

Rossella Mazzaglia
SUL FILO DELLE SENSAZIONI.
TRACCE CONTEMPORANEE
DEL CORPO DANZANTE

Se il corpo è il registro della realtà,
leggere con i piedi è reale in un modo
in cui leggere solo con gli occhi non lo è.
E qualche volta la mappa è il territorio.
R. SOLNIT, *Storia del camminare*

Dal panorama del pensiero...

La danza teatrale in Occidente non presenta oggi un ideale di corpo universale o almeno dominante, bensì manifesta e offre allo sguardo e alla percezione dello spettatore una pluralità di corpi rizomatici, attraversati da un mosaico di gesti, stili, tecniche e generi eterogenei. In assenza di un modello univoco, la contaminazione e l'eclittismo dei linguaggi corporei – spesso arricchiti da apporti teatrali o quotidiani – hanno, di fatto, eclissato la diffusione di principi di movimento che si distaccano dalle tecniche note di danza occidentale (come quella accademica o la *modern dance*) e che negano la visione implicita di «un corpo positivista che si possa incapsulare interamente, seppure a partire da differenti approcci o griglie»¹, com'è la regola anche del training dell'attore orientale, dotato di uno «stile d'azione chiuso in se stesso»².

Discutere della corporeità in epoca postmoderna non significa pertanto promuovere una nuova immagine omogeneizzante, ma neanche cedere all'impossibilità di sguardo, ripensando piuttosto il concetto di corpo danzante a partire da categorie storico-filosofiche

¹ Hubert Godard in Laurence Louppe, *Singular, Moving Geographies. An interview with Hubert Godard*, «Writings on Dance», 15, inverno 1996, p. 15; vedi anche Michel Bernard, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Chiron (Association Dance Sorbonne), 1985. Salvo diversa indicazione, le traduzioni dal francese e dall'inglese sono di chi scrive.

² Eugenio Barba, *Antropologia teatrale*, in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1996, p. 6 (ed. or. *The Secret Art of the Performer*, London-New York, Routledge, 1990).

più generali, per individuare poi, nella concretezza e nella materialità dei corpi in movimento, alcuni principi ricorrenti che attraversano, si accostano o contraddicono, in sala e sulla scena, la messa in forma ereditata o rivisitata di precedenti tradizioni.

Queste modalità di movimento e la logica soggiacente non sono inquadrabili in un genere di danza e si ritrovano in vario grado nella *postmodern dance*, come nella *new dance* o nella «danza contemporanea», secondo un termine solitamente impiegato dagli addetti ai lavori in Italia³. In realtà, tali definizioni sono approssimative e riguardano contesti culturali e storici, nonché poetiche e corpi talvolta divergenti. L'obiettivo non è, però, quello di aggiungere un nome alla recente storia della danza o di imporre un marchio di legittimità su una delle etichette citate, quanto di provare a riconoscere e interpretare le tracce fisiche di una danza che è anche metafora di un'innovativa cultura del corpo, individuandone le radici, oltre che le implicazioni per la costruzione del *bios* del danzatore.

Il diffuso concetto di tecnica in danza prevede un training specifico e originale che imposti il corpo entro schemi formali codificati, successivamente adattabili in sequenze coreografiche. Eppure, nel corso del Novecento, questa nozione ha subito una progressiva relativizzazione: la plurisecolare danza accademica comprende infatti una molteplicità di stili, intesi quali modulazioni personali della stessa tecnica; mentre la *modern dance*, che si è sviluppata nella prima metà del secolo, si esprime in una molteplicità di tecniche⁴. In entrambi i casi, ogni idioletto coreografico unisce «un'impronta particolare, come segno di appartenenza socio-culturale precisa» e «uno stile riconoscibile, come connotato di uno specifico esito formale del movimento»⁵. Coerenti a tali presupposti, danza accademica e *modern dance* hanno fatto dei loro metodi delle scuole che si distinguono dalle «metodologie della pedagogia del performer» di molti autori odierni, mirate invece a una formazione trasversale dei danzatori, basata sullo studio di qualità intrinseche del movimento incanalate in *coretiche* individuali⁶. Alla scelta di coreografi e maestri, si è affian-

³ Che comprende, tuttavia, anche l'opera di coreografi che si rifanno ad altri modelli formativi ed estetici.

⁴ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 80-83.

⁵ *Ivi*, p. 82.

⁶ L'espressione *coretica* è creata da Pontremoli sul termine *poetica*, «per definire le concezioni della danza di un particolare coreuta contemporaneo o di una corrente di pensiero», *Ivi*, p. 83.

cato il brulicare autonomo dei danzatori tra le tecniche riconosciute, mirato alla fabbricazione di un «corpo da noleggiare», capace di adeguarsi a qualsiasi richiesta e offerta del mercato⁷.

Confrontando diverse coretiche e metodologie pedagogiche – laddove la danza accademica non è comunque considerata la via privilegiata per un'impostazione di base –, emerge, tuttavia, la *condivisione di principi* di movimento che informano una «fisicità» che non deriva dall'accumulazione di codici ed è caratterizzata, piuttosto, da un'*impronta* adattabile a diversi stili coreografici, rispondente a un modello aperto, trans-individuale e trans-estetico. La tecnica non è in questo caso codificata, ma esiste comunque come «prassi corporea fatta di un continuo processo di apprendimento tra fare e sapere»⁸.

