

Essere presenti al corpo. Un'analisi dell'insegnamento di Simona Bertozzi

Fin dalla più tenera età mi sono dedicata alla danza. Maturando e crescendo come danzatrice, unendo alla pratica corporea studi accademici in ambito filosofico, ho iniziato a domandarmi che cosa è che rende la danza, danza. Che cosa è che trasforma un movimento in danza? Restrungendo e affinando la ricerca, che inevitabilmente si presenta senza fine, ho dunque iniziato a interrogarmi sulla nozione di presenza in danza.

Ispirata dalle domande poste dalla studiosa di teatro e performance Josette Féral, in quest'articolo propongo di riflettere innanzi tutto sull'idea che la presenza corporea è condizione necessaria, ma non sufficiente per il danzatore. La studiosa propone tre definizioni epistemiche di presenza, tutte concernenti la percezione e la reazione dello spettatore. Ella scrive:

Dovrebbe quindi la presenza essere affermata e analizzata in termini di presenza corporale/corporea (*corporeal*) (il semplice fatto di essere presenti, essere lì)? Percezione (rispetto allo spettatore)? O piuttosto in termini di stato mentale (essere intellettualmente presente, non esclusivamente presenti fisicamente)?¹

A mio avviso, per il danzatore *essere presente* è al tempo stesso un processo attivo e la condizione della presenza stessa. La Féral, in un articolo scritto assieme a Edwige Perrot, afferma che il passaggio «dall'*essere presente* al nome *presenza*» non è soltanto uno slittamento sintattico, ma piuttosto un «salto di natura qualitativa»². In altre parole, affinché vi sia presenza è necessario che i danzatori siano presenti a loro stessi. Mi chiedo, dunque, se sia possibile essere presenti a prescindere da un pubblico e come un danzatore possa essere presente a se stesso prima ancora che ad un pubblico.

Seguendo la fenomenologia esistenzialista del filosofo francese Maurice

¹ Féral, Josette, *How to Define Presence in The Work of Janet Cardiff*, in Giannachi, Gabriella – Kaye, Nick – Shanks, Michael (a cura di), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, London, Routledge, 2012, pp. 29-49: p. 31. La traduzione delle citazioni da testi non ancora editi in italiano è a cura di chi scrive.

² Féral, Josette - Perrot, Edwige, *Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 131-144: p. 134.

Merleau-Ponty e gli studi della filosofa Maxine Sheets-Johnstone, in quest'articolo svilupperò una definizione di presenza che tenga conto dei concetti di consapevolezza corporea, memoria cin-estetica (*kinaesthetic memory*) e attenzione. In particolare, presenterò la definizione di presenza che ho elaborato negli anni in cui ho studiato danza con Simona Bertozzi e durante il corso di studi specialistici presso l'Università di Bologna. L'incontro con questa danzatrice, performer e coreografa è stato fondamentale per la mia personale ricerca in ambito accademico e coreografico. Il suo approccio al tema della presenza ha fin da subito provocato in me riflessioni e interrogativi interessanti. Pertanto, utilizzando la metodologia fenomenologica della prospettiva in prima persona (*first-person perspective*), presenterò una fenomenologia della presenza come emerge dal lavoro pedagogico e di trasmissione di Simona Bertozzi³.

Descritta come «una figura esile e potente al tempo stesso, una presenza scenica che sorprende per la precisione delle intenzioni, i tragitti del

³ Simona Bertozzi è coreografa, danzatrice e performer. Dopo lo studio della ginnastica artistica, all'età di 13 anni inizia lo studio della danza classica. Trasferitasi a Bologna per intraprendere il percorso universitario presso il Corso di laurea in DAMS, si avvicina alla danza contemporanea studiando con insegnanti di rilevanza nazionale ed internazionale. Pur non abbandonando l'attività performativa, dal 2005 conduce un percorso di ricerca e scrittura coreografica, creando lavori in forma solistica e per diversi gruppi di danzatori. Nel 2008, poco dopo l'inizio della sua ricerca autoriale, incontra Jonathan Burrows (Londra), che le trasmette nozioni riguardanti la composizione coreografica; in particolare, insegnamenti che si riferiscono al tempo della danza e alla sua percezione, nonché all'uso della ripetizione come elemento per coinvolgere lo spettatore. Tutti aspetti ancora oggi caratteristici del lavoro coreografico di Simona Bertozzi. Tuttavia l'influenza maggiore, sia per il suo percorso di coreografa sia per quello di danzatrice, è la collaborazione di quasi sei anni con Virgilio Sieni. Sieni le ha trasmesso l'attenzione al gesto e alla composizione del movimento e, probabilmente, l'interesse a lavorare con gruppi intergenerazionali. Negli ultimi anni, la Bertozzi collabora con lo studioso Enrico Pitozzi nella creazione di un percorso di formazione e ricerca teorico-pratica sulla scrittura coreografica, approfondendo temi quali la presenza, l'anatomia e la vettorialità del movimento. Il percorso autoriale e di ricerca coreografica di Simona Bertozzi è incentrato sull'anatomia del corpo e sulle possibilità di trasformare il gesto in presenza viva. I suoi lavori sono evocativi piuttosto che narrativi o didascalici e coniugano il codice tecnico della danza con riferimenti concettuali e iconografici, tratti dalle arti visive e dall'ambito filosofico e antropologico. La maggioranza dei lavori si avvale della collaborazione di Marcello Briguglio. Il processo di co-creazione inizia dalla raccolta d'immagini e riferimenti testuali, visivi o filosofici, che diventano un primo elemento per l'indagine del movimento corporeo, della coreografia e dell'ambientazione dello spettacolo. L'intento della coreografa è quello di allontanarsi dall'autobiografismo per ritornare all'aspetto animale del corpo e del gesto. Tra i lavori principali ricordiamo *L'Endroit 2e*, vincitore nel 2007 del premio GD'A Emilia-Romagna; il progetto *Homo Ludens* (2009-2012), composto da quattro episodi danzanti sull'antropologia del gioco e la categorizzazione proposta da Roger Caillois; *Guardare ad altezza d'erba*, presentato alla Biennale Danza Venezia 2014, un sestetto per danzatori tra i 10 e i 12 anni; *Animali senza favola* (2014), un quintetto per figure femminili di diversa età ispirato a *Chiari del Bosco*, di Maria Zambrano. Il biennio 2015/2016 è stato dedicato alla produzione di *Prometo*, un lavoro composto da sei quadri che ha visto in scena danzatori di diverse fasce di età. La compagnia Simona Bertozzi/Nexus, fondata nel 2008, è al momento attiva con produzioni presentate in Italia e all'estero e progetti di formazione per danzatori e studenti.

