

d danza^e ricerca

Laboratorio di studi, scritture, visioni
numero 5, dicembre 2014

Indice

Editoriale

Studi

- Processi di visualizzazione poetica: descrizione e immaginazione nella critica di danza del XIX secolo*
Christina Thurner.....[1-10]
- Danza ed erotismo. Di chi? Per chi?*
José Sasportes.....[11-29]
- Seigradi: dancing in a real-virtual environment. Affects and movement in Santasangre's work*
Francesca Magnini.....[31-53]
- Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*
Stefano Tomassini.....[55-74]
- Un esercizio per ridefinire la pratica della performance, a partire da due esempi brasiliani*
Christine Greiner.....[75-95]
- Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*
Susanne Franco.....[97-111]

Bibliografie

- Scaffale bibliografico. Italia 2011-2014*
Stefania Onesti.....[113-120]

Autori

- Curriculum* (in italiano e in inglese).....[121-124]
Abstracts (in italiano e in inglese).....[125-128]

Editoriale

Questo numero di "Danza e ricerca" - che inizia un percorso di fattiva collaborazione con ricercatori di università straniere - ci sembra rispecchiare con giusto equilibrio gli interessi che muovono attualmente gli studi, non solamente italiani, sulla danza. Si colgono facilmente nei saggi i filoni attualmente più esplorati, ma risalta tuttavia anche la varietà degli oggetti indagati e delle metodologie di studio utilizzate. La tendenza a privilegiare l'analisi dei fenomeni performativi strettamente contemporanei, indagandone con partecipazione le peculiarità linguistiche e culturali, si evidenzia in primo piano, in consonanza con le più diffuse modalità del pensiero degli ultimi decenni, ma vitale si dimostra anche la riflessione sulla memoria, la conservazione e la trasmissione della danza, che, come il dibattito internazionale ci conferma, apre sentiti e numerosi problemi concettuali e tecnici. Infine, gli studi più prettamente storici e storiografici, che sembrano purtroppo attrarre sempre meno gli studiosi più giovani sull'onda della temperie culturale generale, sono qui comunque anch'essi ben rappresentati.

Siamo lieti, inoltre, di informare i nostri lettori che il 1° di marzo sarà in rete il I *Quaderno* di "Danza e Ricerca", dedicato al Dossier su *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, che racchiude i risultati delle Giornate di studio omonime, organizzate a Bologna da Elena Cervellati nell'ottobre del 2013. Il Dossier contiene gli scritti di 13 dottori e dottorandi di ricerca intorno alle loro tesi sulla danza, introdotti da 7 docenti della disciplina rappresentanti di 6 diverse università italiane.

Ci auguriamo così che la rivista possa rafforzare sempre più il suo ruolo di specchio delle ricerche in atto nei nostri Atenei e, ampliando la collaborazione con ricercatori di altre nazioni, si apra a forme di dialogo sempre più internazionali. Invitiamo pertanto gli studiosi delle nostre Università e di quelle degli altri Paesi, a inviarci numerosi e tempestivamente i loro saggi (entro il 15 luglio 2015 per il prossimo numero), così da permettere un'uscita puntuale e regolare della rivista.

Studi

d

Christina Thurner

Processi di visualizzazione poetica: descrizione e immaginazione nella critica di danza del XIX secolo¹

Hanno appassionatamente venerato le loro stelle, che essi stessi avevano reso tali, scrive il critico di danza Jules Janin in una recensione di *Giselle ou les Willis* sul «Journal des Débats»². Il tempo, in cui le ballerine venivano celebrate come dee da mezzi di comunicazione di massa come i quotidiani è oggi in effetti (quasi) passato: la danza che va in scena ai nostri tempi si è piuttosto allontanata dal balletto romantico e tuttavia anche nel XXI secolo l'attitudine alla mitizzazione non è ancora del tutto scomparsa dal genere della critica di danza. Noi leggiamo – e scriviamo – di qualcosa che commuove senza mediazione e di effetti suscitati senza fare ricorso alle parole, che ci toccano nel profondo, e così via. Questo discorso, insieme ad altri, è un residuo del *feuilleton* del XIX secolo e si è impresso in modo durevole fino a oggi non solo sull'immagine che la forma della danza ha avuto nella storia, ma anche sul modo in cui viene interpretato l'effetto prodotto dalla danza in generale. Vedremo qui di seguito in quale contesto la critica giornalistica della danza è nata, come si sono comportati o, meglio, posizionati i critici nei confronti della “loro” arte e quali procedimenti testuali hanno stabilito. Inoltre, da un lato analizzeremo come la danza si presentava *nel* mezzo di comunicazione di massa di quel tempo, il giornale. Utilizzeremo perciò un concetto classico di mezzo di comunicazione, che in primo luogo definisce il mezzo, l'intermediario e il processo, necessari alla diffusione dell'informazione. Dall'altro lato, però, e prima di tutto, bisogna segnalare come il redattore culturale, in quanto “strumento” del mezzo di comunicazione giornale, non fornisca semplicemente informazioni, ma delinei delle immagini, che si incidono nella memoria culturale come concetti di ciò che la danza è e deve essere.

¹ Questo saggio è originariamente apparso in tedesco col titolo *Poetische Sichtbarmachung. Be- und Er-schreibungen in Tanzkritiken des 19. Jahrhunderts*, in Henri Schoenmakers e altri (a cura di), *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, Transcript, 2008, pp. 273-279.

² Janin, Jules, «Journal des Débats», gennaio 1841, p. 1.

L'arte della danza è tra le sue sorelle la più soggettiva ed esige «più di poesia, musica e plastica la complicità», sostiene Albert Czerwinski nella sua *Geschichte der Tanzkunst*³. In tal modo l'insegnante di danza di Danzica si iscrive nel discorso del suo tempo, che intendeva l'interazione tra chi pratica e chi recepisce la danza come un rapporto dinamico e, ponendosi controcorrente rispetto alla crescente regolamentazione del codice del balletto, introduceva l'idea che l'arte della danza potesse produrre un effetto fortemente soggettivo. «Posso costringerti in parole terrene, eterea creazione celeste?», si legge in un dizionario enciclopedico alla voce «danza», e di seguito «Chiedi al tuo cuore [...], alla tua sensibilità»⁴. Questo tipo di efficacia soggettiva dell'arte della danza era considerata dai suoi sostenitori molto emozionante, stimolante e particolarmente vivace.

Conseguenza logica di tale atteggiamento fu la ricerca di nuove possibilità in merito a una registrazione linguistica di quello che veniva considerato indicibile. Il genere adatto a questo all'inizio del XIX secolo fu fornito dal nascente *feuilleton*. La lingua, la consapevolezza di sé e le esigenze dei critici cambiarono nei primi decenni dell'Ottocento specialmente in Francia, dove il *feuilleton* si rivolgeva a un pubblico istruito e interessato alla cultura, e mirava a mescolare il piano documentario e quello letterario. Mentre le prime recensioni di balletto, per esempio quelle di Castil-Blaze e di Hector Berlioz, erano ancora debitrice a una sensibilità artistica classicista e avevano a che fare soprattutto con la ricezione di generi musicali-drammatici come l'opera, a Parigi, a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, in seguito a un cambiamento generazionale in seno al giornalismo, si sviluppò uno stile romantico del *feuilleton*. Due critici in particolare hanno profondamente segnato il discorso giornalistico culturale sulla danza d'arte: Jules Janin e Théophile Gautier. Entrambi erano convinti dell'effetto straordinario prodotto dall'arte della danza romantica e svilupparono un modo specifico di comunicarla.

Janin, ad esempio, stabilisce una stretta correlazione tra il balletto del proprio tempo e la propria scrittura, mettendo in relazione le prime apparizioni cariche di gloria della ballerina Maria Taglioni con gli inizi della propria attività

³ Czerwinski, Albert, *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit* (1862), a cura di Kurt Petermann, Leipzig, Weber, Faks, 1975, p. 5.

⁴ Herloßsohn, Carl, *Damen Conversations Lexikon*, Leipzig, Adorf, 1838, vol. 10, p. 19.

sui *feuilletons*⁵. La dichiarazione di Janin è significativa da più punti di vista per l'autocoscienza e la finalità del critico. Questi collega strettamente se stesso, la propria visione e la propria scrittura all'arte della danzatrice («Je m'attachais à cette gloire»), sullo splendore e sulla fama della quale imposta il proprio discorso. D'altro canto trasmette questo splendore anche alla propria attività, fissandolo metonimicamente, come suo recensore, nell'immagine di un gioiello splendente, che egli può appuntarsi e portare addosso («Je l'ai portée à mon épingle, en guise d'améthyste et de rubis»). È anche interessante il fatto che apparentemente egli voglia scrivere senza fondamento e senza motivo («J'écrivais avec rien, sans motif e sans cause»), cosa che esclude decisamente la necessità di una legittimazione della scrittura. Quest'ultima deriva invece da puro piacere («uniquement pour le bonheur d'écrire»), spiega il critico. Sebbene egli ponga in diretta relazione alla visione della danza vista il proprio discorso, definisce quest'ultimo come libero («libre») e quindi soggettivo, e il soggetto come qualcosa che ha valore di racconto eterno («raconter l'histoire éternelle») e riempie volumi («on ferait un beau tome»).

Già i primi romantici hanno rafforzato un rapporto ricettivo produttivo del critico con l'arte e hanno chiamato questo atteggiamento «sensibilità poetica», la quale susciterebbe un atto creativo soggettivo. Friedrich Schlegel ha formulato questo assunto nel modo che segue: «L'essenza della sensibilità poetica sta forse nel fatto che ci si può eccitare completamente da se stessi»⁶. Walter Benjamin, nella sua tesi di dottorato sulla critica d'arte nella letteratura romantica tedesca, chiama questa «sensibilità poetica» anche «punto neutro della riflessione»⁷. Come punto di partenza della riflessione del critico non viene considerata l'arte stessa, ma il sentimento che essa suscita in lui.

⁵ «Je commençais alors à écrire, lorsqu'elle [Maria Taglioni] commençait à danser: j'écrivais avec rien, sans motif et sans cause, uniquement pour le bonheur d'écrire et de parler, librement, à quiconque veut entendre incessamment raconter l'histoire éternelle du rein du tout! Alors, et naturellement, la voyant reluire, à la façon du ver luisant, dans le gazon de l'été, je m'attachai à cette gloire volage et volante; pendant dix ans, je l'ai portée à mon épingle, en guise d'améthyste et de rubis, ce papillon volage. Il a été, dix ans durant, le thème enchanté de mes frères discours. Elle dansait, et je écrivais, et rien qu'avec mes louanges à sa jeunesse inspirée, on ferait un beau tome!» (Janin, Jules, *Les symphonies de l'hiver*, Paris, Morizot, 1858, p. 278).

⁶ Schlegel, Friedrich, *Fragmente*, in Jakob Minor (a cura di), *Friedrich Schlegel. 1794-1802, Seine prosaischen Jugendschriften*, Wien, Konegen, 1906, vol. 2 (*Zur deutschen Literatur und Philosophie*), pp. 203-307: p. 285.

⁷ Benjamin, Walter, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 34 e 59 (ed. or. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973).

Anche se Benjamin non si è riferito ai romantici francesi e men che meno ai giornalisti nell'ambito del balletto, tuttavia la sua conclusione per quanto riguarda «il critico» calza molto bene, in particolare per Janin e Gautier: «È chiaro: per i romantici la critica è molto meno il giudizio su un'opera che non il metodo del suo compimento. In questo senso, essi hanno propugnato una critica poetica, abolito la distinzione fra poesia e critica»⁸. Théophile Gautier sottolinea concordemente di essere, nella sua funzione di critico, un poeta e non un accademico⁹. Le sue recensioni di balletto mostrano una pratica della poetizzazione. Se ne può individuare una manifestazione, quando essa unisce il percepito con l'immaginato e perviene con mezzi letterari a un'espressione poetica. Un processo di questo tipo si può individuare in numerosi passaggi delle recensioni romantiche. La danzatrice sul palco nella scenografia romantica è per il critico l'ispirazione per la propria scrittura poetica. Egli non solo descrive ciò che si vede, ma piuttosto vede e racconta anche ciò che va oltre la sala limitata del teatro; arricchisce di colori quindi lo spazio scenico e lo dilata in paesaggi disegnati poeticamente, che pone inoltre sotto la sua luce personale. Così ad esempio le fresche valli ombrose, di cui raccontano Gautier¹⁰ e Janin¹¹, appaiono allo spettatore che recensisce, e con lui anche a chi legge, non come una scenografia concreta, ma come l'immagine di un'atmosfera naturale, che va oltre la danzatrice e la sua espressione fisica individuale.

Questi quadri colorati, descritti con abbondanza di dettagli, il critico non li sviluppa solo a partire dall'osservazione. Un esempio particolarmente creativo delle riflessioni che prendono vita autonoma in modo immaginario e di immagini fissate in parole si trova in una critica di Gautier, in occasione del riallestimento della *Sylphide* all'Opéra di Parigi:

Quand Fanny [Elssler] danse, on pense à mille choses joyeuses, l'imagination erre dans des palais de marbre blanc inondés de soleil et se détachant sur un ciel bleu foncé, comme les frises du Parthénon; ils vous semble être accoudé sur la rampe d'une terrasse, des roses autour de la tête, une coupe pleine de vin de Syracuse à la main, une levrette blanche à vos pieds et près de vous une belle femme coiffée de plumes et en jupe de velours incarnadin; on entend bourdonner les tambours de basque et tinter les grelots au caquet argentin¹².

⁸ *Ivi*, p. 64.

⁹ Gautier, Théophile, *Introduction*, «L'Artiste», 14 dicembre 1856, pp. 3-5: p. 4.

¹⁰ Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995, p. 78.

¹¹ Janin, Jules, *Les symphonies de l'hiver*, cit., p. 276.

¹² Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, cit., p. 78.

Al movimento della danzatrice sul palcoscenico si accompagna la vivace fantasia del critico: nella mente gli si apre un mondo, percepisce gli elementi di ciò che ha osservato e li mescola con quanto da lui immaginato. In questa descrizione non è così più distinguibile ciò che si è svolto sulla scena da ciò che si è svolto nell'immaginazione del recensore. La descrizione non permette deduzioni univoche su ciò che accade effettivamente sulla scena, ma non si allontana nemmeno tanto, nella scelta delle immagini, da presentare nel testo una creazione indipendente, totalmente nuova.

In accordo con Walter Benjamin, si potrebbe definire un simile procedimento come «riflessione immanente»: «l'esperimento non consiste nella riflessione su un prodotto, sostanzialmente incapace di trasformarlo (come è, invece, l'intenzione della critica romantica), bensì nello svolgimento della riflessione (cioè, per i romantici: dello spirito) in un prodotto formato»¹³.

La critica poetica viene intesa evidentemente come un esperimento estetico. Gautier, ad esempio, dice, a proposito dello sperimentale nella sua scrittura, che egli lancia le sue frasi in aria e sa che esse, come gatti, atterrano in piedi¹⁴. In questo modo reclama metaforicamente per la propria lingua la stessa leggerezza che ammira sulla scena nelle danzatrici. Le frasi sgorgano quindi dal critico romantico sì letteralmente, sono però – così si può interpretare il brano – a loro volta soggetti particolari all'interno di un campo estetico. Chi scrive rimane così addirittura nella meta-riflessione, che qui non è più separabile dalla riflessione sulla danza, nella «creazione artistica», benché il suo oggetto non sia verbale – come prevalentemente nei primi romantici analizzati da Benjamin – ma sia proprio animato non verbalmente.

A questo oggetto, in ogni modo, dai critici romantici di danza non solo vengono attribuite delle qualità poetiche, ma esso viene anzi da loro energicamente caratterizzato come poetico. Così Gautier¹⁵ descrive, ad esempio, il *pas de deux* di Carlotta Grisi e Lucien Petipa in *Giselle* facendo ricorso a concetti poetologici: «[Ils] ont fait de ce dernier acte un véritable

¹³ Benjamin, Walter, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, cit., pp. 60-61.

¹⁴ Gautier, Théophile, in Guest, Ivor, *The Ballet of the Second Empire*, London, Pitman, 1994, p. 25.

¹⁵ Gautier, Théophile, *Notice sur Giselle*, in Théophile Gautier – Jules Janin – Philarète Chasles, *Les beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres, sous la dir. de Giraldon. Avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*, Paris, Soulié, 1845, pp. 1-24: p. 23.

poème, une élégie chorégraphique». Il critico riveste l'apparizione della danzatrice con espressioni come «poésie vivante»¹⁶, come «madrigal dans un mot»¹⁷ o dichiara che i suoi *ronds de jambes* e le sue ondulazioni delle braccia equivalgono a lunghe poesie¹⁸.

Con espressioni simili il recensore trasferisce le qualità della poesia all'arte della danza, unisce entrambi i generi in uno solo e intende addirittura il secondo come l'incarnazione del primo. Con questi attributi il recensore suggerisce che la sua riflessione si muove proprio all'interno della medesima forma artistica: la poesia. Gautier si oppone anche a ogni pretesa oggettiva, a cui si sentivano ancora obbligati i critici che l'avevano preceduto, ed esalta invece la forza dell'immaginazione individuale. In una recensione del balletto *La fille de marbre* riflette sul rapporto tra ciò che accade e la sua resa verbale. Rimanda così completamente all'immaginazione del critico, creando verbalmente un'immagine a tutta prima sorprendente:

Dans ce fourmillement de kaléidoscope, chacun voit ce qu'il veut; c'est comme une espèce de symphonie de formes, de couleurs et de mouvement dont le sens général est indiqué, mais dont on peut interpréter les détails à sa guise, suivant sa pensée, son amour ou son caprice¹⁹.

Il caleidoscopio è un giocattolo ottico, che mostra oggetti in movimento in figure mutevoli attraverso un molteplice rispecchiamento. In questo brano serve come immagine per ciò che si vede e rimanda così già a una prima dinamizzazione riflessiva da parte del destinatario. La percezione di un brulichio, di una sinfonia di forme e colori, rafforza l'impressione dell'eccitazione sensuale. In questo campo dinamico l'autore si percepisce come un osservatore soggettivo. È interessante notare come continui a giocare con la metafora del caleidoscopio, descrivendo ancor più precisamente il movimento addirittura come una rotazione, la cui direzione generale («sens général») è prestabilita, ma potrebbe essere interpretata in dettaglio a proprio piacere. Inoltre «sens» significa non solo direzione, ma anche valore, significato e sentimento. Con questo gioco di parole Gautier costruisce così il proprio caleidoscopio verbale, che si può girare e che, secondo la posizione e la

¹⁶ Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, cit., p. 161.

¹⁷ *Ivi*, p. 153.

¹⁸ *Ivi*, p. 28.

¹⁹ *Ivi*, p. 223.

rotazione, dice anche qualcosa su come sia da intendere l'interpretazione dell'interpretazione: il movimento dimostra sì un significato generale, un sentimento generico, ma l'interpretazione, ossia l'attribuzione di senso, avviene poi secondo le preferenze e le idee individuali. Il critico quindi gira e scuote nello stesso modo anche le proprie immagini e interpretazioni.

In questa situazione, la descrizione non viene intesa ed esposta come un intervento a posteriori, ma come una parte costitutiva dell'insieme estetico dinamico. Questa concezione spiega poi anche l'atteggiamento, che determina i processi di poetizzazione, e che di conseguenza è segnato da una forte eccitazione. Il critico intende in tal modo se stesso come letteralmente implicato, coinvolto in prima persona nei processi dinamici ed eccitato da quel che accade sulla scena, dal suo punto di vista, dalla sua riflessione e infine dalle parole che gli vengono in mente. Il risultato di questo atteggiamento è un discorso entusiastico, che si accorda all'atmosfera di festa. Perché non solo il pubblico voleva farsi entusiasmare, ma – in quanto parte di esso – anche il critico.

Questa posizione è stata giudicata dagli studi, in modo generico, come una moda propria dei *feuilletons* e anche come una conseguenza della grande simpatia degli spettatori – soprattutto maschili – per le danzatrici²⁰. Finora è stato considerato troppo poco, a mio avviso, il fatto che però proprio il discorso di danza mostra una nuova autocoscienza del critico, poiché questi si percepiva e cercava di posizionarsi all'interno della creazione artistica. Questo non comporta solo una trasfigurazione glorificante dell'arte della danza, già di per sé mirata alla trasfigurazione, ma alla fine anche un'auto(tras)figurazione del critico. L'ammirazione viene rafforzata in quanto *habitus* preferito dello spettatore e con ciò anche del recensore. Il critico non vuole accontentarsi di meno. Egli intende così l'ammirazione, definita come «dolce», non come un atteggiamento passivo, ma come un processo dinamico creativo: «Admirer un grand artiste, c'est s'incarner avec lui, entrer dans le secret de son âme; c'est le comprendre, et comprendre c'est presque créer»²¹. Quando il critico aderisce all'artista che ammira, finisce per comprendere la cosa ammirata e creare intorno alla figura dell'artista un mondo interiore ed esteriore, che egli

²⁰ Cfr, tra gli altri, *ivi*, p. 49.

²¹ *Ivi*, p. 161.

trasporta contemporaneamente in un contesto da lui generato, conoscibile (in modo nuovo) per un pubblico (di lettori).

Gautier descrive questa trasposizione di ciò che si vede nella lingua testuale innanzitutto in modo analitico, come traduzione da un'arte all'altra²²; comunque è chiaramente consapevole delle difficoltà di una tale trasposizione, poiché ammette che talvolta i mezzi a disposizione sono esauriti o che, per meglio dire, si deve ripiegare su qualcosa di non esattamente corrispondente. Con ciò il giornalista non fa affatto un'ammissione di qualche incapacità del proprio agire, piuttosto richiama l'attenzione sulle libertà che si prende come osservatore che scrive. Il testimone oculare diventa per così dire un «autore ampliato», secondo una definizione formulata da Novalis²³ che si riferisce al destinatario che legge. Il recensore del balletto incontra il proprio «oggetto» intenzionalmente con entusiasmo e desiderio, che si dovrebbe invece placare nel testo – come afferma Gautier – non senza autoironia: «L'Écriture parle quelque part de la concupiscence des Yeux, *concupiscentia oculorum*; – ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera»²⁴. Nominando l'«auctor auctoralis» per eccellenza, ovvero Dio, Gautier scherza a questo punto col fatto che come autore dei suoi testi sul balletto non rivendica per sé lo sguardo (d'insieme) dall'esterno, ma si abbandona alle proprie percezioni soggettive partecipando più sensualmente che oggettivamente, con il pericolo (senz'altro messo in conto) di «peccare», cioè da un lato di avvicinarsi troppo all'«oggetto», nel modo del desiderio, per impossessarsene, e d'altro lato di allontanarsene con la propria visione e la propria trascrizione. Il critico crea scrivendo il suo punto di vista, che può essere recepito a loro volta dai lettori come processo di visualizzazione realizzato attraverso il medium della scrittura.

Per definire questo processo, mi sembra d'aiuto il concetto di «enfasi». Enfasi, dal greco *émpbasis*, significa «accento», ma anche «rappresentazione, denominazione di una cosa, forza dell'espressione, che allude e lascia intuire più di quanto esprime» e comprende etimologicamente, derivando da *emphainein*, un atto performativo del rendere visibile, del portare

²² Gautier, Théophile, *Introduction*, cit., p. 4.

²³ Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*, in Richard Samuel e altri (a cura di), *Novalis. Schriften*, Stuttgart, Kohlhammer, 1981, vol. 2 (*Das philosophische Werk*), pp. 439-470: p. 470.

²⁴ Gautier, Théophile, *Introduction*, cit., p. 4.

all'osservazione. Questo rendere visibile in immagini e metafore linguistiche empatiche, caratterizza le critiche romantiche del balletto. I recensori nei loro testi giornalistici partono quindi da qualcosa, che era per loro visibile nel momento della rappresentazione; i testi però non si esauriscono affatto in quella descrizione mimetica. Piuttosto, viene espresso in immagini ciò che va oltre quel che concretamente accade sulla scena. Il critico stesso diventa così creatore, assumendo, trasmettendo e comunicando soprattutto movimento.

Dal XIX secolo, la forma artistica della danza, l'identità dei critici e anche le esigenze dei *feuilletons* sono indubbiamente cambiati. Comunque, mi sento di affermare che la critica di danza ancora oggi conserva qualcosa di questo discorso empatico, soprattutto perché la recensione di danza – più della critica classica dello spettacolo e del teatro musicale – si basa sull'immaginazione dello spettatore. «Chiedi al tuo cuore [...], alla tua sensibilità», prima di rendere in parole ciò che hai visto, sembra che alcuni recensori si dicano ancora oggi con la voce del dizionario citato all'inizio – solo che cuore e sentimento non si aggirano mai al di fuori dei contesti, ma sono ben piantati all'interno di corpi culturali.

Riferimenti bibliografici essenziali

- Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973 (trad. it. *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982).
- Czerwinski, Albert, *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit (1862)*, a cura di Kurt Petermann, Leipzig, Weber, Faks., 1975.
- Gautier, Théophile, *Écrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995.
- Gautier, Théophile, *Introduction*, «L'Artiste», 14 dicembre 1856, pp. 3-5.
- Gautier, Théophile, *Notice sur Giselle*, in Théophile Gautier – Jules Janin – Philarète Chasles, *Les beautés de l'Opéra ou Chefs-d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres, sous la dir. de Giralton. Avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*, Paris, Soulié, 1845, pp. 1-24.
- Guest, Ivor, *The Ballet of the Second Empire*, London, Pitman, 1974.
- Herloßsohn, Carl, *Damen Conversations Lexikon*, Leipzig, Adorf, 1838, vol. 10.
- Janin, Jules, *Feuilleton*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 30 giugno 1841, pp. 1-2.
- Janin, Jules, *Les symphonies de l'hiver*, Paris, Morizot, 1858.

- Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub*, in Samuel, Richard e altri (a cura di), *Novalis. Schriften*, Stuttgart, Kohlhammer, 1981, vol. 2 (*Das philosophische Werk*), pp. 439-470.
- Pfeifer, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin, Akademie, 1993 (II ed.).
- Schlegel, Friedrich, *Fragmente*, in Minor, Jakob (a cura di), *Friedrich Schlegel. 1794-1802, Seine prosaischen Jugendschriften*, Wien, Konegen, 1906, vol. 2 (*Zur deutschen Literatur und Philosophie*), pp. 203-307.

José Sasportes

Danza ed erotismo. Di chi? Per chi?

Le tutu est un costume pornographique qui prouve combien était avilie la notion de la danse.

Maurice Béjart

Les costumes de Gianni Versace ont parfois une fâcheuse tendance à accentuer le côté folklore homo avec des cuirs aussi désespérément clichés que le tutu de la ballerine.

Marie-Christine Vernay¹

I calzoni color carne di queste ragazze, adattati in modo molto aderente alle loro forme, e il velo di garza trasparente non lasciano alcunché da immaginare allo spettatore: questo è quel che sappiamo. E ora c'è che molte di queste ninfe hanno deciso in più di decorare le gambe con giarrettiere, innovazione che sembrò infelice alla platea più conservatrice, che vide in questi ornamenti inusuali, che indicano con eccessiva precisione la parte del corpo in cui terminano le gambe, una delle più grandi sconvenienze mai viste all'Opéra.²

La questione del colore dei calzoncini, meglio sarebbe dire “calzonetti”, che le ballerine dovevano indossare sotto i tutù più o meno lunghi, fu nel diciannovesimo secolo un assunto spinoso che suscitò soluzioni ugualmente controverse. Per esempio, Maria Taglioni, la stella per eccellenza del balletto romantico, si rifiutò di danzare al Teatro San Carlo di Napoli, uno dei più importanti d'Europa e nel quale imperava suo zio Salvatore Taglioni, perché non poteva accettare i calzoncini verdi che erano la norma del teatro per evitare sensazioni forti ai signori spettatori. Cosa che non impedì che nel 1826 l'austriaco Leopoldo, principe di Salerno, si sentisse obbligato a sedurre Fanny Essler, altra futura diva romantica, che aveva allora sedici anni, e le facesse fare un figlio. Per placare lo scandalo, la ballerina abbandonò Napoli, ricevette una

¹ Vernay, Marie-Christine, *Le presbytère n'a rien perdu de son charme*, «Libération», 21 gennaio 1997.

² «Almanach des Spectacles», 1825, cit. in Jacq-Mioche, Sylvie, *Danseurs et ballerines durant la genèse du Ballet Romantique (1820-1832)*, in *L'Homme et la Femme dans la Danse*, Louvain, Edition Association Européenne des Historiens de la danse, 1990, pp. 65-66.

pensione, e Leopoldo, che era sposato, fu trasferito a Roma, alla corte pontificia.

Nel 1908, una Salomè danzata da Maud Allan fu presentata in questi termini:

I piedi nudi, snelli e arcuati, battono un tempo sensuale. Quando si muove, perle color di rosa oscillano armoniosamente sul suo collo e sul busto, mentre lunghe catene di gioielli le pendono dalla cintura e fluttuano languidamente intorno alle anche setose. Il desiderio che le incendia gli occhi ed esplose in caldi sbuffi dalla bocca scarlatta contagia l'aria stessa con la follia della passione. Agitandosi come una strega bianca, con le braccia supplicanti e le mani che implorano, Maud Allan è un'incarnazione della lussuria tanto deliziosa, che meriterà di essere perdonata per i peccati di una così meravigliosa carne.³

Altri osservatori della stessa danza elogiarono invece il tono casto e decente di Maud Allan, che appartiene, a fianco di Loie Fuller e Isadora Duncan, al nucleo delle pioniere di una nuova danza all'inizio del ventesimo secolo.

Nel 2009, Rosita Boisseau, critico di danza di "Le Monde", inizia la recensione di uno spettacolo di Jan Fabre con queste parole:

L'Orgie de la tolérance sarà rappresentato al Théâtre de la Ville, a Parigi, fino al 4 di aprile. La mano nello slip. Direttamente e senza avvertire. Ops! Masturbazioni a *gogo*, orgasmi ripetuti fino all'esaurimento... Ri-ops! Il motore ha i suoi difetti. I terroristi del piacere impugnano una spingarda. Martedì, 31 Marzo, erano in nove sul palco del Théâtre de la Ville per un'ora e quaranta. Il capobanda si chiama Jan Fabre".⁴

In altri spettacoli recenti detti di danza fu possibile vedere ballerini nudi con falli artificiali gonfiati nell'ano (*Pâquerette*, di Cecilia Bengolea e François Chaignaud) o semplicemente dita gonfiate nello stesso posto (*Stupid men*, di Nigel Charnok).

Le citazioni qui riportate ci permettono di dedurre che, in relazione alla generalità delle pratiche sociali in un dato momento e dei mutamenti specifici della danza, la percezione dell'erotismo e la nozione di "senso comune del pudore", a cui si suppone faccia riferimento, si evolvono in parallelo. Gli esempi precedenti riguardano l'arte della danza teatrale in Occidente, ma la

³ Citato da Felix Cherniavsky, *The Salome Dancer*, Toronto, McClelland & Stewart, 1991, pp. 5-6.

⁴ *Le 'pire' spectacle du chorégraphe Jan Fabre*, «Le Monde», 3 aprile 2009.

toccheremo appena, perché sarebbe impossibile investigare in questo spazio tutto l'universo della danza e le sue espressioni giudicate erotiche.

Il discorso sull'erotismo nella danza non è lineare e comincia subito coll'inciampare nella definizione stessa di erotismo, per via della mobilità della sua accezione nel corso dei secoli. L'erotismo si manifesta tanto nelle azioni dei ballerini in scena come nell'esacerbazione sensuale provocata nello spettatore. Così come si dice per la bellezza, che starebbe più negli occhi di chi osserva che nell'oggetto ammirato, anche l'erotismo starebbe più nell'effetto di ricezione che nello stimolo che scuote lo spettatore. Stando così le cose, meglio che procedere a un'analisi teorica sarà interrogarsi, attraverso una successione di esempi e di testimonianze, sulle forme in cui è stato articolato il binomio concezione/ricezione nella produzione di opere assunte, esplicitamente o implicitamente, come erotiche.

Definiremo erotico il pezzo danzato che mira a risvegliare il desiderio nello spettatore, desiderio che non può avere soddisfazione immediata, poiché l'ambito pubblico in cui si svolge lo spettacolo non lo consente. La letteratura erotica ha l'obiettivo dichiarato di eccitare il lettore che, nell'intimità dell'atto di lettura, potrà o no rispondere alle istigazioni del testo. Una lettura del genere si fa con una mano sola, come insinua un'espressione inglese, supponendo la seconda impegnata in altro modo. Questo atteggiamento è impensabile in uno spettacolo di danza teatrale, poiché il semplice fatto di stare di fronte a *una rappresentazione* impedisce un'identificazione dello spettatore con le elucubrazioni corporali che si svolgono sul palco. Può esserci l'invito a un'esaltazione dionisiaca, ma la platea non partecipa.

La danza o è rituale o è erotica, e quando è rituale è quasi sempre erotica; per questo la tradizione cristiana, sia nella dottrina sia negli editti comminatori, la considerò sempre peccaminosa, avendo difficoltà a gestire i passaggi dell'Antico Testamento che rendono testimonianza di danze di giubilo, come quella del re David. La danza era corruttrice quando, copiando i riti pagani, invadeva chiese ed eremi, come fu il caso del Portogallo fino alla fine del XVIII secolo e come si può dedurre dalla continuata condanna di tali abusi. La danza fu giudicata peccaminosa quando poneva faccia a faccia un uomo e una donna che danzavano per sedursi reciprocamente. Dando ironicamente ragione a

questa prospettiva, Bernard Shaw avrebbe definito: «dancing: the vertical expression of a horizontal desire legalized by music». Alle ballerine furono attribuite arti di impadronirsi della volontà dei maschi e di farli schiavi della loro voluttà. L'esempio immediato, e costantemente impugnato da tutti i detrattori della danza, fu quello di Salomé.

Ancor prima di assumere le forme teatrali che conosciamo, l'arte della danza fu vista con sospetto. Platone ammette la danza come esercizio e certe danze corali, ma per quanto riguarda le danze comiche o burlesche, dice che devono essere riservate agli schiavi o a stranieri pagati perché le eseguano (*Leggi*, XIX). Il lungo dialogo sulla danza attribuito a Luciano di Samosata (II secolo d.C.), che servirà da modello nei secoli XVI, XVII e XVIII a tanti altri dialoghi, contrappone un interlocutore favorevole alla danza a un altro suo feroce nemico, il quale alla fine sarà convertito. Dottrinari e panflettisti cattolici e protestanti non avrebbero cessato i loro anatemi, ma questa visione negativa costituì una risposta inutile al ruolo sempre crescente della danza nelle società europee, esattamente per le stesse ragioni che dettavano la sua condanna.

Nei teatri reali del Portogallo e nella Roma pontificia alle donne fu proibito di danzare fino all'inizio del XIX secolo, così che i personaggi femminili erano rappresentati da uomini, ma fuori da questo contesto le ballerine costituivano la principale fonte di attrazione del balletto in tutta Europa, cosa che non impedì l'affermazione di grandi ballerini. Al di là dei talenti artistici, l'ammirazione per le ballerine era dettata dalla loro bellezza, dalle loro scollature e dalle gonne che svolazzavano al di sopra delle caviglie, sempre oltre le norme della moda corrente nelle diverse epoche, offrendo allo sguardo dello spettatore una parte della loro anatomia ridotta, ma sufficiente per poter essere recepita come promessa erotica. A questa "spogliazione" corrispondeva l'accezione che le ballerine, come le attrici, fossero ragazze di costumi facili, sensibili ai corteggiatori attratti dalla loro danza. E così doveva essere, per lo meno in parte, a giudicare dalle cronache e dagli archivi di polizia, ma questo non impediva che anche il pubblico femminile provasse uguale attrazione per la danza, che rappresentava il condimento principale di tanti teatri d'opera. La teoria femminista ha insistito che il balletto sarebbe stato modellato da un

“*male gaze*”⁵, che ha subordinato l’evoluzione dell’arte ai suoi desideri. Questo predominio di uno sguardo maschile ossessivamente sessuato non condizionava, del resto, solo l’arte della danza, ma si estendeva a ben altri settori delle attività artistiche e non artistiche.

Delle centinaia di balletti prodotti nei secoli XVIII e XIX ben pochi sopravvivono, e anche questi in forme ben diverse dalle originali. Quel che sappiamo proviene dalla lettura dei libretti, sempre distanti dalla realtà scenica, dalle relazioni, dalle critiche e dalle immagini. Queste immagini largamente diffuse traducevano la popolarità delle ballerine dell’Ottocento, paragonabile a quella delle dive cinematografiche di oggi, e costituivano un’iconografia di culto che esaltava una valenza erotica. L’incontro con gli ammiratori danarosi giunse perfino a una forma di istituzionalizzazione, quando il nuovo teatro dell’Opéra progettato da Charles Garnier (1875) arrivò a disporre di un *Foyer de la Danse* destinato precisamente a questo fine. Le caricature dei giornali dell’epoca illustrano la concezione dei teatri di danza come terreno di caccia, facilitata dalle umili origini della maggior parte delle ballerine e dalle loro aspirazioni sociali.