Il cambiamento nella visione e nella pratica di danza partecipa del progressivo e invasivo passaggio dalla modernità alla postmodernità – termine discusso e spesso abusato, eppure illuminante. Non ci riferiamo esclusivamente al filone della cosiddetta *postmodern dance* americana che si suole datare dai primi anni Sessanta in poi, sebbene questo costituisca l'epicentro della riforma⁹, nonché la matrice iniziale della corrente riflessione. Il fervore culturale della metà del secolo scorso e la sua esplosione nell'avanguardia newyorkese pongono semmai le basi per un'innovativa concezione del corpo danzante che – in questo, come in altri contesti – si è sviluppata nei decenni successivi, affermandosi in alcuni casi eclatanti, come la *contact improvisation* o il linguaggio della coreografa Trisha Brown.

La trasformazione indotta dal postmodernismo trascende gusti, mode ed estetiche, è profonda e investe tutte le sfere della vita sociale ed economica, oltre all'ambito artistico, proprio perché sintomatica di

⁷ Susan Leigh Foster, *Dancing bodies*, in *Meaning in motion: new cultural studies of dance*, seconda ed., a cura di Jane C. Desmond, Durham (NC), Duke University Press, 1999, pp. 235-257. Susan Leigh Foster compara le tecniche accademica, Graham, Cunningham, Duncan e della *contact improvisation*. Il riferimento agli ultimi due stili di danza come a tecniche necessiterebbe di essere problematizzato, così come la commistione di altre pratiche fisiche indicate, mentre l'arguta indicazione di un «corpo da noleggiare» e le sue implicazioni ideologiche descrivono un aspetto importante dello scenario di danza tra gli anni Ottanta e Novanta negli Stati Uniti, estensibile in parte anche alla situazione europea.

⁸ C. Sinibaldi, *Idee per una filosofia della danza*, «Comunicazioni sociali», XXI, n. 4, 1999, p. 413.

⁹ A tal riguardo, cfr. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern dance*, Hanover, Wesleyan University Press, 1987, trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1993; *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, a cura di Idem, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1994.

un diverso modo di vedere e di un'inedita sensibilità. L'arrivo delle tecnologie della comunicazione, dal numerico alla microelettronica, sostituisce il vecchio dispositivo lineare, che «scompare progressivamente sia dalle nostre vite di tutti i giorni (siamo nelle reti, circondati da reti, presi al loro interno) sia da quell'attività considerata "a parte" che è l'attività artistica. L'arte contemporanea non si comprende che a partire da questo cambiamento tra un dispositivo lineare e uno in rete»¹⁰. Nella vita, il flusso di informazioni incrina le impalcature e le barriere esterne, così come nella danza, tradotto in flusso di sensazioni, decostruisce armature e codici formali del corpo.

La seconda rivoluzione industriale non si presenta come la prima con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma come i bits d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici. Le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai bits senza peso¹¹.

Con la sua lettura della contemporaneità, Italo Calvino ci regala un'efficace metafora dei meccanismi in atto nella corporeità postmoderna; sono infatti questi *bits* che ne alimentano la densità, incanalati in forme ch'essi stessi contribuiscono, da dentro, a generare.

Le molteplici teorie intorno al concetto di postmoderno sono ripercorse e riassunte efficacemente da Remo Ceserani in una serie di coppie contrapposte, esplicative del binomio modernismo *versus* postmodernismo, quali forma (coniuntiva, chiusa) *vs* antiforma (disgiuntiva, aperta), radice/profondità *vs* rizoma/superficie, codice principale *vs* idioletto, tipo *vs* mutante, origine/causa *vs* differenza-differenza/traccia, tutti aspetti che illustrano anche le trasformazioni interne alla disciplina della danza¹². Alla verticalità della storia, della creazione e della codificazione di generi da tramandare, si sostituisce l'orizzontalità che, come suggerisce la nozione di rizoma teorizzata da Deleuze e Guattari, si esplica in linee di fuga, «flussi deterritorializzati»¹³, proliferando e rigenerandosi in idioletti singolari e mutevoli¹⁴:

¹⁰ Anne Cauquelin, *Moderne, contemporain, danse*, «Quant à la danse», 1, ottobre 2004, p. 11.

¹¹ Italo Calvino, *Lezioni americane* [1993], seconda ed., Milano, Mondadori, 2002, p. 12.

¹² Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 127.

¹³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], Roma, Cooper Castelvechi, 2003, p. 45.

¹⁴ Per il nesso tra il ripensamento storico suggerito dalla filosofia francese e la

il rizoma si riferisce a una carta che deve essere prodotta, costruita, sempre smontabile, connettabile, rovesciabile, modificabile, con molteplici entrate e uscite, con le sue linee di fuga. [...] Contro i sistemi centrati (anche policentrati), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrato non gerarchico e non significante, senza Generale, senza memoria organizzatrice o automa centrale, unicamente definito da una circolazione di stati¹⁵.