movimento e le traiettorie nello spazio»⁴, Simona Bertozzi non è solo una straordinaria danzatrice capace di occupare lo spazio e il tempo riempiendolo con il suo gesto, ma è anche una donna il cui pensiero – delineato attraverso scritti, interviste, e nelle spiegazioni durante i corsi e i laboratori di danza – evidenzia una poetica e una metodologia didattica chiare. Negli ultimi anni, la coreografa ha condotto e sviluppato progetti per diverse fasce di età: bambini, adolescenti e adulti, professionisti e non. L'interesse a trasmettere la propria pratica a diverse generazioni ha riguardato sia l'aspetto pedagogico sia quello coreografico; per esempio, nel progetto *Prometo* (2016), composto di sei quadri, e nelle coreografie *A ritroso sortirà* (2013/2014) e *Guardare ad altezza d'erba*, produzione del 2014 per Biennale Venezia. In questi lavori coreografici Simona Bertozzi ha lavorato e sperimentato con giovanissimi danzatori e adolescenti. Inoltre, dal 2013 ha sviluppato un percorso formativo teorico/pratico in collaborazione con lo studioso Enrico Pitozzi che a tutt'oggi ha visto la nascita di tre laboratori/residenze artistiche presso l'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino⁵ dal titolo *Pneuma, Magnetica* (secondo movimento di *Pneuma*) e *Volcano*, percorso di «alta formazione coreutica».

Come afferma la stessa Bertozzi, l'obiettivo principale della formazione è trasmettere «un pensiero sulla danza intesa come luogo di scambio e crescita nei confronti della propria corporeità e della relazione con gli altri»⁶ attraverso l'utilizzo di un codice chiaro, quello della danza, appunto. Il punto di partenza della sua ricerca è uno studio rivolto al corpo, analizzato nella sua tridimensionalità e nella relazione che esso stabilisce con lo spazio. La tecnica e la tradizione sono considerate un codice necessario, ma sono superate in funzione di una nuova idea di corpo: «[la tecnica è] codice da superare, per il segno “organico” che deposita nell'azione corporea. Quel segno che può affezionare, con le sue preposizioni dialogiche, gli altri linguaggi della scena, il pubblico presente. E il suo ‘corpo vivente’»⁷. In una più recente intervista,

⁴ Bestetti, Daniela, *Simona Bertozzi: anatomia del movimento*, in «I Quaderni di Nuova Scena Antica», anno 8, n. 1, marzo 2016, p. 6, on-line: www.nuovascenaantica.it/nsa.htm. Tutti i riferimenti ai siti internet citati nel presente articolo sono stati verificati il 27 dicembre 2016.

⁵ L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, in provincia di Rimini, è un centro teatrale riconosciuto a livello nazionale e internazionale attivo dal 1998 che si occupa di produzione, creazione e formazione di progetti relativi alle arti sceniche contemporanee. Fra i suoi principali progetti vi sono residenze creative, laboratori e percorsi formativi, nonché un Centro di Educazione Ambientale.

⁶ Bestetti, Daniela, *Simona Bertozzi: anatomia del movimento*, cit.

⁷ Bertozzi, Simona, *Per una tradizione del contemporaneo*, in Acca, Fabio - Lantieri, Jacopo (a cura

Enrico Pitozzi - in veste di collaboratore della Bertozzi - riafferma il rapporto fra il corpo e la tecnica, sostenendo che «lavorare sull'anatomia significa rivendicare la centralità della dimensione organica e della *téchne* (un saper fare del corpo), in tempi in cui questo non sembra più essere un aspetto preponderante della scrittura coreografica»⁸. Si evince, tuttavia, la necessità di una tecnica altra che, pur non tralasciando il codice, parta dall'anatomia del corpo, piuttosto che dal formalismo della tradizione. La tecnica utilizzata dalla coreografa propone la visione di un corpo capace di abitare luoghi dello spazio, immergendoli in paesaggi iconografici, sonori e visivi. I corpi danzanti compiono azioni lontane dal quotidiano trasformandone i gesti.

La consapevolezza di un corpo che abita il movimento e lo spazio deriva dall'attività praticata durante gli anni (2008-2013) in cui ho seguito diversi workshop condotti dalla stessa Bertozzi. Ho studiato e frequentato corsi e laboratori in scuole private tra Bologna e Ferrara (ad esempio, 100City Ballet, Koinonia, Leggere Strutture, LaCadeMia), ho preso parte a workshop in ambito universitario (La Soffitta 2012, presso l'Università di Bologna) e in residenze artistiche (L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino, 2013). In questi anni, la Bertozzi si è sempre dimostrata generosa nel condividere non solo la sua conoscenza del corpo danzante, ma anche la sua metodologia compositiva e gli aspetti teorico-pratici da cui la sua pratica artistica prende spunto. In quest'articolo prenderò in considerazione soltanto gli insegnamenti che ritengo riferirsi alla nozione di presenza con l'obiettivo di proporre una fenomenologia della presenza del corpo e del movimento del danzatore che si manifesta a prescindere dalla messa in scena per un pubblico.