Nel 1858, una *ballet girl*, o chi per essa, scrisse una lettera al giornale «The Era» di Londra, per difendere l’onore della classe:

Perché usiamo abiti corti e mostriamo i piedi che Dio ci ha dato, molte delle persone del nostro sesso che si siedono nei teatri e a cui piace molto vederci ci compatiscono, malgrado pensino male di noi. Ma io penso che se qualcuno riflettesse seriamente, arriverebbe alla conclusione che, prendendoci nell’insieme, e considerando le tentazioni cui siamo esposte, non siamo così cattive come sembriamo.⁶

Quel che si vedeva in scena nel XIX secolo difficilmente potrebbe essere considerato erotico agli occhi di oggi, ma la narrativa della maggior parte dei balletti presupponeva una tensione di ordine erotico e tendeva ad attrarre l’attenzione dello spettatore per questa via. Si parlava di passioni fulminee, amori contrastati o proibiti, con un terzo incomodo, che culminavano, in linea

⁵ L’espressione “*male gaze*”, molto usata dalla teoria femminista, sarebbe stata coniata da Laure Mulvey nell’articolo *Visual pleasure and narrative cinema* («Screen 16», n. 3, 1975), più tardi incluso nel volume *Visual and other pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

⁶ Citato da Judith Hatcher, *Victorian ballets girls. Trials, troubles and temptations in a dangerous era*, «Dance Magazine», January 1994. p. 86.

generale, in unioni felici celebrate con intensi *pas de deux*. Sempre di amore si danzava. Molte volte le ballerine rappresentavano creature inaccessibili, ora soprannaturali ora del lontano oriente e, proprio per questo, più desiderabili. Ne *La Sylfide* (1832), una silfide si insinua nei sogni di James per sedurlo e rubarlo alla promessa sposa. In *Giselle* (1841), un nobile seduce una campagnola per poi ritornare tra le braccia della fidanzata, portando Giselle alla pazzia. Ne *La Bayadère* (1877), Solor si innamora della ballerina Nikiya nonostante debba sposarsi con Gamzatti, la quale finirà per provocare la morte della rivale. Lo spirito di Nikiya tornerà dal Regno delle Ombre per impedire la concretizzazione delle nozze già in corso.

I balletti orientali, secondo l'immaginario dell'epoca, consentivano abiti più succinti alle ballerine, incluso l'uso di calzamaglie che meglio evidenziavano le loro forme. L'uso del travesti era un espediente che aveva questa intenzione e *Coppélia* (1870) debuttò con Eugénie Fiocre nel ruolo dell'appassionato Franz, dalle curve ben delineate, come ci dicono le incisioni. Altri espedienti erano messi in pratica per eccitare gli spettatori, nonostante la vigilanza dei censori. In *La Péri* (1843), Carlotta Grisi si esibiva in un *Pas de l'Abeille*, ipoteticamente importato dall'Egitto, in cui si vedeva forzata a fare un moderato *strip-tease ante litteram* per liberarsi di un'ape che le si era infilata nei vestiti. Identica danza fu introdotta in *Sacountala* (1858). Entrambi i balletti furono concepiti a partire dai libretti di Théophile Gautier, che come altri scrittori francesi praticava il turismo sessuale. Dopo essersi incontrato con una giovane ballerina a Venezia, evocò i ritmi di Giselle per descrivere la relazione che mantenne con lei⁷.

Il crescente dominio tecnico delle ballerine, la loro capacità virtuosistica, l'accelerazione dei loro movimenti, aggiungeva un'arma supplementare alla loro capacità di seduzione. Così, Mallarmé può scrivere che Elena Cornalba gli piaceva, perché danzava «*comme dévêtue*»⁸.

Molti personaggi femminili erano presentati come donne fatali, antenate dei personaggi incarnati nel cinema da Sharon Stone, che portavano gli uomini alla perdizione. Così si potrebbe definire, per esempio, il personaggio del Cigno Nero nel *Lago dei cigni* (1895). Heinrich Heine, che avrebbe ispirato a Gautier

⁷ Gautier, Théophile, *Lettres à la Présidente*, Paris, Mille et une nuits, 1994, p. 24.

⁸ Mallarmé, Stéphane, *Ballets*, in Id., *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasque Éditeur, 1897, pp. 45-47 e 56-57.

l'argomento di *Giselle*, propose dettagliatamente a un impresario di Londra un balletto sul tema di Faust nel quale il diavolo era femmina, Mefistoféla!⁹ Questo filone si prolungò nel XX secolo e in esso si inscrivono i primi successi dei Ballets Russes, particolarmente i balletti di Fokine: in *Cléopâtre* (1909), Arnoun, amante di Ta-hor, affascinato dalla visione di Cleopatra, accetta il patto che lei gli propone di bere una tazza di veleno dopo una notte d'amore; in *Schéhérazade* (1910), le odalische seducono gli schiavi e tutti vengono uccisi quando sono sorpresi dal signore dell'*harem*, il sultano Cheriari; in *Tamar* (1912), questa regina della Georgia attira nel palazzo i viandanti ai quali si offre e che poi pugnala. Lo stesso *Petruska* (1912) viene ucciso dal Moro quando desidera conquistare le grazie della Ballerina. Scrivendo su *Schéhérazade* nel 1917, quando i Ballets Russes presentarono questo balletto al pubblico di Lisbona, il critico Manuel Sousa Pinto pare essersi lasciato ammaliare da quel che si esprimeva sul palco:

Come leoni che irrompono nella cavea, si precipitano, seminudi, dei negri agitati, nei cui occhi bramosi arde un fuoco sensuale, al quale corrono, rapidamente, a riscaldarsi ancor di più, le dolci braccia delle odalische desiderose. Sui tappeti si allacciano, a coppie, in un fremito di voluttuosa emancipazione.

Tutte sono servite, tutte contente, quando lo sguardo fulminante di Thernicheva [la ballerina che interpretava la protagonista] manda il servo ad aprire la terza porta, quella che imprigiona la mascolinità acrobatica del più robusto dei negri di Cheriari, che vale all'eunuco una ricca collana. [Subornato, l'eunuco ha acconsentito all'orgia].

E quello, con una risata barbara nella bocca carnosa, riso di fiera che pregusta la carne, avanza, strisciante e incredulo, verso il piacere proibito. Nella sua mente servile, Zobeida è la preferita del signore, l'intoccabile, la gioia preziosa della quale le sue mani esitano a impadronirsi.

Ella lo accoglie con un imperioso gesto lubrico. Gli permette, quasi gli ordina di possederla. Maestosa, si dà a lui tanto facilmente quanto le altre. Con folle avidità, i denti del negro schiumano di furore. Con gesti da cieco che vuol sentire la forma, la palpa, la esplora tutta, fino a cadere intontito di voluttà.¹⁰

Negli spettacoli seguenti dei Ballets Russes, le sirene tentatrici riappaiono, in particolare in due opere ispirate a temi biblici, *La légende de Joseph* (1914) di Fokine e *Le Fils Prodigue* (1929) di Balanchine.

Roland Petit, nel dopo-guerra, si colloca in questa linea con *Le Jeune homme et la mort* (1946) e *Carmen* (1949), e, dopo di lui Béjart nella *Symphonie pour un*

⁹ Sorell, Walter, *Heinrich Heine's Unproduced Faust Ballet*, «Dance Magazine», gennaio 1961.

¹⁰ de Sousa Pinto, Manoel, *Bailados Russos*, Lisbona, Edição de Atlântida, 1918, p. 10.

homme seul (1955), che sottolinea l'incontro con la *femme fatale* con una gestualità via via più esplicita. Nel cinema, Cyd Charisse aveva un identico profilo in *Cantando sotto la pioggia* (1952) e in *Spettacolo di varietà* (1953). Ma già Balanchine aveva inserito nel musical *On your toes* (1936) il balletto *Slaughter on tenth avenue*, in cui l'eroe attratto da una *strip-teaser* è minacciato di morte dal suo protettore. In *The Cage* (1951), di Jerome Robbins, le ballerine sono amazzoni che annichiliscono gli uomini che le avvicinano. Questo balletto fu giudicato immorale e ritirato dal calendario degli spettacoli del New York City Ballet a Firenze e Amsterdam negli anni Cinquanta.

Gli esempi sono infiniti e questa strategia di captazione degli spettatori fu bersaglio della più aspra critica femminista, che la denunciò come prodotto di una visione macista che mostrava le donne come una minaccia irrazionale. Recentemente, comunque, la prima ballerina del Teatro di Stato di Berlino, Polina Semionova, non solo ha dichiarato che «quando danzava il pubblico era come un innamorato che doveva sedurre», ma ha aggiunto: «adoro i ruoli di femme fatale»¹¹.

La critica femminista ha stigmatizzato anche i *pas de deux* del balletto classico, nei quali la donna sarebbe dipendente dal suo *partner* che la espone al pubblico, e pertanto ha collocato la ballerina in una posizione di inferiorità. Anche in questo caso alcune ballerine si esprimono in maniera differente: così Lynn Seymour, del Royal Ballet di Londra, non ha difficoltà nel riconoscere che «danzare insieme è la cosa migliore di un *pas de deux*, perché amplia quel che siamo capaci di fare da sole, possiamo girare, cadere, elevarci, eseguire all'ennesima potenza tutti i movimenti»¹².

Molti di questi *pas de deux*, anche quelli creati per i balletti del XIX secolo, sono andati evolvendosi con sequenze di movimento sempre più prossime alle illustrazioni dei libri erotici. I *pas de deux* del *Lago dei cigni*, così come li vediamo oggi, benché sublimino un'espressione di possesso, suggeriscono una visione della ballerina come oggetto di desiderio, tanto per il suo partner quanto per lo spettatore, implicando direttamente gli interpreti stessi. Nella versione de *La bella addormentata* (2001) di Jean Christophe Maillot, la bella è descritta: «come

¹¹ Citato da Valeria Crippa, *Quando danzo, il pubblico è come un fidanzato da sedurre*, «Donna/Corriere della sera», Milano, 24 maggio 2008, pp. 23-24.

¹² *Intervista a Lynn Seymour*, «Dancing Times», marzo 2009, p. 17.

una donna sul ciglio dell'abisso, tra la vita e la morte, fragile ma anche vibrante e che vibra in una spirale al sapore del bacio più lungo della storia della danza»¹³.

I successivi balletti sul tema di Romeo e Giulietta danzati sulla partitura di Prokofiev (1940) andarono lasciando senza veli gli incontri amorosi, esibendo più che suggerendo. Parlando delle diverse ballerine con le quali ha interagito, Angel Corella non si è trattenuto dall'affermare che «Alessandra Ferri era tanto passionale che a volte [danzare con lei] in *Romeo e Giulietta* era come sesso puro»¹⁴.

Anche nei balletti non narrativi, la ballerina, ancor prima di arrivare alla fase del nudo, è proposta ogni volta allo spettatore come oggetto di desiderio. Balanchine diceva che «*Ballet is woman*», e, difatti, nei suoi balletti definiti astratti la sensualità delle interpreti è per la sua semplice presenza un'arma di seduzione, amplificata dall'uso di *collant* che modellano il corpo e sostituiscono i tutù come *uniforme* del cosiddetto "balletto classico". Tony Bentley, ex ballerina del New York City Ballet, dopo aver seguito Balanchine a uno spettacolo del Crazy Horse a Parigi, conclude:

Quando danziamo per Balanchine danziamo nude (se danziamo bene), non solo mostrando tutti i contorni di un corpo altamente esercitato, ma anche perché stiamo *en-dehors*, il marchio del Balletto classico, aprendo letteralmente anche, gambe e piedi. Viene rivelato il centro sessuale. Eseguendo questa apertura non-naturale, gli incontri dei nostri corpi morali e spirituali sono inevitabili; è un'esibizione profonda e pericolosa.¹⁵

I coreografi che si inscrivono nella linea di Balanchine, come Van Manen o William Forsythe, hanno accentuato questa tendenza, e se alle loro forme di danza si può applicare l'espressione «*drastic classicism*», coniata da Karole Armitage, sarà anche giusto dire che l'uso che fanno delle capacità fisiche delle ballerine si traduce in una «*drastic sensuality*». Qui la ballerina potrebbe essere esempio superlativo dell'asserzione di Jean Baudrillard: «*C'est que la femme n'est pas en position de désir, elle est en position, bien supérieur, d'objet de désir*»¹⁶. Questa

¹³ Frague, François, «Dance Europe», febbraio 2002, p. 25.

¹⁴ *Intervista ad Angel Corella*, «Dance Europe», agosto-settembre 2010, p. 15.

¹⁵ Bentley, Toni, *The Sisters of Salome*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 5-6.

¹⁶ Baudrillard, Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, B. Grasset, 1983, p. 138.

oggettivazione è esacerbata in pezzi come *Das Glas im Kopf wird von Glas* (1987) di Jan Fabre, dove le ballerine danzano in punta, ma nude.

Se il progressivo svestirsi del corpo femminile è avvenuto senza una teorizzazione precedente, la possibilità della nudità si è fatta strada invece sull'onda di argomentazioni più o meno conseguenti. Isadora Duncan proclamò: «In arte, il tema più nobile è il nudo. È una verità da tutti riconosciuta, pittori, scultori e poeti. L'unica che se ne dimenticò fu la ballerina, che avrebbe dovuto essere proprio la prima a ricordarla, perché il corpo è lo strumento della sua arte»¹⁷.

Non risulta che Isadora abbia danzato nuda, ma presentarsi coi piedi scalzi e solo con una tunica sul corpo aveva per i contemporanei l'effetto di nudità. Nella *Salomè* di Oscar Wilde non si chiarisce che cosa sarebbe una danza dei sette veli, ma Erode si mostra eccitato alla semplice idea che Salomè danzi scalza e questa reazione doveva corrispondere al sentimento vittoriano.

Poiché nel campo del balletto i creatori erano stati quasi esclusivamente maschi, che facevano danzare le ballerine secondo un'ottica condizionata dal loro genere, sarebbe toccato al sesso femminile essere protagonista della cosiddetta danza moderna e mostrarsi avverso a esibizioni di sensualità, a cominciare proprio da Isadora, capace di entusiasmare il pubblico in altro modo. La corrente espressionista, che le succedette, nonostante fosse nata in un momento di piena espansione del movimento naturista in Germania, scelse di evidenziare i lati più oscuri della natura umana e le ballerine danzarono coperte da vesti pesanti, al contrario di quel che si vedeva nei cabaret della Repubblica di Weimar, nei quali il nudo più o meno artistico imperava. La corrente americana, anche se con identiche vesti, diede voce alle passioni, specialmente nell'opera di Martha Graham. Nella fase iniziale della carriera, la sua compagnia era esclusivamente femminile, ma in seguito cominciò a reclutare ballerini, che, come Erick Hawkins, Merce Cunningham e Paul Taylor divennero figure significative della danza americana. Non c'era una provocazione diretta agli spettatori, benché in scena si vivessero passioni pronte a esplodere. Nell'autobiografia, scritta o dettata alla fine della sua lunga carriera, dichiara che: «Per ciò che riguarda il sesso, penso che sia bello. Non so

¹⁷ Duncan, Isadora, *The Art of the Dance* (1928), a cura di Sheldon Cheney, New York, Theatre Arts Books, 1969, p. 58.

che sarebbe la vita senza di esso. Non credo nella danza nuda sul palco. Per me, è fastidioso. Esiste una certa bellezza sessuale che può essere espressa anche solo attraverso l'erotismo». Riferendosi alla creazione di *Night Journey* (1948), un lavoro sul mito di Edipo, ci informa che nella sequenza «in cui Giocasta si accoccola sul terreno ai piedi del letto e poi si alza [...] il corpo si apre in una profonda contrazione. Io lo chiamo il grido vaginale; è il grido della vagina. Grida per l'amante, per il marito, grida per i figli». E più avanti:

Tiene tra le mani il ramo che Edipo le ha offerto quando l'ha portata dal letto verso il piccolo banco in cui ella diventa regina. Si lascia cadere aprendo le gambe, agita un fiore nella sua direzione, si siede a ritroso, incrocia le ginocchia, aprendole e chiudendole, chiudendole e aprendole. Alcune ballerine [nel fare questo ruolo] esitano ad accettare che lo stanno invitando nell'intimità del loro corpo¹⁸.

Gli eredi di Graham si sono allontanati da questa volontà espressiva e nei lavori di Merce Cunningham, ad esempio, vediamo corpi che compiono evoluzioni nello spazio senza intenzioni sensuali. Quando il nudo, questa volta integrale, fece la sua apparizione nella scia di certi *happening*, come *Parades and Changes* (1965) di Anna Halprin o in *People Flag Show* (1970) di Yvonne Rainer, la proposta venne accolta come scandalosa, sebbene non avesse provocazione erotica e i corpi sembrassero spogliati della loro sensualità, posti come oggetti neutri di una composizione coreografica. Il rifiuto della seduzione fu uno degli elementi caratteristici della *postmodern dance*, condizionata dalla teoria femminista che le ballerine non dovrebbero consentire che la loro sensualità sia un'arma estetica.

Per molte donne, tutta la danza teatrale cominciò a essere sospetta, perché la danza è parte della pura presenza, in cui le donne più sono identificate con i loro corpi. Le pioniere della danza *postmodern* ambivano a dimostrare di avere cervelli oltre che corpi.¹⁹

I movimenti cominciarono a essere normalizzati per i due sessi in scena, svuotandosi della componente erotica tradizionale e lasciando spazio perché si affermasse una tendenza omosessuale.

¹⁸ Graham, Martha, *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991, p. 211 e 214.

¹⁹ Copeland, Roger, *Why women dominated modern dance*, «New York Times», 18 aprile 1982, p. 22.

Fino all'avvento dei Ballets Russes, il mondo del balletto occidentale era, essenzialmente, eterosessuale, sia perché le sue opere soddisfacevano fantasie maschiline sulle donne, sia perché nel seno del teatro e in quello degli ammiratori il commercio tra i due sessi era esaltato alla maniera degli amori rappresentati in scena. I Ballets Russes significarono, allo stesso tempo, una rivitalizzazione della virilità della danza maschile e una diffusione dell'omosessualità. La Scuola Imperiale russa era conosciuta per fornire all'aristocrazia giovani ballerini di ambo i sessi. La famosa ballerina Matilda Kshessinska, prima di sposarsi con il duca Andrej, fu amante del futuro zar Nicola II. Nijinsky, prima di essere amante di Diaghilev, fu il favorito del principe Pavel Lvov. I Ballets Russes furono lanciati sul talento di Nijinsky, e se i balletti proposti non avevano tic effeminati e non traducevano direttamente una dominante omosessuale, la verità è che la compagnia attrasse immediatamente l'attenzione di circoli come quello di Jean Cocteau o di Bloomsbury. I protagonisti di questi circoli forse videro qualcuna delle produzioni dei Ballets Russes con gli stessi occhi con cui Diaghilev vedeva Serge Lifar, a giudicare da una scena descritta da Balanchine a Robert Craft:

È chiaro che nessuno lo crederà, ma Diaghilev non capiva niente di danza. Nel Balletto, quel che generalmente gli interessava era sessuale. Non poteva guardare Danilova e mi disse: «Quelle tette mi danno il vomito». Un giorno, quando stavo al suo fianco durante una prova di *Apollon*, Diaghilev esclamò: «Come è bello!». Concordai, pensando che si riferisse alla musica, ma lui mi corresse rapidamente: «No, no. Il culo di Lifar, pare una rosa»,²⁰

Il primo scandalo dei Ballets Russes non avvenne per una ballerina, come nel passato, ma per Nijinsky, per il suo corpo disegnato come nudo da Bakst e per la sua postura nel finale de *L'Après-Midi d'un Faune* (1912), quando, fuggite le ninfe, si gettava sopra il velo abbandonato da una di loro e abbozzava un gesto che fu letto come una masturbazione o la mimica di una copula, seguendo forse alla lettera le parole di Mallarmé: «*bien seul je m'offrais/ Pour triomphe la faute idéale des roses*». Quel gesto suscitò un articolo indignato del direttore di «Le Figaro», nella prima pagina del giornale, a cui risposero Rodin e Odilon Redon, su suggerimento di Diaghilev.

²⁰ Stravinsky, Igor, *Selected Correspondence*, a cura di Robert Craft, London, Faber and Faber, 1984, vol. II, p. 43, nota 55.

Stava per aver inizio un processo di trasferimento dell'attrazione dal corpo femminile alla seduzione del corpo maschile, corrente che si rinforzò nel dopoguerra ed ebbe il più chiaro esempio nell'opera di Béjart, con una costante esaltazione dell'olimpismo dei corpi dei ballerini e con la moltiplicazione dei *pas de deux* per soli maschi, come nel celebrato *Chant du compagnon errant* (1971) danzato da Rudolf Nureyev e Paolo Bortoluzzi.

Al di là dei coreografi – non tutti – che si manifestarono in questa direzione, sorse un'altra singolare inversione, ossia la reinterpretazione in chiave maschile di balletti in cui il corpo femminile era stato veicolo erotico. L'esempio immediato viene ancora da Béjart con *Bolero* (1961), inizialmente concepito per una ballerina che eseguiva, sopra una tavola rotonda circondata da uomini, una danza incantatoria dal significato inequivoco. La ballerina fu poi sostituita da un ballerino (Jorge Donn) che si esibiva una volta per un cerchio di uomini, un'altra per un cerchio di donne, senza che la coreografia di base venisse alterata. Ne *L'uccello di fuoco* (1970), il ruolo dell'uccello magico attribuito a una ballerina nella versione originale (Fokine, 1910) fu coreografato per Michaël Denard, l'interprete favorito di Béjart. Ancora Béjart: nel suo *Mandarino meraviglioso* (1992) la prostituta che seduce il mandarino fu danzata da un travestito. Recentemente, Tero Saarinen si è appropriato di *Blue Lady* (1983), il famoso solo di Carolyn Carlson.

Da semplice sostituzione di una solista, si è arrivati a compagnie totalmente maschili, che si sono impossessate del repertorio classico e moderno danzando in punta con più o meno talento e ironia, come i Ballets Trockadero di Montecarlo attivi dal 1977, o il Muzskoy Ballet, lanciato nel 1992 a San Pietroburgo da Valery Mikhailovsky. Su questa linea, la produzione più consistente, e di maggior successo, è il *Lago dei cigni* (1996) di Mathew Bourne, nel quale tutta la trama è stata esplicitamente rivista in chiave omosessuale, tanto che un critico ha asserito che «non esiste oggi da nessuna parte uno spettacolo più sexy»²¹. In Giappone, si verifica il fenomeno opposto, con una compagnia di musical esclusivamente femminile, la Tarakazuka Kagekidan, che danza e canta il repertorio occidentale.

²¹ Weiss, Deborah, «Dance Europe», ottobre-novembre 1996, p. 13.

Più aggressivamente, il gruppo DV8 (leggasi *deviated*) Physical Theatre di Lewis Newson, formato nel 1986, scende alla violenza dei *bas fonds* omosessuali.

Se, come afferma Daniel Sibony, «la nascita è uno degli oggetti della danza»²², una danza che escluda la donna sarà condannata alla sterilità. O, secondo Baudrillard:

La donna-oggetto era sovrana e signora della seduzione (di una regola del gioco segreto del desiderio). L'uomo-oggetto è solo un soggetto spogliato, nudo, orfano del desiderio, che sogna un'autorità perduta – né soggetto né veramente oggetto del desiderio, ma solo strumento mitico di una libertà crudele.²³

Contemporaneamente, si è manifestata l'esplorazione della completa nudità femminile, preludio a un'identica esibizione del corpo maschile. Il nudo femminile, che sembrava essere l'ultima speranza degli spettatori di danza, si è banalizzato, deteriorato, divenendo oggetto di manipolazioni più o meno scabrose, come nei pezzi di Jan Fabre. In *Quando l'uomo principale è una donna* (2004) la ballerina nuda spasimava in un palco coperto d'olio, e in *My movements are alone like street dogs* (2000), il nudo assume pose giudicate particolarmente oscene muovendosi in una pozza di yogurt. L'immagine femminile è diversamente massacrata, punita, in modo tale che il desiderio che potrebbe suscitare si trasforma in repulsione. I corpi hanno iniziato a confrontarsi con particolare violenza, in situazioni quasi di stupro. Recentemente, il coreografo italiano Alessandro Sciarroni ha proposto in *Your girl* una sua interpretazione di *Madame Bovary*, interpretata da una nana mezza nuda al fianco di un amante slanciato completamente nudo.

La nudità femminile e maschile è diventata una moda, ma spogliata, nella maggior parte dei casi, della sua sensualità. Il nudo è finito per essere una maschera e non una rivelazione. In Canada alcuni coreografi sembrano averlo adottato come uniforme. Daniel Léveillé o David St.Pierre hanno scelto la pelle come costume di scena, come afferma uno di loro, ma questi nuovi vestiti dell'imperatore finiscono per essere meno trasparenti di quelli del racconto di Andersen, trasformando gli spettatori in *voyeurs*. La nudità in scena non è

²² Sibony, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 49.

²³ Baudrillard, Jean, *Les Stratégies fatales*, cit., p. 139.

sempre facile per i ballerini stessi e le decisioni del coreografo possono configurare una forma di dominio, un esercizio di potere nel gioco sado-masochista di annichilimento della personalità del ballerino. Dichiaratamente. Maguy Marin, che nel suo eccellente pezzo *May B.* (1981) trasformò i suoi ballerini in modelli di Botero e che più tardi, in un altro pezzo, li spogliò, può dire:

Quando in *May B.* li obbligo a coprirsi il corpo di argilla, non è gradevole; l'argilla è fredda, fa prurito, è una specie di violazione della loro bellezza, perché, nel loro insieme, i ballerini sono piuttosto belli. Non c'è molta gente che sia veramente disposta a passare attraverso questo. I ballerini vogliono lavorare bene, ma senza soffrirne le conseguenze. Sono molto contenti delle critiche e delle *tournées*, ma quando diciamo loro: ora inginocchiati e striscia di qui a lì per venti minuti, spariscono tutti.²⁴

Se nella vita contemporanea, dalle spiagge alla pubblicità, il nudo è diventato banale, la sua esibizione su di un palco, davanti a spettatori vestiti, non è facile per i ballerini, dato che, nella disparità, la nudità comporta sempre un senso di fragilità. Nel già distante 1999, la coreografa francese Valérie Rivière, interrogata sulla reazione dei ballerini alla richiesta di spogliarsi in determinati momenti del suo lavoro *40 paysages fixes mis en mouvements*, rispose:

È molto difficile. Personalmente, quando danzo stabilisco una differenza tra quel che sono come persona e come personaggio. Non mi espongo in scena. I ballerini avevano difficoltà. Le ragazze hanno assimilato più facilmente. Alle volte ci si trova bloccati per stupidaggini... L'essenziale è che sia rispettata l'identità umana di ciascuno, di questa specie di bellezza lunare. La nudità non deve essere vissuta come una degradazione ma come un abbellimento. Così, benché non sia semplice, il ballerino dirà: voglio farlo e farlo bene.²⁵

L'esibizionismo può avere i suoi pericoli, come evidenzia un incidente avvenuto nel 2002 durante la rappresentazione del pezzo *Antonio Miguel* nell'ambito di "Mudanças" – VI Piattaforma Portoghese durante gli Incontri Coreografici Internazionali di Seine-Saint-Denis:

Il titolo del pezzo traeva origine dal nome dei due creatori Miguel Pereira (che ne aveva delineato la concezione) e Antonio Tagliarini. Questa estrema ed esaustiva contemplazione di una du-

²⁴ Intervista a Maguy Marin, «Danser», n. 1, aprile 1983, pp. 36-37.

²⁵ «Les Saisons de la danse», luglio 1999.

plice identità e il carattere della rappresentazione implicavano nudità e un senso comico eccessivo, addirittura disagiata. Non aveva la pretesa di essere un'opera d'arte significativa, ma non la dimenticherò mai. Perché? Perché uno degli uomini, quando il suo partner stava togliendogli i calzoni, rimase col pene preso nella chiusura lampo e dovette danzare per la maggior parte del tempo sanguinando visibilmente. Più tardi, mi hanno detto che l'incidente ha richiesto dieci punti. Un esempio genuino, eroico, che “*the show must go on*”. (Donald Huterer, *Dance Europe*, June 2002).

Esaurita la provocazione che poteva costituire la nudità, si è passati a forme prossime alla pornografia o alla scatology, che costituiscono un vuoto erotico. In *Mimas, lune de Saturne* (1981) e *Marie Chien noir* (1982), Marie Chouinard si masturbava in scena. In pezzi come *Petite danse sans nom* (1980) di Marie Chouinard, *Jerome Bel* (1995) di Jerome Bel, o *Histoire des Larmes* (2005) di Jan Fabre, divenne legittimo urinare in scena, il che motivò osservazioni teoriche in articoli come *Nudité, la danse des orifices* di Roland Huesca, che afferma che, in un universo in cui i corpi si espongono come in una rivista di anatomia e si procede a inventari corporali, «gli orifici conducono la danza»²⁶. Boris Charmatz, che qualche scandalo provocò danzando nudo in *Aatt enen tionen* (1996) e oggi dirige il Centro Coreografico Nazionale di Rennes, considera necessario «ridonare alla danza la sua parte organica».

Il panorama attuale della danza è estremamente variato e, oltre alla continua riproduzione dei balletti di repertorio dei secoli XIX e XX, si assiste con frequenza a una integrazione eterodossa di diverse tecniche di esplorazione corporea, dalle arti marziali all'hip hop, come forma di negazione del filone artistico occidentale, arrivando così al semplicismo di danze scabrose, narcisiste (*le nombrilisme*), convulse e isteriche, secondo modelli che si ripetono fino all'esaurimento. Il sillogismo fallace che giustifica questa posizione, pare essere quello che, essendo la danza un'arte del corpo, tutto ciò che fa il corpo è danza, e poiché il corpo è la sede della vita sessuale, tutto quanto tra i corpi pubblicamente si esibisce è danza. Fino a epoche recenti, i ballerini e i coreografi avevano qualche reticenza a parlare del proprio lavoro, preferendo mostrarlo, oggi il discorso è centrale e dice, frequentemente, tutto quello che la danza non è stata capace di mostrare. Gli aspetti più scatology di questo

²⁶ Huesca, Robert, *Nudité, la danse des orifices*, in «Mouvement», n. 1, giugno-luglio 1998, pp. 50-59.

processo non sono esclusivi degli operatori di questo settore, ma vengono già dalle pratiche di flagellazione pittorica, principalmente di marca austriaca, dalla televisione o dal cinema pornografico, e l'estetica perversa di *Salò* di Pasolini è dichiarata come guida. Lacan, Foucault, Deleuze, Guattari sono citati indiscriminatamente. Ancor prima che un tale comportamento fosse diventato sistematico sia nelle parole che nei fatti, il filosofo Michel Bernard lo aveva stigmatizzato con chiarezza:

Il più delle volte, per uno strano paradosso, e per meglio sottolineare la sua qualità privilegiata, questo spontaneismo anti-linguaggio si autodefinisce come “linguaggio del corpo”, o, se si vuole, linguaggio organico anteriore al linguaggio verbale, volendo indicare con questo non il potere di comunicazione di una organizzazione semiotica corporea molto elaborata, analoga al discorso, bensì il potere di espressione immediata, totale e affettiva del Soggetto come Io interiore. Ossia, il più delle volte, la proclamazione dell'esistenza di un “linguaggio del corpo” (cioè proprio e inerente al corpo) si trasforma ironicamente nella professione di fede di una specie di razzismo anti-linguaggio. Ma allora, la collusione o l'estensione telescopica semantica dei due usi di questo concetto di “linguaggio del corpo” suscita la frequente conciliazione di questi due discorsi in una retorica eclettica in cui si proclama la complementarità dell'espressione del desiderio con la comunicazione non-verbale e verbale del senso. Per questo assistiamo nei molteplici dibattiti, convegni, libri e articoli di divulgazione sul corpo, alla congiunzione bizzarra di dichiarazioni virulente contro l'oppressione sistematica del corpo da parte del linguaggio e a sermoni pacificatori di un umanesimo sincretico. Dichiarazioni e sermoni, è bene notare, che molte volte si annunciano al servizio della rivoluzione, senza mai precisare quale, e che, in qualche modo, non sembra mai essere la stessa.²⁷

In parallelo con queste oscillazioni sessuali, Pina Bausch ha svolto, a partire dal 1973, un lavoro in cui l'incontro/*choc* tra persone di sesso opposto, ballerine e ballerini, è il fulcro del discorso coreografico. Non già una visione romantica di queste relazioni, ma un'illustrazione ludica, senza retorica, di una conflittualità perenne in cui trapela la nostalgia di un'armonia possibile ma distante, più prossima ad essere raggiunta nelle ultime opere che nelle prime. Il combattimento erotico è una sfida ora tragica ora ironica, costruita in scena attraverso delle sequenze eterogenee in cui la volontà di potere degli uomini e delle donne è fonte di continue tensioni. Le ballerine, quasi sempre coperte/scoperte da abiti eleganti, setosi, sono oggetto di desiderio, molte

²⁷ Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 161.

volte caricaturale, al quale gli uomini rispondono ora con violenza ora con tenerezza, sempre cercando rivelazioni e contatti difficili. Le situazioni più assurde sono metafore di un desiderio insoddisfatto. L'utopia di una giusta relazione pare raggiunta nel finale di *Mazurka Fogo* (1998), risultato di una residenza a Lisbona, in cui i partner si allacciano tropicalmente in un'evidente euforia sensuale.

Il circo dei desideri che Pina Bausch ha portato sul palco suscitò inizialmente l'indignazione della critica femminista americana, ma la sua arte ha finito per vincere queste reticenze. Ann Daly ha seguito da vicino il lavoro della coreografa e si è arresa all'emozione che i suoi pezzi comunicano:

Bausch è riuscita a bloccare la meccanica femminista con l'affermazione del potere dell'emozione pura. I critici femministi, così come i critici formalisti, non possedevano una teoria dell'emozione teatrale e questo ha impedito loro di accedere alla sua opera. L'emozione teatrale era scartata come non compromessa per i primi e come auto-indulgente per i secondi. L'emozione è una realtà umana e la teoria femminista non può continuare a ignorarla.²⁸

Paul Claudel scrisse che la bellezza non è cosa che si raggiunge quando si procura, e lo stesso si potrà dire dell'erotismo in un pezzo danzato quando il coreografo cerca deliberatamente di esplorarlo. Philippe Verrièle in un libro su questo tema²⁹ ha concluso semplicemente che la fama della danza come sede di erotismo è mal fondata e che la danza erotica non esiste. Certo è che il potenziale erotico della danza è meglio evidenziato in opere come *Agon* (1955) di Balanchine o *Amélie* (2001) di Edouard Lock, in cui corpi particolarmente ben addestrati esalano un profumo sensuale, piuttosto che nei pezzi ostentatamente trasgressivi o scabrosi. In questi lavori, più di quel qualcosa che si dirige allo spettatore, quello che si vede è la disgregazione della personalità stessa del ballerino e un'inattesa soddisfazione in questo tracollo. L'immagine corporea di chi sta in scena viene umiliata e le sue azioni non riescono a staccarsi dal palco e ad arrivare allo spettatore che rifiuta la condizione di *voyeur*.

Il meccanismo dell'erotismo è un processo sottile e i coreografi che vogliono servirsene dovrebbero tener presente quel che è sempre stato ovvio: ciò che si nasconde è più desiderabile di quel che si rivela. «La verità del corpo,

²⁸ Daly, Ann, *Critical gestures*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, p. 338.

²⁹ Verrièle, Philippe, *La muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, Paris, La Musardine, 2006

è il desiderio. Questo, che è in sé mancanza, non è mostrabile. L'esibizione più spinta non fa che sottolinearlo come assenza, e in fondo non fa che censurarlo»³⁰. E, se è così, un discorso formale rigoroso, controllato, è un mezzo più efficace per evocare l'erotismo, per sedurre lo spettatore, di un esacerbato esibizionismo.

³⁰ Baudrillard, Jean, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 209.