Piuttosto che sull'immagine ipostatizzata del corpo, la sensibilità postmoderna si apre dunque all'ascolto della vita che scorre sotto e attraverso la pelle, nel sociale, nell'arte e nella cultura in ogni suo ambito¹⁶. La danza mette in scena un corpo non monolitico, un intreccio polisensoriale, «gioco chiasmatico instabile di forze intensive e di vettori eterogenei»¹⁷, spazialità percorsa da flussi reversibili. Il danzatore non apprende innanzitutto pose e vocaboli da ricomporre, ma affina la sua capacità sensoria per riuscire a essere metamorfico come l'argilla, un corpo in divenire, «corpo senza organi», secondo la felice espressione di Artaud, ripresa da Deleuze nell'accezione di un fluire fatto di sangue e ossa¹⁸.

Un esempio concreto del rimodellamento della corporeità viene dalla *contact improvisation*, che, con la presenza di altri danzatori, interferisce con un'impostazione autonoma del corpo:

il «contatto» – spiega Hubert Godard – si estende in questo caso oltre il

danza, si veda anche Marinella Guatterini, *Forsythe postmoderno, il rizoma coreografico*, in *Forsythe. Ieri oggi domani*, Reggio Emilia, Fondazione i Teatri di Reggio Emilia, 2005, pp. 59-77, che indaga un periodo creativo del coreografo (1987-1995) a partire dal concetto di rizoma.

¹⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 57.

¹⁶ «L'occhio oggettifica e domina. Stabilisce una distanza, mantiene la distanza. Nella nostra cultura, la predominanza della vista, rispetto all'odorato, al gusto, al tatto, all'udito, ha prodotto un impoverimento delle relazioni fisiche... Quando domina la vista, il corpo perde la sua materialità»: Luce Irigaray citata in Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*, New York, The New Press, 1983, p. 70.

¹⁷ Michel Bernard, *De la création choréographique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001, p. 21.

¹⁸ Per la visione di Antonin Artaud, si veda Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999, pp. 153-162; Deleuze e Guattari affrontano questo tema, in particolare, in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani*, cit.; utile confronto tra le diverse letture è la breve voce di Stefan Leclercq, *Corps sans organes*, in *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, a cura di Bernard Andrieu, Paris, CNRS Editions, 2006, pp. 112-113.

tatto, poiché [danzando] si lavora con il peso dell'altro e pertanto si penetra nel suo sistema gravitazionale. Così, si «tocca» molto di più della pelle; si tocca la tanto discussa muscolatura tonica dell'altro, e pertanto ciò che ne costituisce l'essere. [...] Siamo qui immersi nell'infinita qualità dell'organizzazione corporea di geografie singole e in movimento, che sono in flusso e di flusso costituite¹⁹.

Anche nell'ambito delle neuroscienze, le nuove concezioni sul corpo lo descrivono come un sistema aperto e dinamico nell'interazione incarnata con l'ambiente. Non è un caso se, negli ultimi anni, la riflessione sulla danza ha sondato questi aspetti, che riguardano un ripensamento globale dell'essere umano, in cui si riconosce un'identità relazionale e non materiale²⁰.

L'integrità corporea si dà come «quasi-immagine» nell'attimo sempre fuggevole della sua presenza in scena. Le sue figurazioni rispondono, oltre che alla finalità coreografica, alle trasformazioni e alle trasfigurazioni del danzatore nella sua relazione alla luce, alle presenze, al suolo e allo sguardo e tatto di chi è vicino. Il suo respiro dà volume al disegno del corpo, che non si preoccupa tanto di rappresentare, quanto di esistere e interagire. L'attenzione non ricade dunque sulla forma, che si configura come un'interfaccia indispensabile, ma non sufficiente, del gesto danzato. La corporeità, intesa come canale di flussi che si intrecciano nel tessuto denso della materia fisica, prescinde dal codice estetico, non è formale, ma neanche informale, come si evince dalla definizione dei suoi molteplici stili contemporanei. Dissolta l'immagine ideale, nasce e si rigenera pertanto

¹⁹ Hubert Godard, in Laurence Louppe, *Singular, Moving Geographies...*, cit., p. 20.

²⁰ Per una riflessione sintetica, ma puntuale, si veda Bernard Andrieu, *Une écologie du corps neurocognitif*, «Quant à la danse», 2, giugno 2005, pp. 24-28; al rapporto tra scienze cognitive e danza è dedicato il numero monografico *Scientifiquement Danse*, «Nouvelles de danse», 53, Bruxelles, Contredanse, 2006. La visione dell'identità come processo di costruzione e alterazione continua, e non come entità autonoma dal contesto, prevede una possibile prosecuzione dell'indagine nella sfera culturale e politica. Relativamente alla danza, Sally Banes ricorda, in particolare, che il corpo non va letto come mero riflesso della società (sovrimponendo delle categorie culturali), ma come quel territorio in cui si ridiscutono e costruiscono la cultura e la storia (Sally Banes, *Power and the Dancing Body*, in Id., *Writing Dancing in...*, cit., pp. 43-50). La sua indicazione è accolta, in riferimento all'opera di alcuni danzatori e coreografi trattati di seguito, in *Danse et utopie. Mobiles 1*, a cura di Isabelle Ginet, Hubert Godard, Isabelle Launay, Armando Menicacci, Christine Roquet, Paris, L'Harmattan, 1999.

un mutante, che si modifica al variare degli stili e nell'elaborazione coreografica di uno stesso autore.