A mio avviso, Simona Bertozzi promuove una “consapevolezza cinestetica” (*kinaesthetic awareness*), una “modalità di attenzione cin-estetica” (*kinaesthetic mode of attention*)⁹ del corpo danzante, nonché lo sviluppo della

di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 101-105: p. 101.

⁸ Pirri, Chiara, *Anatomia a teatro. A Ravenna*, in «Artibune», 11 aprile 2016, online: www.artibune.com/2016/04/intervista-bertozzi-giomi-pitozzi-teatro/.

⁹ Cfr. Warburton, Edward C, *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011, pp. 65-83; Ehrenberg, Shanter, *A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice*, in «Dance Research Journal», vol. 47, n. 2, 2015, pp. 43-62; Albright, Ann Cooper, *Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011, pp. 7-18; Sheets-Johnstone, Maxine, intervista di Serge Prengel, in «Somatic Perspectives on Psychotherapy», maggio 2010, online: <https://somaticperspectives.com/2010/05/sheets-johnstone/>; Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. (a cura di), *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, UK, Imprint Academic, 2009.

memoria cinestetica. Riflettendo su questi concetti, mostrerò come essi siano indispensabili affinché i danzatori possano diventare presenti a loro stessi. Shantel Ehrenberg, docente presso il Department of Dance and Theatre della University of Surrey, ha indicato che generalmente con la definizione “modalità di attenzione cinestetica” ci si riferisce a «una modalità di consapevolezza intenzionale, presente durante la danza, che include una serie di elementi e una varietà di processi di traduzione corporea (*embodied*): l'ascolto del movimento, la ricerca di soluzioni attraverso il corpo e la curiosità riguardo alle sensazioni corporee in conversazione con i diversi contesti coreografici e performativi»¹⁰.

Nei workshop che ho frequentato, la Bertozzi ha spesso incoraggiato la consapevolezza corporea e del movimento, attraverso un approccio somatico che rimanda alla definizione di “cinestesia” avanzata dal fisiologo Alain Berthoz, il quale propone un approccio fenomenologico alla neurofisiologia. Egli ha definito la cinestesia come il senso del movimento, ossia il risultato di una cooperazione fra diversi sensi. A suo avviso, è indispensabile che il cervello (ri)costruisca un modello del movimento del corpo¹¹: la consapevolezza cinestetica è dunque indispensabile affinché il danzatore possa percepire il proprio corpo e i propri gesti. Per esempio, il progetto *Pneuma*, un laboratorio teorico/pratico che ha unito la conoscenza accademica e le pratiche di movimento *sul* corpo e *del* corpo, è stato condotto presso l'associazione culturale L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino nel 2013. Questa prima collaborazione fra Simona Bertozzi ed Enrico Pitozzi è stata particolarmente efficace poiché ha visto la collaborazione di due professionalità diverse, seppur legate da un comune progetto di ricerca e da un preciso interesse: presentare, mostrare e disvelare le possibilità percettive che orbitano attorno al movimento che il corpo produce. Il focus è stato infatti incentrato sul movimento *nel* corpo, piuttosto che sul corpo in movimento.

Il tema della percezione - corporea e non - e della cinestesia sono stati centrali. Questi concetti sono stati sviluppati e concettualizzati a partire da un pensiero che ambisce a creare delle reti e delle costellazioni di connessioni fra diverse discipline che aprano punti di vista sempre nuovi sul gesto e sul

¹⁰ Ehrenberg, Shantel, *A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice*, cit., p. 44.

¹¹ Berthoz, Alain, *Il senso del movimento*, trad. it. di E. Dal Pra e A. Rodighero, Milano, McGraw Hill, 1998.

movimento. Spesso si è fatto riferimento agli studi neurofisiologici proposti da Berthoz, il quale ha dimostrato che, grazie ai fasci neuromuscolari, è possibile percepire informazioni necessarie al cervello per modulare le diverse esigenze e adattare le azioni in base alla previsione delle conseguenze future. Parafrasando Berthoz, e applicando i suoi studi all'ambito della danza, si evince che i danzatori eseguono movimenti intrisi di intenzioni, le quali cambiano le sfumature dello spazio e del tempo. Questi movimenti consapevoli permettono ai danzatori di trasformare la situazione esistente generandone una nuova. Come si è detto, Berthoz propone un'interpretazione fenomenologica della neurofisiologia; infatti, la sua visione è radicata nella concezione fenomenologica secondo la quale il movimento non è *nello* spazio e *nel* tempo, ma piuttosto crea il suo spazio e il suo tempo. Allo stesso modo, l'approccio cinestetico proposto da Simona Bertozzi crea una relazione fra il tempo, lo spazio e i corpi che lo abitano (danzatori, luci, suoni). L'insegnamento più importante che viene proposto è come essere ricettivi e attenti al proprio corpo durante la danza, risvegliandolo e rendendolo presente a se stesso; per facilitare questo processo, la coreografa utilizza un'altra pratica fenomenologica: trasforma ciò che è abituale e noto (il corpo e la danza) in un'entità sconosciuta, così da poterla esplorare come se fosse la prima volta.