Francesca Magnini

**Seigradi: dancing in a real-virtual environment.
Affects and movement in Santasangre's work¹**

I am inclined to believe that because we are bodies and possess perceptive mechanisms we also have time

William Forsythe²

We are used to conceive *performance* as a culturally and socially organized event, a close encounter between performers and audience, a both real and ideal place where artists and spectators can voluntarily share a specific time and space: the time and space of a desire, an inspiration, an idea of the world. Live *performances* have the basic characteristics of «practices as flux», which means practices that have characteristics of «*permeability* or rather non-rigidity of the boundaries»³ between staging and reception. But what happens when human and technology meet on stage? What happens when the movements of human dancers and the actions executed by the technology work in a close and authentic correlation? *Performance* – we could say - becomes a stronger *act*, a more powerful way to display certain technical skills and aesthetic capacities but also theoretical, philosophical and conceptual messages to an audience. Assumed this, can the actions and effects created by technology be considered as *performance* on their own or is *performance* the result of an interaction between two kinds of “presences”? It is no coincidence that the expression “digital performance”, widely used in both fields of Performance and Dance Studies, as noticed by Dixon, is still «problematic»:

“Digital” has become a loose and generic term applied to any and all applications that incorporate a silicon chip; and the term “performance” has acquired wide-ranging applications and different nuances both within and outside the performance arts. Indeed, over the past forty years understanding of the word “perfor-

¹ This essay is adapted from a speech held by the author at International Conference “*Dancing with Fire: technology, performance, objects and environments*”, Arts Technology Research Lab, Trinity College, Dublin, 23 May 2012.

² Forsythe, William, *Suspense*, Zurich, JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2008, p. 49.

³ Deriu, Fabrizio, *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Roma, Aracne, 2004, p. 113.

mance” have been so stretched and reconfigured that it has become a paleonymic term: one that has retained its name but has transformed its fundamental signification and terms of reference.⁴

How can we exhaust then the contemporary “digital dance”⁵ scene through the notion of *performance* so outlined? Zeynep Gündüz has addressed this challenging issue suggesting to examine the relationship between human dancers and technological devices through the term *interperformance*, where the inter-relation between two agents is immediately evident, embedded in the word itself:

Interperformance, is not a homogenizing term; it respects ontological differences between human and non-human performance. On the one hand, interperformance schematically reduces differences between human and technology by resort to the analysis of technical skills and capacities, but it should be underlined that human and technological performance are not the same. Indeed, no physical dancer can project light, turn into particles, or create digital colorful patterns by means of their physical capacities. No technological system possesses the physical texture and qualities of a breathing and sweating human body. In other respects, the staging of these different qualities offered by human and technological performance and the assembly of various performance qualities within staged digital dance can be perceived as an enrichment for this art form resulting from the leveled incorporation of non-human performances in dance. In this sense, the drawing of parallels between human and technological performance through the framework of interperformance is beneficial because it problematizes the human-centered understanding of the performer concept, and acknowledges the presence of non-human performers in dance.⁶

Understanding dance and staging out of the historically established conventions, our perception of dance changes, allowing us to «deconstruct the

⁴ Dixon, Steve, *Preface to Digital Performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge-London, Massachusetts Institute of Technology (MIT Press), 2007, p. X.

⁵ Sarah Rubidge argues that «many forms of digital dance have emerged over the last ten years as individual dance artists pursue their own artistic concerns. Some focus on the creation of live performances which incorporate the use of digital media, which are designed to be viewed on a stage. [...] Some create live performances permeated by electronically generated images and sound which take place in non-conventional environments» (Rubidge, Sarah, *Dance Criticism in the Light of Digital Dance*, Keynote paper at Seminar on Dance Criticism and Interdisciplinary Practice, Taipei National University of the Arts, 2004, p. 3, pdf on-line www.sensedigital.co.uk/writing/CritIntDiscTaiw.pdf). “Digital dance”, we could say, is a non-univocal term used by theorists and practitioners to designate various forms of dance practices that involve many types of digital media and technologies with regard to the creation and presentation of peculiar aesthetics, qualities and contents expressed by different artistic projects.

⁶ Gündüz, Zeynep, *Digital Dance: (dis)Entangling Human and Technology*, Ph.D Thesis, University of Amsterdam, 2012, pp. 166-167.

hierarchy of perceptual importance between human and technology» and to «destabilize the human-centered perspective in dance, opening this art form to the domain of the *posthuman*»⁷. A new paradigm for a new way of reflecting on dance and choreography through a theoretical and critical approach which does not ignore the structural understanding of the complex object that wants to judge, not to underestimate it, nor to deform it.

Santasangre is an artistic research project, which commenced in Rome (Italy) in late 2001 on the initiative of Diana Arbib, Luca Brinchi, Maria Carmela Milano and Pasquale Tricoci. In 2004 the group was joined by Dario Salvagnini and Roberta Zanardo. Bringing together artists from a wide range of backgrounds whose collective expression reflects their very different artistic abilities and personalities, the Santasangre project fuses body art, video language, installations and mechanical sound in such a way as to respond to the call of an almost “vacuum-like” silence. Having initially focused on the theatrical environment in order to draft their artistic communications plans, the members of the Santasangre project now embrace many branches of artistic language by placing segmentation, syncretism and contamination on a horizontal axis in such a way as to explore some vertical planes like video, music, body movement and other aesthetics. Their work tends to investigate the infinite declinations of “corporeal matter” resulting from interference with digital technologies. Here I will focus my attention on a performance entitled *Seigradi: concerto per voce e musiche sintetiche [Sixdegrees: concert for voice and synthetic music]*⁸, a creation for Romaeuropa Festival 2008. According to the artists involved, «many theories predict a terrible environmental disaster in the near future and it is widely believed that the high level of CO₂ gases emitted into the atmosphere will eventually lead to an increase in the greenhouse effect and the absorption of sunlight by the soil»⁹. The threat of global warming, a threat which requires an increase in temperature of just six degrees centigrade, and the consequent risk of flooding and desertification led the group to consider

⁷ *Ivi*, p. 157.

⁸ *Santasangre Seigradi*, on-line, sito internet, 2009, www.youtube.com/watch?v=FTePcj60ONY&feature=related (u.v. 27/08/2014).

⁹ The following quotes, until otherwise noted, refer to *SEIGRADI, concerto per voce e musiche sinfoniche*, on-line, sito internet, 2010, www.santasangre.net/Seigradi.html (u.v. 27/08/2014).

water to be «the absolute protagonist of the process which is disrupting our ecosystem». The result of this reflection was the creation of a path of water and a path without water: «a personal reflection on the extraordinary beauty and strength of this element through music, images, vocal techniques and body movement». A rediscovery of the «synthesis between body, voice, sounds and virtual environments» that naturally creates a system full of existential metaphors without a traditional plot, as Santasangre explained:

We wanted to observe matter as in a microscope, take the infinitesimal particles to light, to the public's sight and perception. The effect we wanted to reach was a rarefied environment, containing body and video image together. It is kind of a choreography-sound experiment, where light sources, holographic images, sampled sounds and natural elements let the stage become a very large “magical lantern”.¹⁰

Seigradi – described by the same artists as «an emotional, but not sensationalist performance»¹¹ – is part of a trilogy of performances entitled *Studi per un teatro apocalittico* [*Studies for an apocalyptic theatre*] and is a unique experiment in which the art of technology and of the dancing body merge in real time. The reality of reference is an audible and visual self-productive environment, which proliferates and generates sound-vision-action from internal resources. From the dramaturgic point of view the piece is structurally divided into four movements or “stages of change” (c.f. Aristotle’s “four causes”) by the development of 3D videos and gestures, which interact with the sounds of concrete elements to generate the harmonic structure of speech. The first part simply corresponds to the creation of matter, of *Air*: no voice nor body is yet there. Afterwards, *Water* appears and then comes the body, inside an impalpable sphere ([picture 01](#)). In progression there is absence of voice, then a phoneme, then a word, then voice and singing. At the end, the destruction of *Earth* with *Fire* ([picture 02](#)), and again a process of rebuilding ([picture 03](#)): in other words, the Eternal Cycle. *Seigradi* uses a universal, emotional language of holographic images to fuse artificial elements - which are nevertheless extensions of the performer’s movements - with the dancer’s

¹⁰ Monteverdi, Annamaria, *Awesome Santasangre*, in «DIGICULT», n. 44, 2009, rivista online consultabile all’indirizzo www.digicult.it/digimag/issue-044/awesome-santasangre/ (u.v. 28/08/2014).

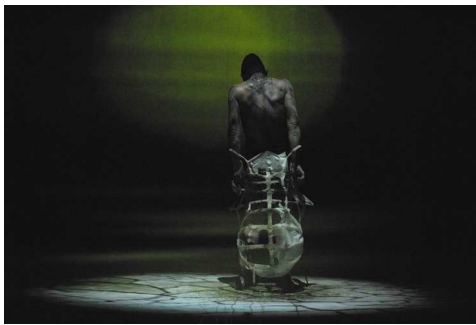
¹¹ The following quotes, until otherwise noted, refer to *ibidem*.



Picture 1



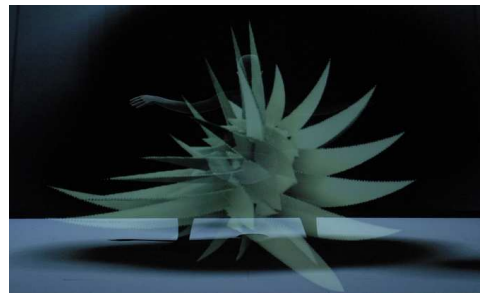
Picture 2



Picture 3



Picture 4



Picture 5

body (picture 04) until they eventually supplant the natural image (picture 05). This use of very basic technology, but with considerable effect on the eye of the viewer, creates a life-cycle of extreme simplicity: sound, body and images melt in a climax of irreversible destruction. A similar path has already been explored in *84.06*, a performance in which sound automatisms and oral indications invited the body of the performer to dance together with holographic reflections and video images, and *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale*, where real and proper representations of the social system were generated by visual manipulations and the voice was only manifested in recorded form. *Seigradi* veers towards total abstraction by abandoning words on stage, although – I would say – there is never any room for silence, the acoustic space being filled by the human emission of phonemes and guttural noises. In

all the work of the Santasangre project, the purpose of the live element is to «exist and resist», to attest the need for human choice: music and video are always managed in real time by skillful human directors, a factor which inevitably contributes a strong sense of precariousness to each and every performance. Obviously, the spectator is not expected to understand the work of live-manipulation behind every performance but rather to focus on the fine line between real and virtual, the element which endows the performer with a highly meaningful liminality. It seems particularly interesting then, to question the significance of the “dance” element in this work, that is to say – along with Sophia Lycouris – try to understand «when and how the use of new technologies informs traditional techniques for the development of movement material and structures, and ultimately transforms traditional approaches to choreography»¹². All the work of the Santasangre collective, in fact, sees the audience and the theatre as a physical, emotional and intellectual meeting place in which video is not only incidental and the use of technology is the result of a cognitive and visceral logic. Indeed, all the members – dancer, video and sound artists – use the language of a generation that lives and works naturally with contemporary media: an expressive way of communication in which text and image have the same potential and the manipulation of video, images and light are used to suggest critical-political thought, an unavoidable element of each and every performance. Although it is not easy to codify the wide range of strategies used by the members of the Santasangre project into a “method” – as each and every work exploits a variety of approaches – the essence of the collective is undoubtedly its unique ability to find a new logical criterion in each of its projects.

What I want to highlight here are some topics related to the challenging position of the contemporary dancing body into the digital environment. In the contemporary “project”, in fact, there is the discovery of a body that hides a gesture’s strategy of symbolization unique for each artist, different from any other pre-formed techniques, since the gesture itself reflects strongly and unequivocally thoughts, intentions, ideas and feelings of those who create it.

¹² Lycouris, Sophia, *Choreographic environments. New technologies and movement-related artistic work*, in Butterworth, Jo, Wildschut, Liesbeth (ed. by), *Contemporary Choreography*, London, Routledge, 2009, pp. 346-361: p. 346.

Dancers, in the complex process of assimilation of dance, use a special type of muscular memory, which precedes the thought intentionally designed to store information and which is virtually invisible to the eyes of those who can see the “product” at the end, therefore difficult to be “captured” in its deep and intimate properties. Reflecting on how to capture the different qualities of dance gesture and investigating into the nature of them can help us to understand how to relate these qualities with observable and “tangible” parameters¹³. Starting from the notions of *tactile-kinesthetic body* (M. Sheets-Johnstone) and *kinetic melody* (A. R. Luria), from which emerges the idea of an intimate relationship between affects and movement, and between what is kinetic and emotional, I will particularly focus my attention on the concept of *temporality of movement*, that goes very beyond the simple idea of space. An analysis of the moving body made from the point of view of visual points of reference generated from it – so basically the position pictured in space – is still quite frequented, but may be insufficient today since these “points” do not tell us the dynamics of movement and the performance itself, not even its affectivity: they describe a fundamentally static space interrupted by changes in body position. However, emotions and feelings are generated by an abstract process that occurs over time and includes a thinking process as well, never static by nature and today frequently extended because of digital technologies involved during the elaboration of a dance performance so basically unable to generate “blocked” forms or static poses. I intend, therefore, to support the hypothesis that the global phenomenon of movement is essentially characterized by elements inscribed in muscle tone, yet visible and analyzable, which are related to the repertoire of techniques that the dancers embody through repetition of daily exercises but that can also transfigure in something else thanks to the use of other elements like video and sound, deeply increasing their communicative potential. The notion of *kinesthesia* (or *kinaesthesia*), in this sense, has shown new research perspectives on the idea of incorporation of subjectivity and has been a significant turning key for the study of movement in space and time by resizing the concepts of image and

¹³ Concerning this issue see in particular deLahunta, Scott (ed. by), *Capturing Intention, Documentation, analysis and notation based on the work of Emilio Greco* | PC, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2007.

body language or representation of it, in favour of a discourse on the process and the dynamic connections between action and reflection, material and virtual, considering that:

Movement has its own cognitive potential which allows “understanding” in the sense of individual approaches which stimulate both sensual awareness and intellectual reflection and interpretation. These processes do not make the phenomenon any easier to describe in writing; they integrate information of a non-representative character and, at least initially, defy any fixed definition.¹⁴

The starting point for the whole trilogy *Studi per un teatro apocalittico*, since the first experiments in 2005 – as the group explained – was a recovery of the word “Apocalypse” in its symbolic and content possibilities, from a laic point of view, so basically without any religious echoes. Apocalypse intended as «revelation, disclosure» and as «a metamorphosis process from an order to another», including «a destructive aspect (of death) and a constructive aspect (of birth, going to a new order)»¹⁵. Santasangre’s main focus is on the meaning of a contemporary Apocalypse: a lens through which to read the world as «a productive laboratory» and theatre as «revealer of a next future (intended as an arrival point of a process)»¹⁶ in political, social and educational terms. A chance to reveal possibilities of choice for human beings in a constructive perspective: this means that technology can be used on stage as a thinking tool, useful in a constant search for a meaningful way of learning by using the body in the digital environment. *Seigradi*, the last part of the trilogy, can be read in this sense as a reflection on the word “transformation”. Transformation and transition as structural properties of nature that always modify their forces in a never-ending process, producing a huge potential energy. Sensation and

¹⁴ Jeschke, Claudia, *Re-Constructions: Figures of Thought and Figure of Dance: Nijinsky’s Faune. Experiences with Dancing Competence*, in Gehm, Sabine – Husemann, – Von Wilcke, Katharina (eds.), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, pp. 173-183, p. 178. Kinesthesia (in performance) – Claudia Jeschke explains – is a word that «refers both to the physical process of perceiving one’s own movements and to ‘empathy’ for the perceived movements of others» (*ivi*, p. 180); it calls into question not only the process of learning and rehearsing, but also the process of watching because «the physicality of the memory reduces the gap between producers and recipients» (*ivi*, p. 181). Among the more recent studies taking over in particular the discourse on spectatorship related to dance, see Foster, Susan Leigh, *Choreographic Empathy. Kinesthesia in performance*, London, Taylor & Francis Ltd, 2010.

¹⁵ Santasangre’s Presentation Folder, Romaeuropa Festival, 2008, (not published), pp. 4-6.

¹⁶ *Ibidem*.

suggestion on stage – Annamaria Monteverdi clearly explains – are carried by a technological mediation (the live-processed video, images in 3D graphics, projections with holographic effects) and by «body pulsing with light, absorbed in the natural elements like in Videodrome by Cronenberg»¹⁷:

Bubbles containing images, binding themselves to the human in order to give life to shapes apparently real, tri-dimensional, but whose consistency is instead impalpable and abstract. We are in a possible-future universe where, due to the high temperature of the Earth, what is produced by sight is more and more an optical illusion, a mirage. The brilliant study on light allows Santasangre to dematerialize on the scene the dancer's body as if it was literally swallowed by the Earth, only to have her reappear as the product of a dream.

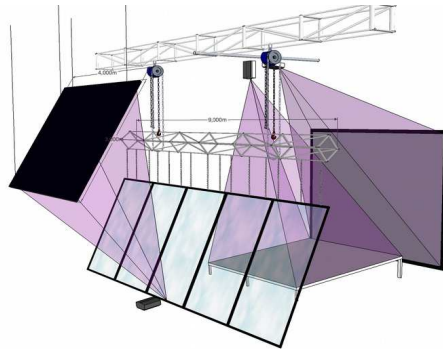
The theatrical form is that of the evanescent, ghostly, unnerving and scary apparition of a body, between transforming lights and objects which have the same consistency as air, thanks to the projection of reflections. Materic evolution, chromatic evolution which corresponds also to aural evolution, through the four stages of Air-Water-Fire and Earth with their respective corresponding colors going from white and black, to blue, to white, to red (corresponding to Earth).¹⁸

In this delicate balance – according to Monteverdi – technology has become new “flesh” and it is this very potential, this inexhaustible possibility of “being” or “being something different” that orientates Santasangre's reflection on new poetic strategies for using technology in dance performances. When asked “how were the video and concept of the device developed?”, the project members explain it is kind of handmade light/body/glass system of projections and reflections (cfr. technical file nr1 and nr2) which shapes the dramaturgical form of the piece, going beyond the traditional pure idea of scenography. When asked about another very important element, the “music”, they say it represents a «dramaturgical cycle» of life too: «it sets the pace for the timing of the performer» as it is «a real score»¹⁹. Science, Nature and Art linked together in an explosion of languages that literally looks like an “experiment”, as Santasangre call it: an empirical operation used to validate or refuse theoretical hypothesis or simply to observe them working naturally, even technologically, on a laboratory-stage where accelerations and reductions of

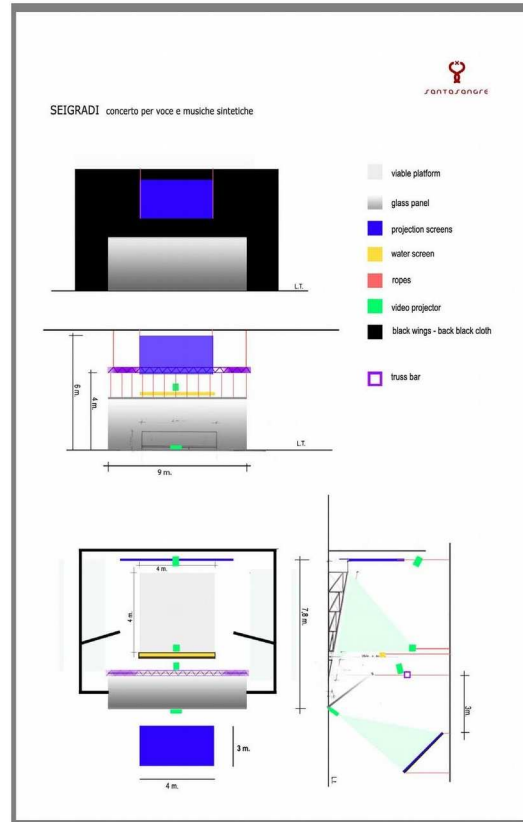
¹⁷ Monteverdi, Annamaria, *Awesome Santasangre*, cit.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.



Technical file 1



Technical file 2

time recreate and equally subvert a strictly scientific approach. Roberta Zanardo – the only performer we can in fact see in *Seigradi* – argues that if throughout the eighties and nineties hybridization of languages on stage was proposed as sign of failure, now is not: «the work of destruction of languages and has already been completed in the past, someone has done it for us. It would be stupid to do it again. But this work now allows us to start from a zero point in building a vision. We can be aware of this heritage for present and make it live»²⁰. During the 50 minutes performance she herself becomes light, sound and digital matter at the same time, in a crescendo of dematerializations and births that brings the theatrical form to expand and sublimate its boundaries. Today, she suggests, «we should rather think about how much and how we bring on stage other three problematic issues related to contamination of languages: integration, simultaneity and precariousness»²¹. These three words – as Roberta suggested – outline three fundamental,

²⁰ Zedda, Maria Paola, *Simultaneità, integrazione, precarietà. Ibridazione come eredità*, in «Istantanee Performing Fest blog», on-line, 26 April 2011, www.istantaneedotorg.wordpress.com/2011/04/26/simultaneita-integrazione-precarieta-ibridazione-come-eredita/ (u.v. 28/08/2014).

²¹ Monteverdi, Annamaria, *Awesome Santasangre*, cit.

transversal and democratic concepts of contemporary performance; concepts that belong to our society as well and that here I want to question – trying also to take a step back in time – in order to discuss how they strongly affect the idea of choreography.

Although we can find «a characteristic use of body parts with their symbolic associations»²² also in modern dance technique, in contemporary practice, teaching methods are in a constant state of change, always considering that choreography – as Susan Leigh Foster suggested towards the end of the eighties – tends to build some messages for the audience just by emphasizing «the use of body parts in combination with specific movement qualities»²³: not by chance she already referred to contemporary ballet of that period as something «crisp and precise»²⁴, meaning something effective despite its seemingly ever-changing nature. Even today, since there are lot of individual or hybrid strategies to create choreography, each of which is closely related to different poetics and personalities, any attempt to encode an appropriate structure valid for each and every dynamic approach seems doomed to fail.²⁵

I strongly believe – in agreement with what Maxine Sheets-Johnstone states in a meticulous empirical-phenomenological analysis of the nature of human action – that there is an intimate relationship between emotion and movement, and between what is kinetic and emotional: this implies that the dynamic character of movement is able to generate *kinetic qualities* because emotions and feelings are generated by an abstract process that occurs over time and that includes thinking, never static in nature, therefore, unlikely to lead to a form of “frozen” or static poses in space:

The spatial dimension of movement is thematic [...]. But spatiality is only one dimension of movement; temporality, intensity, and the projectional character of movement are basic dimensions as well. The global phenomenon of movement is compounded of dynamically interrelated elements that together constitute the fundamental dynamic congruency of emotion and motion. Indeed, emotions are from this perspective *possible kinetic forms of the tactile-kinesthetic body*²⁶.

The notion of *kinesthesia*, introduced by Henry Charlton Bastian in the 1880 as is well known²⁷ – from the Greek *kinesis*, motion and *aisthesis*, sensation – is

²² Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986, pp. 78-79.

²³ *Ivi*, p. 83.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Concerning this issue see in particular Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (ed. by), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011.

²⁶ Sheets-Johnstone, Maxine, *Emotion and Movement. A beginning Empirical-Phenomenological Analysis of their Relationships*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK) – Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 195-218: p. 205.

²⁷ The Position-Movement sensation was originally described in 1557 by Julius Caesar Scaliger

especially recognized as a certain body's ability to identify its position in space and to perceive its motion through joint movement or muscle tension, not far from the idea of *proprioception* when this means – of course not in a strictly clinical but mainly performative sense – that the body is able to «create an internal image or sense of itself where it does not exist», that is to say that dancers develop the ability «both to sense and to imagine their bodies with a high degree of exactitude»²⁸. Erick Hawkins, American artist who since the Fifties has tirelessly investigated the fundamental laws of movement, has defined *kinesthesia* as that «indistinct complex of organic sensations that constitute the essence of our bodily feeling and of our corporeal condition»²⁹. For our purposes we can perhaps better understand this statement trying to think about the fact that while classical dancers constantly study their movement in “visual” terms, meaning that they analyze their dance as it “appears” – thanks also to the constant use of mirror, useful to control if movements are executed in a “correct” way, where “correct” means in accordance with all the technical rules traditionally established for ballet technique – contemporary dancers “feel” the emotional and affective feelings of their muscles, their joints and are guided by them in the delicate act of building the *texture* of their personal movements: in this case «the ideal is not about creating *perfect visual lines* and *forms* in movement [...], but rather about *how* a flow of movement is generated and continued from the *way* the dancer's specific body functions»³⁰.

as a “sense of locomotion”. Much later, in 1826, Charles Bell expounded the idea of a “muscle sense” and this is credited with being one of the first physiologic feedback mechanisms. Bell's idea was that commands were being carried from the brain to the muscles, and that reports on the muscle's condition would be sent in the reverse direction. Later, in 1880, Henry Charlton Bastian suggested “kinaesthesia” instead of “muscle sense” on the basis that some of the afferent information (back to the brain) was coming from other structures, including tendon, joints, skin, and muscle. In 1889, Alfred Goldscheider suggested a classification of kinaesthesia into three types: muscle, tendon, and articular sensitivity. (*Proprioception (History)*, New World Encyclopedia, online: www.newworldencyclopedia.org/entry/Proprioception (u.v. 28/08/2014).

²⁸ Caspersen, Dana, *Decreation. Fragmentation and continuity*, in Spier, Steven (ed. by), *William Forsythe and the Practice of Choreography*, London, Routledge, 2011, pp. 93-100: p. 96.

²⁹ Hawkins, Erik, *The Body is a Clear Place and Other Statements on dance*, Pennington, Princeton Book Company, 1992, p. 28.

³⁰ Legrand, Dorotée – Ravn, Susanne, *Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers*, in «Phenomenology and the Cognitive Science», n. 8, 2009, pp. 389-408: p. 398 (Emphasis added).

Behind these considerations resonates the idea of “corporeal schema”, formulated Merleau-Ponty in *Phenomenology of Perception* and taken into account also by Michel Bernard³¹, French philosopher passionately devoted to Theatre and Dance Studies. Through this definition, in fact, Merleau-Ponty has primarily intended to replace the idea of a dynamic and procedural “*spatiality of situation*”, to that of a fixed and absolute “*spatiality of position*”³²: this valuable insight has irrevocably marked the end of the traditional conception of the body as a mere biological object, namely as an «aggregate of organs juxtaposed in space»³³. According to the French philosopher, in fact, the “corporeal schema” was instead:

a less conventional way to indicate the human body, a first attempt to go beyond its medical imaging – objective and alienated – and replaced it with a topography of organs to reflect the network of concrete relationships – what the philosopher calls “meat” – between the subject and the world³⁴.

The greatest contribution by Merleau-Ponty – the Italian dance scholar Vito di Bernardi explains – was to «have transferred the concept of *body schema* from the specific field of medical studies, where it was used to better understand a number of serious perception diseases and disorders, to the much larger field of a general theory of knowledge»³⁵. If we also consider what Michel Bernard has inferred from the above – in a post-phenomenological perspective that absorbs, digests and exceeds Merleau-Ponty – namely, that there is not just one corporeal identity, but «instead there are hybrid, variable, unstable and contingent experiences»³⁶ which determine many unique and unrepeatable corporealities that in turn «trace a kind of *sensory-motor and affective* pulse network»³⁷, we could reasonably say that today the experience of the dancing

³¹ Cfr. Bernard, Michel, *Le corps* (Parigi, Seuil, 1995 [1975]). In 1989 Michel Bernard founded the Dance Department at Paris VIII, where for several years he held the chair of Theatre and Choreography Aesthetics. Bernard is also author of *De la création chorégraphique* (Paris, Centre National de la Danse, 2011) text in which the philosopher once again gives to Merleau-Ponty a key role in redefining the concept of “body” from an object of knowledge, observable understandable only from outside, to an autonomous thinking subject (subjective corporeality).

³² Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1980 [1965], p. 153.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 51.

³⁵ *Ivi*, p. 50.

³⁶ Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, p. 12.

³⁷ *Ibidem*.

body, trained to develop motor skills with a high receptivity to the “feelings” and “internal states” of movement, has gradually induced new production strategies for choreography, putting in crisis the supremacy of “vision” in the aesthetics of dance. It should be always borne in mind that the quality of gesture in dance implies an affective gradation which is the basis of the communication process with the viewer and can be isolated and studied only through an analytical process that separates it from physical experience. However, this abstraction should never subtract conventional attention to the global phenomenon of movement, and for this reason it is always important to identify its source and nature to understand that the notions of time and dynamics are strongly related to the concept of quality; as Sheets-Johnstone recalls «form is the result of the qualities of movement and of the way in which they modulate and play out dynamically»³⁸. The word “form” in this case does not indicate a static shape of the body, but is what let the movement become visible and in some way exposed. To take position on stage, in this sense, means searching for a “location *status*” choosing the most appropriate and effective options and moving from a state of indeterminacy to a more well-defined one. This is evident in *Seigradi* where Roberta is the only, never replaced, “real” body in movement on stage: she can shape her choreography according to her own personality and ideas, but of course, always in a close and necessary relationship with all the other members of the group that work in real time with lights, sound and 3D projections.

In this context, I suggest to consider what Sheets-Johnstone calls “motion” not only as the movement of the corporeal body into the environment, but as the whole “emotional” motion of video, holographic images and sound at the same time. This leads to the assumption that «kinesthetic relations set up between human and technological dancing agents can also send theory in the other direction»³⁹, the apparently less-humanist, less-bodily – and for many dance historians less-tolerated – direction of technics. Or rather, we might say that both considering how the *choreographic act* organizes specific energies of the dancing body in time and space, and reflecting on several effects that technology produces on the dancing body itself means in a very similar sense

³⁸ Sheets-Johnstone, Maxine, *Emotion and Movement*. cit., p. 206.

³⁹ Gündüz, Zeynep, *Digital Dance: (dis)Entangling Human and Technology*, cit., p. 79.

to investigate the kinesthetic qualities of dance movement, an ever changing movement that can always influence the dramaturgical structure of the dance piece and the reactions of the spectators.

Contemporary dance, says Laurence Louppe, never produces fixed forms, but «creates acts»⁴⁰, so we can assume with her that the analysis and transmission of *acts* in “digital dance” performances is somehow different from the analysis and transmission of *signs*. The first process, in fact, concerns more a contamination of “states” in which movement is conceived as an ability to produce energy and tonalities of gesture, not shapes. Movement, in fact, manifests itself not only in its linear and spatial aspects, but especially in those temporal, which are «a complex of projectional and tensional qualities»⁴¹. To omit these qualities and the emotional discourse related to dance experience means in a sense, «to reduce the dynamics of emotion», that is to say «to de-temporalize what is by nature temporal or processual»⁴². Reflections of this kind lead also to assume that the word “embodiment”, today frequently used in Performance and Dance Studies, may to some extent vanish its sense according to Sheets-Johnstone, because the idea of “in-corporation” itself evokes the possibility for actions and physical relationships to be in some way “disembodied”; it may then constitute a sort of tautology in frequent expressions like “embodied actions” or “embodied mind”. As this suggests the need to return often, for a theoretical treatment on dance, to an empirical observation of the body that moves in specific situations – to determine its dynamics rather than its mechanical operations of incorporation – we should rather speak of qualitative parameters regarding dance’s floating elements. The qualitative nature of movement, in many ways conditioned by technical training, always suggests that the choreographic structure and syntax are influenced by the dancing body, socially and culturally understood. This is an affirmation of identity, expressed through a certain inclination towards the world and through specific preferences that – Louppe argue – «clearly show themselves in the inner attitudes well before any movement is undertaken: in

⁴⁰ Louppe, Laurence, *Danses Tracées*, Paris, Dis voir, 1994, p. 10.

⁴¹ Sheets-Johnstone, Maxine, *Emotion and Movement*. cit., p. 207.

⁴² *Ivi*, p. 212.

an inner movement which carries all the marks of my being»⁴³.

The *internal impulse to movement* which Bartnieff⁴⁴ spoke of during the eighties – linked up with other elements such as *intention towards a goal, urgency of deciding, flow of movement*, that is to say fluctuations between freedom and control – clearly brings with it an incredible amount of information and dispositions; also in the Labanian parameters of *space, flow, time* and *weight*⁴⁵, by now canonical, we can still recognise a large amount of nuances and possible combinations. In these two experiences, we can undoubtedly find the historical roots that gradually have led us to understand that the movement has properties which need to be “qualified” well before being described. Susan Foster describes the *quality of movement* as «the texture or effort found in movement as it is performed» and argues that this is «is most easily observable in a comparison of two dancers’ executions of the same choreography»⁴⁶; of course she refers to ballet where the narrative element has big part, but I would like to recall this statement also to contemporary performance, where different interpretations are indeed an important part of the responsibility of those who create the dance and those who “absorb” it. This transfer of complex movement ideas in fact produce high qualitative parameters of gesture that reflect the inner life of choreographers and dancers, especially when these two roles clearly overlap so that the performer makes choices in total autonomy, as in the case of *Seigradi*. Consequently, Foster continues, reflecting upon the *choreographic style*⁴⁷ of each and every performance can also help the viewer to identify – or at least to try to identify – some kind of intent in the dance. But how can we recognize the intentions of the artists and what this could be useful for? And up to that point: is it really legitimate to use information about

⁴³ Louppe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, London, Dance Books, 2010, p. 90 (or. ed. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, éditions Contredanse, 1997).

⁴⁴ Cfr. Bartnieff, Irmgard – Lewis, Dori, *Body movement: coping with the environment*, New York, Gordon and Breach Science Publishers Inc., 1980.

⁴⁵ Cfr. Laban, Rudolf Von, *The Mastery of Movement on the stage*, London, Macdonald & Evans Ltd, 1950 and Laban, Rudolf Von, *The Mastery of Movement*, 4th ed. revised by Lisa Ullmann, London, Princeton Book Co Pub, 1988.

⁴⁶ Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, cit., p. 77.

⁴⁷ Concerning this issue see also Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis: choreographic style or performance style?*, in Duerden, Rachel – Fisher, Nail, *Dancing off the page: integrating performance, choreography, analysis and notation/ documentation*, London, Dance Books, 2007, pp. 118-127.

who created the dance movement, such as biographical information, to understand and appreciate his work? It must be reminded here that quite often it is asked what the author meant when he/she composed a piece, as if knowing that could allow us to understand and appreciate better what we're looking at. But what is interesting for me in this context is to validate the hypothesis that to make a work of art in general – a performance that comes from a mix of dance and digital technologies as in the case of Santasangre – means just to do it and basically that the body and every kind of machine involved are never neutral in response to this because they reflect and embody specific human affections and poetics.

To take just a brief digression, I would like to remind that two are the most recurrent positions concerning the issue of intention: the *intentionalist* argument supports the idea that the artist always knows what he is doing and «is an authority on his own activities»⁴⁸. In this way, making extensive use of explanations concerning the choreographer's creative processes that led to a specific result of interpretation, together with a careful analysis of his/her personal biography, may be useful to clarify the source of the work itself, avoiding the risk to perceive it in a “wrong” way, even if we do not know what artistic “category” it belongs to. The *anti-intentionalist* argument, on the other side – most developed in literature but also not new in the dance field – refuses the idea that the intention should always be explained by the artist, because otherwise many works «would not be open to criticism, understanding or appreciation», remarking i.e. that «if the artist creator is dead, or unknown, or uncommunicative, one would not be able to find out the intention»⁴⁹. According to this interpretation, therefore, what is important is what is done, no matter if this differs from what the artist precisely intended to do. We should just judge what we can see on stage and not look into the ideas of the creator, nor at his/her intentions as an extrinsic antecedent of the “work itself”. In both two just mentioned arguments, however, there is either a constant reference to *intention* – unless relevant or not to the adequacy of

⁴⁸ McFee, Graham, *Intentions and Understanding*, in Id., *Understanding Dance*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 226-241: p. 227.

⁴⁹ *Ivi*, p. 228.

interpretation – intended as a causal antecedent of the work of art, something that comes before it or even connected to it in a causal relationship. Graham McFee, on the other hand, goes in a third direction, by stating that intention and action are logically interrelated: there is no action without intention and, most important, there is no duality between these two notions, so «the action is more than just a sign of an intention»⁵⁰. David Carr, he reminded, made this point applied to dance by arguing that «the purposes and intentions whereby the physical performance is invested with meaning are related not causally or productively to the movement, but *logically or internally*: the purposes are *inherent* in the movement rather than *antecedent* to it»⁵¹. The choreographic intention then, according to McFee, is what we see and what we see directly into the dance of course is not just movement, but a significant independent action. Following this last hypothesis, we should consider the intention as a factor that concerns the internal state and not the work of art itself, which means that the attribution of intentions is a matter of interpretation that cannot be disconnected from the context of particular actions, rooted in an “always becoming” (*in-progress*) situation: a pre-requisite to fully understand a dance piece, in fact, are of course the traditions and conventions related to that form of art, but in turn this has to be analyzed taking into account also all the technical and expressive resources adopted on stage.

Now that contemporary performance continually reaches peaks of extreme complexity, not so much in the juxtaposition of dance phrases or sequences, but in the whole production and organization of the choreographic strategies, seems of little use if not totally inconvenient, to identify – for a simple analysis of works or for other notational reasons – only the visible movement, that is to say the form, so the action of the body in space: it is preferable to take into account qualitative mechanisms related to time, and hence to the internal sensations which gradually turn into what I suggest to call *affective properties of movement*. Let me clarify this concept with a simple but clear example. In the technique known as *Minding Motion*, taught internationally by choreographer

⁵⁰ *Ivi*, p. 230.