La corporeità postmoderna in danza si presenta dunque come una mappa, dove collocarsi scegliendo un'intersezione da cui volgere lo sguardo nelle diverse direzioni, nelle strade che vi giungono e l'attraversano e lungo la loro prosecuzione. All'interno del quadro generale e instabile delle tipologie del teatro di danza contemporaneo e contro una cristallizzazione in tecniche che negherebbe la permeabilità dei corpi danzanti, una via di indagine può svilupparsi tracciando storie singolari che appartengono e rimandano alla cartografia presente della danza²¹. Ma non è da questa che intendiamo partire, quanto indicare il sentiero che ha portato storicamente al cambiamento della concezione del corpo danzante e dell'idea stessa di danza, prima che teoria e prassi degli anni Ottanta aprissero gli occhi sulle profonde implicazioni della strada intrapresa. Siamo negli Stati Uniti, nell'epicentro newyorkese, al crocevia tra anni Cinquanta e Sessanta, agli albori della cosiddetta *postmodern dance* americana²².

...nel percorso della storia...

Nel secondo dopoguerra, la percezione di un crescente «disagio della civiltà» spinge molti artisti ad abbracciare le filosofie orientali e a riavvicinarsi alla natura, seppure in una prospettiva più materialistica rispetto alla visione di inizio secolo. Mossi da una profonda crisi culturale e spirituale, a fronte del conformismo dilagante, del cli-

²¹ La coreografa e danzatrice, che più d'ogni altro, permette di vedere l'elaborazione di una nuova corporeità a partire dalle spinte contro-culturali degli anni Sessanta è indubbiamente l'americana Trisha Brown. Per una ricostruzione storica del suo percorso coreografico e linguistico a oggi, mi permetto di citare il mio *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, in corso di stampa.

²² A tal proposito, la coincidenza di termini è spesso causa di confusione. Originariamente, con *postmodern dance* si è inteso un filone di danza venuto dopo la *modern dance* in senso cronologico; in seguito, gli storici della danza hanno cercato di coglierne il carattere postmoderno, per scoprire che l'applicazione di determinate categorie filosofiche chiariva tanto quanto complicava e sviava dalla lettura di un momento storico estremamente creativo, fertile e persino di rottura rispetto alla disciplina di danza, ma di transizione riguardo al passaggio epocale alla postmodernità. Si veda, a riguardo, l'acceso dibattito tra Susan Manning e Sally Banes in Sally Banes, *Terpsichore in combat boots*, «The Drama Review», vol. 33, 1, primavera 1989, pp. 13-16; Id., *Terpsichore combat continued*, «The Drama Review», vol. 33, 4, inverno 1989, pp. 17-18; Susan Manning, *Modernist dogma and post-modern rhetoric*, «The Drama Review», vol. 32, 4, inverno 1988, pp. 32-39.

ma intimidatorio della politica della guerra fredda e del finto benessere promulgato dalla suburbanizzazione e dall'espansione economica, giovani insoddisfatti edificano e promuovono maniere alternative di vivere e, per cominciare, si ripiegano su quanto hanno di più vicino, ovvero, sull'esperienza del proprio essere, della sua natura primaria nella sensazione soggettiva di tempi e spazi altrimenti alienati.

Scardinato il credo nel logos, la necessità della concretezza materiale sostituisce progressivamente la trascendenza e lo psicologismo dell'ego individuale²³. Si fa strada il «corporeismo»²⁴, un'inflazione del corpo che assume volti diversi nell'arte e nella vita: da pratiche erotiche e libertarie, ad altre di tipo olistico di derivazione orientale, a forme ritualistiche e sacrificali d'esaltazione del vissuto corporeo, alla sua esposizione come oggetto d'arte, che raggiunge l'acme nella *Body Art* degli anni Settanta.

Molti condividono l'idea che il cambiamento possa essere innescato dal risveglio delle facoltà percettive e sensorie attraverso l'arte e varie pratiche fisiche, come lo yoga, il massaggio o l'influente *Gestalt Therapy*²⁵. Si diffonde la convinzione che, agendo sui punti ciechi della sensazione interna che ognuno ha di sé, si possa aumentare la consapevolezza del corpo, scardinando l'«armatura caratteriale» indotta dalle inibizioni che ci portiamo addosso nella vita²⁶. Parimenti, nel nuovo teatro, l'exasperazione della percezione, «attivizzata come una suoneria d'allarme, precede e prevarica ogni altra dimensione della coscienza, l'assorbe in sé, fisiologizza anche il pensiero, che è un radar per captare le interruzioni e le riprese del flusso»²⁷ tra spazio e tempo.

Nella vita sociale newyorkese, rock'n'roll e balli come il twist, ispi-

²³ La trasformazione è graduale e, difatti, i prodromi della controcultura muovono contro gli strascichi junghiani di molta arte (dall'espressionismo astratto alla *modern dance*), che tuttavia esprime un'analoga ricerca di senso e viaggia inizialmente parallela, cedendo lentamente il passo al nuovo sentire.