Attraverso le parole, le suggestioni e le domande poste durante le classi di danza, la Bertozzi facilita un processo di riscoperta del proprio corpo, in particolare di consapevolezza delle diverse articolazioni. Le scelte terminologiche usate durante i workshop, l'utilizzo di parole quali "intenzione" e "attenzione" e la proposta di esercizi improvvisativi (per esempio muovere una sola parte del corpo immaginando di essere fra due pareti così che il corpo sia obbligato a spostarsi in un piano immaginario posto all'altezza dell'ombelico) favoriscono un processo, quasi maieutico, di destabilizzazione e riscoperta dell'idea di corpo danzante e di percezione del movimento. Un buon esempio di questa pratica emerge sin dalla fase del riscaldamento proposto nelle classi che ho seguito. A mio avviso, la sequenza di esercizi non solo sviluppa consapevolezza corporea e cinestetica, ma risveglia il corpo, i sensi e le capacità percettive dei danzatori.

Il riscaldamento inizia a terra, i corpi dei danzatori distesi in attesa delle proposte motorie; questo semplice e familiare posizione diventa un nuovo

campo di ricerca e scoperta intorno a domande quali: come percepisco il peso del corpo? Quali parti del corpo sono a contatto con il suolo? Com'è il respiro? Successivamente, il primo invito è a muovere lentamente la testa, da destra a sinistra, con l'intenzione e lo scopo di percepirne la forma rotondeggiante e le parti in contatto con il suolo. Poi il torso inizia un'oscillazione lenta e costante attorno alla colonna vertebrale; mantenendo l'oscillazione, il movimento diviene sempre più ampio e coinvolge l'intero corpo. In un primo momento, un solo lato del corpo (*body half*) è coinvolto in questa esplorazione; poi il movimento diviene sempre più complesso, introducendo l'incrocio fra il lato destro e il lato sinistro (*cross-lateral*). In seguito, la coreografa propone piccole sequenze di movimento per cambiare posizione al suolo, fino ad arrivare alla posizione prona. In questa nuova configurazione, la voce dell'insegnante invita a fare ondeggiare nuovamente la colonna vertebrale e il bacino. Uno degli elementi caratterizzanti il riscaldamento è il mantenere gli occhi aperti. Nonostante le difficoltà iniziali, questa pratica mi ha insegnato ad ascoltare il mio corpo e a percepire il mio movimento ed essere presente durante la danza. Una volta in piedi è, infatti, indispensabile mantenere gli occhi aperti e attivi nello spazio.

Elaborando la fenomenologia dell'ultimo Merleau-Ponty, in quest'articolo, considero il corpo come un organismo capace al tempo stesso di percepire e di essere percepito. Sviluppando il pensiero del filosofo, propongo l'idea che ogni movimento si manifesti e presenti a se stesso; nel fare ciò, il movimento rende visibile il suo (nuovo) spazio, tempo, qualità e forza. Sebbene Merleau-Ponty definisca la danza semplicemente come «un'abitudine motoria»¹², ritengo utile l'utilizzo della sua filosofia del corpo (e non della danza) per far luce sulla metodologia e sull'estetica proposta dalla Bertozzi nei suoi laboratori di danza. Nel suo ultimo manoscritto incompiuto *Il visibile e l'invisibile* (1961), il filosofo scrive:

C'è un'esperienza della cosa visibile come preesistente alla mia visione, ma essa non è fusione, coincidenza: poiché i miei occhi che vedono, le mie mani che toccano possono essere anche visti e toccati, poiché quindi, in questo senso, essi vedono e toccano dal di dentro il visibile e il tangibile, poiché la nostra carne riveste e in pari tempo avvolge tutte le cose visibili e tangibili.¹³

¹² Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2009.

¹³ Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1999,

Similmente, il corpo qui proposto è un corpo che manifesta se stesso e diventa presente attraverso la danza. Al tempo stesso, il corpo del danzatore danza ed è danzato: è in *presenza* della danza. Merleau-Ponty sostiene che il mondo non sia passivo; gli alberi, gli oggetti, gli altri individui si mostrano costantemente. Il mondo è dunque uno spettacolo di cui noi siamo spettatori passivi.

L'intrecciata relazione fra il corpo e il mondo mostra un fenomeno di doppia presenza, lo stesso che ritengo avvenga nella danza. La danza prende forma e si fa presente nel momento stesso della sua creazione e della messa in scena. La danza non è passiva poiché manifesta se stessa nel momento stesso in cui avviene, diventando presente *al* danzatore. Procedendo in maniera simile, la Bertozzi disvela le possibilità di percepire il movimento e la danza attraverso strategie che rinforzano la presenza del danzatore e del suo movimento nell'istante in cui accadono. Per questo, l'interesse della coreografa è rivolto alle transizioni fra i movimenti e alle possibilità del corpo di lasciare tracce e depositare segni corporei in diversi luoghi.

Grazie alla consapevolezza di quello che sarebbe il movimento più ovvio o più 'comodo' per coprire un segmento di spazio, è possibile esplorarne la sua assenza, il negativo, lo spazio ad esso circostante dispiegandovi le molteplici attitudini alla 'dislocazione' delle componenti anatomiche che il corpo offre.¹⁴

È il corpo, dunque, a diventare visibile e a rendere presente lo spazio e la danza. Nelle parole della Bertozzi si evince un'inevitabile relazione fra presenza e assenza; un concetto espresso anche da Josette Féral, che afferma: «nominare la presenza, è pensare immediatamente a un'assenza»¹⁵.

Per meglio comprendere l'idea di presenza come manifestazione del corpo in movimento, sviluppata a partire dagli insegnamenti di Simona Bertozzi, è indispensabile introdurre il concetto di consapevolezza cinestetica e quello di "melodie cinetiche" (*kinetic melodies*), un'espressione riportata da Maxine Sheets-Johnstone, la quale ha studiato il testo *Come lavora il cervello*, scritto dal neurofisiologo russo Aleksandr Romanovich Lurija¹⁶. Melodia cinetica è «un concetto basato sull'esperienza, radicato nelle dinamiche cinetiche della vita

p. 141.