⁵¹ Carr, David, *Thought and action in the art of dance*, in «British Journal of Aesthetics», vol. XXVII, n. 4, 1987, pp. 345-357: p. 352 (author emphasis).

Gill Clarke⁵², she discusses the spatial aspects of movement as closely interrelated and time-dependent ones, in a peculiar way. The space – she claims – is conceived as “internal” (or experiential) on one side, and as “external” (or kinetic) on the other side: the relationship between the two, along with visual and perceptive, can create a real “volume” and thus avoiding the possibility for dancers to focus only on conventional “points” positioned on the surface of their body:

Whereas movement focused on line and shape is seen as activating external space, the movement flow created by the volumetric approach creates a different quality. This quality can be identified as “sensed”⁵³.

Roberta’s experience on stage is significant in this sense when she explains that in order to synchronize her movement with the other digital elements every time she performs *Seigradi*, she usually takes as a reference, above all, a *temporal* input that is the sound, not a *visual* one like the invasive holographic images projected on her body, as one might argue. That is to say that the dancing body, working in close connection with other products of technologies is not anymore the only protagonist, but breaths and “navigate” with them, activating “inner volumes” and expanding its own boundaries as well as the boundaries of the overall performance. The body looks for scattered grips located in the environment around, that despite this arrangement in the outside space are not even foreign to the body itself. The human element in movement then becomes an extension of the sound, we might say, and the video becomes an extension of the dancing body as well.

With this idea in mind, let me return to the notion of *temporality of movement*, which inspired the Russian neuropsychologist Aleksandr Romanovich Luria for his research about movement diseases – through the inspiring idea of “*kinetic melody*” – recently taken into account in Maxine Sheets-Johnstone’s

⁵² Gill Clarke was one of the founders of the Siobhan Davies Dance Company and works with various choreographers such as Rosemary Butcher or Rosemary Lee. From 2000 to 2006 she was head of the Performance Studies Institute of the Laban Center. Gill Clarke taught students, professional dancers and companies and was also active as an external consultant for many new projects, but also for longstanding international training and education projects, working mainly in Great Britain.

⁵³ Clarke, Gill – Cramer, Franz Anton – Müller, Gisela, *Concept and Ideology*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (ed. by), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 212-215: p. 213.

phenomenological analysis. Luria argues that «the movement is always a process with a time course» which «requires a chain of interchangeable impulses»⁵⁴ organized to constantly regulate muscle tone and to perform at first simple movements, then more complex ones. Those which the Russian neuropsychologist called “*kinesthetic integrated structures*” are considered by Sheets-Johnstone structures that do not occur properly in the brain, but “in the flesh”: *kinetic melodies* would be, in this sense, literally «inscribed in the body»⁵⁵ and capable of generating different dynamics moving through a technical, affective and systematic process of creation. The “chain of interchangeable impulses” that Luria speaks about, here could be considered as composed by bodily and technological affections linked together. Another fundamental concept introduced by Luria, Sheets-Johnstone explains, is the ability of a single impulse to activate automatically the so-called *kinesthetic melodies*: the dynamics of movement flow effortlessly because the human being is capable of feeling and remember this flow in a totally bodily manner. In other words «what is automatic is, in effect, kinesthetic memory»⁵⁶ itself, then the human - the dancer, but in this context I suggest also the video and sound makers - can regulate the dynamics of power, speed and direction, which are easily measurable, thus determining the quality of space, time, and energy of action. The “melodies” in this kinesthetic sense, although capable of automatic decisions, are not something static and unchanging, but always act in a regime of “vigilance” and awareness of body and mind.

The work in real time that all members of Santasangre project activate in *Seigradi* is meaningful in this context, because their use of this kind of automatization brings into play the problem of *skills* which usually in the dance context is connected to the practice of ballet virtuosity or sometimes refers to modern techniques codes, such as Cunningham or Graham. Here, on the contrary, the skill is undoubtedly the ability to find an ever changing – however well built in its delicate structure – synchronization. This suggest that the experience of dance, today more and more complex and dangerously ‘con-

⁵⁴ Luria, Aleksandr Romanovich, *The Working Brain*, Harmondsworth, Middlesex UK, Penguin Books, 1973, p. 176.

⁵⁵ Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK)-Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 253-277: p. 255.

⁵⁶ *Ivi*, p. 260.

fused', is not something that can be reduced only to the identification of positions in space, but is a dynamic harmony immersed in time, which occurs in muscles but also in the choreographic use of technologies interfaced with the body in movement. If on one side the body memory is based not only on the sensations, but on the perception of the internal flow of movement and as such should be studied as «the memory is not a memory of positions», according to Sheets-Johnstone, «but of a whole body dynamic, which is based not on bodily sensations – localized, positional happenings – but on the perception of movement»⁵⁷. The use of sound and video projection on stage must be also considered as a live intervention, choreographic as well, that brings to consider the entire performance (not only the dance element) as a «kinesthetically crystallized whole»⁵⁸.

Finally I would say that the deep individual investigation into the kinesthetic sense of movement concerns the work of many choreographers, performers and companies who, especially in these last years, are reflecting – with or without the assistance of digital technologies – on how the movement is produced, performed and perceived. A careful and independent reflection on the various forms of these processes, avoiding any kind of hierarchical classification, can help in my opinion both scholars in the dance/theater field, and even those related to the field of neurosciences to understand the creative processes and the sense of dance over time in its physiological changes rather than in its historical determinations “a-priori”. Furthermore, rethinking human-technology relationships by adopting a *posthuman* perspective means in this very sense to subvert the ordinary hierarchies and to analyze performance practices in their ontological contemporary complexity, exceeding the traditional notions of embodiment and presence. This, in a problematic and – for many – ‘apocalyptic’ way, implies «the end of a certain conception of dance as an art form, which situates the human at the centre and non-humans at the periphery of attention»⁵⁹, with all the implications for dance history and theory that come from this perspective.

⁵⁷ *Ivi*, p. 274.

⁵⁸ *Ivi*, p. 275.

⁵⁹ Gündüz, Zeynep, *Digital Dance: (dis)Entangling Human and Technology*, cit., p. 186.

Essential bibliography

- Bernard, Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001.
- Carr, David, *Thought and action in the art of dance*, in «British Journal of Aesthetics», vol. XXVII, n. 4, 1987, pp. 345-357.
- Caspersen, Dana, *Decreation. Fragmentation and continuity*, in Spier, Steven (ed. by), *William Forsythe and the Practice of Choreography*, London, Routledge, 2011, pp. 93-100.
- Clarke, Gill – Cramer, Franz Anton – Müller, Gisela, *Concept and Ideology*, in Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (ed. by), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 212-215.
- deLahunta, Scott (ed. by), *Capturing Intention, Documentation, analysis and notation based on the work of Emilio Greco | PC*, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2007.
- Deriu, Fabrizio, *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Roma, Aracne, 2004.
- Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Dihel, Ingo – Lampert, Friederike (ed. by), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, pp. 212-215.
- Dixon, Steve, *Digital Performance. A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Cambridge-London, Massachusetts Institute of Technology (MIT Press), 2007.
- Forsythe, William, *Suspense*, Zurich, JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2008.
- Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986.
- Foster, Susan Leigh, *Choreographic Empathy. Kinesthesia in performance*, London, Taylor & Francis Ltd, 2010.
- Gündüz, Zeynep, *Digital Dance: (dis)Entangling Human and Technology*, Ph.D Thesis, University of Amsterdam, 2012.
- Hawkins, Erik, *The Body is a Clear Place and Other Statements on dance*, Pennington, Princeton Book Company, 1992.
- Legrand, Dorotée – Ravn, Susanne, *Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers*, in «Phenomenology and the Cognitive Science», n. 8, 2009, pp. 389-408.
- Loupe, Laurence, *Danses Tracées*, Paris, Dis voir, 1994.
- Loupe, Laurence, *Poetics of Contemporary Dance*, London, Dance Books, 2010 (or. ed. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, éditions Contredanse, 1997).
- Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, éditions Contredanse, 2007.
- Jeschke, Claudia, *Re-Constructions: Figures of Thought and Figure of Dance: Nijinsky's Faune. Experiences with Dancing Competence*, in Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko – Von Wilcke, Katharina (ed. by), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, pp. 173-183.
- Luria, Aleksandr Romanovich, *The Working Brain*, Harmondsworth, Middlesex UK, Penguin Books, 1973.

- Lycouris, Sophia, *Choreographic environments. New technologies and movement-related artistic work*, in Butterworth, Jo – Wildschut, Liesbeth (ed. by), *Contemporary Choreography*, London, Routledge, 2009, pp. 346-361.
- McFee, Graham, *Intentions and Understanding*, in Id., *Understanding Dance*, London-New York, Routledge, 1992, pp. 226-241.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1980 [1965].
- Monteverdi, Annamaria, *Awesome Santasangre*, in «Digicult», n. 44, 2009, online: <http://www.digicult.it/digimag/issue-044/awesome-santasangre/>
- Rubidge, Sarah, *Dance Criticism in the Light of Digital Dance*, Keynote paper at Seminar on Dance Criticism and Interdisciplinary Practice, Taipei National University of the Arts, 2004, pdf online: www.sensedigital.co.uk/writing/CritIntDiscTaiw.pdf.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Emotion and Movement. A beginning Empirical-Phenomenological Analysis of their Relationships*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK) - Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 195-218.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id. *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Exeter (UK) - Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 253-277.
- Whatley, Sarah, *Issues of style in dance analysis: choreographic style or performance style?*, in Duerden, Rachel – Fisher, Nail, *Dancing off the page: integrating performance, choreography, analysis and notation/documentation*, London, Dance Books, 2007, pp. 118-127.
- Zedda, Maria Paola (in conversation with Santasangre), *Simultaneità, integrazione, precarietà. Ibridazione come eredità*, Istantanee Performing Fest blog, 26 April 2011, online: <http://istantaneedotorg.wordpress.com/2011/04/26/simultaneita-integrazione-precarieta-ibridazione-come-eredita/>.

Stefano Tomassini

Danzare Isolati.
Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane
in Sieni, Sciarroni e Di Stefano

By affect density we mean the product of intensity times duration. A density measure of this kind means that an affect of high intensity but limited duration has equal density with an affect that is low in intensity but more enduring.

Silvan Tomkins, *What are Affects?*

L'affezione non è dunque solo l'effetto istantaneo di un corpo sul mio, ma ha anche un effetto sulla mia durata, piacere o dolore, gioia e tristezza.

Gilles Deleuze, *Spinoza e le tre "etiche"*

Senza deviare

Quando nelle cose della città occorre saper prendere un'adeguata decisione, come «tra il fuoco e l'acqua senza bruciare né annegare», il procedere più giusto è allora quello «*senza deviare né a destra né a sinistra*»: così commenta sant'Agostino (*Lettere* 48, 2) un passo del Deuteronomio (17,8-13), alludendo a una giustizia capace di camminare nel mezzo. Perché occorre saper regolare la propria condotta «tra il vertice della superbia e la voragine della pigrizia», senza allontanarsi né lasciarsi distrarre o corrompere¹.

Il passo biblico allude anche, in termini metaforici, a una precisa organizzazione spaziale: quella fisica della città, la logica affettiva che presiede la sua rappresentazione². La giustizia può darsi al meglio della sua intensità

Il presente saggio comprende parte di un intervento all'incontro di studio dal titolo *Archipelagus Affect*, curato da Piersandra Di Matteo, e organizzato in apertura del Festival di Danza Urbana, 4 settembre 2013, a Bologna; ringrazio la curatrice per avermi concesso di pubblicarlo in questa sede. Ringrazio inoltre Emanuela Caldirola (la Biennale di Venezia) e Stefania Catellani (Aterballetto) per la ricerca delle immagini.

¹ *La Bibbia commentata dai Padri. Antico Testamento: Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio* (2001), a cura di Joseph T. Lienhard, Roma, Città Nuova, 2003, vol. 2, p. 453.

² Sulla logica dell'affetto come paradigma dell'intensità (preverbale), si vd. in prima Guattari, Félix, *Caosmosi* (1992), Genova, Costa&Nolan, 1997, p. 26 sgg.; sulla ridefinizione creativa della ragione filosofica attraverso l'immaginazione e l'affettività, si vd. Braidotti, Rosi, *Trasposizioni. Sull'etica nomade* (2006), ed. it. a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Luca Sossella, 2008, p. 167 sgg.

quando lo spazio pubblico è camminabile senza deviazioni né interruzioni, quando esiste un equilibrio tra la destra e la sinistra, tra confini circoscritti e virtualmente riconoscibili come quelli di un corpo: la giustizia delle vertebre.

Ma il corpo della città, oggi, non è più rappresentabile: come le linee virtuali del flusso del capitale, i margini delle metropoli/megalopoli sono saltati, e hanno generato la quasi impossibilità di una chiara delimitazione topografica. La città è «come un corpo senza organi» e alla questione della dimensione si antepone il suo funzionamento urbano: di quel corpo, in ogni campo discorsivo, non ne resta più che la metafora³.

Constanza Macras con la sua compagnia Dorky Park in *Megalopolis*, che ho visto al suo debutto alla Schaubühne di Berlino, il 14 gennaio 2010, ha realizzato una riflessione archeologica, nel senso foucaultiano del termine, ossia con uno sguardo insieme teorico e attento ai saperi sociali non codificati, oltre a una riflessione estetica su questo nuovo sapere delle città.⁴ Nel suo teatro coreografico numerosi, infatti, sono gli interventi parlati (*speech-act*) di natura enunciativa su tutti i nuovi confini che vengono a crearsi all'interno dei sistemi urbani in cui viviamo, e che invece, ma solo in apparenza e all'interno della retorica globalista dell'architettura postmoderna, si dichiarano a gran voce spariti. Quello che viene messo in scena qui non è tanto una critica alla contemporaneità, quanto il movimento sotterraneo, la vita offesa che in qualche modo resiste (all'ombra dei quartieri, nei sobborghi, nelle periferie) all'uniforme sociale, all'incomprensione delle lingue che genera colonizzazione culturale. L'emblema più rappresentativo è allora lo spazio di un *call center*, il cui incomprensibile disordine linguistico fa muro a ogni più vera comunicazione. La scena continuamente propone in modo efficace un doppio sviluppo: orizzontale, nelle diverse presenze e nelle azioni che animano questo lavoro; verticale, nelle proiezioni video che propongono sguardi veloci e didascalici sulle megalopoli del globo. Un unico momento di eccessiva eloquenza visiva è forse in una lunga sequenza video dedicata ai bambini del mondo e al pericolo

³ Boni, Livio, *La città corpo senza organi. L'attualità del dialogo tra Deleuze-Guattari e Foucault sulla città come campo di produzione di soggettività*, «Scienza & Politica», n. 45, 2011, pp. 55-56. Più in generale, sulle pratiche discorsive della città si vd. i saggi contenuti in Pousin, Frédéric (a cura di), *Figures de la ville et construction des savoir. Architecture, urbanisme, géographie*, Paris, CRNS, 2005.

⁴ Ho anticipato alcuni di questi argomenti in *Macras: la vita offesa fra le megalopoli*, su «Danza&Danza», marzo 2010, p. 13.

che essi stessi si trasformino nei carnefici di domani. Ma la scena finale non lascia spazio ad alcuna redenzione, con una lunga, potente sessione ritmica che accompagna, al termine, un'ultima azione di violenza sull'inerte.

Isolato

Nell'attuale riconfigurazione dello spazio urbano, il riconoscimento di nuove pratiche discorsive come la coreografia nella *performance* contemporanea, capaci soprattutto di ri-inscrivere il rapporto tra idea di *polis* e nascita di gruppo o comunità, poiché tutti «gli apparati collettivi detengono una città in potenza»⁵, sembra accompagnare la riattivazione della dinamica di una figura urbana del passato: quella dell'isolato.

In termini storici l'isolato — in quanto specifica organizzazione spaziale di opposizione tra perimetro e interno; di articolazione della gerarchia a sequenza sia in termini verticali che orizzontali; di interruzione della continuità del paesaggio; della articolazione delle differenze contro la omogeneizzazione della monumentalizzazione delle città, etc. — è la cellula costitutiva della città europea classica⁶. Di quella Europa di cui scrive George Steiner, il cui «paesaggio è stato modellato e umanizzato da piedi e mani»: che è tale proprio perché interamente camminabile, e la cui cartografia ha alimentato un'intimità itinerante con l'arte dell'immaginazione⁷.

Ma come tutto il sistema urbano, a partire dal XIX secolo, anche l'isolato ha subito una trasformazione che in qualche modo ne ha compromesso e cancellato la sua autonoma funzionalità, consolidando piuttosto un tipo di classificazione spaziale che cristallizza il modo di vita borghese, capitalista, neoliberale. Mentre oggi, in una rinnovata esigenza di sostenibilità ambientale e di limitazione al consumo di suolo, l'insediamento urbano riscopre il modello dell'isolato come una possibile soluzione alla densificazione della città moderna⁸. Il modernismo disurbanista viene archiviato dalla *rivincita della*

⁵ Guattari, Félix – Fourquet, François – Foucault, Michel, *La città è una forza produttiva o di anti-produzione?*, in Foucault, Michel, *Dits et Ecrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, pp. 447-448, trad. it. in Livio Boni, cit., p. 58.

⁶ Cfr. Panerai, Philippe - Castex, Jean - Depaule, Jean Charles, *Isolato urbano e città contemporanea* (1977), Novara, Città Studi-De Agostini, 2008, nonché Reale, Luca (a cura di), *La città compatta. Sperimentazioni contemporanee sull'isolato urbano europeo*, Roma, Gangemi, 2012 e relativa bibliografia finale (pp. 220-223).

⁷ Steiner, George, *Una certa idea di Europa*, pref. di Mario Vargas Llosa, Milano, Garzanti, 2006.

⁸ Cfr. Reale, Luca, *L'impianto urbano: isolato come cellula costitutiva della città europea*, in *La città com-*

densità: in termini immaginari di un corpo reale, si passa da un corpo diviso e decentrato a un corpo invece compatto e solidale.

La designazione del termine *isolato* è qui da me assunta nel suo doppio significato: in termini epistemici, archeologici e temporali, oppure architettonici e spaziali. Come *aggettivo*, rimanda all'essere appartato, separato da un gruppo e da un insieme, dunque nel tempo della solitudine e della esclusione dalla frequentazione, a contraggenio di un tempo invece collettivo. Come *sostantivo* si riferisce, piuttosto, a un edificio o gruppo di edifici circondati intorno da strade, dunque secondo un'idea di spazio che è iscritto dal suo circostante.

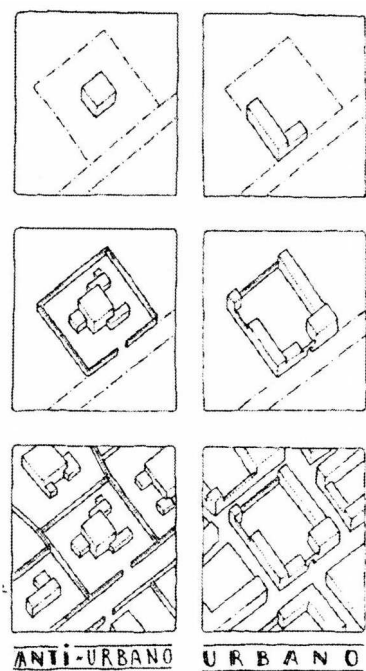


Figura 1: Leon Krier, *Sull'«inadeguatezza alla cultura urbana europea del modello di città moderna discontinua», Lussemburgo 1978.*

Se a tale elemento urbano corrisponde una esperienza spaziale che noi possiamo recuperare riconoscendola attiva ed efficace in una pratica contemporanea come quella coreografica, siamo allora forse capaci, non solo a livello teorico, di accertare nei comportamenti e nelle scelte operate sulla scena o nella *performance* le indicazioni di una critica, di una uscita o di un superamento dell'esistente toccando, come direbbe Walter Benjamin,

patta, cit., p. 34: «un modello di città compatta e complessa la cui vita si svolgerà nelle strade e nelle piazze e non solamente all'interno dei grandi edifici-contenitore, secondo il modello globale».

direttamente il passato⁹. Perché liberare lo spazio attraverso il tempo, la durata, l'affettività significa soprattutto rompere con la pianificazione spaziale in quanto strumento capace di inventare modelli di controllo del comportamento sociale e della vita quotidiana.

Arcipelago

L'idea di *danzare isolati* si pone in confronto dialettico prima di tutto con l'idea di danza *solistica* che è alle origini della formazione del canone modernista, connessa con la presentazione e la celebrazione dei valori dell'individualismo in sostituzione dell'idea di un mondo universale, sia religioso che secolare (quella, in fondo, contenuta o legata insieme nello spettacolo ballettistico romantico)¹⁰.

L'idea di *danzare isolati* allude soprattutto a quella che Brian Massumi, ad esempio in avvio del suo *Parables for the Virtual*, definisce come una intrinseca connessione tra movimento e sensazione attraverso cui immediatamente l'altro è convocato¹¹. Si tratta di una particolare prassi contemporanea di frequentazione dell'alterità, attraverso la coreografia di danza, in termini temporali (l'isolamento e la singolarità ma rispetto a un gruppo) e insieme spaziali (la relazione ai margini con ciò che è remoto).

Alcuni coreografi italiani, sensibili all'idea del movimento e della *performance* come un processo creativo, sempre in contrappunto con i vincoli e le condizioni del circostante e con la capacità di agire in relazione al proprio tempo¹², nella difficile «libertà» di abitare un gesto capace di mostrare «le sofferenze e contraddizioni innumerevoli della polis»¹³, sembrano avvalersi, anche al di là di ogni intenzionalità causale, proprio di questa figura della mediazione, l'isolato, come uno spazio d'azione disciplinato entro cui dar vita

⁹ Vd. Walter Benjamin, lettera a Florens Christian Rang, 18 novembre 1923: «Sappiamo bene che il passato non è il tesoro della corona custodito in un museo, ma è qualcosa che viene sempre toccato dal presente» (in Id., *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. G. Scholem e T. W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978, p. 64).

¹⁰ Cfr. Gitelman, Claudia – Palfy, Barbara (a cura di), *On Stage Alone. Soloists and the Modern Dance Canon*, Gainesville, University Press of Florida, 2012; ma già prima *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Paris, Centre National de la Danse, 2002.

¹¹ Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham – London, Duke University Press, 2002, p. 1.

¹² Iaria, Teresa, *Regole e fughe. Analogie, metafore e modelli nei processi creativi*, Milano, Postmedia, 2014.

¹³ Cacciari, Massimo, *L'Arcipelago*, Milano, Adelphi, 1997, p. 26.

operativa a nuove relazioni concettuali e materiali. E non si tratta soltanto di una virtuale modalità compositiva¹⁴. È anche un paradigma interpretativo della realtà, capace di dare consistenza a ciò che non è immediatamente dato, un piano di lettura della logica affettiva che presiede la (cre)azione performativa¹⁵.

Anche se esiste almeno un manifesto caso storico, da cui si potrebbe partire per verificare la prima via, in cui questa modalità compositiva ha funzionato proprio come una ipotesi di spostamento di poetica, di investimento soprattutto estetico, insomma come una nuova metafora per il processo creativo della danza stessa. Si tratta di *Archipelago*, coreografia di Alvin Ailey del 1971, su musiche del compositore bulgaro Andre Boucourechliev, in cui Ailey ha utilizzato la stessa libertà concessa, dal compositore della musica, a ciascuno dei quattro musicisti coinvolti nella *performance* insieme ai danzatori (due pianoforti e due percussioni). La libertà di fissare un *percorso di navigazione* «fra le diverse isole di un arcipelago». Ailey aggiunge all'idea realizzando due versioni della coreografia sulla stessa partitura, la prima eseguita prevalentemente da danzatori, la seconda da danzatrici. Secondo la testimonianza di Tom Borek su «Dance Magazine» (aprile 1971): «*Archipelago* è uno studio di danza pura, non vi è nessun tema sociale o letterario, cosa che succede raramente con Ailey. Qui il movimento non è connesso né trova sbocco nella dimensione umana dell'emozione, ma si tratta soprattutto di una composizione pittorico/visiva [*painterly composition*]. Corpi in relazione con altri corpi, per formare una sintassi di disegno, forza e qualità»¹⁶.

¹⁴ Come lo ritrovo anche, in un approccio analogo ma con le dovute differenti trasposizioni per il campo musicologico, trattandosi della modalità compositiva di Igor Stravinsky, nel lavoro di Horlacher, Gretchen G., *Building Blocks. Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2011.

¹⁵ È, forse, questo un modo di (ri)discutere il rapporto tra danza e architettura: ossia, come attraverso l'adozione di strumenti di indagine specifici di questa disciplina, possiamo notare, riconoscere, leggere o provare a interrogare, sulla scena, nuovi effetti del comportamento spaziale, come un primo livello di significato; e da qui articolare altre letture sulla loro misura, invece, più virtuale e affettiva (inseguendo dunque ulteriori livelli di significato).

¹⁶ Borek, Tom, *Alvin Ailey American Dance Theater, ANTA Theater, NYC, January 18-30, 1971*, «Dance Magazine», April 1971, pp. 84-85. L'esperimento coreografico di Ailey, più in generale considerato come un fallimento, avrebbe dovuto coincidere con una svolta creativa, più astratta, che in effetti non ci fu (su cui si vd. Dunning, Jennifer, *Alvin Ailey: A Life in Dance*, New York, Da Capo Press, 1996, p. 273). Marcia B. Siegel descrive in dettaglio le due versioni, e scrive che questo lavoro le ricorda quelli più modernisti di Balanchine, se pur meno severo e angolare (*Archipelago* 'Opens in NY', «Boston Herald Traveler», 27 gennaio, 1971); Clive Barnes sottolinea la dimensione caotica della linea musicale, e crede che l'ispirazione del coreografo abbia preso una 'piega aquosa', mentre i danzatori, nonostante siano confinati in un limitato vocabolario coreografico, «give this choreography with the right pulse, power and control» (*Ailey Returns Triumphant*, «New York Times», 19 gennaio, 1971); Joe Cohen riconosce la fluidità e

Ancóra: sul piano della modalità compositiva potremmo tentare di riconoscere l'idea di un *danzare isolati*, e dunque ricostruirne la genealogia, a partire dal tema, sempre aperto, dell'isola come deterritorializzazione di figure dell'alterità, del potere, di conquista e controconquista¹⁷, esplorando, ad esempio, la fortuna nella storia della danza teatrale della commedia shakespeariana *The Tempest* (1610-1611)¹⁸.

A partire, invece, dall'idea di *affetto* come una dinamica del desiderio all'interno di un sistema/arcipelago capace di manipolare significato e relazione e generare intensità, voglio documentare alcune strategie coreografiche di occupazione dello spazio performativo nel lavoro di tre coreografi italiani contemporanei, attraverso una comprensione o lettura interpretativa "per isolati": strategie che, secondo me, si affermano proprio come forme culturali dell'arcipelago, ossia nell'intelligenza affettiva della forma arcipelago.

“Pitture di esistenze”

Virgilio Sieni da alcuni anni sta proponendo un'idea di danza secondo nuovi rapporti con le città, le istituzioni, le comunità: un lavoro di ricerca coreografica tutta in funzione dell'umano. Si tratta, come ha riconosciuto Giorgio Agamben, di una continua interrogazione del corpo, «la cosa della politica», e del suo abitare la città, «il luogo della politica», affinché nel gesto, ricondotto alla sua natura di pura prassi, finalmente sia destituita ogni sovranità¹⁹. E non a caso, Sergia Adamo, che individua nel lavoro di Sieni una sorta di nuova mappatura

l'estrema mobilità ottenuta dalla coreografia di Ailey, ma considera l'effetto come pretenzioso (*Dance Marathon Opens; Alvin Ailey Co. First*, «Variety», 10 febbraio, 1971), mentre Nancy Goldner, nel rilevare anch'essa la ristrettezza del vocabolario di movimento a disposizione di Ailey, giudica *Archipelago* attraente nell'idea originaria e anche a livello teorico, ma queste stesse qualità si rivelano poi inefficaci (*New York's 'dance marathon'*, «The Christian Science Monitor», 22 febbraio 1971).

¹⁷ Per una esplorazione critica e culturale dell'ideologia dell'isola "che non c'è", si vd. i saggi contenuti in De Chiara, Marina, *Oltre la gabbia. Ordine coloniale e arte di confine*, Roma, Meltemi, 2005.

¹⁸ A partire già da *La tempesta: azione fantastica coreografica in cinque atti divisi in otto quadri* di Pasquale Borri (1820-1884) per il Teatro Regio di Torino nella stagione del 1869, più o meno nello stesso anno in cui Giuseppina Morlacchi (1836-1886) realizza le danze di scena per *The Tempest*, proprio alla conquista del Nuovo Mondo, per il Grand Opera House di New York; fino alla più recente ricerca di nuove forme della relazione nella *Tempesta/The Spirits* di Cristina Rizzo per Aterballetto (2013), passando per la straziata *Tempest: Without a Body* di Lemi Ponifasio del 2010, o per la nuova versione coreografica, fortemente teatrale, di *The Tempest* (2013) di Alexei Ratmansky per American Ballet Theatre.

¹⁹ Agamben, Giorgio, in *Biennale Danza 2013. Abitare il mondo. Trasmissioni e pratiche*, a cura di Stefano Tomassini con Daniela Giuliano, Venezia, La Biennale di Venezia, 2013, p. 16.

dell'azione dei corpi in movimento, una mappatura dei "sensi" «irrappresentabili e irriducibili a qualunque fissità», scrive che è «nell'inventario di questo sentire collettivo, nella sua messa in scena peculiare che si può dare un gesto davvero politico»²⁰.

Ho potuto assistere e partecipare di persona ai primi due intensi anni di attività di Virgilio Sieni a Venezia, dove è direttore artistico di Biennale Danza per il triennio 2013-2015. Posso direttamente testimoniare come la sua più recente stagione creativa risenta senz'altro delle tipologie di comunità di lavoro incontrate e conosciute, assemblate e unite, per i progetti di pratiche e *performance* che qui, in gran parte anche se non soltanto qui, hanno preso vita. Un lavoro di incontro con mille abilità, e di trasformazione del gesto individuale e comunitario in una esperienza di condivisione e confronto, che ora sembra incominciare a rivendicare il suo peso: madri, figli, anziani, artigiani e bambini. Una varia umanità, portatrice di un sapere artigianale e familiare, quotidiano e consueto, spesso piano, a volte conforme, anche dimesso e pieno di pudore ma la cui energia, per un coreografo famelico come Sieni, non ha contropartite. La semplicità e l'immediatezza con cui l'incontro tra il coreografo con questa varia umanità, le modalità della pratica e la realizzazione coreografica avvengono, spesso è disarmante. E non di rado, ciò che è il risultato di un dono dell'immediato, il diretto pulsare dell'essere umano, un gesto vivente quanto il respiro, può essere invece scambiato, da uno spettatore distratto, come un artificio della composizione, della riproduzione. Ma nessuno può riprodurre, sostituire il proprio al respiro di un altro. Il punto di vista di chi guarda, la libertà del suo incontro con l'altro e la sua apertura emozionale in questi casi è decisiva. Chi non ha la pazienza di ricostruire, durante la visione dell'esito di queste pratiche, questo lento processo testimoniale, di sperimentare un ulteriore *grado* di libertà (pur transitorio o marginale) nell'accesso all'esperienza, è meglio allora che non se ne occupi affatto: il tempo non lo perda chi non ne dispone.²¹

²⁰ Adamo, Sergia, *Une petite carte des sens | Una piccola mappa dei sensi*, in Leogrande, Alessandro (a cura di), *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, Firenze, Maschietto, 2013, pp. 44 e 46.

²¹ Un punto di vista diretto, oltreché personale, questo mio, e che merita senz'altro una maggiore apertura di compasso che qui non è possibile fare: per ora, posso almeno rimandare al mio *Il repertorio come forza di un inizio: Virgilio Sieni spiegato ai ragazzini*, programma di sala edito dalla Fondazione I Teatri di Reggio Emilia per il Festival Aperto, Teatro Cavallerizza, 24-25 ottobre

Tra le più recenti esperienze di *danza laica*²² di Virgilio Sieni per l'edizione di Biennale Danza 2013, mi riferisco qui ora a *Agorà Tutti* (Venezia, Campo San Maurizio, 29 giugno 2013), una pratica che ha guidato a una complessa composizione coreografica urbana su tre generazioni di interpreti (bambini, danzatori e anziani) accompagnati dal vivo dal contrabbasso di Daniele Roccato:

Una piccola folla composta da danzatori, ragazzi, bambini, uomini e donne dà vita a un mosaico di contatti ispirato ai gruppi raffigurati nelle tele del Tintoretto: ogni gesto si crea in conseguenza dell'altro. Questa comunità sempre in movimento, alimenta una pittura di esistenze che si genera attraverso vortici e sospensioni, continuum di smarginamenti e fughe con lo spazio che viene svuotato e frazionato dalla massa dei corpi. Dal gesto del danzatore alla presenza dell'ospite, si crea un ciclo di vortici che ogni volta tende verso lo scuotimento delle figure che appaiono. In questo senso, la diversa natura dei protagonisti ci aiuta nel lento cammino che conduce il corpo a raccogliere e depositare le forme dei propri profili, dei propri margini. Così, lo stesso movimento, lo stesso passaggio delle esistenze nelle tele del Tintoretto è ripetuto e svelato in una nuova partitura.²³

La presentazione di Sieni insiste su due fattori prevalenti: la catena figurale che prende vita dalla fonte pittorica («pitture di esistenze»), in termini naturalmente non mimetici ma di aderenza e contiguità; e l'ordine complesso del movimento (a vortice, sospeso, frazionato etc.) avvertito come un 'passaggio': dalla complessa frontalità della tela dipinta al profilo dinamico di questa «piccola folla».

Qui non esiste un punto di vista unico, e la sua direzione/gestione è affettiva: da una parte, c'è l'incontro con il coreografo, non mediato da alcuna preparazione e concentrato immediatamente sul gesto quotidiano individuale e soggettivo; dall'altra, c'è nelle prove di ripetizione l'uso ad esempio glossolalico dei suoni della voce, da parte del coreografo, per 'dirigere' l'energia del gruppo e in qualche modo spingere a creare una carica affettiva.

Qui l'idea di comunità affiora proprio grazie a una contrazione della logica dell'efficienza a favore di una logica della presenza, capace anche di contenere

2014.

²² Il termine è dovuto all'intuizione radiosa e comprensiva di una partecipante alla pratica *Agorà Madri e figli*, durante una conversazione personale con chi scrive (Venezia, estate 2013).

²³ Presentazione di Sieni nel catalogo *Biennale Danza 2013. Abitare il mondo. Trasmissioni e pratiche*, cit., p. 128.

gli errori e tutte le esitazioni. In queste azioni coreografiche create per *laici*, ossia per corpi profani, non professionisti, mostrano in Sieni una forte certezza: è il gesto la via per entrare in relazione con l'altro. Tutto può dunque danzare. In queste azioni, ognuno è il centro e il gesto si traduce, in tutta la sua precarietà, in tutta la sua apertura al non finito e non estetico, in una pura forza di rinnovamento della immaginazione e dell'esperienza della propria presenza nel mondo. La «*compresenza virtuale* dei vari potenziali», in termini affettivi, di cui questi corpi rappresentano, di volta in volta, una «selezione», rendono la coreografia capace di descrivere un altrettanto potenziale senso di libertà. Tuttavia, nella estrema consapevolezza di questa potenzialità, tale libertà sembra sempre essere fuori da ogni portata: essa infatti non è *veramente* lì, sulla scena, in questi corpi, ma lo è soltanto virtualmente. Dunque, con le parole di Massumi: «se adottassimo misure piccole, concrete, sperimentali, strategiche, per ampliare il nostro registro emozionale, o rendere più duttile il nostro pensiero, saremmo in grado di accedere a una dose maggiore di potenziale, e averne di più a disposizione»²⁴. Si tratta, infatti, di respiri, attese, quadri di corpi mobili, eseguiti anche tra imbarazzi, esitazioni, errori e perdite, ma che non possono essere fermati per essere giudicati, né svuotati per essere compresi. Devono essere lasciati fluire. Per chi vi assiste, il loro mandato equivale a quello di un riscatto poetico, il riscatto di un tempo dell'incontro che non comprende eccesso, solennità né magniloquenza, ma “solo” lo scambio di una forma di quella che Luce Irigaray chiama «energia vitale relazionale»²⁵. A ogni spettatore resta la possibilità di una emozione concorde o di un più difficile (e negoziato) riconoscimento. È questo un modo di comprendere il presente di queste madri, figli, anziani, artigiani e bambini, e di elaborare una risposta, in termini di danza e a partire dai loro corpi in dialogo, una risposta in modo umano.