²⁴ L'espressione è di Jean Maisonneuve. Per una breve presentazione delle metamorfosi di questo concetto, si veda Jean Maisonneuve, *Modèles sociaux. Modèles esthétiques: avènements et avatars du corporeïsme*, in *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 161-168.

²⁵ Daniel Belgrad, *The culture of spontaneity*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998, p. 156.

²⁶ Sul concetto di «armatura caratteriale», si veda Wilhelm Reich, *Die Entdeckung des Organs und die Funktion des Orgasmus* [1942], trad. it. *La funzione dell'orgasmo*, Milano, Pratiche editrice, 2000.

²⁷ M. Calvesi, *Arte e tempo* [1968], citato in Lea Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996, pp. 44-45.

rati al jazz e al rhythm and blues di matrice afro-americana, cambiano intanto le forme di interazione sociale e rispondono al desiderio di spontaneità e libertà dei giovani bianchi, consentendo una fertile contaminazione culturale, confluita in seguito nella danza teatrale²⁸.

In ogni ambito artistico prevalgono processi e prodotti che esaltano l'immediatezza creativa e che propongono nuovi valori rispetto sia alla cultura di massa sia a quella istituzionalmente considerata alta: «anti-establishment» diventa la parola chiave in nome dell'autentico e del reale. John Cage, per primo, afferma che «*Form is content*», la forma è il contenuto, e che i suoni, i rumori e il silenzio non hanno nulla da invidiare alla musica²⁹; Robert Rauschenberg elabora i *White Paintings*, pitture bianche che mettono in risalto il supporto materico della tela e che sono di ispirazione per la creazione della celebre composizione 4'33" di Cage, presentata a Woodstock nel 1952; George Maciunas, del movimento Fluxus, afferma che è preferibile esibire un pomodoro marcio che non una sua rappresentazione simbolica, o ascoltare un colpo di martello su una tastiera piuttosto che una nota suonata al pianoforte, che non consente infatti di percepire il materiale di cui esso è composto³⁰. In maniera analoga, il coevo processo di deteatralizzazione si manifesta in *happenings* che mancano di una storia, di una caratterizzazione in personaggi e mostrano, fra gli altri aspetti, un tempo e uno spazio non-illusionistici e reali³¹.

In ambito ballettistico con George Balanchine, e moderno nell'opera di Alwin Nikolais e Merce Cunningham, cadono il fantasma del contenuto e il modello espressivo che vedeva nel corpo lo strumento, il «barometro, capace di rivelare a chi lo sa leggere la temperatura dell'anima»³². Cunningham, in particolare, diviene il padrino della nuova generazione. In uno dei suoi sparuti contributi, afferma:

²⁸ Cfr. Brenda D. Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Westport (Con.)-London, Praeger, 1996.

²⁹ John Cage, *Silence*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1961.

³⁰ George Maciunas, *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*, in *In the Spirit of Fluxus*, catalogo a cura di Elizabeth Armstrong e Joan Rothfuss, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, pp. 156-157.

³¹ Tra gli altri, cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987; Michael Kirby, *Happenings*, New York, Dutton, 1965, trad. it. *Happening*, Bari, De Donato, 1968; Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*, New York, Dial Press, 1968, trad. it. *Il teatro dei mezzi misti*, «Sipario», 272, dicembre 1968.

³² Martha Graham, *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991, trad. it. *Memoria di sangue*, Milano, Garzanti, 1992, p. 8.

La danza non è l'emozione, la passione per lei o la rabbia per lui [...] è l'energia a un'intensità tale da sciogliere l'acciaio in taluni danzatori e da dare una grande eccitazione. Non è il sentimento in relazione a qualcosa, quanto una frustata di mente e corpo in un'azione che è così intensa che, per quel breve momento, mente e corpo sono una cosa sola³³.

Nell'adottare metodi di composizione aleatoria nel processo coreografico, Cunningham accentua l'arbitrarietà della creazione ed evidenzia l'*hic et nunc* dell'azione danzata. Le sue coreografie promuovono la coincidenza di forma e contenuto che anche Marshall McLuhan, negli stessi anni, proclama nel famoso detto «*the medium is the message*».

Da Cunningham prendono esempio i danzatori del Judson Dance Theater (1962-1964), negandone, però, l'estetica di movimento, che si basa su un marcato virtuosismo tecnico. Tutti di età compresa tra i venti e i trent'anni agli inizi degli anni Sessanta, i giovani partecipanti del collettivo sono uniti dall'entusiasmo di poter fare qualsiasi cosa ereditato da Cage e da Duchamp, e dall'insofferenza, poi in parte riassorbita, per le imposizioni di balletto e *modern dance*. Sulla scena, la loro indagine assume i toni eclatanti della gestualità quotidiana e della compresenza di non-danzatori, che li elegge a paladini di un «corpo democratico»³⁴. Al tempo stesso, però, tra chi propone un *patchwork* ironico di ordinarità e virtuosismo, chi stenta a distaccarsi totalmente dalle formule conosciute e chi provocatoriamente si limita a camminare sulla scena o a mangiarvi una mela, alcuni iniziano a esplorare le leggi funzionali e «naturali» del movimento, attraverso *task dances* date dalla semplice esecuzione di compiti o con improvvisazioni libere o strutturate³⁵.