¹⁴ Bertozzi, Simona, *Emotus: in seguito all'azione, al muoversi*, in «Art'O», n. 28, estate 2009, pp. 66-73: p. 66.

¹⁵ Féral, Josette - Perrot, Edwige, *Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide*, cit., p. 131.

¹⁶ Lurija, Aleksandr R., *Come lavora il cervello*, trad. it. di P. Bislacchi, Bologna, Il Mulino, 1982.

normalmente vissuta»¹⁷. Il termine descrive un evento di cui si fa esperienza con il corpo e attraverso il corpo; per esempio, percorrere un tragitto noto o mangiare un pasto. La studiosa propone le teorie di Lurija su come si costituiscono e formano le melodie cinetiche; in particolare, riporta le osservazioni di Lurija sul fenomeno della scrittura.

All'inizio, *scrivere* dipende dalla memorizzazione dei segni grafici che formano ogni singola lettera. Questo avviene attraverso una catena d'impulsi motori isolati, ciascuno dei quali è responsabile per l'esecuzione di un singolo elemento; con la pratica, questa struttura diviene una singola 'melodia cinetica' che non richiede più la memorizzazione della forma visiva di ogni singola lettera, né tanto meno un singolo impulso motorio associato a ciascun movimento.¹⁸

Lo stesso meccanismo avviene quando s'impara una nuova danza. In principio, ogni passo richiede uno sforzo e una memorizzazione. I movimenti sono in qualche modo separati, come se non ci fosse una connessione fra loro. Lentamente e con la pratica, i movimenti si legano, quasi si fondono, fino a diventare una melodia cinetica. Secondo quanto sostiene la Sheets-Johnstone, la danza è una melodica cinetica perché «una volta iniziata (*initiated*), il movimento scorre da solo»¹⁹. Sebbene la danza prosegua da sola, è bene ricordare che in qualsiasi momento il danzatore ha la capacità di indirizzare la propria attenzione al corpo: «Il nostro corpo tattile-cinestetico (*tactile-kinesthetic body*) è sempre presente, è presente assieme ad una gamma di possibili consapevolezza, da marginale a massimale. Ogni volta che desideriamo porre attenzione al corpo, il corpo è lì»²⁰.

In altre parole, nonostante la danza - qui intesa come melodia cinetica - proceda da sola, ritengo sia sempre necessaria una specifica consapevolezza cinestetica dell'intero corpo. Simona Bertozzi ha la capacità di proporre, trasmettere e insegnare questa consapevolezza. Studiando con lei, ho imparato a sentire il mio corpo e il mio movimento in diverse situazioni: nell'interesse della danza così come in momenti specifici. Attraverso gli esercizi proposti e le domande poste, mi ha insegnato come prestare attenzione alla danza e, al tempo stesso, essere presente e attenta al corpo cinestetico. Spesso, ad esempio,

¹⁷ Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. (a cura di), *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, cit., p. 256.

¹⁸ Citato in *ivi*, p. 254.

¹⁹ *Ivi*, p. 259.

²⁰ *Ivi*, p. 260.

è stata utilizzata l'immagine di dilatazione del corpo e di visualizzazione della sua anatomia nello spazio; inoltre, è stato dato ampio risalto allo studio delle articolazioni. Questa prospettiva rimanda alla tesi proposta dal danzatore e ricercatore Hubert Godard, il quale ritiene che il movimento-gesto abbia inizio dall'articolazione²¹. Sullo stesso argomento, ma in riferimento al concetto di *fiction*²² proposto da Michel Bernard, Enrico Pitozzi ha scritto: «il performer immagina e proietta la sua anatomia nello spazio prima di agire materialmente; simula, cioè, un progetto di azione. Per fare questo deve attivare tutti i suoi canali propriocettivi: sentire lo spazio, categorizzarlo»²³. Queste parole descrivono bene la metodologia didattica che la Bertozzi applica, nell'intento di insegnare come sentire e percepire il corpo in movimento. Grande importanza è attribuita all'aspetto anatomico e articolare per giungere ad una particolare attenzione all'ascolto dello spazio interiore. In quest'ottica, le articolazioni sono il luogo di passaggio per il movimento, ma possono diventare il punto d'inizio dell'azione. L'importanza di quest'aspetto emerge nelle parole della stessa Bertozzi, che in un recente articolo scrive:

I nodi articolari sono le zone di irruzione, di aggancio, di transizione del peso. La colonna vertebrale è il sensore per l'ingresso nelle posture. Gli arti come rami e radici, frecce e vettori. Tendini e muscoli sotto la pressione dell'irrorare sanguigno, contro la ricaduta della massa, verso la densità o l'assottigliamento... e la pelle, che è pellicola, membrana del respiro, esposizione verso l'esterno. Trasparente.²⁴

Così lo studio delle articolazioni permette di evidenziare il primo aspetto del fenomeno di presenza. Una presenza che non è ridotta al solo corpo in scena, ma deve essere estesa al punto da comprendere l'ascolto dei «nodi articolari», fino a sentirli come «rami e radici, frecce e vettori»²⁵. In altre parole, lo studio del lavoro articolare rende visibile e presente uno spazio che altrimenti resterebbe invisibile. In un'intervista la Bertozzi ha affermato:

Vivo il movimento come una molteplicità di figurazioni e di

²¹ Godard, Hubert, in Ginot, Isabelle – Michel, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 224-229.

²² Bernard, Michel, *Sens et fiction*, in Id., *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, pp. 95-100.

²³ Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 107-129: p. 109.

²⁴ Bertozzi, Simona, *Float like a butterfly, sting like a bee. Il corpo a corpo nella scrittura coreografica*, in «roots&routes», n. 22, maggio-agosto 2016, online: www.roots-routes.org/?p=18711.