La *performance* di *Agorà Tutti* ha avuto luogo in un vasto ritaglio rettangolare sul lato ovest di campo San Maurizio, tra palazzo Molin e Palazzo Bellavite, al di fuori dell'asse rettilineo più prossimo alla chiesa, prevalentemente percorso dai turisti per connettere campo Santo Stefano e la via che conduce a San Marco. L'evento invita dunque a una sosta: il passante deve scegliere un

²⁴ *Movimenti di navigazione. Conversazione con Brian Massumi*, in Zournazi, Mary, *Tutto sulla speranza. Nuove filosofie per il cambiamento* (2003), Bergamo, Moretti&Vitali, 2013, p. 215.

²⁵ Irigaray, Luce, *Elogio del toccare*, Genova, Il Melangolo, 2013, p. 21.

marginale, un bordo dello spazio, che diventa ora il luogo di esperienza del suo poter “stare in mezzo”, tra il campo e la *performance*, e da cui sospendere (chissà, forse, anche ripensare) il suo incedere abituale, che altro non è che un’infinita “deviazione” per percorsi urbani stabiliti e prefissati dal flusso commerciale



Foto 1: Virgilio Sieni, *Agorà Tutti*, Venezia, Campo San Maurizio, giugno 2013
© la Biennale di Venezia/Akiko Myiake.



Foto 2: Virgilio Sieni, *Agorà Tutti*, Venezia, Campo San Maurizio, giugno 2013
© la Biennale di Venezia/Akiko Myiake.

della città come capitale.

Ma a cosa pensiamo quando vediamo questa “nuova partitura” di movimento, in rilievo tra le facciate degli edifici che chiudono i lati del campo? Altro non è che la vita che erompe nel campo dalle forme di un isolato. La scrittura vivente di una nuova pratica urbana. Il flusso dei blocchi, il movimento a spirale di masse esigue ma compatte nel perimetro rettangolare inscritto nel campo, rende fluida e dinamica la percezione del circostante, afferma un nuovo bisogno di connessione dello spazio urbano con il movimento e la presenza della vita fisica su una scala più autenticamente

umana.

Ripetizione e/è fragilità

Ho una personale ammirazione per l'intensità e la lucidità del lavoro e della ricerca coreografica di Alessandro Sciarroni: ho potuto seguire, se pur saltuariamente, il processo di creazione e le prove dei suoi due laboratori condotti nel giugno 2013 (*I wanna dance with somebody*, alle Tese dei Soppalchi, Arsenale di Venezia, con dieci danzatori) e nel giugno 2014 (*You don't know how lucky you are*, presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, per undici interpreti), invitato da Virgilio Sieni all'interno dei programmi e delle attività di Biennale Danza. La preparazione all'impegno comune viene predisposto da Sciarroni attraverso un severo lavoro sull'idea di gruppo, sulle ragioni della partecipazione di ognuno, e sulla capacità di intendere la relazione con il coreografo in termini dialettici, costruttivi ma insieme anche proficui, non secondo una distinta gerarchia dei ruoli, assecondando invece le energie e le tensioni che conducono un singolo a partecipare alle cerimonie della collettività. Una collettività dallo stesso Sciarroni indagata, peraltro, nei suoi riti folclorici o sportivi, dunque secondo una strategia poetica che privilegia il basso, il popolare, il minore. La parte fisica del lavoro è continuamente allenata (con esercizi fisici, *training* teatrale e pratiche di meditazione e rilassamento) da una intelligente liberazione del piano mentale, affinché ogni segno prodotto durante il lavoro sia in realtà contenuto (e riconosciuto, dunque condiviso) nello spazio intermedio in cui ogni decisione diventa comune. Più in generale, nel lavoro di Sciarroni, e a partire già da *Your Girl* (2007), ritrovo un interesse per come il corpo, il piacere, le identità siano nella loro normalità resi visibili culturalmente, insistendo in una ricerca di emersione nell'interprete della persona, come una presenza anche eretica rispetto allo schema bipolare normale/anormale socialmente atteso, al crocevia degli studi teorici su disabilità e *queerness* ad esempio di Robert McRuer, per sdoganare e riscrivere quelle identità mostrando come un altro mondo, non solo di figure, sia possibile²⁶.

Nello studio sulla giocoleria *UNTITLED_I will be there when you die* del 2013,

²⁶ Cfr. McRuer, Robert, *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York – London, New York University Press, 2006.

per quattro giocolieri e la musica originale di Pablo Esbert Lilienfeld, Sciarroni dispone le presenze nello spazio secondo una griglia geometrica determinata già a prima vista dalla logica del *danzare isolati*. Qui la giocoleria non è il «prodotto funzionale di una istituzione»: Sciarroni abolisce il livello semantico della giocoleria (dimensione estetica) a favore soltanto del livello articolatorio (dimensione tecnica); essa non è giudicata «in base alla sua effettiva spettacolarità», ma in base alla sua affettiva loquacità²⁷. Perché il codice, l'idioma è assunto qui come un affetto, non come un precetto; così come il grado di predicibilità delle successioni dei numeri dipende da tensione emotiva oltre che da coerenza formale.



Foto 3: Alessandro Sciarroni, *UNTITLED_I will be there when you die*, Venezia, Tese dei Soppalchi, giugno 2013

© la Biennale di Venezia / Akiko Myiake.



Foto 4: Alessandro Sciarroni, *I wanna dance with somebody*, Venezia, Tese dei Soppalchi, giugno 2013

© la Biennale di Venezia / Akiko Myiake.

Le quattro “unità” sono intelligibili nella distanza che si crea tra isotropia e gradazione esecutiva: una parziale scacchiera di corpi che formano ognuno una sorta di isolato “organico” il cui obiettivo è l’efficienza e la leggibilità dei propri limiti. I giocolieri operano sempre fisicamente isolati, pur se in un contesto “urbano” (ossia di spazio relazionale) di energie condivise ma senza un vero e proprio contatto o scambio, tra loro, né un’articolazione plurale del numero da eseguire, come invece prevedrebbe la progressione retorica dell’ideologia spettacolare circense, se non qui in un qualche raro, comunque transitorio momento apicale²⁸. Su questo piano si innesta lo studio sul virtuosismo della

²⁷ Per una analisi strutturale sulle proprietà sistemiche e semantiche della giocoleria, si vd. Bouissac, Paul, *Circo e cultura*, a cura di Andrea Semprini, Palermo, Sellerio, 1986, pp. 81-92, nonché il suo più recente *Circus As Multimodal Discourse: Performance, Meaning, and Ritual*, London, Bloomsbury, 2012.

²⁸ Secondo la descrizione in tre fasi di ogni numero circense: costruzione della situazione, introduzione di un fattore di disturbo e controllo del disturbo (P. Bouissac, cit., p. 85); in questo lavoro di Sciarroni lo schema retorico salta, così come la gerarchia che lo presiede: la terza fase viene soppressa e sostituita da una reazione di affezione del disturbo, del fallimento, della cadu-

manipolazione (i lanci) e sulla vertigine della caduta (la mancata presa), ossia dell'errore, che è insieme cedimento e compimento della figura, ed è assunto qui da ogni giocoliere nel tempo del suo accadere, nella durata del suo compiersi, dunque in modo non neutrale né cursorio ma, anche grazie al tempestivo sostegno del nastro sonoro, secondo una logica vera e propria dell'affezione. Non solo, dunque, elementi o presenze isolate di permanenza ma generatori di relazione nella perdita. Ma ecco qui di séguito i dettagli della presentazione:

UNTITLED_I will be there when you die, è una pratica performativa e coreografica sul passare del tempo che nasce da una riflessione sull'arte di manipolare con destrezza gli oggetti: la giocoleria. [...] In questo nuovo lavoro il *toss juggling* (lancio di oggetti) evoca la fragilità dell'esistenza umana. L'esibizione del giocoliere è costituita da diversi tipi di tiri di lancio (*tricks*). Le figure che si possono eseguire sono pressoché infinite, sia per varianti "fisiche" (lanci da sotto la gamba, da sotto il braccio, da sopra la testa, ecc.) che per le variazioni di schema (*pattern*) giocato. Il *passing* è un modo per giocare in compagnia. È l'attività principale che viene svolta durante un incontro con altri giocolieri. L'idea è spogliare quest'arte circense dagli stereotipi cui viene comunemente associata nell'immaginario collettivo ed esplorarla in quanto linguaggio. Pratica, regola, disciplina, impegno, concentrazione, sono gli elementi costitutivi di questo lavoro che costringono gli interpreti a stare nel tempo presente, senza possibilità di tornare indietro, ancora e ancora e ancora.²⁹

L'associazione del gesto del lancio come atto di fragilità esistenziale «evoca» in una azione che misura, nella durata temporale, la distanza spaziale del suo compimento, della sua finitudine, tutta la necessità e drammaticità dell'incontro con l'altro. Il «giocolare» qui implica uno spettro assai ampio di abilità: attenzione, ascolto, relazione e bellezza. Il tempo viene dunque spazializzato secondo una ripetizione di continuità e interruzione, in senso affettivo, e in una disposizione spaziale, dei giocolieri, «per isole», senza gerarchie né centri di dominio, e che sembra richiamare l'intelligenza affettiva di un arcipelago di corpi. Perché «lo spazio dell'Arcipelago è per sua natura insofferente alla subordinazione e alla successione gerarchica», esattamente come nella coabitazione mobile e senza centro delle figure/isole in questo spazio, l'arcipelago «obbliga ciascuna a 'trascendersi' navigando verso l'altra» per ricomporre un'armonia assente³⁰.

ta.

²⁹ Nota di presentazione pubblicata sul sito: <http://www.alessandrosciarroni.it/untitled.html> (novembre 2014).

³⁰ Cacciari, Massimo, *L'Arcipelago*, cit., pp. 20-21.

L'ingresso dei giocolieri e la loro disposizione nello spazio scenico è neutrale. Ad esso segue un tempo di attesa iniziale, perché non si tratta di una esibizione, di un numero strutturato il cui inizio e la cui fine esauriscono già tutto il senso del suo apprendimento. Anche l'avvio della *performance* è progressivo, nel guadagno lento del punto esatto di una ideale consonanza psicofisica con lo spazio e la situazione; il ritmo è e resta individuale, autonomo: nessuna predisposta orchestrazione dei rumori (tra lanci, prese e cadute) perché il ritmo è qui una faccenda interiore, così come per le parabole di lancio o la decisione dell'aumento scalare dei pezzi tirati in aria (da uno a quattro in qualche caso cinque). Non conta l'arrivo silenzioso al punto più alto, né il ritmo rumoroso della loro discesa/caduta: è il restare presente, che conta. L'attesa, la riflessione, la ripartenza³¹. La fedeltà della, e nella, sua ripetizione, fino alla fine: questa è forse la ragione più vera nell'accostamento di titolo e sottotitolo della *performance*.

Allo spettatore, più resta della partitura visiva quella dell'ascolto; o meglio, della visione (spaziale e figurale) trasformata in ascolto. Parafrasando Fónagy, ogni visione spaziale implica figure di pensiero³². Questo sistema di figure nei lavori di Sciarroni è pensiero coreografico. In una delle prove del laboratorio veneziano nel giugno 2014, a cui ero presente, Sciarroni ha affermato che: «la ripetizione di una canzone non è un *loop* ma già una *cover*». Ecco, l'opera poetica così come quella coreografica quando si mette alla prova della sua ridondanza è nella variazione, e non si definisce per la sua costante riconoscibilità o ripetibilità, ma al contrario per una variabilità immanente, continua, al lavoro già dal suo interno³³.

Danzare accanto

In termini di dialogo e di comparazione tra configurazioni coreografiche e morfologie urbane, se nel lavoro nel campo veneziano di Sieni è visibile come il

³¹ Non a caso, questo atteggiamento affettivo della presenza performativa è stato riconosciuto da Rosita Boisseau come pieno di sobrietà e pudore (*Le geste auguste du jongleur de massues*, «Le Monde», 24 novembre 2014).

³² Fónagy, Ivan, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982 (cap. 5 *Figure visive e musicali*, pp. 67-71).

³³ Sulla dimensione etica di questa intensificazione dall'interno dell'opera, si vd. Bertelsen, Lone – Murphie, Andrew, *An Ethics of Everyday Infinities and Powers. Félix Guattari on Affect and the Refrain*, in Gregg, Melissa – Seigworth J., Gregory (a cura di), *The Affect Theory Reader*, Durham – London, Duke University Press, 2010, pp. 138-157.

modello fluido dell'isolato (*sostantivo*) possa agire come apertura dello spazio circostante, nel lavoro di Sciarroni questo modello (*aggettivo*) si appoggia alle variazioni interne allo spazio scenico, proprio come emblemi di efficienza e leggibilità delle energie dei *jongleurs*.

Michele Di Stefano, coreografo e *performer* della compagnia MK, sembra invece operare direttamente dal di dentro della metafora urbana, per sovvertirla attraverso la coreografia in termini di paesaggio globale e geografia dell'esotico. Ma procediamo con ordine.

Da anni Di Stefano è impegnato a rinnovare il rapporto tra la presenza scenica del *performer* e il paesaggio visivo urbano, in una incessante attività di lavoro e ricerca in stretta consonanza anche con l'arte visiva e musicale; ha ricevuto il Leone d'argento per l'innovazione durante il 9. Festival di Danza Contemporanea della Biennale di Venezia (2014).

Vi è un interesse prevalente nell'attuale ricerca di Di Stefano: sfatare i miti dell'esotismo turistico provando a decostruire lo spazio coloniale dello sguardo occidentale attraverso incursioni geografiche e/o cartografiche capaci di orientare nuovi modelli nello spazio, come ad esempio, dal romanzo di Jules Verne (1873), in *Il giro del mondo in 80 giorni* (Torino, Fonderie Limone Moncalieri, 2011, da cui poi anche il progetto *Quattro danze coloniali viste da vicino*, Castiglioncello, Inequilibrio festival, 2011), *Impressions d'Afrique* (dall'omonimo romanzo di Raymond Roussel, 1910) presentato nel 2013 al Museo Nazionale Etnografico Pigorini di Roma, o nel più recente *Robinson* (Roma, Teatro Argentina, 7 febbraio 2014), in stretto dialogo con l'etnografia narrativa di Michel Tournier e il suo *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967).

Di Stefano non compone figure ma ragiona prevalentemente sullo spazio che il gesto o il movimento andrà a occupare. Lo spazio per lui è sempre spazio del capitale. L'attuale assetto del sistema mondo per lui altro non è, in quanto lettore attento di Peter Sloterdijk, che lo spazio interno del capitale globale, spazio di esclusione senza precedenti: «corpo imprigionato in una fitta ragnatela di movimenti di traffici e routine telecomunicative»³⁴.

All'idea che il gesto preesista in una specifica funzione o abilità del *performer*, più importa nei suoi recenti lavori l'azione immediata, concreta e fisica, capace

³⁴ Sloterdijk, Peter, *Il mondo dentro il capitale* (2005), a cura di Gianluca Bonaiuti, Roma, Meltemi, 2006, p. 185.

di incontrare l'altro non solo nell'atto più prossimo del toccare, ma anche nello scontro incidentale, nell'urto inconsapevole ma sempre rivelatore. Non esiste per Di Stefano un grado zero del gesto: ossia, non vi è innocenza né neutralità; il gesto soltanto si dà nel transito. La transizione in danza è sì quell'arco che connette l'inizio e la fine di un movimento, ma anche l'indicazione delle singole unità che possono colmare il divario tra le frasi di movimento in punti determinati della scena: è sempre un momento di connessione capace di far lavorare maggiormente il *performer* in termini spaziali. Per questo la traiettoria del centro di massa di un corpo che si disegna nello spazio (e non a caso Di Stefano, nelle prove e nei laboratori, utilizza anche termini della balistica) assume nel movimento un'importanza decisiva: l'approssimazione a un punto capace di anticipare l'incontro con l'altro è sempre libero e personale, poiché il parametro aperto e senza informazioni è quello della velocità esecutiva.

Già nel *Giro del mondo in 80 giorni* l'assenza di delimitazione tra i campi di azione dei *performer* allude alla globale eppure inerte circumnavigazione raccontata da Verne, con l'intenzione di decostruire il centro della mente coloniale, o comunque eurocentrica, del suo protagonista, in una frammentazione sistematica di ciò che nei *performer* definisce la presenza. Se pur lo spazio resta ibrido, la coreografia mantiene nelle azioni che vi succedono una certa articolazione tra sequenze diverse, sempre in contrappunto di collegamento tra i gruppi ottenuta attraverso una condizione atmosferica, un vincolo di vero e proprio ricreato clima: i corpi sono continuamente (dis)turbati da vapore, polvere, nuvole nere etc. Le immagini conducono spesso a percezioni di umidità e polverizzata acquosità: la coreografia trasforma in affezione questa scrittura di viaggio globale. Come per mostrare, dietro la merce olfattiva dell'esotico e del lontano, il progetto della istituzionalizzazione del traffico dei bisogni e dei desideri, che ha ridotto il mondo a «nient'altro che un pezzo qualsiasi di carta tra i molti che compongono la rappresentazione dell'intero pianeta localizzato e reso tecnicamente disponibile al traffico»³⁵.

Mentre la scena è costruita secondo astratte "vedute ambientali", pianificate nel registro dell'accumulazione e secondo numeri intercambiabili, non v'è alcun inizio né fine del viaggio perché l'intero globo è sempre qui, dentro il flusso del

³⁵ *Ivi*, p. 68.

capitale. Al romanzo di avventure, Di Stefano sostituisce l'“ovunque” negoziato del turismo di massa, destinato a disattendere ogni imprevisto, ogni incontro, dunque ogni conoscenza; o come nelle geometrie ossessive del gioco del golf, la cui pratica sociale di precisione sportiva contiene un rigoroso cerimoniale del comportamento per guidare la sua celebrazione all'aperto, ma in ben recintati e predeterminati percorsi. Ne consegue un annullamento dello spazio scenico come unità; il movimento si espande in tutte le direzioni con gli assi principali che uniscono – indipendentemente dalla griglia – le principali situazioni performative, costringendole a una forte relazione visiva tra loro, un incessante incontro di sguardi. Alla città da attraversare, all'estraneo da incontrare, si sostituisce qui uno sguardo veloce al di là della vetrina.

Ma ancor più nella recente coreografia per nove danzatori di Aterballetto, dal titolo emblematico *Upper East Side* (Reggio Emilia, Teatro Cavallerizza, 22 ottobre 2014), Michele Di Stefano lavora sull'impianto urbano come una vera e propria scrittura/struttura coreografica data, da cui è possibile generare nuovi discorsi. La topografia residenziale di questa parte di New York, cui il titolo allude, è qui assunta in scena nella prevalente occupazione di una equivalente zona est (lato destro) del palcoscenico: i blocchi, gli isolati urbani che organizzano la città in assoluto più modernista e non solo in architettura³⁶, sono i generatori di una spazialità affettiva ottenuta attraverso non più il clima ma l'esterna prossimità dei corpi, il rispetto del punto cardinale da cui generare movimento, le entrate e le uscite organizzate come posizionamenti su mappe precise, speculative perché all'occorrenza da disattendere o scrupolosamente da osservare.³⁷ Per Di Stefano «la danza acquisisce un carattere esplorativo e diventa una questione di orientamento», come scrive nelle note di presentazione del suo lavoro, affinché la mobilità sia permanente e lo scambio delle frasi ininterrotto, proprio come nell'isolato (block) newyorkese il rapporto tra edifici e strade delimita lo spazio e crea percorsi³⁸.

³⁶ Su cui si veda almeno Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Jacqueline Chambon, 1985; ma imprescindibile è anche Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, New York, The Monacelli Press, 1994.

³⁷ Sull'idea del camminare per la città come un progetto artistico capace di pensare nuovi paesaggi urbani (*speculative mapping*) si vd. O'Rourke, Karen, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Cambridge and London, The MIT Press, 2013.

³⁸ Sulla vitalità di questo rapporto, anche difficilmente negoziato, cfr. i contributi contenuti in *Block by Block: Jane Jacobs and the Future of New York*, New York, Princeton Architectural Press, 2007.



Foto 5: Michele Di Stefano/Aterballetto, *Upper East Side*, Reggio Emilia, Fonderia, novembre 2014

© 2014 A. Anceschi.



Foto 6: Michele Di Stefano/Aterballetto, *Upper East Side*, Reggio Emilia, Fonderia, novembre 2014

© 2014 A. Anceschi.

Il coreografo, nel lavoro con una compagnia di repertorio neoclassico contemporaneo, interviene su almeno quattro piani essenziali, così come discussi durante un incontro pubblico avvenuto in preparazione del debutto³⁹.

Il primo punto riguarda la costruzione della frase (chiamata «master», ossia frasi coreografiche autonome, trovate da ciascun interprete, che compongono un vero e proprio catalogo di informazioni gestuali, ma in cui il dove [lo spazio] e il quando [il tempo] sono sbilanciati, poiché dipendono dalla decisione in tempo reale del danzatore, a seconda di quello che succede nello spazio.

Il secondo punto riguarda la modalità che definirei «del danzare accanto», ossia in prossimità del corpo dell'altro in una attesa che non è mai passiva, ma etica nel suo restare aperta: Di Stefano utilizza il concetto di «attenzione sull'esterno», affinché il danzatore possa creare lo spazio come una possibilità di costruire un ambiente vivibile.

Il terzo punto convoca la meccanica del fallimento, perché per Di Stefano anche l'interruzione è uno spazio di intervento, ossia di senso affinché avvenga il cambiamento del punto di vista, o la condivisione con altri del proprio materiale di movimento: è lo spazio dell'altro che richiede questa contraddizione dell'incontro: «la mia danza esiste solo se esiste quella dell'altro».

Il quarto e ultimo punto ribadisce l'irrilevanza della forma («la forma non conta niente»): la coreografia per Di Stefano è ricerca continua di un disequilibrio all'interno della sua scrittura: è la decisione, non la forma, che è

³⁹ Prova aperta di *Upper East Side* e incontro con il coreografo a cura di chi scrive, per il ciclo *Il coreografo al lavoro*, Reggio Emilia, Fonderia, 10 ottobre 2014.

capace di rendere i danzatori consapevoli, e non soltanto formalmente ineccepibili.

Alla fine, ciò che risulta non è soltanto un pezzo di estrema bellezza formale (non inseguita né programmata); e nemmeno un trasloco «nei quartieri alti», secondo il sarcasmo ironico del coreografo che si trova a lavorare per la prima volta con una delle più importanti compagnie di danza italiane. Si tratta forse più di un vero e proprio rinnovamento discorsivo di una pratica culturale, quale è la danza, attraverso il ridisegno creativo degli isolati, paragonabile, nel prolungamento della metafora, alla realizzazione di nuovi quartieri, nuovi palinsesti urbani per corpi senza sovranità capaci con la loro intensità di generare nuove politiche della memoria⁴⁰.

⁴⁰ Cfr. Huyssen, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

Christine Greiner

Un esercizio per ridefinire la pratica della performance, a partire da due esempi brasiliani¹

Quel che si è soliti chiamare performance è stato inteso, fin dagli anni Sessanta, come un linguaggio, un genere artistico e un campo di studio. Queste classificazioni sono fondamentali in termini di mercato, curatela e critica d'arte, tuttavia, io propongo in questo saggio un'ipotesi che ripensa la pratica della performance, abitualmente definita come un genere artistico ibrido. Cerco di riconoscerla come un'azione cognitiva che precede la sistematizzazione del linguaggio e, allo stesso tempo, si integra ad esso, agendo come una specie di operatore di destabilizzazione dei parametri dati per il suo riconoscimento, così come per quello di altri linguaggi, compresa la danza. In questo senso, la performance sarebbe più prossima a un modo singolare di percepire (la vita, il corpo e l'ambiente) che, necessariamente, a un linguaggio. In questo senso, non sarebbe adeguato insistere nella definizione che la performance è un genere artistico ibrido o anche un accadimento che si costituisce ai margini degli altri linguaggi.

Contesto storico

Negli anni Sessanta e Settanta, in vari luoghi del mondo (in Occidente e in Oriente), artisti e pensatori cominciarono a discutere e testare nuovi modi di lavorare il corpo e di riconoscerlo a partire dalle sue manifestazioni e dai suoi stati. Richard Schechner (2003) direttore di teatro e uno dei pionieri degli studi sulla performance in ambito accademico, propose un sistema che chiamò inizialmente “il ventaglio” e pochi anni dopo “la rete”, per descrivere quel che divenne noto come il campo della performance, che sarebbe, secondo lui, un

¹L'ipotesi principale di questa ricerca è stata presentata nel gennaio del 2013 all'VIII Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, in una tavola rotonda realizzata al SESC Vila-Mariana a San Paolo, a fianco del critico di danza e docente dell'UCLA, Susan Leigh Foster e dello scrittore e saggista Jack Halberstam. Oltre a ciò, il professore dell'Università Federale del Ceará Pablo Assumpção ed io abbiamo coordinato, nello stesso istituto, il gruppo di lavoro su Performance come Metodologia di Ricerca, fin dal 2009. Frammenti delle discussioni sulle opere di Marcelo Evelin e Lia Rodrigues furono inizialmente presentati al Festival di Kyoto nel 2011 e in un corso che tenni all'Università Rikkyo di Tokyo.

termine inclusivo, ossia un termine per mettere in relazione azioni molto diverse tra loro e salvaguardando le loro specificità. La differenza con gli altri sistemi è che non avrebbero più importanza le categorie abituali per definire arte e non-arte, così come i territori dei generi artistici specifici.

Così il teatro, per esempio, sarebbe solo un nodo dentro un continuum che abbraccerebbe ritualizzazioni animali (incluso l'uomo come animale), performances di ogni giorno (anniversari, scene familiari, ruoli professionali interpretati nel quotidiano), sport, cerimonie, riti e altre performances su ampia scala (carnevale, partite di calcio ecc.).

Quando immaginò la metafora del ventaglio, le esperienze apparvero l'una accanto all'altra, come riti, cerimonie, sciamanesimo, scoppio e risoluzione di crisi, performances quotidiane, sport, intrattenimenti, opere teatrali, processi di creazione e di ritualizzazione, il tutto connesso dalla punta del ventaglio: la nozione di performance. Già nella metafora della rete, la dinamica cambiava. Nella rete, le diverse manifestazioni non sarebbero legate ciascuna attraverso un punto in comune (la performance), ma tutte intrecciate: le origini del teatro in Eurasia, in Africa, nel Pacifico e in Asia, riti e sciamanesimo, crisi del comportamento e opere teatrali, performances di ogni giorno, teatro contemporaneo, esperienze di psicoterapia, studi di etologia e così via, tutto intrecciato.

Secondo Schechner, non esiste azione corporea senza crisi, conflitto, tensione, incompletezza e, soprattutto, contaminazioni con l'ambiente. Perciò è nella natura della performance mettere in discussione convenzioni e cornici, modi di agire, portare le manifestazioni agli estremi - come se fosse solo per divertimento².

Dagli anni Settanta fino ad oggi, molte ricerche e speculazioni hanno discusso se la denominazione di performance possa servire per analizzare le *impasses*, ossia le circostanze in cui un linguaggio naviga attraverso un altro e i riferimenti si confondono.

²Vorrei sottolineare che l'obiettivo di questo articolo non comprende una revisione esaustiva della bibliografia della performance. Autori come Roselee Goldberg, Laurie Anderson, Peggy Phelan, Jill Lana, Erika Fisher-Lichte, Saskya Iris, Jain, Minou Arjomand, Tadashi Uchino, Peter Eckersall, Zdenca Badovinac e Nat Muller, tra gli altri, hanno già svolto questo compito, analizzando il linguaggio della performance in differenti contesti culturali. Io presento invece una modestissima contestualizzazione iniziale, solo per contrastarla con l'ipotesi che presenterò in seguito.

L'etimologia della parola *performance* viene dal francese *parfournir*, che è un verbo usato per diversi significati, come provvedere, completare e spostare. Fu nel 1500 che questo termine apparve in inglese come *performance* e, dai secoli XVI e XVII, iniziò a essere usato abitualmente. Fu Victor Turner (1974) a riconoscere che la performance era capace di rivelare le caratteristiche più intime e importanti di una cultura e dei suoi individui. La sua constatazione che la performance sarebbe “la cosa più vera in una cultura”, fu col tempo problematizzata da altri artisti e ricercatori, che passarono a proporre la pratica della performance come la costruzione di un'artificialità. Attraverso la costruzione di qualcosa che non sarebbe essenza né verità, la traccia di qualcosa di più vitale potrebbe emergere come potenza di vita e di azione. Ancora oggi queste questioni provocano un dibattito accalorato che vede al centro discussioni sulle tensioni tra finzione, verità e autenticità, presentazione e rappresentazione.

Per tentare di comprendere questo processo evolutivo, Diana Taylor (2003) ha considerato la performance, innanzitutto, come un comportamento restaurato. Qualcosa che è accaduto una prima volta nella vita e che nella forma di performance accade sempre come una “seconda volta”. Sarebbe in un certo modo una ripetizione che restaura una situazione già accaduta e che deve accadere di nuovo, così da radicalizzare, dispiegare, trasformare e mettere in evoluzione quel che è già passato.

Questa ipotesi ha generato un altro dibattito intorno ai diversi punti di vista da cui potrebbe essere considerata una ripetizione e/o una restaurazione. Il genetista ed etologo Richard Dawkins (1978) ha proposto una spiegazione, attraverso la teoria che ha chiamato “memetica”. I memi (in analogia con i geni, ciò che è lo “stesso” e a memoria) si organizzerebbero come atti reiterativi (imitazioni) che replicano a partire da esperienze precedenti impiantate in nuovi corpi e ambienti. La performance sarebbe un'azione di memi, come tutti gli altri processi di trasmissione culturale - di qui la sua indissociabilità dalla vita.

Tale proposta porta una nuova questione interessante, che non solo ha a che fare con i limiti dei generi artistici e dei linguaggi, ma anche con l'importanza degli apparati mediatici.

Le prossimità con la comunicazione

Durante tutti gli anni Novanta, il critico d'arte Rosalind Krauss (1999) affermò che, fin da Marcel Duchamp, Mondrian e Clement Greenberg, tra altri artisti, c'è il riconoscimento che, prima che la pittura sia pittura, c'era una tela, una superficie con informazione, che non sarebbe neutra, pur se apparentemente sembra vuota. In questo contesto, nulla può essere considerato una tabula rasa (nemmeno la tela, nemmeno il corpo). In certo modo, questo riconoscimento attualizza la celebre frase di Marshall Mac Luhan "il mezzo è il messaggio". Ma quel che si è ampliato in forma significativa è stata la nozione di messaggio - tanto nel senso della trasmissione come della definizione stessa di messaggio.

In termini di arte del corpo, per esempio, un mutamento di stato può essere un messaggio, anche se intraducibile in termini verbali. E quel che si trasmette in un'opera d'arte, molte volte, non ha una configurazione classica di messaggio, essendo in una zona di pre-comunicazione, ossia in una zona della percezione, senza significati riconoscibili.

Rosalind Krauss diagnostica che molti abusi sono stati commessi in nome del supporto comunicativo. Ma, come aveva anticipato Mac Luhan, il mezzo non è mai stato un supporto passivo. Il processo di comunicazione non avviene nella tela, ma nella semiosi (azione intelligente dei segni) tra tela e corpo, in un fenomeno chiamato da Krauss otticalità, che si riferisce a un ampliamento del significato di visione³. Questa condizione di attraversamento che può navigare su media diversi, senza restringersi a un supporto per ogni linguaggio, Krauss arrivò ad identificarla come una condizione post-mediatica. La pittura non avviene soltanto sulla tela, né il teatro sul palco o la poesia nel libro. La legge del genere e dei suoi rispettivi supporti comincia a essere ogni volta più destabilizzata. Nulla si costituisce come pura interiorità o auto-

³C'è una vasta bibliografia che discute su come non si possa intendere la visione da un punto di vista esclusivamente neurofisiologico, e nemmeno esclusivamente come processo soggettivo (il guardare). Questa dicotomia tra visione e sguardo conserva residui della separazione tra natura e cultura, avendo come riferimento i periodi in cui il corpo era bandito dalla discussione. Jonathan Crary (1988) ha attribuito alla nascita della fisiologia dell'occhio e agli studi realizzati a questo proposito nel secolo XIX la responsabilità di nuove riflessioni epistemologiche, che identificano la necessità di alleare biologia e cultura per discutere sulla produzione di conoscenza.

identificazione. L'auto-identico si diluisce in auto-differente. Così, il contesto di ogni medium non è legato solo alla possibilità di smascherare la finzione per “rivelare” la realtà. L'analisi della finzione stessa costituisce la struttura dell'esperienza.

Per quel che riguarda questa finzione/realtà, Jacques Rancière (2005) ha spiegato che il regime di finzione che regge il regime rappresentativo dell'arte è una maniera di stabilizzare l'eccezione artistica e attribuirla a una *technè*, il che vale a dire almeno due cose: l'arte delle imitazioni è una tecnica e l'arte non è una bugia, anche quando crea finzioni. Anche la finzione è reale.

Questa sarebbe una spiegazione un po' diversa da quella proposta dagli antropologi degli anni Settanta. Turner, Erving Goffman e Clifford Geertz affermavano che gli individui erano gli agenti dei propri drammi. L'obiettivo era di contrapporsi alla sociologia tradizionale di Emile Durkheim, che identificava condizioni sociali che determinavano comportamenti e credenze. C'erano, pertanto, due posizioni: la prima, che la società dettava le regole, e la seconda, che l'individuo era agente delle proprie norme e dei propri drammi. Ma poco a poco diverrà ogni volta più chiaro che la chiave stava nelle connessioni.

L'ipotesi principale

A partire dalle questioni proposte da Krauss e Taylor, dalle divergenze tra alcuni antropologi e le sistematizzazioni organizzate da Schechner, le domande cominciano a precisarsi:

- 1- Il corpo è disciplinato dalla società o l'azione individuale è sovrana?
- 2- Le manifestazioni artistiche si riducono alle specificità dei loro media o testimoniano la destabilizzazione delle leggi dei generi e dei loro relativi supporti?
3. La commistione tra linguaggi, procedimenti e pensieri obbedisce a quel che Boaventura de Souza Santos (2000) chiamò sovra-esposizione, presiedendo a processi di dispersione creativa e di diffusione in rete, o ha finito per diventare sotto-esposizione, presiedendo a processi di canonizzazione nella politica e nell'arte?

Per creare un dislocamento di queste questioni (pur senza trascurarle),

vorrei proporre l'ipotesi che la performance sia una singolarità cognitiva che invade e contamina linguaggi (danza, teatro, cinema, arti visive ecc.), destabilizzando le loro particolarità e mettendo in discussione certezze ed evidenze. Sono particolarmente interessata alle contaminazioni tra la performance e la danza contemporanea⁴.

Per sviluppare questa proposta, vorrei condividere tre domande un po' diverse da quelle già citate dagli studiosi della performance e dagli antropologi, e che aiutano forse a chiarire la mia proposta. La prima è: quando e come comincia un processo cognitivo?

Per anni, si è pensato che la percezione venisse prima della cognizione e che la sua natura fosse distinta dall'azione. Si usava affermare che la percezione sarebbe uno stimolo del mondo sulla mente e un'azione di stimolo della mente sul mondo. In questo caso, il pensiero non sarebbe nient'altro che un processo che si costituisce "tra".

Tuttavia, più recentemente, il filosofo Alva Noë (2004) ha spiegato come questa separazione tra percezione e azione (così come tra percezione e cognizione) sia piuttosto pericolosa e inadeguata. Il pensiero non può essere considerato solo qualcosa che sta tra una cosa e l'altra, visto che la percezione è già, intrinsecamente, un pensiero e la base della percezione è una conoscenza pratica dei modi in cui il movimento aziona mutamenti in un soggetto e nel suo ambiente. Questo significa che percepire è già un modo di agire. La percezione non è qualcosa che succede a noi o in noi, ma è qualcosa che facciamo e perciò è sempre, inevitabilmente, singolare. Nessuno fa la stessa cosa nella stessa forma.