Figura-tramite tra le esplorazioni degli anni Cinquanta e la controcultura del decennio successivo, come tra Ovest ed Est delle coste statunitensi, è Simone Forti. Sebbene non sia ufficialmente entrata a fare parte del Judson Dance Theater, è presente al corso di composizione che ne prepara la nascita ed è particolarmente attiva nella sce-

³³ Merce Cunningham, *The impermanent art* (1951), in David Vaughan, *Merce Cunningham. Fifty years*, New York, Aperture, 1997, p. 86.

³⁴ A tal riguardo, si veda Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theatre 1962-1964*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

³⁵ Rimando alla mia tesi: Rossella Mazzaglia, «La ricerca dell'effimero: la sperimentazione del Judson Dance Theater, 1962-1964», tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna in cotutela di tesi con l'Università di Paris 8 - Saint-Denis, 2003.

na di Fluxus e degli *happenings*³⁶. Ripercorrendo lo spirito del tempo, il compositore Robert Dunn ricorda la ricerca di «un virtuosismo di altro livello, una ricchezza intuitiva della presenza corporea e del movimento»³⁷ che Simone Forti incarna nelle sue sperimentazioni del periodo e che individua in seguito negli animali in cattività. In loro, la danzatrice riconosce uno stato di danza definito come «non-pensiero», in cui «tutto il sistema è predisposto all'azione di performance», «sul punto di agire»³⁸, richiamando così alla memoria la prontezza dell'orso descritto da Heinrich von Kleist ne *Il teatro delle marionette*, come la riflessione sul corpo deciso del danzatore-attore e sull'azione reale³⁹.

Il desiderio di una corporeità «animale» coincide con l'aspirazione alla «razionalità sensuale» descritta da Herbert Marcuse, che sposa corpo e mente nel recupero della sensualità. Il credo dualistico cartesiano dell'antagonismo tra *res cogitans* e *res extensa* sottintende, infatti, una repressione della funzione cognitiva dei sensi.

La sensualità come facoltà «inferiore» e perfino «infima», forniva nel migliore dei casi il puro materiale, la materia grezza della conoscenza, da essere organizzata dalle facoltà superiori dell'intelletto. Il contenuto e la validità della funzione estetica vennero ridotti. La sensualità conservò in certa misura la sua dignità filosofica in una posizione epistemologica subordinata⁴⁰.

Nell'arte, Marcuse individua lo strumento per una possibile integrità e, nel suo famoso *Eros e Civiltà*, invoca una «razionalità sensuale» che non si opponga al «principio del piacere» e anzi ne sia permeata. Le sue parole – assorbite, consciamente o inconsciamente,

³⁶ Cfr. Simone Forti, *Handbook in motion*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design-New York, New York University Press, 1974.

³⁷ Robert Dunn, intervista del 15 gennaio 1988, citata in M. Goldberg, «Reconstructing Trisha Brown: Dances and Performance Pieces 1960-1975», tesi di dottorato, New York University, 1990, p. 96. Robert Dunn è uno dei catalizzatori del ripensamento della danza di questi anni. Nel suo corso di composizione coreografica, basato sulle idee di John Cage e tenuto tra il 1960 e il 1962 presso lo studio di Merce Cunningham, si riuniscono gli stessi danzatori confluiti in seguito alla Judson Memorial Church, sede del Judson Dance Theater, proprio per dare visibilità e continuità alla sperimentazione già avviata in seno alle sue lezioni.

³⁸ Simone Forti, citata in Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 58.

³⁹ A tal riguardo, si vedano, per esempio, Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000, e Franco Ruffini, *Teatro e Boxe*, Bologna, il Mulino, 1994.

⁴⁰ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, The Beacon Press, 1955, trad. it. *Eros e civiltà*, seconda ed., Torino, Einaudi, 1967, p. 201.

dalla controcultura degli anni Sessanta – rispecchiano l'utopia di una civiltà che si riflette nel sogno di una corporeità libera dai codici, di una danza ancorata contemporaneamente alla sensazione come base e guida per la propria forma.

L'attenzione di questi anni alla fisicità rispecchia, infatti, un'esigenza profonda e trans-estetica, come testimonia l'incontro su questo terreno tra l'approccio formalista di Cunningham e quello funzionale di Anna Halprin, maestra di Simone Forti e di alcuni tra i protagonisti del Judson Dance Theater, quali Yvonne Rainer, Trisha Brown e Robert Morris⁴¹. Leggendo tra le parole di Cunningham si riconosce un'attenzione alla struttura del corpo, sebbene le sue lezioni si orientino sulla commistione di vocaboli ballettistici e di *modern dance*⁴². Diversamente, nei laboratori di Anna Halprin, la danza è studiata dal punto di vista somatico, che «permette di guardare freddamente a come la natura opera nel corpo»⁴³.

Sull'approccio pedagogico di Anna Halprin incide la formazione universitaria con Margaret H'Doubler, biologa, a sua volta allieva del filosofo John Dewey. Presso l'università di Madison-Wisconsin, tra il 1938 e il 1941, Anna Halprin studia improvvisazione, segue corsi di cinestesia e di biologia e per un anno pratica la dissezione di cadaveri, in modo da apprendere in maniera il più possibile oggettiva il funzionamento dei muscoli e dello scheletro. Successivamente, quando il marito architetto si reca ad Harvard, dove conosce Walter Gropius, si avvicina alle idee del Bauhaus. Sul piano dell'approccio al movimento, importante è l'affinità e l'amicizia, dal 1948 in poi, con Moshe Feldenkrais.

