo leggere da un lato come la rinuncia a una autonomia di genere da parte di quelle arti e dall'altro lato come l'approdo a forme estetiche nuove. Per tutte queste forme dell'avvenire, immaginiamo che la

³⁴ Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?*, cit., p. 32.

³⁵ Cfr. Frétard, Dominique, *La fin annoncée de la non-danse*, in «Le Monde», 6 maggio 2003.

cultura della danza (e il corpo danzante) possa continuare a giocare un ruolo di primo piano, contribuendo a ridefinire l'ibrido con un suo valore specifico, anche rispetto ai molti e vari processi artistici in atto.

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 1994.
- Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.
- Bourcier, Paul, *Histoire de la danse en Occident: de la préhistoire à la fin de l'école classique*, vol. I, Paris, Seuil, 1994.
- Frétard, Dominique, *La fin annoncée de la non-danse*, in «Le Monde», 6 mai 2003.
- Frimat, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Gioffreddi, Paule (a cura di), *A l'(a) (r)encontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Goumarre, Laurent, *Histoires de fantômes, pendus, et autres vanités*, in «Art Press», n. 325, luglio-agosto 2006.
- Huesca, Roland, *Danse, art et modernité: au mépris des usages*, Paris, Puf, 2012.
- Loupe, Laurence, *Corps hybrids*, in «Art Press», n. 209, gennaio 1996.