Noë va ancora oltre e afferma che percepire non è solo avere una sensazione o ricevere impressioni sensoriali, ma avere sensazioni che qualcuno intende. E questo mi porta alla seconda domanda: un movimento può essere

⁴Fin dall'inizio degli anni Duemila si sono discusse le zone d'indistinzione tra la danza e la performance. Nell'ottobre 2001, un gruppo di artisti e critici, tra i quali si distinguevano, Christophe Wavelet, Jerome Bell, La Ribot e Xavier le Roy, organizzarono un incontro a Vienna per discutere un *Manifesto per la politica europea della performance*, considerando talmente osmotica la relazione tra danza e performance, da apportare mutamenti radicali dei paradigmi del linguaggio, aprendo nuove possibilità di denominazione: *site specific*, laboratorio, danza sperimentale, *body art*, *performance art*, *conceptual dance* ecc. (Lepecki, 2004: 172). André Lepecki, che partecipò e intervenne in tutte queste discussioni, ha analizzato due anni dopo, nel suo libro *Exhausting Dance, performance and the politics of movement* (2006), il mutamento di paradigma della danza, che tiene in scacco il suo principio più primordiale che sarebbe il movimento.

considerato un concetto? In quali circostanze?⁵

In accordo con Noë - e con autori come Lakoff e Johnson (1999), Alain Berthoz (2001), tra altri - tutta la base della comprensione è concettuale. Questa ipotesi è abbastanza peculiare, perché implica il riconoscimento che gran parte del contenuto percettivo è concettuale, se si ammette, in via generale, che per formulare un concetto è necessario essere capaci di elaborare giudizi e articularli come linguaggio. Se, al contrario, consideriamo che il contenuto percettivo sia già concettuale, la percezione non è qualcosa che precede la concettualizzazione, ma è già cognitiva, nel senso che è un'abilità sensomotoria dalla quale emergono pre-concetti organizzati come movimenti corporei. L'abilità sensomotoria è, pertanto, essa stessa un'abilità concettuale. Il movimento sarebbe, in questo senso, basicamente cognitivo, perché il modo in cui comprendiamo come le cose accadono è sempre in termini sensomotori. In questo livello di descrizione, non c'è nessuna possibilità di separare la teoria dalla pratica. Percepire è già un modo di pensare sul mondo o, in altre parole, ogni esperienza, anche senza configurarsi come un giudizio, è pensabile.

Così, avere un'esperienza motoria è confrontarsi con un modo possibile del mondo. Il contenuto dell'esperienza e il contenuto del pensiero, in molti sensi, sono gli stessi. L'ignizione sta nel movimento.

Sono stati questi studi della percezione come azione e cognizione, con l'accompagnamento di alcune ricerche pratiche, che mi hanno portato a pensare a uno stadio anteriore al linguaggio e ai generi artistici. Ossia, al momento in cui il movimento corporeo attiva mutamenti che destabilizzano tutte le certezze e le evidenze. Non tutto il movimento attiva questo tipo di mutamento. Questo sarebbe, a mio avviso, il ruolo dei movimenti performativi. Essi non sono necessariamente classificabili come un genere artistico, bensì come operatori di destabilizzazione cognitiva. Creano territori epistemologici in cui classificazioni, modelli e regole date a priori cessano di essere sovrani.

⁵Ringrazio la coreografa Claudia Muller che mi ha invitato a partecipare alla sua commissione di laurea magistrale nel 2002 all'Università Statale di Rio de Janeiro, dove abbiamo discusso cosa significa dire che una danza è concettuale. Poiché Claudia aveva svolto la sua ricerca nell'ambito delle arti visive e aveva già familiarità con questo campo di conoscenza, aveva importato in pratica tutta la sua bibliografia da quell'area. È stata la sua ricerca che ha rafforzato la mia volontà di proporre una nuova bibliografia per comprendere cosa sarebbe danza concettuale, una volta che il punto di partenza fosse necessariamente il movimento e non solo la spazialità dei corpi e degli oggetti.

Così, al contrario di quel che si usa affermare, la performance non si costituisce a partire dall'ibridazione di molteplici linguaggi artistici. Non arriva mai a costituirsi a partire da paradigmi identificabili, perché rinforza, ad ogni esperienza, la sua attitudine a destabilizzare tutti gli altri linguaggi.

Lancio quindi la terza domanda: potremmo pensare alla performance come un modo singolare di percepire/conoscere, la cui funzione sarebbe reinventare il corpo per attivare forze vitali?

Per discuterla, vorrei presentare due esempi pratici che sto seguendo da alcuni anni e che, in un certo modo, approfondiscono il dibattito realizzato dai ricercatori delle scienze cognitive e della filosofia politica.

Molto oltre i generi artistici

È possibile elencare vari esempi di artisti brasiliani con filiazione da ricerche diverse, che non si inquadrano più in un unico genere artistico o in un linguaggio specifico. Opto in questo momento per due coreografi che realizzano ricerche e creazioni in ambienti piuttosto precari, il che indica un aspetto politico ed estetico abbastanza peculiare: Marcelo Evelin e Lia Rodrigues.

Marcelo ha fondato il suo laboratorio di creazione insieme con il collettivo del Dirceu, situato nello stesso quartiere del Dirceu, alla periferia di Teresina (Stato di Piauí). Lia Rodrigues mantiene la sede della sua compagnia di danza nella Favela de Maré, una delle più grandi favelas di Rio de Janeiro. Benché menzioni altre opere create da questi due coreografi, mi focalizzerò particolarmente su tre coreografie concepite da Lia Rodrigues, prima e dopo il trasferimento della sua compagnia nella favela, e su due coreografie di Marcelo Evelin.

Quel che attira l'attenzione in questi due creatori e nelle loro rispettive opere, è che tanto Marcelo quanto Lia non stanno realizzando lavori sociali tipici, insegnando danza, in modo coloniale, a quelli che “non sanno niente”. Al contrario, stanno costruendo conoscenza e pensiero critico e, allo stesso tempo, attivando una rete sensibile alla creazione. Per questo l'etica che si costituisce a partire da queste esperienze esplicita come la vita umana sia stata annullata in alcuni luoghi e indica percorsi per come si può, in certo modo,

rivitalizzare un sentimento di comunità che è legato, inevitabilmente, a un sentimento di umanizzazione.

Le loro esperienze sono impregnate di alcuni principi considerati fondanti della performance, ma che evidentemente non si riferiscono esclusivamente ad essa: i tratti autobiografici, la restaurazione di una certa logica costituita nel passaggio corpo/ambiente e una destabilizzazione radicale dei modelli dati che caratterizzerebbero il linguaggio della danza, quando essa è così identificata.

Le zone di contaminazione non si restringono a questi linguaggi artistici (danza e performance), ma a operatori descritti e identificati anche per altre conoscenze. Benché una bibliografia specifica di biopolitica non integri sistematicamente la ricerca di questi artisti⁶, c'è senza dubbio una prossimità evidente, in quel che si riferisce ad alcuni principi della vita e dei suoi confini con la morte, così come tra quel che si considera umano o inumano (o subumano).

Nell'ambito della ricerca accademica, Michel Foucault (1977) è stato uno dei responsabili della destabilizzazione radicale tra corpo e parola, tra corpo e discorso, nel richiamare l'attenzione sull'importanza dell'enunciato. Non ha trattato quel che ha sempre occupato la quotidianità degli archivisti tradizionali, che sarebbero le proposizioni e le frasi. Quel che più gli interessava erano gli enunciati in quanto “emissione di singolarità”. Nell'enunciato, ha identificato che tutto è reale e che tutta la realtà si manifesta. Gli enunciati sono inseparabili da quel che ha chiamato “spazio della rarità”. Per spiegarlo, identificava tre fette di spazio:

1- La prima sarebbe lo *spazio collaterale, associato o adiacente*, che è formato da altri enunciati. Poco importava se era lo spazio che definiva il gruppo o se era il gruppo di enunciati che definiva lo spazio. I due si confondevano sempre nelle loro regole di formazione, dato che non smettiamo mai di passare da un sistema all'altro. Gli enunciati sono sempre trasversali.

2- La seconda modalità di spazio sarebbe lo *spazio correlativo*, che non si confonde con quello associato. Tratta della relazione degli enunciati con soggetti, oggetti e concetti. Secondo Deleuze (1988), è lì che vivrebbero i

⁶Lia ha letto alcuni anni fa vari frammenti dell'opera di Gilles Deleuze, e Marcelo e il collettivo del Dirceu hanno studiato alcuni libri di Giorgio Agamben (con particolare attenzione a *Quel che resta di Auschwitz*), così come i saggi di Peter Pál Pelbart.

mormorii senza inizio né fine. Questo perché gli enunciati, nella forma in cui sono stati studiati da Foucault, sono come sogni, ognuno con un suo proprio mondo. Lo spazio correlativo sarebbe, pertanto, l'ordine discorsivo dei luoghi, delle posizioni dei soggetti, degli oggetti e dei concetti, che fanno parte di una famiglia di enunciati.

3- La terza modalità di spazio sarebbe lo *spazio complementare*. In questo caso si trattava delle formazioni non-discorsive (istituzioni, avvenimenti politici, pratiche e processi economici). È qui che possiamo identificare con maggior chiarezza la sua filosofia politica. Le relazioni discorsive si relazionano con mezzi non-discorsivi che non sono né interni né esterni al gruppo degli enunciati. Tutti i confini tra dentro e fuori dei differenti sistemi (incluso il corpo) sono confusi.

Questo modo di pensare, pieno di attraversamenti, discontinuità e movimenti, permea l'opera di Foucault (1994, 1998, 2004, 2006, 2008), così come le esperienze di Marcelo e di Lia. Niente è come sembra. Quel che interessa è che sono forgiatori di rappresentazioni e realtà precarie, così come focolai diffusi di potere e di resistenza.

Si sfugge così ai grandi dualismi discorsivi in favore delle molteplicità. La “microfisica del potere”, proposta da Foucault, starebbe sempre fianco a fianco con l'investimento politico del corpo. Il potere non ha essenza, è operativo. Non è un attributo, ma si configura come una possibile relazione, o meglio, un insieme di rapporti di forza. Così, Foucault non ignora la repressione e l'ideologia, ma, sull'esempio di Nietzsche, riconosce che esse non costituiscono il combattimento delle forze, ma sono solo una specie di indicatore del combattimento.

Occorre osservare ancora, che non solo quello che accade, ma anche gli ampliamenti metaforici dell'accaduto e delle relazioni lì stabilite, sono fondamentali per comprendere la complessità delle operazioni del potere e le loro relazioni con il corpo. Se si lavora sulle differenti manifestazioni della realtà in modo non letterale, l'arte esplicita alcune di queste operazioni non sempre visibili, come fanno anche Lia e Marcelo.

Nel riconoscere che ogni società produce diagrammi e mappe cognitive, Foucault riconobbe alleanze flessibili e trasversali, che definiscono pratiche,

strategie e procedimenti invece di strutture date e fisse. Vedo qui un'importante connessione con le esperienze realizzate al Dirceu e nella Maré, che riconoscono anch'esse sistemi fisici instabili, sempre in disequilibrio, invece di un circuito chiuso di scambi. È in forma di diagramma che si ha l'esposizione delle relazioni di forza che costituiscono il potere. Il visibile è, quasi sempre, inevitabilmente enunciabile. Di qui l'opzione per la costruzione di una possibile epistemologia invece che di una fenomenologia. Il sapere sarebbe una formazione pratica, un dispositivo di enunciati e visibilità. Non è separato dall'esperienza percettiva, né dai valori immaginati. Quel che si vede e può essere descritto è ugualmente pensiero.

Per tornare alla discussione più specifica, voglio presentare più dettagliatamente alcuni esempi.

Fraternità nell'abiezione

Lia Rodrigues (1956) è una delle più importanti coreografe brasiliane. Si è formata nella Escola de Bailados di San Paolo e ha frequentato la Facoltà di storia nell'Università della stessa città. In quel periodo è stata coinvolta nella resistenza contro il regime militare nel Brasile, mostrando fin d'allora un interesse per la politica⁷. Comunque, il tipo di attivismo sociale al quale si è dedicata è stato sempre più rivolto alla danza. Tra il 1980 e il 1982 ha studiato in Francia, partecipando al primo montaggio della coreografia *May Be* di Maguy Marin. di ritorno in Brasile nel 1983, più precisamente a Rio de Janeiro, comincia a coreografare spettacoli teatrali con registi come Bia Lessa e Sérgio Mamberti. Alla fine degli anni '80, fonda l'Atelier de Coreografia con il danzatore João Saldanha, creando lo spettacolo *Catar*. Nel 1992, è invitata dall'Istituto Municipal de Arte e Cultura a organizzare una rassegna di danza nel teatro Sérgio Porto di Rio de Janeiro, che si sarebbe trasformata nel Festival Panorama RioArte de Dança, oggi chiamato Festival Panorama de Dança, uno dei maggiori Festival di danza contemporanea del Brasile. Nel 2004, Lia decide di dedicarsi soltanto al lavoro di creazione, allontanandosi dalle attività di

⁷Il regime militare in Brasile governò dal 1964 al 1985. Il periodo fu segnato da censura dilagante, torture, sparizioni e morti violente di studenti, attivisti politici, professori e giornalisti, insieme a molti altri. Anche molti artisti parteciparono ai movimenti di resistenza. I dati ufficiali indicano che ci furono 356 morti, 25.000 prigionieri politici e 10.000 esiliati, ma fonti non ufficiali ritengono che questi numeri siano stati molto maggiori.

curatrice⁸.

La Compagnia di Danza Lia Rodrigues è stata fondata nel 1990 e, nel 2005, si è trasferita nella Favela della Maré. Il lavoro è cominciato con la presenza della compagnia nella Casa della Cultura della Maré, che stava di fianco al Centro di Studi e Azioni Solidali della Maré, una organizzazione non governativa. L'edificio non aveva porte, così che le persone potessero entrare quando volevano. Durante le prove, tre membri della comunità chiesero di partecipare e furono inclusi nella compagnia. (Allyson Amaral fu il primo e danzò con la compagnia per quasi dieci anni). Alcuni danzatori offerseero workshops gratuiti per la comunità. Quando Lia è in viaggio, altri coreografi usano lavorare nel locale, come Paula Nestorov e Denise Stutz. Ci sono anche qualche volta rappresentazioni di artisti stranieri, come Jérôme Bel.

Lia ha varie fonti di ricerca e una delle più importanti è stata l'opera di Lygia Clark, specialmente la sua proposta di corpo collettivo. Lygia creò molte performances tra il 1964 e il 1981, focalizzandosi sulla dissoluzione delle barriere tra artisti e pubblico. Nell'opera di Lia c'è una connessione tra il lavoro di Lygia e la polemica di Susan Sontag, esposta nel suo libro *Davanti al dolore degli altri* (2004), in cui l'empatia è messa in discussione, così come la possibilità di stare, di fatto, al posto dell'altro per brevi istanti. Testare un corpo collettivo ed empatico nella favela della Maré è uno sforzo enorme e, inevitabilmente, esposto a ogni tipo di rischio.

Lia e Silvia Soter, la sua drammaturga, sono coscienti di questa difficoltà. Nessuna delle due pretende di ignorare che esistono differenze sociali, nel rapporto con la comunità della Maré. Al contrario, è proprio ammettendo le singolarità e le diversità che il lavoro diventa possibile, senza farsi ostaggio degli abituali colonialismi.

In *Aquilo de que somos feitos*, le parole perdono la loro identità sociale e il senso comune, in modo da assumere un altro significato relazionale a quel che c'è di corporeo nel discorso, facendo resistenza e confondendo le norme dalle quali il discorso è solitamente regolato. Sono le tracce di Lygia Clark,

⁸È importante notare che questo Festival creato da Lia nel 1992, fu pioniere in Brasile, in quanto non si restringeva alla programmazione di generici spettacoli di danza, ma proponeva invece un pensiero progettuale e politico, volto alla danza contemporanea e che privilegiava le ricerche più sperimentali.

specialmente la nozione di “oggetti relazionali” (testata dal 1976 al 1981) o il corpo all'interno di un gruppo, come in *Baba Antropofagica* (1973) che fa parte della sua *Arquitetura orgânica ou efêmera* (iniziata nel 1969).

Evidentemente, Lia non riproduce queste esperienze, ma esplora alcuni principi per spezzare, a modo suo, alcune barriere importanti tra vita e arte, artisti e pubblico.

Aquilo de que somos feitos è divisa in due parti. La prima esplora la nudità e differenti configurazioni del corpo.

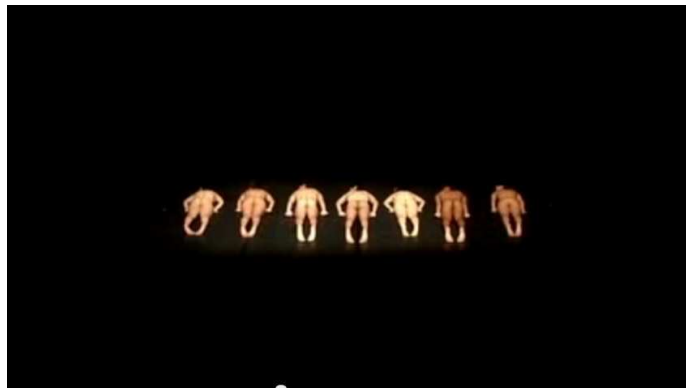


Foto 1: Lia Rodrigues, *Aquilo de que somos feitos*.
<http://youtu.be/kDu4zKnKZvM> (video con brani tratti dallo spettacolo).

Si chiede al pubblico di cambiare di posto durante la performance. Oltre a mettere tutti in movimento, questo permette di osservare l'esperienza da angoli diversi, sperimentando nuove spazialità. I danzatori espongono i loro corpi in modo radicale e la nudità perde, fin dall'inizio, qualunque connotazione erotica. Si tratta di esposizione della carne come fisicità bruta. Nella combinazione tra corpi diversi, un danzatore può apparire con due teste, diverse braccia o gambe. Nella prima versione di questa coreografia, durante la seconda parte, la danzatrice Micheline Torres cita frasi popolari della pubblicità come “il mondo di Marlboro” o slogan politici come quello di Che Guevara “Bisogna essere duri senza mai perdere la tenerezza”. Le frasi sono gradualmente ripetute e trasformate dai corpi in movimento. Durante gli ottanta minuti della performance, c'è una tensione tra quel che già sappiamo - saggezza e immaginario popolare - e il modo in cui questa informazione quotidiana è espressa in maniera crudele, nel senso artaudiano, dai danzatori, il che fa che i movimenti destabilizzino i significati abituali della parola. La contaminazione della performance (come operatore cognitivo di destabilizzazione) è evidente.

Oltre ad *Aquilo de que somos feitos*, Lia ha creato altri lavori nei quali ricorre la destabilizzazione di modelli dati. *Formas Breves*, per esempio, era basata sui bozzetti del *Balletto Triadico* di Oskar Schlemmer e sul libro di Italo Calvino *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Vari modelli e tipi di movimento vengono mostrati e, successivamente, destabilizzati. Si discutono anche le modalità di traduzione. Nella prima versione di questa coreografia, la danzatrice Marcela Levi consultava i disegni di Schlemmer per metterli poi in pratica nel corpo. Quel che conta è sempre il conflitto tra quel che può essere qualunque corpo e quel che si costruisce come un corpo qualunque.

Un altro tratto ricorrente nell'opera di Lia è la testimonianza. Il fatto che il corpo stesso sia presente in scena rappresenta già, di per sé, una specie di traccia autobiografica. Però la nozione di testimonianza rende più complessa questa questione, come ha spiegato Giorgio Agamben nel sollevare questo tema in relazione ai campi di concentramento. Testimoniare la vita o la morte di un altro ha delle implicazioni irreversibili, nel campo e al di fuori.

In latino, spiega Agamben (2008: 27) ci sono due termini che significano testimonianza. *Testis*, da cui deriva il termine testimonianza, significa quello che si pone come terzo in un processo. Invece *superstes* si riferisce a quello che ha vissuto qualcosa in prima persona, e dà la sua testimonianza sull'accaduto. Ricordando Primo Levi⁹, Agamben osserva che, evidentemente, Levi non è un terzo, ma in tutti i sensi un *superstite*. È a partire dalla sua deposizione che diventa chiaro come il confine tra i diversi tipi di sopravvissuti sia tenue. Nella deposizione di Levi, vittima e carnefice sono ugualmente ignobili, poiché la lezione dei campi è quella della fraternità dell'abiezione. Nulla si apprende, tutto è ricavato da chi è passato per il campo.

Si può dire che, nell'opera di Agamben, in un certo senso il potere è sempre il potere politico della morte; mentre per Foucault la morte sarebbe il limite del potere - il momento in cui gli si sfugge, che si configura come quel che c'è di più privato nell'esistenza umana. Agamben sottolinea ancora che la morte prese

⁹Primo Levi fu uno dei primi a pubblicare una testimonianza sul suo passaggio ad Auschwitz, dove fu deportato nel 1944. Nella sua prefazione a *Se questo è un uomo*, pubblicato nel 1958 da Giulio Einaudi, spiega che riuscì a sopravvivere per essere arrivato al campo alla fine della guerra e in un momento in cui il governo tedesco aveva deciso di allungare un poco la vita ai prigionieri, data la scarsità di mano d'opera per lavorare. Levi afferma che la storia dei campi di sterminio dovrebbe essere intesa come un allarme, una specie di segnale sinistro.

le forme più virulente nel caso dei campi di sterminio. Per questo suggerisce il campo come paradigma biopolitico dell'Occidente. Il suo argomento è che anche con la decentralizzazione del potere riconosciuta da Foucault, c'è una certa topologia della sovranità, ossia, proprietà che si mantengono immutabili. È così che la sovranità permane. È sempre una questione di vita o di morte, perché dice, rispetto alla produzione di nuda vita, che sarebbe la vita da scartare.

Non mi pare affatto appropriato usare il campo di concentramento e il campo di sterminio come metafore per la favela di Rio de Janeiro. Tuttavia, ci sono principi logici che attraversano queste, così come altre esperienze, in Brasile e in altri paesi. In questi casi, lo spazio di sovranità non è né sicuro né stabile. Se la nuda vita da principio pareva esposta negli stati di eccezione, ora pare, in circostanze diverse, banalizzata. È nell'amministrazione della morte che Agamben identifica la base del potere. Ed è in questa fessura che la compagnia di Lia Rodrigues lavora giorno dopo giorno. La nozione di sovranità può coinvolgere personaggi distinti in questo contesto, così come operatori diversi.

Ciò che il nazismo e altri regimi dittatoriali hanno mostrato in America Latina è stata la possibilità di combinare il potere sovrano e il biopotere, così come il potere di far morire e di far vivere. Più che una fabbrica di morte, i campi potrebbero essere considerati una fabbrica di nuda vita esposta alla biopolitica¹⁰.

Da secoli si è creduto che il corpo significa quando organizza linguaggio (verbale). Ispirato da Levinas, Agamben dice che il linguaggio è l'appropriazione che trasforma la natura in un volto e questo è un riferimento importante per la formazione della comunità. Ma ogni viso umano, anche il più bello e nobile, è inevitabilmente sospeso sul margine di un abisso. Per mantenersi identificabile è necessario mantenere la comunicabilità. Ed è il gesto, e non necessariamente il linguaggio verbale, che rende il significato visibile. Perciò, suggerisce Agamben, ogni epoca che ha perduto i suoi gesti finisce per ritrovarsi ossessionata da essi. La questione è come tradurli. Come

¹⁰Foucault ha situato la biopolitica all'interno di una strategia che denomina biopotere. Nel differenziare biopotere da potere di sovranità al quale succede storicamente, insiste nella relazione diversa che promuovono con la vita e con la morte. Mentre il potere sovrano fa morire e lascia vivere, il biopotere fa vivere e lascia morire. Sono regimi diversi, logiche distinte, due concezioni di morte, di vita e di corpo. (Pelbart, 2003).



Foto 2: Lia Rodrigues, Piracema.
© S. Landweer



Foto 3: Lia Rodrigues, Pororoca.
© S. Landweer

<http://youtu.be/eMmFrCXdx3g> (video con
intervista alla coreografa e brani dello spettacolo)

“leggere l'altro” davanti all'assoluta indistinzione tra fatto e diritto e a partire dal momento in cui tutta la vita privata ha carattere politico e pubblico, proprio come accade con i *realities shows* e le reti sociali. In questo senso, non è la nuda vita che diventa bios producendo biopolitica, ma è il bios che è tutto il tempo, e ogni volta di più, invaso dalla nuda vita, arrivando in alcune circostanze a essere soltanto nuda vita. Questo tiene aperto un nuovo campo di ricerca e intersezione tra la politica e la filosofia, la medicina e la giurisprudenza, la performance e la biopolitica.

Un esempio importante è l'opera *Encarnado*, concepita da Lia nel 2005. L'eccesso di ketchup che banalizza il sangue che scorre nei media e tutta una serie di cliché ribaltati in modo da mettere in discussione la cultura-mondo in cui stiamo immersi, mostra, ancora una volta, come la compagnia non sia rimasta immune dalla comunità in cui vive. Gli spazi si espandono in forme che non potrebbero essere riconoscibili, come è caratteristico di ogni stato di eccezione. Le parole-chiave sono indeterminazione, indecidibilità, indistinzione e talvolta, anche con maggiore incidenza, l'indifferenza. Tutto si radicalizza nelle coreografie seguenti, *Pororoca* e *Piracema*. In queste opere si evidenzia che la favela può essere riconosciuta come un sistema cognitivo interiorizzato, che minaccia, a ogni istante, di reinventare il corpo.

***Matadouro* e l'esaurimento della vita**

L'altro esempio che vorrei affrontare è *Matadouro* di Marcelo Evelin (1962). Marcelo ha studiato danza inizialmente con Dora Lenir Argento, pioniera del balletto classico a Teresina (Piauí). Inoltre, ha sempre avuto un grande interesse

per il teatro e quando arrivò a Rio de Janeiro nel 1980, per studiare giornalismo, prese contatto con il Teatro dell'oppresso di Augusto Boal, allora molto in voga in Brasile, anche considerata la recente amnistia di Boal dopo dieci anni di assenza dovuta alle persecuzioni del regime militare. Nel 1981, già piuttosto coinvolto nei movimenti teatrali, Marcelo conobbe la coreografa Lenora Lobo e da lei fu presentato allo studio di Klauss e Angel Vianna, una coppia di artisti pionieri della danza moderna e delle esperienze di studio sulla coscienza corporea in Brasile¹¹.

Dopo aver preso parte a diversi gruppi di danza in Brasile, come il Coringa, diretto da Graciela Figueroa, Marcelo viaggia per l'Europa e decide di trasferirsi ad Amsterdam, a partire dal 1986. Nel 2006, decide di ritornare nel Piauí, dove crea un collettivo con giovani artisti e non, chiamato Nucleo do Dirceu.

La coreografia *Matadouro* è stata ispirata dalla terza parte di un'opera classica della letteratura brasiliana chiamata *Os Sertões*, scritta nel 1902 da Euclides da Cunha. Prima di *Matadouro*, Marcelo aveva già creato *Sertão* nel 2003 e *Bull Dancing* nel 2006, che si riferivano rispettivamente alla prima e alla seconda parte della stessa opera.

Inoltre, si deve osservare che la guerra che interessa a Marcelo e al Nucleo do Dirceu non è esattamente la Battaglia di Canudos, che era il tema principale di Euclides da Cunha. La vita e la morte sono comunque in gioco sulla scena di *Matadouro*, ma prima di tutto perché sono in gioco nella vita quotidiana degli artisti del Nucleo do Dirceu, che vivono nella periferia della capitale dello stato più povero del Brasile.

Quel che richiama l'attenzione nella trilogia coreografica proposta da Marcelo, è che non si tratta di estetizzare la miseria o di documentare la vita precaria, sia nel paesaggio arido e sanguinoso dei *Sertões* di Euclides da Cunha o nella periferia della città di Teresina. Ciò che si vede della vita in *Matadouro* (così come in *Sertões* e *Bull Dancing*) non è tutto quel che sta là tale e quale. E nemmeno quel che si crede sia. È possibile identificare di che cosa tratta l'opera, solo penetrando la fessura che evita tanto le trappole della tautologia come quelle della credenza.

¹¹All'epoca, i modi di intendere la danza in Brasile erano molto radicati a tecniche che privilegiavano il "passo di danza", i vocabolari già sistematizzati. Klauss e Angel Vianna proponevano, prima del "passo", una coscienza del corpo e del processo interno del movimento.

Si tratta pertanto di un esercizio di resistenza e non di una coreografia che organizza passi di danza o che ripensa gli elementi che solitamente fanno parte degli spettacoli più convenzionali (passi, costumi, colonna sonora).



Immagine 4: Lia Rodrigues, Matadouro

<http://youtu.be/VYNwTrUv22U> (video con un brano tratto dallo spettacolo)

Nulla di questo è importante per questa esperienza. La discussione sul linguaggio che ripensa a che cos'è danza e coreografia oggi, il dibattito su qual è alla fine oggi lo spazio dell'arte e il suo pubblico, sono presenti, ma non sono il tema o la sfida principale.

La scelta metaforica che simula ed evidenzia lo stato della vita quotidiana di questi artisti, trova nell'insistenza e nell'esaurimento la sua materia prima. Perciò non si tratta più di simboleggiare la lotta quotidiana o le grandi battaglie, ma, con le parole di Marcelo stesso, la proposta è di “testare la fisicità che si organizza quando la vita è messa in evidenza al contrario, la vita svalutata, banalizzata, distanziata da un sentimento di umanità”.

Si tratta di un esaurimento invisibile, che lascia che la vita prosegua, svuotandosi di un senso pieno e autonomo.

Per questo, la chiave per avvicinarsi a questa esperienza non sta in alcuna teoria della danza o nel fatto che il pubblico accompagni o conosca le esperienze e le discussioni contemporanee della danza. Il flusso di comunicazione tra pubblico e artisti si alimenta soprattutto dell'empatia nel momento stesso della performance. Assistendo a *Matadouro* durante il Festival di Kyoto, ho sentito da un giovane giapponese che essere testimone della corsa incessante, che durava praticamente tutto il tempo della rappresentazione, lo aveva immobilizzato. Il ragazzo si sentiva attonito e paralizzato durante

l'esplicitazione di quelle vite senza valore.

Si sa che il sentimento di angoscia e di vergogna assale i sopravvissuti delle grandi tragedie. In greco, testimonia è *martis*, martire. Di lì nasce il termine martirio, usato dai sacerdoti per indicare la morte dei cristiani perseguitati che così davano testimonianza della loro fede. A questo riguardo, i sopravvissuti dei campi di concentramento sono unanimi, visto che tutti ritengono inappropriato chiamare le vittime del nazismo martiri. È come se la loro sorte fosse falsificata, dato che le vittime non erano cristiani e non stavano venendo, in effetti, martirizzati. Quel che tutti i sopravvissuti di Auschwitz credono e riconoscono è che la testimonianza ha sempre una lacuna. Tuttavia, non si tratta di considerare il campo come “indicibile” e “incomprensibile” in modo da adorarlo in silenzio, come si fa con un dio. Si tratta di mantenere fisso lo sguardo sull'inenarrabile, anche al prezzo di scoprire che quello che il male sa di sé, può essere trovato in tutti noi.

Ci sono molti esempi di artisti che hanno scelto di transitare in questa lacuna che, allo stesso tempo in cui singolarizza la testimonianza, garantisce l'impossibilità di testimoniare. Molti hanno scelto di presentare, giustamente, gli avvenimenti che sono impossibili da testimoniare dall'interno (non si può testimoniare dall'interno della morte) e ugualmente impossibili da testimoniare dall'esterno (chi sta fuori è escluso dall'avvenimento).

Dopo *Matadouro*, Marcelo e il Nucleo do Dirceu hanno creato la coreografia *De repente fica tudo preto de gente*, seguendo la stessa concisione dei movimenti. In *Matadouro* il gruppo aveva scelto tre azioni: stare nudi, in piedi, di fronte al pubblico, correre incessantemente in cerchio e cambiare la posizione iniziale presentando uno stato squilibrato del corpo, al suono della respirazione. In *De repente fica tudo preto de gente*, cinque danzatori di diverse provenienze (Teresina, San Paolo, Ipatinga, Kyoto e Amsterdam) si aggrovigliano l'uno con l'altro dipinti di nero. Il pubblico non riesce a distinguere il corpo di ciascuno e finisce gettato nell'oscurità che invade la scena, perdendo la nozione dello spazio e del tempo.

Questa coreografia si ispirava al libro di Elias Canetti *Massa e Potere*. In quest'opera Canetti spiega come la massa sia un fenomeno enigmatico e universale, molte volte indistinto. Nel suo lavoro, Marcelo suggerisce una

situazione ambivalente di questa massa di persone, in cui un soggetto è se stesso, ma si confonde per tutto il tempo con gli altri.

Gli esempi di performances e di artisti immersi in questa situazione senza uscita proliferavano nel corso del XX secolo, ancor prima che sorgesse il campo di studi della performance. Ci sono quelli con malattie allo stato terminale, quelli che hanno vissuto situazioni politiche traumatiche, quelli che sono stati abbandonati, castigati, esiliati, rifugiati e così via. Ciò che mi fa pensare alla performance come operatore cognitivo (prima e dopo il linguaggio), è proprio questa situazione d'*impasse*. Quel che dà testimonianza non può essere più una lingua, una scrittura, ma solo qualcosa di non testimoniato, una lacuna espressa nel transito tra il movimento e l'apparente non movimento, che non è altro che il movimento che si ripiega all'interno.

Questo non si riferisce a tutte le attività o creazioni artistiche. E neppure a tutte le danze o a ogni ombrello che si rifugia sotto la tettoia del genere performance.

Occorre transitare per una certa precarietà e per una soglia di profonda oscurità, affinché il movimento nasca da questa urgenza per smascherare tutte le evidenze, senza accontentarsi di manipolarle per qualsiasi altro fine.

Come si è detto in precedenza, esiste una vasta bibliografia che discute la storiografia della performance, prodotta specialmente negli Stati Uniti e nell'Europa centrale. Tuttavia, c'è una carenza bibliografica intorno allo studio delle specificità estetiche e cognitive della performance in regioni in cui la ricerca accademica è più recente, come l'America latina, alcuni paesi dell'Estremo Oriente, del Medio Oriente e del continente Africano. In queste località, più che un genere artistico, la performance si è mostrata, di fatto, come un operatore cognitivo di destabilizzazione e un dispositivo politico potente per cercare nuove specialità, così come nuovi procedimenti di creazione. È importante notare, che in buona parte di questi paesi non esiste propriamente un mercato per la performance. Perciò, mi sembra sia lecito immaginare che in questi contesti piuttosto diversi tra loro, l'esperienza performativa abbia bisogno di affermarsi, prima di ogni altra cosa, come una tecnologia di trasformazione e produzione di legami con il collettivo. In alcune circostanze ancor più radicali, può rappresentare un'attivazione della vita stessa.

Riferimenti bibliografici essenziali

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte, UFMG, 2002.
- Agamben, Giorgio, *O que resta de Auschwitz, o arquivo e a testemunha*, São Paulo, ed. Boitempo, 2008.
- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- Crary, Jonathan, *Modernizing Vision*, in Foster, Hal (a cura di), *Vision and Visuality*, New York, The New Press, 1988.
- Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1988.
- Foucault, Michel, *Vigiar e Punir, história da violência nas prisões*, Petrópolis, ed. Vozes, 1977.
- Foucault, Michel, *Microfísica do Poder*, trad. R. Machado, São Paulo, Graal, 2004.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits I*, Paris, Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel, *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, 1998.
- Foucault, Michel, *A História da Sexualidade, a Vontade de Saber*, vol. 1, São Paulo, Graal, 2006.
- Foucault, Michel, *Arqueologia do Saber*, São Paulo, Forense Universitária, 2008.
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on Art in the Age of the North Sea, Post-Medium Conditio*, New York, Thames & Hudson, 1999.
- Lakoff, George e Mark, Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Massachusetts, Bradford Books, 1999.
- Lepecki, André, *Concept and Presence: the Contemporary European Dance Scene*, in Carter, Alexandra (a cura di), *Rethinking Dance History, a reader*, London, Routledge, 2004.
- Lepecki, André, *Exhausting Dance, Performance and the Politics*, London, Routledge, 2006.
- Lispector, Clarice, *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, ed. Rocco, 1977.
- Noë, Alva, *Action in Perception*, Cambridge, MIT Press, 2004.
- Pelbart, Peter Pál, *Vida Capital, Ensaios de Biopolítica*, São Paulo, ed. Iluminuras, 2003.
- Rancière, Jacques, *A Partilha do Sensível, Estética e Política*, São Paulo, ed. 34, 2005.
- Santos, Boaventura de Souza, *A crítica da razão indolente, contra o desperdício da experiência*, São Paulo, ed. Cortez, 2000.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, New York, Routledge, 2003, 2^o ed.
- Sontag, Susan, *Diante da Dor dos Outros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- Taylor, Diana, *The archive and the repertoire, performing cultural memory in the Americas*, New York, John Hope Franklyn Center Book, 2003.
- Turner, Victor, *O Processo Ritual, estrutura e anti-estrutura*, Petropolis, ed. Vozes, 1974.
- Uno, Kuniichi, *A Gênese de um Corpo Desconhecido*, São Paulo/Finlândia, Ed. n-1.

Susanne Franco

Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham

L'archivio, come l'esserci, è sempre un passare.
L'archivio è qualche cosa che racchiude la forma del
passare.