⁴¹ Pur muovendosi in un altro ambito estetico, Erick Hawkins elabora una filosofia del movimento che riflette le preoccupazioni delle nuove generazioni, ch'egli esprime persino con maggiore audacia e consapevolezza. Più attenta alla creazione coreografica che alla qualità di movimento dell'interpretazione, la storia della danza ha trascurato finora l'importanza di questa voce riguardo alle metamorfosi del pensiero e della prassi del corpo danzante. Fondamentale, per comprendere la teoria di Hawkins, è il suo scritto *The Body is a Clear Place* [1965], in *The Body is a Clear Place and other statements on dance*, Pennington (NJ), Dance Horizons Book-Princeton Book Company, 1992, pp. 59-77. La sua tecnica e i principi soggiacenti sono descritti, inoltre, in Renata Celichowska, *The Erick Hawkins Modern Dance Technique*, Hightstown (NJ), A Dance Horizon Book-Princeton Book Company, 2000.

⁴² Cfr. Merce Cunningham, *The function of technique for dance* [1951], in D. Vaughan, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁴³ Anna Halprin in Jacqueline Caux, *Anna Halprin. À l'origine de la performance*, Paris-Lyon, Panama Musées, 2006, p. 66; vedi anche Libby Worth, Helen Poyner, *Anna Halprin*, New York, Routledge, 2004.

Il divario tra l'osservazione di cadaveri e la danza del «corpo in vita» è profondo, ma è ricongiunto dall'esile ponte che trasporta dalla scienza anatomica alla scienza esperienziale. Illustri predecessori sono Etienne-Jules Marey, a fine Ottocento, e successivamente Eadweard Muybridge, con le sue foto del movimento umano. Fare esperienza del proprio corpo, conoscerne le possibilità, è il primo passo per un'arte del corpo non pregiudicata da imperativi estetici, nella danza, come nel teatro.

Nel 1957, all'interno del San Francisco Dancers' Workshop da lei fondato, Halprin impiega per la prima volta i *task* come guida al movimento efficiente, funzionale e non virtuosistico e, intanto, conduce esplorazioni a partire dallo studio anatomico di specifiche parti del corpo, isolate e mosse liberamente per svilupparne le possibilità di movimento in relazione alla struttura corporea complessiva⁴⁴.

Agli albori della riforma, la danza esibisce una funzione performativa comune al nuovo teatro e tuttora prevalente tra molti coreografi, che «riguarda, cioè, il ruolo importante che viene ad assumere l'azione agita, svincolata da una precisa destinazione rappresentativa»⁴⁵. Le indicazioni seminariali di Anna Halprin sono in tal senso accolte ed estremizzate dagli allievi, che le adottano per primi sulla scena, eppure la sua ricerca è seminale nel proporre l'idea che la forma dell'arte debba discendere dalla funzione e non da un pregiudizio estetico, come già teorizzato e praticato dal Bauhaus. In danza, questa visione attecchisce innanzitutto a livello corporeo ed è, non a caso, uno degli assunti di base del fondamentale e diffuso studio di Mabel E. Todd, *The Thinking Body* (1937⁴⁶), riferimento imprescindibile per molti danzatori di quegli anni.

Laddove la storia della danza si concentra sui traguardi spettacolari di un numero ristretto di persone – afferma Steve Paxton – questo lavoro si concentra sulla natura del corpo, [...] dà a questa natura una mente, o componente razionale, a prescindere dai traguardi estetici dei coreografi⁴⁷.

⁴⁴ Ancora oggi l'anziana Anna Halprin ha uno scheletro nella sua sala di danza, che utilizza nelle sue spiegazioni agli allievi. Del resto, i rimandi alla struttura ossea sono frequentissimi nelle lezioni di danza, sia attraverso le indicazioni e le correzioni dei maestri durante l'esecuzione degli esercizi, sia, in casi più rari, tramite l'illustrazione di testi di anatomia.

⁴⁵ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 294.

⁴⁶ Mabel E. Todd, *The Thinking Body*, New York-London, P.B. Hoeber, 1937.