²⁵ *Ibidem*.

eventi possibili con l'intento di dare vita a un dialogo tra il materiale visibile e il suo corrispettivo nell'assenza. Presenza e fantasmi. Gesto e movimento, così declinati, si misurano con una percezione del tempo che è qualitativa e che ha il peso specifico dell'architettura corporea e del suo esercitarsi alla mutazione, al mimetismo, alla vertigine, alla casualità.²⁶

Lo studio delle articolazioni rinforza la consapevolezza cinestetica che è, come si è detto, uno degli elementi necessari affinché il fenomeno di presenza si manifesti.

Essere presenti significa diventare presenti al proprio corpo prima ancora che a un pubblico; significa far sì che il nostro corpo abiti lo spazio e il tempo²⁷. Grazie alle proposte di movimento della Bertozzi, ho fatto esperienza di questo fenomeno. L'attenzione al corpo e la focalizzazione degli aspetti anatomici mi hanno portata ad essere presente al mio corpo, alla danza e allo spazio, nonostante non ci fosse un pubblico. Il primo elemento essenziale per la definizione di presenza che si sta delineando è dunque la consapevolezza cinestetica che è insegnata e trasmessa attraverso una particolare attenzione all'anatomia del corpo e al lavoro articolare.

Il secondo elemento per la definizione di presenza è il concetto d'intenzionalità. Il corpo danzante è caratterizzato da «intenzionalità motoria»²⁸ e abitudini. L'intenzione dei danzatori, durante i workshop e i laboratori presi qui in esame, è quella di essere presenti al corpo, alla danza e allo spazio, mentre eseguono gli esercizi proposti. Seguendo questo schema, durante un laboratorio condotto a Bologna presso il centro di produzione e formazione artistica Leggere Strutture Art Factory, Simona Bertozzi ha proposto un esercizio in cui i danzatori dovevano muovere solo una parte del corpo e immaginare di essere in diversi ambienti (nel fuoco, sul ghiaccio, sulla luna, etc.). A seguire, l'intero gruppo dei partecipanti ha immaginato di sollevarsi dal suolo fino a uno spazio senza gravità, come se si stesse camminando sulla luna. Per eseguire questo esercizio d'improvvisazione, non solo è stato necessario prestare attenzione alle istruzioni, essere consapevoli del proprio corpo e capaci di spostare l'attenzione da un punto all'altro, ma anche preparare la danza con intenzione. Infatti, l'utilizzo di immagini - e quindi una chiarezza

²⁶ Bertozzi, Simona, in Tomassini, Stefano – Giuliano, Daniela, *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, Venezia, L'artegrafica, 2013, p. 138.

²⁷ Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 194.

²⁸ *Ibidem*.

sulle intenzioni del gesto - è indispensabile affinché il corpo possa trasformare il proprio movimento. L'approccio proposto dalla Bertozzi trova un suo fortunato sviluppo sia nell'aspetto compositivo sia nell'insegnamento, entrambi caratterizzati dall'intreccio di intenzioni del corpo e immagini. In particolare, le immagini diventano una forma estetica in grado di rendere visibile la danza e di manifestare la presenza del corpo danzante. L'immagine è una forma del pensiero sul movimento che lascia tracce per costruire geometrie *dello* spazio e *con* lo spazio. Le immagini aiutano a spostare la propria attenzione dal visibile all'invisibile; un invisibile che si manifesta come residuo del movimento, come fantasma delle forme disegnate dal corpo in danza. In quest'ottica lo spazio non è dato, ma è portato dal corpo che diviene il mezzo per renderlo visibile.

Per i danzatori è necessario avere consapevolezza cinestetica, la capacità di iniziare un nuovo movimento in qualsiasi istante e di infondere di intenzioni le immagini di movimento che emergono nel corso della danza. L'esplorazione di micro-movimenti (la mobilitazione della testa o della colonna vertebrale, il rilascio del peso delle ginocchia al pavimento) sviluppa nel danzatore la capacità di percepire il corpo e di proiettarne l'anatomia nello spazio. Prendiamo in esame il rilascio del peso delle ginocchia, uno degli esercizi proposti durante il riscaldamento, e seguiamone i passaggi dall'inizio. Gli studenti si stendono al suolo con le gambe piegate e i piedi poggiati a terra. In seguito, l'invito è di rilasciare il peso delle ginocchia a destra e poi a sinistra, come se una corda fosse improvvisamente tagliata e il supporto venisse a mancare. Affinché il movimento sia eseguito correttamente è indispensabile preparare il corpo e immaginare l'azione; è fondamentale che le intenzioni precedano l'azione. In questo modo, il danzatore «immagina e proietta la sua anatomia nello spazio prima di agire materialmente; simula, cioè un progetto di azione»²⁹. Nel fare ciò, il corpo può rilassarsi e lasciare che l'azione avvenga; il danzatore inizia il movimento, ma successivamente la danza avviene nel corpo.

L'ultimo elemento necessario per diventare presenti al proprio corpo e alla propria danza è la memoria cinestetica. Come si è visto, una melodia cinetica è definita da «una serie dinamica di movimenti coordinati»³⁰ che una volta iniziata continua ad evolversi e disvelarsi da sola. Maxine Sheets-Johnstone ritiene che la memoria coinvolta nell'apprendimento di melodie cinetiche non

²⁹ Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, cit., p. 109.

³⁰ Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, cit., p. 259.

riguardi un meccanismo cognitivo, ma sia piuttosto una «memoria cinestetica (*kinesthetic memory*)»³¹. L'apprendimento della danza, come nota la filosofa, può avvenire senza seguire istruzioni verbali: «Durante il processo di apprendimento le strutture cinetiche si fissano alle melodie cinetiche fondamentali, le quali sono percepite in maniera cinestetica come un flusso dinamico che essenzialmente scorre senza esitazioni o dubbi»³².