Igor Pelgreffi¹

Negli ultimi decenni l'archivio ha conosciuto una profonda trasformazione da oggetto elettivo della ricerca storica e filologica a problema critico per le scienze umane. Questo fenomeno ne ha trasformato l'immagine da luogo polveroso e obsoleto a spazio dinamico e da attraversare grazie al lavoro di analisi. E proprio questo lavoro di analisi, d'altro canto, soffia ogni volta nuova vita su ciò che l'archivio custodisce. Da questa prospettiva l'archivio è visto sia come un luogo fisico, sia come uno strumento tramite cui sono conservate, organizzate e ritrovate forme di memoria e di conoscenza storica. Sul piano teorico, le tendenze più recenti della ricerca storica, filosofica e, non da ultimo degli studi sulla *performance* e sulla danza, hanno ridefinito, riesaminato, contestato, quando non reinventato il concetto di archivio, indagandone lo statuto e la funzione. In questo orizzonte speculativo l'archivio funge anche da metafora per il modo di fare storia².

Ma qual è la condizione attuale degli archivi di danza e quale sarà il loro futuro? Laurent Sebilotte, responsabile della mediateca del Centre national de la danse di Pantin, ha sottolineato come per gli archivi di danza si stia profilando una situazione paradossale. Fino a tempi recenti, sulla base della convinzione che fosse impossibile conservare un'opera coreografica così com'era esistita in scena, men che meno la danza, l'idea stessa di un archivio in grado di custodirne le tracce sembrava, letteralmente, un'utopia. Attualmente si

¹ Pelgreffi, Igor, *Introduzione. Il passato e il soggetto: morfologie dell'archivio*, in Nancy, Jean-Luc, *Dove è successo*, Tricase (Lecce), Kainos Edizioni, 2014, p. XXI.

² Wolfgang, Ernst, *Das Rumoren der Archive*, Berlin, Merve Verlag, 2002; Thurner, Christina, *Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' In Dance Context*, in Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 241. Su questi temi si veda anche il mio saggio *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolf Laban*, in «Acting Archives», n. 8, anno IV, 2014, pp. 182-201.

sta diffondendo una tendenza contraria che va verso la sopravvalutazione delle possibilità di produrre tracce tramite processi di registrazione, digitalizzazione, e notazione della danza. Questi mezzi contribuiscono alla dilagante tentazione di organizzare e immagazzinare i resti dello spettacolo vivente. Tutto ciò sta portando alla destabilizzazione dello statuto epistemologico della traccia e facendo esplodere l'archivio, che, proprio perché sovraccaricato a dismisura, viene svuotato di senso³.

Dal canto suo, Frank-Manuel Peter, studioso di danza e direttore del Deutsche Tanzarchiv Köln, rimprovera gli studiosi per la loro scarsa attenzione agli archivi e suggerisce di pensarli come un'interfaccia tra danza e teoria, dal momento che per poter parlare o scrivere di danza, ma anche per praticarla è sempre necessaria una qualche forma di archivio, che si tratti della memoria muscolare del danzatore, della memoria visiva dello spettatore, o uno dei diversi media utilizzati per registrarla⁴. L'archivio, in sostanza, dovrebbe costituire non soltanto un punto di partenza delle ricerche sulla danza, ma anche conferire loro nuovo slancio poiché, come afferma Jacques Derrida, l'archivio «è una questione di avvenire, [...], di una promessa e di una responsabilità per il domani»⁵.

Questi temi si sono rivelati tanto urgenti quanto cruciali per i progetti di archiviazione e trasmissione dei lasciti materiali e immateriali di due esponenti di punta della danza contemporanea scomparsi nel 2009, a distanza di poche settimane l'uno dall'altra, Pina Bausch e Merce Cunningham⁶. Entrambi particolarmente sensibili alle questioni relative alla trasmissione di un patrimonio coreografico e coreutico, e consapevoli dell'importanza di responsabilizzare le istituzioni attorno a dei progetti di archiviazione adatti alle

³ Sebillotte, Laurent, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 15-31.

⁴ Peter, Frank-Manuel, "Mal d'archive" – in *a Different State than Jacques Derrida's*, in Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance (and) Theory*, cit., p. 235. Per una ricognizione dei maggiori archivi e collezioni di danza in Europa e una riflessione sulla loro struttura e funzione si veda la serie di articoli commissionati recentemente dalla rivista «Dance Chronicle» a curatori e archivisti specializzati.

⁵ Derrida, Jacques, *Mal d'archive: un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996 (ed. or. *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Gallimard, 1995), p. 48.

⁶ Pina Bausch, nata nel 1940, è mancata il 30 giugno 2009 e Merce Cunningham, nato nel 1919, è mancato il 26 luglio 2009.

loro esigenze, Bausch e Cunningham hanno optato per soluzioni differenti per delineare le loro eredità. Gli archivi che portano il loro nome rispecchiano dunque la loro precisa volontà e le loro strategie autorappresentative.

Nata nel 2010, la Pina Bausch Foundation si è trovata a gestire i materiali relativi a una cinquantina di opere coreografiche, vale a dire oltre settemila video e trentamila documenti tra fotografie, quaderni di lavoro, appunti coreografici, programmi di sala, che sono stati quasi interamente digitalizzati. A questi materiali si aggiungono circa quattromila pezzi tra costumi, oggetti di scena, che sono stati misurati, descritti e fotografati anch'essi in vista della completa digitalizzazione che consentirà di catalogarli insieme al resto del *corpus* documentario nel database progettato ad hoc insieme a un gruppo di esperti. Originali, copie e copie di copie sono stati così destinati a un archivio di nuova concezione, che dovrà svolgere la funzione di spazio di produzione di nuove opere e di scambio tra artisti, amatori e studiosi. L'archivio e la compagnia, il Wuppertaler Tanztheater, che per volontà della sua fondatrice doveva continuare a esistere dopo la sua morte, costituiranno i due poli del futuro "International Dance Centre Pina Bausch".

Per il lascito di Cunningham si profila una situazione diversa. Merce Cunningham ha progettato insieme alla Cunningham Dance Foundation, nata nel 1964 per sostenere la compagnia, un cosiddetto *Legacy Plan*, vale a dire un piano triennale per gestire l'archiviazione e garantire così la trasmissione del lascito del coreografo alle generazioni future. Già nel 1999, Cunningham aveva donato una prima parte del suo archivio, ovvero i materiali relativi alle sue circa duecento opere tra coreografie ed *Events*, e che comprendono registrazioni video, film, manoscritti e documenti di vario genere, alla Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library. Nel 2012 si sono aggiunte alle precedenti un centinaio di scatole contenenti appunti coreografici e molte altre riprese video. Si tratta dunque di un archivio privato confluito a due riprese nella più grande biblioteca/archivio al mondo espressamente rivolta alla danza. La collezione di opere d'arte e il corpus di costumi, oggetti scenici appartenuti alla compagnia sono stati invece acquisiti nel 2011 dal Walker Art Center di

Minneapolis⁷. Per quanto concerne il patrimonio coreografico e tecnico il *Legacy Plan* ha individuato soluzioni diverse rispetto a quelle pensate dalla Fondazione Pina Bausch. Cunningham desiderava che alla sua morte la compagnia fosse chiusa e che il repertorio delle sue opere coreografiche e degli *Events* fosse affidato ad altre compagnie, mentre la tecnica Cunningham fosse insegnata presso il City Center di New York, sotto la supervisione del Merce Cunningham Trust, che è attivo dal 2000 e che dopo la chiusura della Fondazione è diventato l'unico responsabile della gestione dell'intero lascito.

Queste decisioni non sono prive di legami con la tipologia delle opere e dei patrimoni coreutici, e con le poetiche di Bausch e Cunningham. Bausch non ha sviluppato una tecnica vera e propria, e l'allestimento della maggior parte delle sue opere coreografiche è alquanto costoso data la lunga durata e la maestosità e complessità delle scenografie. Sono poche, dunque, le compagnie capaci di assicurare risorse economiche adeguate. I lavori di Cunningham, al contrario, hanno scene e costumi facilmente trasportabili e adattabili a diversi palcoscenici ed essendo prevalentemente di breve durata, sono programmabili a gruppi di tre o quattro nell'arco di un'unica serata.

Ereditati a distanza di pochi mesi ma generati da artisti la cui centralità nella storia della danza è indiscussa sebbene acquisita in contesti culturali e tradizioni teatrali profondamente diversi gli uni dagli altri, i lasciti di Bausch e Cunningham rappresentano i due maggiori esperimenti di archiviazione del ventesimo secolo, informati dalle più recenti riflessioni teoriche in merito alla conservazione e trasmissione della danza. Per questa ragione offrono l'occasione per una riflessione a caldo, e in questa sede soltanto in forma embrionale, sulle forme che possono assumere gli archivi di danza oggi e sull'efficacia della loro funzione per gli studiosi, per gli artisti e per gli utenti semplicemente interessati ad approfondire le proprie conoscenze.

Teorizzare l'archivio, trasmettere la danza

Qualsiasi forma di sapere implica una negoziazione con una o più

⁷ Queste collezioni sono state presentate in occasione di alcune mostre organizzate dal Walker Art Center: *Dance Works I: Merce Cunningham/Robert Rauschenberg*; *Dance Works II: Merce Cunningham/Ernesto Neto*, e *Dance Works III: Merce Cunningham/Rei Kawakubo*.

dimensioni dell'archivio, che a sua volta instaura un profondo legame con il concetto di fonte e di documento, e, di conseguenza, genera continue riflessioni sui confini stessi delle discipline⁸. La questione dell'archivio è inoltre profondamente legata al modo in cui funziona la memoria e al ruolo che essa svolge nel conservare e trasmettere l'esperienza del passato. Non è un caso, dunque, se un primo radicale ripensamento del ruolo dell'archivio studi sia stato stimolato dagli studi di Sigmund Freud sui meccanismi di funzionamento della memoria. Freud ha avanzato infatti l'ipotesi che la memoria stessa fosse un processo di iscrizione e archiviazione, e che anche l'archivio fosse legato all'origine, ma esposto ad agenti esterni e dunque alla ripetizione e alla trasformazione. Malgrado nei testi freudiani la distinzione fra immagine, idea e traccia mnestica, e tra immagine mnestica come registrazione dell'esperienza percettiva e rappresentazione come investimento della traccia mnestica non sia mai posta in modo perentorio, ciò che si delinea è il ruolo sostanziale che la memoria e il lutto giocano nell'archivio. In altre parole, nessun avvenire è possibile senza archivio e senza ripetizione, che è la modalità con cui ricordiamo, rivivendolo ogni volta, il passato.

La disamina del concetto di archivio è anche al centro degli studi di Michel Foucault che in *Archeologia del sapere* ne approfondisce le modalità di funzionamento nella nostra relazione col passato tramite i suoi resti materiali e nella costruzione del significato storico⁹. L'archivio per Foucault è «il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati»¹⁰ e il fondamento di ciò che può essere detto in futuro del presente una volta che sarà divenuto passato. Questa visione dell'archivio si salda alla discontinuità intesa come concetto operativo utile da opporre all'idea della storia come *continuum* narrativo-documentario. Foucault pone dunque l'archivio a fondamento di un modo di fare storia che problematizza gli scarti e le fratture, e che smantella i concetti di tradizione, sviluppo e influenza per aprire un campo di indagine del sapere al riparo da narrazioni teleologiche e lineari. Laddove il discorso storico privilegia la nozione di continuità, l'archeologia

⁸ Manoff, Marlene, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, in «Portal: Libraries and the Academy», n. 4, 2004, pp. 9-25.

⁹ Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 (ed. or. *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969).

¹⁰ *Ivi*, p. 174.

della conoscenza si confronta con le rotture e le assenze, e il senso dell'archiviare diventa il modo con cui si definisce un sistema di costruzione del sapere capace di trasformare simultaneamente il passato, il presente e il futuro.

Secondo le definizioni più semplicistiche e tradizionali, l'archivio consiste in un complesso ordinato e sistematico di documenti prodotti o acquisiti da un individuo, una collettività o un'istituzione e custoditi per il loro interesse storico, politico, sociale, amministrativo, giudiziario, scientifico, militare, religioso, e così via. Sulla spinta di Freud e Foucault, Jacques Derrida, in *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995)¹¹ propone una disamina delle molte dimensioni che l'archivio può avere, dalla più disincorporata (come nel caso di un archivio di oggetti, documenti scritti, registrazioni, e così via) alla più legata all'incorporazione e dunque alla memoria:

L'archivio [...] non sarà mai né la memoria né l'anamnesi nella loro esperienza spontanea, vivente e interiore. Al contrario: l'archivio ha luogo nel luogo di debolezza originaria e strutturale della suddetta memoria. Niente archivio senza un luogo di consegna, senza una tecnica di ripetizione e senza una certa esteriorità.¹²

È nella domiciliazione, la consegna come la chiama Derrida, vale a dire nell'assegnazione stabile di una dimora che hanno luogo gli archivi. L'identificazione e la classificazione dei documenti sono considerate dei processi paralleli all'assegnazione di una residenza, di un supporto che fa sì che siano riuniti insieme e trasformati in un corpus. Nella sua analisi Derrida non porta a sostenere la distinzione, semmai a sfumare le differenze tra archivio materiale e immateriale, dato che anche quello più disincorporato richiede un lavoro di interpretazione per essere decifrato, una ri-attivazione che a sua volta produce una trasformazione. La natura paradossale dell'archivio consiste dunque in questo suo essere, da un lato, il luogo deputato a preservare il passato, e dall'altro, nel non essere esente dalle trasformazioni generate proprio da chi entra in contatto con esso. In altre parole è l'interpretazione stessa dell'archivio ad alterarlo ogni volta. E l'interpretazione è precisamente l'esperienza che lo studioso fa dell'archivio.

Tutto ciò riporta al centro del dibattito sull'archivio il ruolo della memoria. Se il difetto originario dell'archivio è rappresentato dal fatto che esso

¹¹ Derrida, Jacques, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, cit.

¹² *Ivi*, p. 22.

ricomponere il passato, lo custodisce e lo trasmette a un presente sempre diverso, esso non può tuttavia sostituirsi alla memoria esperita in modo spontaneo. Lo studio del rapporto complesso tra archivio ed esperienza e tra archivio e memoria consente pertanto di mettere in luce il modo in cui lo storico si confronta con due forme di persistenza del passato, una materiale, cioè il documento, e una immateriale, cioè la memoria sia individuale sia collettiva. Per Paul Ricoeur, l'archivio è uno spazio dell'esperienza in cui si produce la coscienza storica¹³, mentre la memoria, in quanto disciplina retrospettiva, ricolloca la storia nel movimento della coscienza storica¹⁴, per Jean-Luc Nancy un conflitto fra memoria e archivio esiste in quanto «l'archivio ricorda alla memoria ciò che essa trascura o evita, la memoria ricorda all'archivio che occorre l'oblio per fare una vera memoria»¹⁵.

Ogni archivio è in definitiva uno spazio fisico e un luogo, e il suo significato, proprio perché oscilla tra il concreto e il metaforico, ovvero tra un luogo materiale che ospita un corpus storico di documenti, e il movimento che parte dal corpo di chi lo attiva necessario ad accedere a questo corpus, offre un importante punto di riferimento per lo studioso di danza in quanto costituisce un fondamento per «uno spazio di realtà e di possibilità» per la ricerca¹⁶. L'archivio, in definitiva, è «uno spazio che rende possibile un ventaglio di operazioni intellettuali»¹⁷.

Non è un caso, dunque, che a partire dalla provocazione lanciata nei primi anni Novanta del Novecento da Peggy Phelan, secondo cui la *performance* esiste solo nel presente e non può essere salvata dal suo destino effimero, né archiviata o documentata se non subendo un'inevitabile trasformazione ontologica¹⁸, alcuni esponenti dei *performance* e *dance studies* di marca anglosassone abbiano rielaborato la nozione di archivio corporeo indagandone le modalità di trasmissione delle eredità culturali immateriali e le forme di

¹³ Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003 (ed. or. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000), pp. 234-250.

¹⁴ Ricoeur, Paul, *La memoria dopo la storia*, p. 4. Si veda www.babelonline.net/home/006/index.a-sp.

¹⁵ *Ivi*, p. 28.

¹⁶ Thurner, Christina, *Leaving and Pursuing Traces*, cit., p. 241.

¹⁷ Pelgrefi, Igor, *Introduzione. Il passato e il soggetto: morfologie dell'archivio*, cit., p. VI.

¹⁸ Phelan, Peggy, *The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction*, in Id., *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, pp. 146-166.

persistenza della *performance* e della danza. Queste nuove prospettive teoriche si sono susseguite intrecciando gli stimoli offerti, tra gli altri, da Freud, Foucault, Derrida e Ricoeur per illuminare i diversi modi con cui performance e danza disseminano le tracce della loro esistenza e possono essere archiviate e riattivate.

Joseph Roach è tra i primi a sottolineare quanto i movimenti espressivi siano delle vere e proprie «riserve mnemoniche»¹⁹ e persistano sotto forma di tracce nell'identità in movimento del danzatore. Roach precisa che la trasmissione di queste forme di sapere corporee avviene grazie alla triangolazione tra memoria, *performance* e surrogato. In altre parole, la cultura si ricrea tramite la produzione di surrogati che aiutano le persone a compensare una perdita storica mettendo in atto delle azioni che possono anche risultare potenzialmente sovversive per come si relazionano al passato. Rebecca Schneider, d'altro canto, si chiede quali e quante opportunità epistemologiche e politiche si perdano di vista inseguendo la logica dell'archivio così centrale nella cultura occidentale. La *performance* lascia tracce di sé seppure difficilmente decodificabili secondo i parametri che feticizzano i resti materiali della storia. Per lo studio della *performance* l'archivio va dunque ripensato in termini di trasmissione corpo a corpo. E proprio il corpo genera la metafora utilizzata da Schneider per chiarire questo punto: «Nell'archivio la carne è data come ciò che svanisce. La carne non può ospitare alcuna memoria delle ossa. Solo le ossa parlano della memoria della carne. La carne è un punto cieco»²⁰. Se dunque, si chiede Schneider, nulla resta della *performance*, perché le conferiamo valore e crediamo nella sua efficacia comunicativa?

Diana Taylor propone una struttura binaria secondo cui l'archivio, inteso come insieme di materiali presumibilmente stabili, ovvero testi, documenti, ma anche edifici, scheletri e così via, si oppone a quello che definisce «repertorio effimero di pratiche/saperi incorporati»²¹, vale a dire il linguaggio verbale, la danza, lo sport o i rituali. Gli atti incorporati o gesti culturali sono rintracciabili

¹⁹ Roach, Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 26.

²⁰ Schneider, Rebecca, *Archive Performance Remains*, in «Performance Research 6», n. 2, 2001, pp. 100-102.

²¹ Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

unicamente nei repertori, e solo così riattivati ogni volta. La *performance* svolge pertanto il ruolo di riserva di memoria incorporata in quanto veicola gesti, parole, danza e canto, e questo sapere incorporato è trasmesso a chi lo vuole apprendere alla stregua della tradizione orale. Infine, proprio nel momento in cui è esperito nel presente e accolto in eredità, questo sapere viene ri-creato e dunque rinnovato. Questo preciso aspetto della funzione della *performance* e del ruolo dei corpi danzanti è oggetto degli studi di Inge Baxmann che, partendo da Pierre Nora sui rapporti tra storia e memoria, considera i corpi alla stregua di luoghi della memoria, e i corpi in movimento come forme di archiviazione²².

Memoria corporea, processi di incorporazione e strategie di archiviazione sono le dimensioni in cui la ricerca delle tracce delle danze del passato e di chi le ha create e interpretate acquista senso oggi in vista della trasmissione di questo sapere nel futuro²³. Ma che ricaduta hanno questi approcci sulla gestione di un patrimonio coreutico e coreografico e sulla progettazione di nuovi archivi per la danza?

Pina Bausch: memoria autobiografica e archivio dell'intersoggettività

La pubblicazione del volume *Inheriting Dance: An Invitation from Pina*²⁴ nel 2014 rappresenta la tappa conclusiva del progetto avviato nel 2010 e sostenuto dalla Fondazione Pina Bausch, "An Invitation from Pina. An Archive as a Workshop for the Future". Esso documenta il processo di archiviazione avviato dalla Fondazione, spiegandone le linee guida seguite dal comitato scientifico incaricato di valutare e mettere in atto le migliori soluzioni per salvaguardare il lascito di Bausch e le precise indicazioni lasciate dalla

²² Baxmann, Inge, *Der Körper als Gedächtnisort*, in Cramer, Franz Anton – Baxmann, Inge (a cura di), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München, Kieser, pp. 15-35.

²³ Per ulteriori riflessioni a partire da questi stimoli in seno agli studi di danza si vedano: la sezione "Tanz im/als Archiv", in Thurner, Christina – Wehren, Julia (a cura di), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich, Chronos, 2010, pp. 137-166; la sezione "Archives" in Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance [and] Theory*, cit., pp. 213-250 e la relativa bibliografia finale, e il recente Maluck Brooks, Lynn – Meglin, Joellen A. (a cura di), *Preserving Dance across Time and Space*, London-New York, Routledge, 2013. Per approfondire il rapporto tra lavoro di archivio e pratica artistica si vedano infine in materiali relativi al convegno "Archive/Practice. International Symposium" svoltosi nel 2009 ideato da Patrick Primavesi e Janine Schulze, e organizzato dal Tanzarchiv Leipzig, l'Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig e il Festspielhaus Hellerau (Dresden) in collaborazione con l'associazione Tanzplan Deutschland, pubblicati in «Dance Chronicle», n. 1, 2011.

²⁴ Wagenbach, Marc – Pina Bausch Foundation (a cura di), *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, Bielefeld, Transcript, 2014.

coreografa.

Fin dagli esordi, Bausch ha fatto in modo che fossero sistematicamente ripresi in video tutti i suoi spettacoli, dalle prove ai debutti alle innumerevoli riprese. Ne ha conservato scene e costumi, appunti e note di regia, e ha ritagliato e conservato ogni recensione pubblicata sulle sue esecuzioni come danzatrice e sui suoi lavori da coreografa. Nulla è stato lasciato all'oblio, tutto è stato organizzato in ordine cronologico e archiviato. Bausch ha agito spinta dal desiderio di non dimenticare il proprio passato, e dalla preoccupazione di raccogliere un *corpus* di documenti utili a ricostruire il repertorio della compagnia in qualsiasi momento. Il *re-enactment* è stato insieme l'orizzonte del suo agire e la spinta propulsiva del suo inarrestabile processo creativo, ma anche la motivazione più forte a costituire un fondo d'archivio, sebbene non lo definisse propriamente in questi termini. Come suggerisce Gabriele Klein, le tracce di questa sorta di auto descrizione biografica si saldano alla documentazione raccolta e destinata all'archivio in fieri di Bausch che possiamo pertanto considerare come l'esito di una forma di traduzione dalla sfera privata a quella pubblica, dal frammento momentaneo al costante e ininterrotto processo creativo²⁵.

“An Invitation from Pina. An Archive as a Workshop for the Future” ha trasformato i materiali raccolti e organizzati da Bausch in un archivio di nuova concezione e presentato come un laboratorio della memoria e un luogo capace di generare conoscenza. Il nucleo centrale è un database appositamente studiato per accogliere l'ampia mole e varietà di documenti digitalizzati, che assolve sia alla funzione di deposito che custodisce un lascito materiale, sia a quella di stimolo quotidiano per il Tanztheater Wuppertal nel riallestimento dei pezzi del suo repertorio. Si tratta dunque di un archivio che mira a essere soprattutto una riserva di idee, un centro di produzione e trasmissione costante del sapere e uno spazio di condivisione dove esperire la memoria. Ma come notano Gabriele Klein e Marc Wagenbach, si tratta anche di un archivio dell'assente, vale a dire uno spazio che suggerisce delle possibilità pur non

²⁵ Klein, Gabriele, *Practices of Translating in the Work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal*, in Marc Wagenbach – Pina Bausch Foundation (a cura di), *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, cit., pp. 25-38.

potendo, per sua natura, essere esaustivo²⁶.

Una delle componenti di questo archivio è dunque la memoria incorporata dei danzatori che si sono susseguiti in compagnia fin dal 1973. Le loro testimonianze sono un passaggio obbligato quando non il punto di partenza dei progetti di ricostruzione degli spettacoli creati da Bausch. A queste si aggiungono i ricordi frammentari, spontanei o indotti, degli spettatori che negli anni hanno fatto da cassa di risonanza critica agli *Stücke* creati dalla coreografa. Il lungo processo di digitalizzazione dei documenti acquisiti dall'archivio ha portato, infatti, a delineare una struttura che consente la coesistenza di informazioni anche contraddittorie. E sono proprio le discordanze a costituire la quintessenza di un archivio che vuole riflettere l'esperienza artistica e umana di un'intera compagnia, con i suoi transiti, gli avvicendamenti, e le trasformazioni.

Il repertorio è dunque pensato come una parte integrante della struttura del database e il mantenimento in vita da parte del Tanztheater Wuppertal delle opere coreografiche del passato deve essere sempre il frutto di un andirivieni costante dalla compagnia all'archivio. Sotto la direzione di Dominique Mercy e Robert Sturm la trasmissione del repertorio avviene sempre mescolando vecchi e nuovi interpreti, mentre il coinvolgimento delle molte generazioni di spettatori è di volta in volta affidato a progetti mirati. L'idea di creare una memoria polifonica è parte costitutiva del progetto di archiviazione in cui spettatori e cultori del Tanztheater sono invitati a lasciare una testimonianza così che possa essere facilmente recuperata da cui si mette sulle tracce di un'opera coreografica, di un tema, di un interprete e così via²⁷. Un esempio di questo approccio pratico/teorico al ri-attraaversamento e all'inevitabile trasformazione dei pezzi da riportare in scena grazie al recupero dei ricordi che hanno generato è il ciclo di interviste pensato da Marc Wagenbach e intitolato *Memories. Seven Interviewers, seven interviewees, seven minutes* o semplicemente *7x7x7*. Pensate per le prove del riallestimento di *Two Cigarettes in the Dark* (1985) andato in scena nel 2012, queste interviste sono state condotte da sette spettatori di età e provenienza diversa, con sette membri del Tanztheater

²⁶ Klein, Gabriele – Wagenbach, Marc, *Wild Gardens. Archiving as Translating*, in *ivi*, pp. 41-42.

²⁷ Questa parte del progetto è stata definita: "You and Pina. An Archive as Laboratory of Memories".

Wuppertal per una durata di sette minuti. Come in molti altri casi, la documentazione a disposizione riguardante scene, costumi, musiche era già ampia e dettagliata. Questa nuova esperienza ha ulteriormente arricchito la mole di materiali esistenti con quelli prodotti ad *boc*, che sono stati archiviati sotto forma di quarantanove video successivamente tradotti e studiati in vista del nuovo allestimento.

Lo sviluppo dell'archivio di Pina Bausch sembra seguire un percorso che parte dalla necessità della coreografa di lasciare tracce della propria soggettività autobiografica, passa per la documentazione delle identità rappresentate dei membri della compagnia, forgiate anche grazie ai dialoghi condotti dalla coreografa con i suoi danzatori, e approda alla raccolta di testimonianze di quanti vogliono partecipare attivamente alla costruzione di una dimensione intersoggettiva di questo laboratorio della memoria.

Ponendosi come un dispositivo per la costruzione del sapere che privilegia, sulla scia di Foucault, le fratture della storia e le incongruenze della memoria rispetto alla linearità e continuità delle grandi narrazioni, questo archivio dà vita alla rappresentazione di una tradizione coreutica in cui la proliferazione delle tracce e la polifonia delle voci convive con la centralità tuttora indiscussa della figura di Bausch. Ma fino a che punto questo equilibrio sarà garantito dalla struttura dell'archivio? Per quanto tempo ancora il Tanztheater Wuppertal, così fortemente identificato con la sua fondatrice, coreografa e guida, riuscirà a catalizzare l'attenzione del pubblico locale e internazionale che con la sua presenza ha stimolato per oltre quarant'anni? E ancora, in che modo questa struttura riuscirà a tenere presente il grado di performatività del ricordo e la componente transgenerazionale della memoria distinguendole dal documento di volta in prodotto/indotto? Qual è il limite oltre il quale la proliferazione delle tracce memoriali rischia di inficiarne l'efficacia destabilizzandone lo statuto epistemologico? In altri termini, qual è il punto di rottura di un archivio così concepito?

Merce Cunningham: le tentazioni dell'archivio e le resistenze dell'arte di avanguardia

Anche Merce Cunningham, come Pina Bausch, ha fatto dell'archivio e del

suo lascito una questione centrale della sua poetica e del suo processo creativo sia sul piano tematico sia su quello pratico. Le strategie messe in campo per salvaguardare il repertorio della compagnia, il pensiero e la poetica di Cunningham sono state dunque valutate con cura dalla Fondazione e hanno portato a una serie di decisioni tra loro interrelate e complessivamente definite *Legacy Plan*. Dal 2012, in seguito alla chiusura della Fondazione, la responsabilità della gestione del lascito materiale e immateriale di Cunningham è passata interamente al Merce Cunningham Trust. Reso pubblico nell'estate del 2009, il *Legacy Plan* prevedeva che alla scomparsa di Cunningham seguisse una *tournee* mondiale della compagnia da iniziare nel 2010 e terminare il 31 dicembre 2011 al Park Avenue Armory di New York con un *Event*. Cunningham aveva inoltre specificato che la chiusura della compagnia dovesse essere preceduta da un periodo di transizione perché per i danzatori, i musicisti e gli organizzatori che avevano fatto parte di quell'universo fino alla sua fine potessero trovare un'adeguata collocazione professionale.

Infine il *Legacy Plan* comprendeva la creazione di una serie di cinquantotto cosiddette *Dance Capsules* digitali, ciascuna contenente la documentazione relativa a un'opera, e che include le riprese video, le registrazioni audio, la scheda luci, le illustrazioni riguardanti la scenografia, i modelli dei costumi, le note relative alla produzione, le interviste con gli artisti, e così via. Le *Dance Capsules* sono state pensate per garantire a chiunque desideri conoscere la genesi e la forma di un'opera coreografica di potersi documentare a partire da un corpus di materiali appositamente pre-selezionati.

A differenza di quello di Bausch, il lascito di Cunningham sembra destinato a vivere in due dimensioni distinte. La componente materiale è stata affidata a un contesto istituzionale, la Jerome Robbins Dance Collection, che, se è una domiciliazione capace di offrire una grande visibilità e stabilità nella gestione di questi documenti, d'altro canto offre uno spazio di azione limitato per la catalogazione secondo criteri nuovi o generati dalle caratteristiche degli materiali in questione. La componente più specificamente immateriale, invece, come il sapere pratico e teorico (la tecnica) e il patrimonio coreografico, è stata consegnata, sotto la diretta supervisione del Trust, a quanti vorranno farsene carico grazie a un sistema di borse di studio messe a disposizione in particolare

per ricostruire alcune opere, o alle compagnie che si impegneranno nel riallestimento dei pezzi di repertorio. Archivio e repertorio, in una struttura binaria non lontana da quella teorizzata da Taylor, sembrano avviati a condurre un dialogo a distanza. Ma in che misura il riattraversamento dell'archivio e la memoria dell'esperienza trasformeranno questa eredità materiale e immateriale? E cosa rischia di restare escluso, da un lato dall'impostazione chiusa dell'archivio materiale, e dall'altro dalla estrema apertura a cui va incontro il destino del repertorio?

Le scelte operate dalla Fondazione per garantire un futuro alla sua opera e al suo pensiero sono state prese con il consenso e il contributo di Cunningham, e tuttavia Carrie Noland si è recentemente interrogata sul senso delle operazioni promosse dal *Legacy Plan*. Per Noland, infatti, il disegno complessivo di questo progetto non lascia spazio alla possibilità di trasmettere un elemento centrale di questa eredità coreutica, e cioè il fatto che la tecnica Cunningham è nata per mettere i danzatori in condizione di reagire fisicamente e psicologicamente al nuovo e all'ignoto, in altre parole a prepararsi «a ciò che ancora non si vede e che ancora non si è»²⁸. Com'è possibile, si chiede Noland, inscrivere in un archivio il prerequisito di ogni esecuzione nell'universo coreutico di Cunningham, vale a dire la profonda consapevolezza cinestetica e psicologica che richiede l'abbandono delle abitudini incorporate nelle passate esperienze? E com'è possibile trasmettere alle generazioni future ciò che è negato a priori proprio da questo approccio alla danza, ovvero la possibilità di portare in un nuovo progetto le tecniche di composizione ed esecuzione apprese fino a quel momento?

Secondo Noland lo spirito sperimentatore di Cunningham è sempre stato all'insegna dell'effimero e anche la sua ricerca delle tecnologie di volta in volta più avanzate non mirava a preservare la sua opera e la sua ricerca pratica e teorica, bensì a orientarle verso il futuro. In questo senso l'estetica dell'avanguardia oppone una forte resistenza alle strategie di archiviazione e trasmissione messe in atto dal *Legacy Plan*. L'istituzionalizzazione della storia e la trasmissione della memoria entrano in rotta di collisione. Come sarà possibile per un'istituzione, invita a chiedersi Derrida, «custodire la memoria di

²⁸ Noland, Carrie, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the "Legacy Plan"*, in «Dance Research Journal», vol. 45, n. 2, agosto 2013, p. 101.

ciò che essa esclude e tenta selettivamente di consegnare all'oblio»?²⁹ Ciò che essa espelle o non tollera più, precisa il filosofo, «non assume la forma del rifiuto, semmai della volontà di mostrare ciò che è vissuto come una minaccia»³⁰. Se è chiaro che quanto è stato escluso dal *Legacy Plan*, ovvero la presenza disturbante (e dunque minacciosa) dell'estetica di avanguardia di cui sono intrisi l'opera e il pensiero di Cunningham e che sfugge per sua natura alla struttura "tradizionale" dell'archivio, come potranno in futuro i percorsi dell'incorporazione incrociare quelli dell'archiviazione? E che ruolo avranno gli spettatori a venire nell'attivare questo lascito con la loro esperienza? Come se ne custodiranno le tracce?

La tipologia dei lasciti di Bausch e Cunningham e il modo in cui le Fondazioni che li hanno ereditati e li stanno rendendo fruibili sotto forma di archivi e di processi di trasmissione costituiscono una tappa imprescindibile anche per riflettere sulla ricerca sulla danza. L'analisi dei processi di archiviazione e trasmissione che stanno conferendo una dimensione nel presente a questo passato e delle riflessioni teoriche che li sostanziano costituiscono un'occasione preziosa per elaborare nuovi approcci metodologici per lo studio della danza. Quali aperture consentiranno le esperienze che gli studiosi di danza faranno di questi archivi? Che potenzialità potrà offrire una visione in parallelo dei materiali organizzati e custoditi da questi archivi secondo logiche così distanti le une dalle altre? Che impatto può avere sulla narrazione della storia della danza l'ampliamento del concetto di documento al corpo in movimento e al fenomeno di incorporazione così centrali nelle eredità immateriali di Bausch e Cunningham? In che modo la scoperta e la riscoperta di un passato archiviato e incessantemente interrogato e trasformato che questi lasciti stimolano con la loro esistenza potrà destabilizzare la struttura delle storie della danza più tradizionali e inibire la tendenza ancora troppo diffusa a presentare le traiettorie artistiche come lineari e teleologiche?

Le risposte a queste e altre domande andranno trovate nel tempo. La certezza che ci guida è che trasmettere oggi la danza del passato significa archivarne il futuro.

²⁹ Derrida, Jacques, *Du droit de la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 17.

³⁰ *Ibidem*.

Bibliografie

Scaffale bibliografico. Italia 2011-2014

a cura di Stefania Onesti

Nel 2011 ci eravamo lasciati con entusiasmo e ottimismo constatando come, nell'arco di un decennio, gli studi di danza si fossero moltiplicati e fortificati all'interno di spazi istituzionalizzati e non. La giovane disciplina sembrava aver trovato, finalmente, un solido sviluppo, testimoniato da una serie di pubblicazioni legate tanto al mondo accademico e universitario, quanto a quello più strettamente artistico teatrale (si vedano, per esempio, le rubriche "Scritti d'artista" e "Materiali su progetti e spettacoli"). L'aggiornamento che qui proponiamo si inserisce, dunque, nel lavoro iniziato tre anni fa e, per questo, ne conserva la struttura con la suddivisione sia tematica che cronologica, dando modo così di testare la tenuta del settore attraverso le diverse sezioni. Riprendiamo quindi alcune pubblicazioni del 2011 che, per ragioni di tempo, non erano state incluse nel precedente regesto e arriviamo fino agli ultimi mesi del 2014.