Sebbene alcuni studiosi, compresa Sheets-Johnstone, ritengano inutile citare Merleau-Ponty con riferimento all'apprendimento della danza, a me pare che gli studi del filosofo su memoria e temporalità possano aiutare a comprendere meglio il concetto di memoria cinestetica. In un passaggio di *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty scrive:

In ogni istante le posture e i movimenti precedenti forniscono un campione di misura sempre pronto. Non si tratta del 'ricordo visivo o motorio della posizione della mano alla partenza[.] In ogni istante di un movimento, l'istante precedente non è ignorato, ma è incorporato nel presente e, tutto sommato, la percezione presente consiste nel riprendere, basandosi sulla posizione attuale, la serie delle posizioni anteriori, che si involgono vicendevolmente.³³

In modo simile, l'idea di memoria proposta dalla Bertozzi riguarda l'immaginazione, la proiezione del corpo e un dialogo con le tracce lasciate nello spazio del movimento. Durante i suoi workshop, la danzatrice ha spesso utilizzato il concetto di memoria in relazione al movimento fisico della sospensione. In una delle sue classi, ha descritto la sospensione (del corpo, del movimento e del pensiero) come il momento in cui il danzatore ha la capacità di osservare la scena dall'alto, con una visione di sorvolo³⁴.

La sospensione è un elemento centrale anche nel suo lavoro coreografico. Il corpo vive di cambi ritmici e il movimento è caratterizzato dalla contrapposizione fra ripetizione e pause, da lei definite come “cesure”. La «logica della sospensione»³⁵ è un elemento essenziale della sua poetica; il tempo

³¹ Cfr. Sheets-Johnstone, Maxine, *From Movement to Dance*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», vol. 11, n. 1, marzo 2012, pp. 39-57: p. 47.

³² *Ivi*, p. 50.

³³ Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 194-195.

³⁴ Interessante notare come nell'assolo *Bird's eye view. A volo d'uccello* (2011), Simona Bertozzi indaga proprio la visione di sorvolo e il cambio prospettico assunto dal corpo in movimento.

³⁵ Riporto qui l'espressione usata da Enrico Pitozzi durante la conferenza *Una grammatica del corpo intorno a Simona Bertozzi*, organizzata dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il

si materializza negli intervalli e nelle pause che si creano nel corso della danza; è la memoria che fa vivere il corpo e la danza ed è grazie all'incontro tra la proiezione e l'azione che la sospensione diventa presente permettendo al corpo e alla danza di manifestarsi.

Ciò che m'interessa sottolineare, riassumendo quanto esposto fino a qui, è che il corpo danzante rende visibile lo spazio e il tempo attraverso l'atto della danza, ma al tempo stesso, il corpo si presenta e si manifesta al danzatore. Da un lato, il corpo fisico è dunque sempre presente per il danzatore, il quale può muoverlo con diletto³⁶, danzare, investigare, ed esplorare. Dall'altro, il danzatore deve lasciare che il corpo si manifesti e diventi presente in una nuova veste - un corpo danzante che apre infinite possibilità e disvela nuovi spazi, azioni e gesti. Affinché questo avvenga, è necessario lo studio dei tre aspetti descritti in questo articolo: la consapevolezza cin-estetica, l'intenzionalità e la memoria cin-estetica.

In *Il visibile e l'invisibile* Merleau-Ponty descrive l'esperienza di percepirci percepire e di vederci vedere. Con quest'articolo ho cercato di dimostrare come gli insegnamenti di Simona Bertozzi permettano ai danzatori di percepire il proprio corpo danzante durante la danza stessa e aiutino a creare la danza proprio grazie a questa consapevolezza percettiva. Sono grata per aver assorbito personalmente questo insegnamento che mi ha aiutato a capire l'importanza del gesto, inteso come collante che mantiene insieme un prima e un dopo. Leggendo le parole di Merleau-Ponty in riferimento ad Husserl, in *Fenomenologia della Percezione*, questa idea si rafforza: «Per ogni momento che sopraggiunge il momento precedente subisce una modificazione: io lo tengo ancora in pugno, esso è ancora là, e tuttavia affonda già, discende al di sotto della linea dei presenti»³⁷. L'argomentazione proposta dal filosofo, in particolare il concetto di tempo, trova riscontro nella pedagogia della Bertozzi. Ogni gesto danzato porta con sé un nuovo significato di spazio e tempo. In ogni momento, il corpo del danzatore percepisce un cambiamento e la memoria del gesto si delinea come elemento dinamico. La danza non è più

3 maggio 2012.

³⁶ Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 158. Il filosofo scrive: «il suo corpo è a disposizione come mezzo per inserirsi in un mondo circostante che gli sia familiare, ma non come mezzo d'espressione di un pensiero spaziale gratuito e libero». E ancora: «Il movimento astratto [...] è movimento per sé: dirige nello spazio un'intenzione gratuita che si dirige verso il corpo proprio» (*ivi*, pp. 175-176).

³⁷ *Ivi*, p. 533.

soltanto arte del corpo, ma diviene *ars memorandi* (arte della memoria)³⁸ attraverso l'utilizzo di variazioni ritmiche, sospensioni e cesure del movimento. Questi momenti di pausa e sospensione creano un'imprevedibile rottura nella ripetizione del gesto. La pausa non è mai una fermata, ma un'immagine in continua tensione, è un insieme di energia dinamica e memoria che non arriva mai all'immobilità. A tal proposito la coreografa scrive:

Il sopraggiungere dell'imprevedibilità, lo spiazzamento visivo ed emotivo di una cesura – specie se da ottenersi attraverso un'azione del corpo – necessita di un continuum su cui innestarsi, di una superficie d'appoggio e di crescita, anche se fulminea. Altrimenti la sola presenza della cesura sminuisce la sua potenza visionaria e la possibilità di essere percepita e memorizzata dal pubblico. Ci deve essere un elemento di *prevedibilità* nel non *prevedibile*.³⁹

In questo articolo ho evidenziato come la pedagogia di Simona Bertozzi aiuti a definire il concetto di presenza in danza. La nozione di presenza proposta prende in considerazione tre fondamentali aspetti: la consapevolezza cinestetica, l'intenzionalità corporea e la memoria cinestetica. Durante i suoi laboratori e le sue lezioni, il gesto danzato si *presenta* ai danzatori che lo rendono espressivo. In questo processo di manifestazione della propria presenza emerge l'importanza della memoria cinestetica, che non è semplice memorizzazione di passi o di elementi coreografici, ma piuttosto l'abilità di percepire il corpo e la danza dall'alto, come se si stesse osservando la scena con una visione di sorvolo. L'insegnamento maggiore che ho tratto studiando con Simona Bertozzi è stato come essere presente al corpo danzante e alla danza stessa, a prescindere dal pubblico. È tuttavia necessario sottolineare il ruolo dello spettatore nel lavoro coreografico della Bertozzi, che infatti si rivolge a un pubblico presente e com-movente; a tal proposito ha scritto:

Nella grande varietà d'interazione, fra il pubblico e l'evento artistico, mi sembra che a volte si perda quel che per certi versi dovrebbe essere la natura più vera di questa interazione, lo 'specifico' di cui ritengo depositario il pubblico nel suo rapporto più ovvio con l'arte: il suo *commuoversi* con l'opera, nel senso di *muovere con* l'opera. Sulla base della tripartizione di ruoli nella generazione di senso delle opere, attante/opera/pubblico.⁴⁰

Nel lavoro di Simona Bertozzi la danza avviene nello spazio fra il

³⁸ Cfr. Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, 2007.

³⁹ Bertozzi, Simona, *Emotus: in seguito all'azione, al muoversi*, cit., pp. 71-72.

⁴⁰ *Ivi*, p. 72.

movimento e la sua proiezione, avviene nel sottile (in)visibile spazio creato dalla tensione muscolare del corpo. Il performer, come scrive Pitozzi, dà forma a questa tensione e materializza «lo spazio intorno a sé prima di muoversi»⁴¹. La danza, in altre parole, rende visibile lo spazio *del* corpo e lo spazio in cui il corpo danza. In questa manifestazione, la danza e il corpo diventano presenti. La nozione di presenza proposta in quest'articolo non è legata all'idea di presenza scenica. Ritengo, infatti, che per essere presenti in scena sia prima di tutto necessario essere presenti al proprio corpo. Imparare le condizioni per essere presente al mio corpo e alla mia danza nel momento in cui quest'ultima sta già succedendo è stato l'insegnamento profondo e stimolante che è scaturito dell'incontro formativo con Simona Bertozzi.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, 2007.
- Albright, Ann Cooper, *Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011, pp. 7-18.
- Bernard, Michel, *Sens et fiction*, in Id., *De la création chorégraphique*, Paris, CND – Centre National de la Danse, 2001, pp. 95-100.
- Berthoz, Alain, *Il senso del movimento*, trad. it. di E. Dal Pra e A. Rodighero, Milano, McGraw Hill, 1998.
- Bertozzi, Simona, *Emotus: in seguito all'azione, al muoversi*, in «Art'O», n. 28, estate 2009, pp. 66-73.
- Bertozzi, Simona, *Float like a butterfly, sting like a bee. Il corpo a corpo nella scrittura coreografica*, in «roots&routés», n. 22, maggio-agosto 2016, online: www.roots-routes.org/?p=18711.
- Bertozzi, Simona, *Per una tradizione del contemporaneo*, in Acca, Fabio – Lantieri, Jacopo (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 101-105.
- Bestetti, Daniela, *Simona Bertozzi: anatomia del movimento*, in «I Quaderni di Nuova Scena Antica», anno 8, n. 1, marzo 2016, p. 6, online: www.nuovascenaantica.it/nsa.htm.
- Ehrenberg, Shanter, *A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice*, in «Dance Research Journal», vol. 47, n. 2, 2015, pp. 43-62.
- Féral, Josette - Perrot, Edwige, *Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 131-144.
- Féral, Josette, *How to Define Presence in The Work of Janet Cardiff*, in Giannachi, Gabriella – Kaye, Nick – Shanks, Michael (a cura di), *Archaeologies of*

⁴¹ Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, cit., p. 110.

- Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, London, Routledge, 2012, pp. 29-49.
- Godard, Hubert, in Ginot, Isabelle – Michel, Marcelle, *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp. 224-229.
- Lurija, Aleksandr R., *Come lavora il cervello*, trad. it. di P. Bislacchi, Bologna, Il Mulino, 1982.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1999.
- Pirri, Chiara, *Anatomia a teatro. A Ravenna*, in «Artibune», 11 aprile 2016, online: www.artibune.com/2016/04/intervista-bertozzi-giomi-pitozzi-teatro/.
- Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in «Culture Teatrali», n. 12, 2011, pp. 107-129.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *From Movement to Dance*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», vol. 11, n. 1, marzo 2012, pp. 39-57.
- Sheets-Johnstone, Maxine, intervista a Serge Prengel, in «Somatic Perspectives on Psychotherapy», maggio 2010, online: <https://somaticperspectives.com/2010/05/sheets-johnstone/>.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. (a cura di), *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, UK, Imprint Academic, 2009.
- Tomassini, Stefano - Giuliano, Daniela, *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, Venezia, L'artegrafica, 2013.
- Warburton, Edward C., *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, in «Dance Research Journal», vol. 43, n. 2, inverno 2011.