A riprova del consolidamento della materia all'interno del mondo accademico, notiamo come la sezione più nutrita sia proprio quella degli "Studi storico-critici" con diverse pubblicazioni dedicate tanto al passato quanto al nostro contemporaneo. Doveroso inoltre citare la riedizione in veste di e-book dello storico *La danza e l'agit-prop* di Eugenia Casini Ropa ad opera della Cue press, casa editrice dedicata alle arti dello spettacolo attiva esclusivamente sul digitale. Si aprono alla danza anche case editrici come Pagina (Bari), Mimesis (Milano-Udine), Mucchi (Modena), affiancate dai nomi più noti come Aracne, Bulzoni, Editoria & Spettacolo, EDT, Bonanno. Risultano particolarmente scarse le sezioni dedicate alle "Fonti", agli "Atti di convegno" e alle "Monografie". Tra le fonti si segnala solo la riproduzione in *facsimile* delle *Lettres sur la danse, les ballets et les arts* di Noverre (edizione 1803), la cui

traduzione in italiano avevamo incluso nello *Scaffale bibliografico* pubblicato nel 2011. Sebbene siano stati diversi, in questi ultimi anni, i convegni dedicati alla danza, la produzione degli atti sembra invece essere lenta e faticosa. Segnaliamo tuttavia, oltre al volume curato da Francesca Falcone che si riferisce ad un convegno organizzato da Airdanza nel 2009, gli atti delle giornate di studio bolognesi, dedicate agli studi di danza nei dottorati di ricerca italiani e che testimoniano, nonostante tutto, la vitalità della ricerca sulla danza nelle università italiane. Nella parte dedicata alle monografie su coreografi e danzatori, infine, non possiamo non notare una battuta d'arresto dell'Epos di Palermo, la cui collana *Danza d'autore* era per l'appunto dedicata a grandi figure del panorama coreutico internazionale. La sezione "Scritti d'artista" continua invece a nutrirsi grazie, soprattutto, ai lavori di coreografi come Sieni e Zappalà, ma anche Dominique Dupuy, e alle riedizioni e nuove edizioni di biografie del passato e del presente (Isadora Duncan, Loie Fuller, Carla Fracci e, in parte, anche il testo di Albero Testa). Seguono le sezioni dedicate a: "Antropologia e etnocoreologia", "Danza educativa" (al cui interno spiccano solo i testi prodotti da Mousiké) e "Manuali di danza e balletto" in cui abbiamo incluso gli ultimi testi di Flavia Pappacena pensati per la nuova realtà dei Licei coreutici. Tra le riviste, oltre a quella su cui stiamo scrivendo, segnaliamo «La danza italiana» che continua la sua pubblicazione sotto forma di quaderno e «Chorégraphie», i cui numeri hanno ormai il carattere di studi monografici. Seguono infine le ultime sezioni dedicate ai materiali su progetti e spettacoli e ai cataloghi di mostre.

Indubbiamente la danza è un settore di nicchia, con un'attività editoriale decisamente più rada rispetto a discipline come il teatro o la musica. Nonostante questo, il nostro aggiornamento bibliografico testimonia una certa costanza, almeno in alcuni settori, sintomo di uno stato di salute se non prospero, quanto meno consolidato.

Studi storico-critici

- Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa, Fabrizio Serra, 2012.
- Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, e-book, Cue Press, 2014, www.cuepress.com (u.v. 15/07/2014).
- D'Adamo, Ada (a cura di), *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012 (con scritti di Romeo Castellucci, Piersandra Di Matteo, Andrea Nanni, Andrea Porcheddu, Silvia Rampelli, Paolo Ruffini).
- D'Amico, Fedele, *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, a cura di Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 2012.
- Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Di Donato, Carla, *L'invisibile reso visibile. Alexander Salzman (1874-1934). Vita, opera e ricerca fra Teatro, Luce e Movimento*, Roma, Aracne, 2013.
- Di Rosa, Mauro, *Swan Lake di Matthew Bourne. Un classico del gender reversal. Con un'intervista a Matthew Bourne*, Roma, Aracne, 2014.
- Gavrilovich, Donatella, *Le arti e la danza: i coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, Universitalia, 2012.
- Giambrone, Roberto, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria con un'appendice su Jan Fabre e Alain Platel*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- Homans, Jennifer, *Gli angeli di Apollo. Storia del balletto*, traduzione di Davide Fassio, Torino, EDT, 2014 (ed. or. *Apollo's Angels. A History of Ballet*, New York, Random House, 2010).
- Mazzaglia, Rossella, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Modena, Mucchi, 2012.
- Mazzocchi, Federica – Pizzo, Antonio – Pontremoli, Alessandro, *Danza, media digitali, interattività*, Acireale-Roma, Bonanno, 2013.
- Ottolenghi, Vittoria, *L'enigma, l'estro, la grazia*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Bari, Pagina, 2012.
- Pontremoli, Alessandro – Veroli, Patrizia (a cura di), *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012.
- Provvedini, Claudia, *Le parole del corpo. Il teatro fisico di Michela Lucenti/Balletto civile*, Corazzano (PI), Titivillus, 2012.
- Randi, Elena, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2014.
- Schiavoni, Massimo (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Roma, Aracne, 2013.
- Secondo, Gianni, *La danza vola al di sopra delle spade. Tre secoli di cultura di danza russa da Pietro il Grande a Stravinskij-Diaghilev*, Torino, Angolo Manzoni, 2012.
- Valéry, Paul, *L'anima e la danza*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- Veroli, Patrizia - Vinay, Gianfranco (a cura di), *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013.

Fonti

Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, Lucca, Lim, 2012 [Choréographie, n. 6], ristampa anastatica del testo originale.

Atti di convegno

Falcone, Francesca (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi. Atti della Giornata di Studi Airdanza 2009*, Roma, Aracne, 2013.

Monografie: coreografi e danzatori

Burrafato, Emanuele, *Elisabetta Terabust. L'assillo della perfezione*, Roma, Gremese, 2013.

Moore, Lucy, *Vaslav Nijinsky. Un salto nel buio*, Torino, EDT, 2014 (ed. or. *Nijinsky. A life*, London, Profile Books, 2013).

Scritti d'artista

Bianchi, Paola, *Corpo politico. Distopia del gesto utopia del movimento*, a cura di Silvia Bottirolì e Silvia Parlagreco, Roma, Editoria & Spettacolo, 2014.

Bull, Deborah, *La danza di ogni giorno*, traduzione italiana di R. Maresca, Torino, EDT, 2012 (ed. or. *The Everyday Dancer*, London, Faber and Faber, 2011).

Duncan, Isadora, *My life*, traduzione italiana di Maria Borgese, Roma, Castelvechi, 2014.

Dupuy, Dominique, *La saggezza del danzatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Fracci, Carla, *Passo dopo passo. La mia storia*, Milano, Mondadori, 2013.

Fuller, Loïe, *Una vita da danzatrice. Memorie di un mito della danza moderna*, prefazione di Elisa Guzzo Vaccarino, Roma, Dino Audino, 2013.

Sieni, Virgilio – Sacchetti, Rodolfo, *Madri e figli_Mères et fils*, Firenze, Maschietto, 2011.

Sieni, Virgilio (a cura di), *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, Firenze, Maschietto, 2013.

Sieni, Virgilio, *Laboratorio d'arte sul corpo. Deposizioni e Visitazioni/Agorà madri e figli*, Firenze, Maschietto, 2014.

Testa, Alberto, *Sulla danza. Memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti, 2013.

Zappalà, Roberto, *Odiseo: il naufragio dell'accoglienza*, a cura di Nello Calabrò, Palermo, L'Epos, 2011.

Zappalà, Roberto, *Cor-po-etico*, Catania, Metaarte libri, 2013.

Antropologia ed etnocoreologia

Nori, Noretta – Staro, Placida – Zacchi, Massimo, *Viaggio nella danza popolare italiana. 1. Guida allo studio della funzione e della forma*, a cura di Noretta Nori, Roma, Gremese, 2012.

Ravnikar, Bruno, *Cinetografia e ballo popolare. Analisi e rappresentazione grafica della danza*, Roma, Gremese, 2012.

Danza educativa e danza di comunità

Braun, Madeleine, *Io danzo! Gesto, musica ed espressione dopo i 60 anni*, Granarolo dell'Emilia, Mousiké Progetti Educativi, 2011.

Zagatti, Franca, *Persone che danzano. Spazi, tempi e modi per una danza di comunità*, Granarolo dell'Emilia, Mousiké Progetti Educativi, 2012.

Manuali: danza e balletto

Malacarne, Francesca, *La danza nei nuovi licei. Guida didattica per il docente di tecnica classica nel primo biennio del liceo coreutico*, San Giuliano Terme (PI), Felici, 2012.

Pappacena, Flavia, *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Roma, Gremese, 2012.

Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, Roma, Gremese, 2014.

Riviste

«Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 6, Lucca, LIM, 2012 (ristampa anastatica delle *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)* di Jean-Georges Noverre, a cura di Flavia Pappacena).

«Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 7, Lucca, LIM, 2011 (traduzione italiana delle *Lettere sulla danza, sui balletti e le arti (1803)* di Jean-Georges Noverre, a cura di Flavia Pappacena).

«Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IV, n. 3, novembre 2012 (rivista online consultabile all'indirizzo: danzaericerca.unibo.it).

«Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno V, n. 4, dicembre 2013 (rivista online consultabile all'indirizzo: danzaericerca.unibo.it).

«Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VI, n. 5, dicembre 2014 (rivista online consultabile all'indirizzo: danzaericerca.unibo.it).

«La danza italiana», quaderno n. 4, Roma, Bulzoni, 2013 (numero monografico curato da José Sasportes dal titolo *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*).

Materiali su progetti e spettacoli

Canali, Manuela – Tomasevic, Nika (a cura di), *Luce per la danza. La nuova stagione 1999-2012*, Palermo, L'Epos, 2012.

Carosi, Massimo (a cura di), *Movimenti urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011.

Lenka, Flory (a cura di), *Déjà Donné. Dance in action*, con DVD, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

Cataloghi di mostre e libri fotografici

Candeloro, Toni – Tornese, Federica (a cura di), *Il mito nel mito: cento anni dalla creazione*

de L'Après-midi d'un faune di Vaslav Nijinsky attraverso i "miti" di Diaghilev, Palermo, L'Epos, 2013.

De Lucia, Rosalba, *Alberto Testa. Positano e la danza*, a cura di Lorena Coppola, Napoli, Fondazione Léonide Massine, 2012.

Indice cronologico

2011

Braun, Madeleine, *Io danzo! Gesto, musica ed espressione dopo i 60 anni*, Granarolo dell'Emilia, Mousiké Progetti Educativi, 2011.

Carosi, Massimo (a cura di), *Movimenti urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011.

Sieni, Virgilio – Sacchetti, Rodolfo, *Madri e figli_Mères et fils*, Firenze, Maschietto, 2011.

Zappalà, Roberto, *Odisseo: il naufragio dell'accoglienza*, a cura di Nello Calabrò, Palermo, L'Epos, 2011.

2012

Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa, Fabrizio Serra, 2012.

Bull, Deborah, *La danza di ogni giorno*, traduzione italiana di R. Maresca, Torino, EDT, 2012 (ed. or. *The Everyday Dancer*, London, Faber and Faber, 2011).

Canali, Manuela – Tomasevic, Nika (a cura di), *Luce per la danza. La nuova stagione 1999-2012*, Palermo, L'Epos, 2012.

D'Adamo, Ada (a cura di), *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012 (con scritti di Romeo Castellucci, Piersandra Di Matteo, Andrea Nanni, Andrea Porcheddu, Silvia Rampelli, Paolo Ruffini).

D'Amico, Fedele, *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, a cura di Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, Firenze, Olschki, 2012.

«Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IV, n. 3, novembre 2012, rivista online consultabile all'indirizzo: danzaericerca.unibo.it.

De Lucia, Rosalba, *Alberto Testa. Positano e la danza*, a cura di Lorena Coppola, Napoli, Fondazione Léonide Massine, 2012.

Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.

Gavrilovich, Donatella, *Le arti e la danza: i coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, Universitalia, 2012.

Lenka, Flory (a cura di), *Déjà Donné. Dance in action*, con DVD, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

Malacarne, Francesca, *La danza nei nuovi licei. Guida didattica per il docente di tecnica classica nel primo biennio del liceo coreutico*, San Giuliano Terme (PI), Felici, 2012.

Mazzaglia, Rossella, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Modena, Mucchi, 2012.

- Nori, Noretta – Staro, Placida – Zacchi, Massimo, *Viaggio nella danza popolare italiana. 1. Guida allo studio della funzione e della forma*, a cura di Noretta Nori, Roma, Gremese, 2012.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, Lucca, Lim, 2012 [Choréographie, n. 6], ristampa anastatica del testo originale.
- Pappacena, Flavia, *Il linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Roma, Gremese, 2012.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Bari, Pagina, 2012.
- Pontremoli, Alessandro – Veroli, Patrizia (a cura di), *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012.
- Provvedini, Claudia, *Le parole del corpo. Il teatro fisico di Michela Lucenti/Balletto civile*, Corazzano (PI), Titivillus, 2012.
- Ravnikar, Bruno, *Cinetografia e ballo popolare. Analisi e rappresentazione grafica della danza*, Roma, Gremese, 2012.
- Secondo, Gianni, *La danza vola al di sopra delle spade. Tre secoli di cultura di danza russa da Pietro il Grande a Stravinskij-Diaghilev*, Torino, Angolo Manzoni, 2012.
- Zagatti, Franca, *persone che danzano. Spazi, tempi e modi per una danza di comunità*, Granarolo dell'Emilia, Mousiké Progetti Educativi, 2012.

2013

- Burrafato, Emanuele, *Elisabetta Terabust. L'assillo della perfezione*, Roma, Gremese, 2013.
- Candeloro, Toni – Tornese, Federica (a cura di), *Il mito nel mito: cento anni dalla creazione de L'Après-midi d'un faune di Vaslav Nijinsky attraverso i "miti" di Diaghilev*, Palermo, L'Epos, 2013.
- «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno V, n. 4, dicembre 2013, rivista online consultabile all'indirizzo: danzaericerca.unibo.it.
- Di Donato, Carla, *L'invisibile reso visibile. Alexander Salzmann (1874-1934). Vita, opera e ricerca fra Teatro, Luce e Movimento*, Roma, Aracne, 2013.
- Falcone, Francesca (a cura di), *La danza tra il pubblico e il privato. Studi in memoria di Nadia Scafidi. Atti della Giornata di Studi Airdanza 2009*, Roma, Aracne, 2013.
- Fracci, Carla, *Passo dopo passo. La mia storia*, Milano, Mondadori, 2013.
- Fuller, Loïe, *Una vita da danzatrice. Memorie di un mito della danza moderna*, prefazione di Elisa Guzzo Vaccarino, Roma, Dino Audino, 2013.
- «La danza italiana», quaderno n. 4, Roma, Bulzoni, 2013 (numero monografico curato da José Sasportes dal titolo *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*).
- Mazzocchi, Federica – Pizzo, Antonio – Pontremoli, Alessandro, *Danza, media digitali, interattività*, Acireale-Roma, Bonanno, 2013.
- Schiavoni, Massimo (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Roma, Aracne, 2013.
- Sieni, Virgilio (a cura di), *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée*, Firenze, Maschietto, 2013.

Testa, Alberto, *Sulla danza. Memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti, 2013.

Veroli, Patrizia – Vinay, Gianfranco (a cura di), *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013.

Zappalà, Roberto, *Cor-po-etico*, Catania, Metaarte libri, 2013.

2014

Bianchi, Paola, *Corpo politico. Distopia del gesto utopia del movimento*, a cura di Silvia Bottirolì e Silvia Parlagreco, Roma, Editoria & Spettacolo, 2014.

Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, e-book, Cue Press, 2014, www.cuepress.com, (u.v. 15/07/2014).

Duncan, Isadora, *My life*, traduzione italiana di Maria Borgese, Roma, Castelvechchi, 2014.

Dupuy, Dominique, *La saggezza del danzatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Giambrone, Roberto, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria con un'appendice su Jan Fabre e Alain Platel*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Homans, Jennifer, *Gli angeli di Apollo. Storia del balletto*, traduzione di Davide Fassio, Torino, EDT, 2014 (ed. or. *Apollo's Angels. A History of Ballet*, New York, Random House, 2010).

Moore, Lucy, *Vaslav Nijinsky. Un salto nel buio*, Torino, EDT, 2014 (ed. or. *Nijinsky. A life*, London, Profile Books, 2013).

Ottolenghi, Vittoria, *L'enigma, l'estro, la grazia*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, Roma, Gremese, 2014.

Randi, Elena, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2014.

Sieni, Virgilio, *Laboratorio d'arte sul corpo. Deposizioni e Visitazioni/Agorà madri e figli*, Firenze, Maschietto, 2014.

Valéry, Paul, *L'anima e la danza*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Autori

Gli autori

Susanne Franco

Susanne Franco è ricercatore presso l'Università di Salerno. Tra le sue principali pubblicazioni: *Martha Graham*, Palermo, L'Epos, 2003 (2° ed. 2006), la curatela di *Audruckstanz: il corpo, la danza e la critica* (numero monografico della rivista "Biblioteca teatrale", 2006, n. 78). Con Marina Nordera ha curato *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005 (ed. ingl. New York-London, Routledge, 2007) e *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010). Dirige la collana "Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea" (L'Epos) per cui ha firmato il volume *Frédéric Flamand* (2004). I suoi saggi pubblicati e in corso di pubblicazione trattano principalmente questioni teoriche e metodologiche, il ruolo della danza nella cultura e l'analisi di spettacoli di danza moderna e contemporanea.

Susanne Franco is lecturer at the University of Salerno. Her major publications include *Martha Graham*, Palermo, L'Epos, 2003 (2° ed. 2006), the editing of *Audruckstanz: il corpo, la danza e la critica* (special issue of *Biblioteca Teatrale* 2006, n. 78). With Marina Nordera she edited *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Università, 2005 (ed. ingl. *Dance Discourses. Keywords in Dance Research* (New York-London, Routledge 2007) and *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (Utet Università 2010). She is the editor of the book series "Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea" (L'Epos) that include her volume *Frédéric Flamand* (2004). Her numerous essays deal with theoretical and methodological issues, the cultural role of dance, and the analysis of contemporary and modern dance performances.

Christine Greiner

Christine Greiner è docente al Dipartimento di linguaggi del corpo presso la Università Cattolica di San Paolo, Brasile, dove conduce i corsi di Comunicazione e semiotica e di Comunicazione e arti del corpo. È autrice dei volumi *Butô, pensamento em evolução* (1998), *Teatro Nô e o Ocidente* (Annablume, 2000), *O Corpo, pistas para estudos indisciplinares* (Annablume, 2005), *O Corpo, novas pistas e o curto-circuito das representações* (Annablume, 2010) e di molti articoli pubblicati in Brasile, Francia e Giappone. Sta attualmente lavorando al suo ultimo libro: *O corpo no Japão*.

Christine Greiner is Professor in the Department of Body Languages, Graduate Program of Communication and Semiotics and the Undergraduate Course of Communication and Body Arts at the Catholic University of São Paulo, Brazil. She is the author of *Butô, pensamento em evolução* (Butoh, A Thought in Evolution; Escrituras, 1998), *Teatro Nô e o Ocidente* (Noh Theatre and the West; Annablume, 2000), *O Corpo, pistas para estudos indisciplinares* (The Body: Clues for Indisciplinary Studies; Annablume, 2005), *O Corpo, novas pistas e o curto-circuito das representações* (The Body in Crisis: New

Clues and the Short-Circuit of representations; Annablume, 2010) and several articles published in Brazil, France, and Japan. Now she is working on her next book, *The Body in Japan*.

Francesca Magnini

Laureata in *Arti e Scienze dello Spettacolo* con la tesi triennale *Percorsi di ricerca della scena contemporanea: Kinkaleri* e in *Saperi e Tecniche dello Spettacolo Teatrale, Cinematografico e Digitale* con la tesi specialistica: *Pantalone nella Drammaturgia romana del Seicento* (Università di Roma “La Sapienza”). Nel 2013 consegue un dottorato in *Tecnologie digitali e Metodologie di Ricerca per lo Spettacolo* presso il Dipartimento di Storia dell’Arte e Spettacolo della medesima Università, dove collabora anche all’attività didattica delle cattedre di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Teoria e Pedagogia dell’Attore, Teorie e Tecniche dell’Attore del Professor Roberto Ciancarelli. Dalla sua tesi dottorale intitolata *Danza e Repertorio. Tradizione e trasmissione nella coreografia contemporanea* sono stati tratti due saggi: *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea* (Danza e Ricerca, 2012) e *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore* (Teatro e Storia, 2013). Attualmente sta lavorando ad un libro ispirato al lavoro del coreografo italiano Emio Greco e del regista olandese Pieter C. Scholten (EG | PC) presso l’*International Choreographic Arts Center (ICK Amsterdam)*, atteso per la celebrazione dei 20 anni di attività artistica della compagnia (2015).

She graduated in *Arti e Scienze dello Spettacolo* with the research thesis *Percorsi di ricerca della scena contemporanea: Kinkaleri* and in *Saperi e Tecniche dello Spettacolo Teatrale, Cinematografico e Digitale* with the research thesis *Pantalone nella Drammaturgia romana del Seicento* (Università di Roma “La Sapienza”). In 2013 she has defended her Ph.D in *Tecnologie digitali e Metodologie di Ricerca per lo Spettacolo* at Dipartimento di Storia dell’Arte e Spettacolo of the same University, where she has also collaborated with the chairs of Storia del Teatro e dello Spettacolo, Teoria e Pedagogia dell’Attore, Teorie e Tecniche dell’Attore, held by Prof. Roberto Ciancarelli. From her PhD thesis entitled *Danza e Repertorio. Tradizione e trasmissione nella coreografia contemporanea*, came out two essays: *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea* (Danza e Ricerca, 2012) e *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore* (Teatro e Storia, 2013). At the moment she is working on a book inspired by the work of Italian choreographer Emio Greco and Dutch director Pieter C. Scholten (EG | PC) at the *International Choreographic Arts Center (ICK Amsterdam)*, expected for the 20th anniversary of the company (2015).

Stefania Onesti

È dottore di ricerca in *Storia e critica dei beni artistici musicali e dello spettacolo*, titolo conseguito presso l’Università di Padova nel marzo 2014 discutendo la tesi: «*Dietro la traccia de’ gran maestri. Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant’anni del Settecento*». Il suo ambito di ricerca riguarda lo sviluppo e il consolidamento del ballo pantomimo italiano attraverso i suoi principali protagonisti, con particolare attenzione all’analisi e allo studio delle pratiche teatrali attraverso i libretti di ballo. Presso la stessa Università è cultore della

materia per la cattedra di Metodologia e critica dello spettacolo. È membro della redazione della rivista «Danza e ricerca» e di AirDanza.

She has a Ph.D in *Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo* at Padua University. She discussed a thesis titled «*Dietro la traccia de' gran maestri*». *Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento*. Her research's field is Italian pantomime ballet in the late Eighteenth century, focusing on some of its leading figures and on the analysis of librettos. She is in the editorial board of «Danza e ricerca» and member of AirDanza.

José Sasportes

Scrittore e storico della danza nato a Lisbona, di recente ha pubblicato in Italia i romanzi *Giorni contati* (Voland, Roma 2005) e *La vendetta di Marcolina* (Studio LT2, Venezia 2011). Ha curato la prima *Storia della danza italiana* (EDT, Torino 2011), *La danza italiana in Europa nel Settecento* (Bulzoni, Roma 2011) e *La danza italiana in Europa nell'Ottocento* (Aracne, Roma 2013). L'Associazione Italiana per la Ricerca in Danza ha promosso nel 2013 il volume *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes* (Aracne, Roma 2012), a cura di Alessandro Pontremoli e Patrizia Veroli. Nel 2013 ha pubblicato *A Quinta Musa. Imagens da história da dança* (Bizâncio, Lisboa).

Writer and dance historian, born in Lisbon, is concerned with Italian dance history and dance in the XX century. Recent publications include the novels *Giorni Contati* (Voland, Roma 2005) and *La vendetta di Marcolina* (Studio LT2, Venezia 2011). As dance editor he published the first *Storia della Danza Italiana* (EDT, Torino 2011), *La Danza Italiana in Europa nel Settecento* (Bulzoni, Roma 2011), *La danza Italiana in Europa nell'Ottocento* (Aracne, Roma 2013). Recognising his contribution to the enhancement of Italian dance research, the Associazione Italiana per la Ricerca in Danza promoted the volume *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes* (Aracne, Roma 2012), edited by Alessandro Pontremoli and Patrizia Veroli. In 2013 he published in Lisbon *A Quinta Musa. Imagens da história da dança* (Bizâncio, Lisboa).

Christina Thurner

Professore presso l'Istituto di Studi Teatrali dell'Università di Berna (Svizzera), le sue principali aree di ricerca sono la storia e l'estetica della danza dal XVIII secolo a oggi, la danza contemporanea e la performance, la storiografia, la critica della danza. Tra le sue recenti pubblicazioni in volume: *Tanzkritik. Materialien (1997-2014)*, Zurich, Chronos 2015; *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, curato con Julia Wehren, Zurich, Chronos 2010; *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld, Transcript 2009.

Professor for Dance Studies at the Institute for Theatre Studies at the University of Bern (Switzerland). Main areas of research: history and aesthetics of dance from the 18th century until today, contemporary dance and performance, historiography, dance criticism. Recent Book Publications: *Tanzkritik. Materialien (1997-2014)*, Zurich, Chronos 2015; *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, ed. with Julia Wehren,

Zurich, Chronos 2010; *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld, Transcript 2009.

Stefano Tomassini

Stefano Tomassini ha studiato teatro e danza; insegna all'Università della Svizzera italiana di Lugano ed è consulente per la danza presso LuganoInScena; nel 2008-2009 è stato Fulbright-Schuman Research Scholar (NYC); nel 2010 Scholar-in-Residence all'archivio del Jacob's Pillow Dance Festival (Lee, Mass.) e, nel semestre autunnale 2011, Associate Research Scholar all'Italian Academy for Advanced Studies in America della Columbia University (NYC); partecipa al progetto internazionale *Commedia dell'Arte in Context* (Cambridge University Press, 2013). Si è occupato di Salvatore Viganò (Premio Marino Moretti) e di librettistica musicale e di danza sul mito di Adone (Pacini Fazzi); ha scritto su Enzo Cosimi (Zona), ha pubblicato gli scritti coreosofici di Aurel M. Milloss (Olschki) e, con Alessio Fabbro, le lezioni del pioniere della danza moderna americana Ted Shawn (Gremese). Ha curato per Treccani (Enciclopedia italiana) un'edizione di opere di Carlo Goldoni e, sempre per Treccani, uno studio sulla ricezione teatrale e musicale del poema di Ludovico Ariosto. Sta scrivendo un libro sull'uso della musica di J. S. Bach nella danza teatrale, atlantica e continentale, del XX° secolo.

Stefano Tomassini studied dance and acting; he teaches at the University of Lugano in Switzerland (USI) and he is Dance Adviser for LuganoInScena; in 2008-2009 he was Fulbright-Schuman Research Scholar (NYC); in 2010 Scholar-in-Residence at the Archive of the Jacob's Pillow Dance Festival (Lee, Mass.) and, during the 2011's fall semester, Associate Research Scholar at the Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University (NYC); he participates to the international project *Commedia dell'Arte in Context* (Cambridge University Press, 2013). He wrote on Salvatore Viganò (Marino Moretti Prize); on the musical and dance libretti on the myth of Adonis (Pacini Fazzi); on Enzo Cosimi (Zona), and he edited the dance writings of Aurel M. Milloss (Olschki) and, with Alessio Fabbro, the lessons of the pioneer of the American modern dance Ted Shawn (Gremese). He edited for Treccani (Enciclopedia italiana) a collection of works of Carlo Goldoni and, for Treccani too, an essay on the theatrical and musical response of the poem of Ludovico Ariosto. He is writing a book on the choreography-response to the music of J. S. Bach in the Atlantic and Continental theatrical dance during the XXth century.

Abstracts

Processi di visualizzazione poetica: descrizione e immaginazione nella critica di danza del XIX secolo

Christina Thurner

Il saggio rivolge il proprio interesse sul discorso della critica di danza attraverso il *feuilleton* francese del XIX secolo ed esplora le tecniche di scrittura poetica ponendo attenzione sull'esame della percezione del balletto romantico. L'autrice del saggio afferma che critici come Théophile Gautier e Jules Janin crearono e coltivarono uno stile di critica empatico, che può essere descritto come la trasposizione dell'opinione e dell'immaginazione dell'osservatore in un linguaggio poetico. Queste pratiche discorsive divennero significative e paradigmatiche – anche in relazione alla percezione della danza a quel tempo.

This essay addresses the interest in the discourse of dance criticism within the French *feuilleton* of the 19th Century. It explores poetical techniques of writing with regard to and on examination of the perception of romantic ballet. The author of the essay argues that critics as Théophile Gautier and Jules Janin created and cultivated an emphatic style of criticism, which can be described as a transposition of the subjective view / imagination of the observer into poetic language. These discursive practices became significant and paradigmatic – also in relation to the perception of dance till this day.

Danza ed erotismo. Di chi? Per chi?

José Sasportes

La danza teatrale è stata a lungo considerata un'arte essenzialmente erotica, e all'aggettivo "erotico" furono assegnate connotazioni negative. Questo testo propone uno sguardo sintetico sui modi con cui le varie pratiche coreografiche hanno nel tempo interpretato l'erotizzazione della danza, e come lo spettatore l'ha percepita. Per secoli la danza fu intesa come un atto in cui alle ballerine viene assegnato il ruolo di seduttrici. Nel XX secolo si è sviluppata una componente omosessuale e il ballerino ha usurpato il ruolo delle ballerine. D'altra parte, alcuni coreografi hanno considerato il palcoscenico come luogo dove esplicitamente prendono corpo atteggiamenti sessuali e si è andato verso esibizionismi di carattere violento. Cionondimeno, la danza teatrale non ha cessato di proporre la drammatizzazione di attrazioni e di conflitti eterosessuali, in particolare nell'opera di Pina Bausch.

Through the centuries, theatrical dance has been labeled an erotic art, the adjective erotic being applied in a negative sense. The present article tries a synthetic view on how the successive choreographic practices have dealt with the erotisation of dance, and on the public perception of such practices. To the ballerina had long been assigned the role of seducer, but in the XX century a homosexual approach to dance

gave the male dancer the possibility of taking over her place. In the meantime, many choreographers went on considering the stage as the right place for the explicit expression of sexual behaviors, developing some kind of exhibitionism, with a violent exploitation of dancers' bodies. Nonetheless, dance never stopped showing dramatizations of heterosexual attractions and conflicts, such as in the works of Pina Bausch.

Seigradi: dancing in a real-virtual environment. Affects and movement in Santasangre's work

Francesca Magnini

Questo saggio prende spunto da una riflessione sul lavoro del collettivo artistico italiano Santasangre e nasce in particolare dall'analisi di *Seigradi*, parte di una trilogia di performances intitolata *Studi per un teatro apocalittico*: un esperimento unico in cui fonti luminose, immagini olografiche, suoni e corpo danzante si fondono in tempo reale. Chiamando in causa le nozioni di *tactile-kinesthetic body* (M. Sheets-Johnstone) e di *kinetic melody* (A.R. Luria), da cui emerge l'idea di un'intima connessione tra affetto e movimento, l'obiettivo di questo studio è quello di discutere alcuni argomenti legati alla relazione coreografo-danzatore (inclusa la sua potenziale assenza) mediante un'analisi dei meccanismi di trasmissione della danza che si focalizza su vari approcci riguardanti l'uso delle tecnologie digitali nella danza contemporanea.

This paper is inspired by a reflection on the work of the Italian artistic research project Santasangre and comes in particular from the analysis of *Seigradi*, one part of a trilogy of performances entitled *Studi per un teatro apocalittico*: a unique experiment in which light sources, holographic images, sounds and a dancing body fuse in real time. Calling into question the notions of *tactile-kinesthetic body* (M. Sheets-Johnstone) and *kinetic melody* (A.R. Luria), from which emerges the idea of an intimate connection between affects and movement, the aim of this paper is to discuss some topics related to the relationship between choreographer and dancer (including the potential absence of it) through an analysis of dance transmission's mechanisms focused on various approaches concerning the use of digital technologies in contemporary dance.

Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano

Stefano Tomassini

La designazione di *isolato* è qui assunta nel suo doppio significato: in termini epistemici, archeologici e temporali, oppure architettonici e spaziali. Come *aggettivo*, rimanda all'essere appartato, separato da un gruppo e da un insieme, dunque nel tempo della solitudine e della esclusione dalla frequentazione, a contraggenio di un tempo invece collettivo. Come *sostantivo* si riferisce, piuttosto, a un edificio o gruppo di edifici circondati intorno da strade, dunque secondo un'idea di spazio iscritto dal suo circostante. L'idea di *danzare isolati* allude a una particolare prassi della frequentazione dell'alterità, attraverso la coreografia, in termini temporali (l'isolamento e la singolarità ma rispetto a un

gruppo) e insieme spaziali (la relazione ai margini con ciò che è remoto). Non si tratta soltanto di una ricercata modalità compositiva ma di un paradigma interpretativo, un piano di lettura dell'azione. E si iscrive a partire dall'idea di *affetto* come una dinamica del desiderio all'interno di un sistema/arcipelago capace di manipolare significato e relazione e generare intensità. Il saggio documenta alcune strategie di occupazione dello spazio performativo attraverso modalità coreografiche “per isolati” — e che si affermano forse proprio come forme culturali dell'arcipelago — in alcune recenti performance contemporanee, quali la ‘messa in campo’ di *Agorà Tutti* di Virgilio Sieni (2013), lo studio sulla giocoleria *UNTITLED_I will be there when you die* di Alessandro Sciarroni (2013), la decostruzione della mente coloniale nelle incursioni geografiche e/o cartografiche di Michele Di Stefano in *Il giro del mondo in 80 giorni* per MK (2011) e, più recentemente, in *Upper East Side* per Aterballetto (2014).

The notion of “building blocks”, here, has a double meaning. On the one hand, it is conceived in epistemic, archaeological, and temporal terms; on the other hand, in architectural and spatial ones. As an *adjective*, it indicates something set apart, separated from a group or a set of elements, therefore referring to the time of solitude and exclusion from social engagement, in contrast with the time of collectivity. As a *noun*, it relates to a building or a group of buildings surrounded by streets, conveying the idea of an inscribed space. Dancing as blocks alludes to a particular praxis of engagement with alterity through choreography, both in temporal terms (isolation and singularity in relation to a group) and in spatial terms (the relationship at the margins with the remote). It is not just about a strategy of composition, but a hermeneutic paradigm, a method to read the action. Moreover, *affect* intervenes in this procedure as a dynamic of desire that, within an archipelago-system, determines meaning, relationships, and generates intensity. The essay aims to draw out how the building blocks choreographic strategy can shape and occupy the performative space. This strategy seems to affirm itself as cultural form of the archipelago in some recent contemporary performances: staging the *campo* in *Agorà Tutti* by Virgilio Sieni (2013); Alessandro Sciarroni's work on juggling *UNTITLED_I will be there when you die* (2013); the deconstruction of the colonialist structure through geographic and/or cartographic actions by Michele Di Stefano in *Il giro del mondo in 80 giorni* for MK (2011), and in *Upper East Side* for Aterballetto (2014).

Un esercizio per ridefinire la pratica della performance, a partire da due esempi brasiliani

Christine Greiner

Nell'ultimo decennio mi sono mossa intorno a tre questioni che vorrei condividere attraverso questo saggio: la percezione è un'azione cognitiva? Il movimento corporeo può essere considerato un concetto? Possiamo riconoscere la pratica della performance come un operatore di destabilizzazione di altri linguaggi artistici (danza, teatro, cinema, letteratura ecc.)? Per approfondire queste idee darò alcuni esempi pratici.

In the last decade I have been moved by three questions that I would like to share in this essay: Is perception a cognitive action? Can a body movement be considered a

concept? Can we recognize performance practice as an operator of destabilization of other artistic languages (dance, theater, films, literature etc.)? To deepen some of these ideas I will give some practical examples.

Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham

Susanne Franco

Il saggio presenta una disamina delle principali teorie che in tempi recenti hanno trasformato l'archivio da oggetto elettivo della ricerca storica e filologica a problema critico per le scienze umane, e che ne hanno indagato lo statuto e la funzione. La loro ricaduta sugli studi che hanno per oggetto la performance e la danza ha affinato gli strumenti a disposizione per seguire le tracce di quanto fino a poco tempo fa era pensato come effimero come lo spettacolo vivente. L'analisi comparata della struttura degli archivi e dalle modalità di trasmissione progettate dagli eredi che hanno gestito i lasciti materiali e immateriali di Pina Bausch e Merce Cunningham, scomparsi entrambi nel 2009, è il punto di partenza per affrontare temi come la funzione della memoria, i processi di incorporazione e la loro ricaduta sulla scrittura della storia (della danza).

The essay examines the main theories that in recent times have transformed the archive from the object of historical and philological research to a critical issue for the humanities, interrogating its status and function. The effect of these theories on dance and performance studies is a more sophisticated set of tools to follow the traces of something traditionally ephemeral such as a live performance. A comparative analysis of the structure of archives and the modes of transmission created by the heirs who managed the tangible and intangible heritage of Pina Bauch and Merce Cunningham, both deceased in 2009, is the starting point for an inquiry into the themes of the function of memory, the processes of incorporation and their impact on the writing of (dance) history.