⁴⁷ Steve Paxton, *Brown in the New Body*, in *Trisha Brown: Dance and Art in*

Il ritorno alle origini della danza, attraverso la ricerca del movimento «naturale», è coinciso con un'indagine scientifica del funzionamento del corpo che travalica l'ambito disciplinare e manifesta la nascita di una diversa *Körperkultur*, paragonabile per entità ed effetti al movimento tedesco dei primi decenni del secolo⁴⁸. Nel corso degli anni Sessanta e nel decennio successivo, si sviluppano infatti svariati metodi di educazione somatica e terapeutica e si diffondono arti marziali (in particolare, tai chi e aikido) e yoga. Negli anni Settanta nasce la pratica della *contact improvisation* su iniziativa di Steve Paxton, uno dei protagonisti del Judson Dance Theater ed ex-danzatore di Cunningham. Intanto, in ambito coreografico, iniziano ad affiorare i cambiamenti indotti dalla nuova visione del corpo, soprattutto nell'esempio di danza di Trisha Brown, che esibendosi frequentemente in Francia funge, anche oltreoceano, da modello per molti giovani coreografi. Le nuove tendenze prendono in Europa il nome ambiguo di *new dance*⁴⁹: in Inghilterra si pubblica, dal 1978 al 1987, la rivista «New Dance Magazine»; ad Amsterdam nasce, nel 1975, la School for New Dance Development e, anche in altri Paesi, si diffondono, dagli anni Ottanta, approcci rivolti allo sviluppo della sfera percettiva piuttosto che all'imitazione di un ideale corporeo⁵⁰. Una panoramica dei coreografi e dei danzatori che hanno assorbito la spinta propulsiva della *postmodern dance* resta ancora un territorio da costruire passo passo e che esulerebbe, per dimensioni, dai margini di questo contributo, mentre è possibile identificare i travasi di questa cultura del corpo entro principi di movimento che trasversalmente informano il permeabile corpo danzante dei suoi più o meno ignari eredi⁵¹.

Dialogue, 1961-2001, a cura di Hendel Teicher, Cambridge (Mass.)-London, MIT Press, 2002, p. 60.

⁴⁸ Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, Bologna, il Mulino, 1988.

⁴⁹ Un caso a parte costituiscono il Tanztheater tedesco, che vede in primo piano Pina Bausch, e il postclassicismo, riguardante gli sviluppi contemporanei del balletto accademico. Tra i coreografi di questo filone, particolarmente rappresentativo è William Forsythe. Nell'ultimo decennio si è inoltre affermata una nuova avanguardia definita di «non-danza», documentata in parte in *Corpo sottile*, a cura di Silvia Fanti/Xing, Milano, Ubulibri, 2003.

⁵⁰ La danza contemporanea italiana ha accolto limitatamente queste tendenze, puntando spesso su un approccio espressivo e teatrale nelle proprie ricerche. Fra coloro che hanno invece incamerato fortemente questa via al movimento, si ricorda il coreografo Virgilio Sieni.

⁵¹ La parte seguente della trattazione trae spunto dall'esperienza pratica, che ha posto domande che non trovavano risposte esaurienti nei testi sulla danza e ha ri-

...attraverso l'esperienza

Al cadere del virtuosismo tecnico come precondizione e misura del valore del danzatore e della strumentalità comunicativa del corpo, il lavoro formativo si confronta con uno specifico processo volto al virtuosismo della sensazione. La trasformazione della fisicità travalica le diverse estetiche, da funzionalista, come nelle danze dette analitiche o minimaliste degli anni Settanta, a teatrale, come in molta coreografia europea. Nella molteplicità di stili e voci, le regole generali e la filosofia del corpo che nutrono l'allenamento non cambiano.

Laddove spesso i termini utilizzati per descrivere la qualità della presenza di coreografi e danzatori sono gli stessi della ricerca teatrale sull'attore, il training e la logica di movimento si poggiano, invece, su principi fisici differenti. La liberazione dagli automatismi quotidiani, come dai cliché della danza, avviene per mezzo di un processo di svuotamento, per sottrazione.

Il cambiamento passa dalla rinuncia alla Forma conosciuta: agli inizi del secolo, Isadora Duncan, parlando del corpo, aveva opposto allo «scheletro deformato»⁵² del balletto, «l'espressione armoniosa della sua vita spirituale»⁵³; la generazione degli anni Sessanta – e quanti vi si ispirano, mossi dalle stesse domande, come dal fascino mitopoietico da essa tramandato – cerca nella sensazione del corpo la maniera per scardinare i codici e per raschiarne il linguaggio.

Si parla molto di «desublimare» l'esperienza della scena, di desacralizzarla, attraverso la critica dei suoi effetti di sacralizzazione. È essenziale mettere da parte la ricerca di un corpo ideale che porta a correre dietro un corpo che non si ha. Ma non è così sicuro che ci si possa facilmente sbarazzare dall'aura del corpo sulla scena, perché in fondo di questo si tratta, di un'aura sbarazzata da qualsiasi valore religioso, culturale o da qualsiasi epifania⁵⁴.

cercato man mano i suoi strumenti nell'Antropologia Teatrale, nell'analisi del movimento insegnata presso l'Università di Paris 8 e nelle relative pubblicazioni (cfr. I. Ginot, *L'identità, il contemporaneo e i danzatori*, in *I discorsi della danza*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, Torino, Utet, 2005, pp. 301-321), oltre che nei libri sulle terapie del movimento e sulle tecniche di educazione somatica.

⁵² Isadora Duncan, *La danza del futuro* [1903], in Id., *Lettere dalla danza*, seconda ed., Firenze, La casa Usher, 1980, p. 21.

⁵³ *Ivi*, p. 20.

⁵⁴ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre National de la danse-Les presses du réel, 2003, p. 148.

La volontà speculativa è sempre intimidita e costretta dinanzi alla dialettica tra la scienza e la poesia dell'arte dell'attore, come del danzatore. Confrontati con l'impossibilità di rendere verbalmente l'aura del danzatore, proviamo piuttosto a sondare i principi su cui si basa la costruzione della sua presenza a livello pre-espressivo, a riconoscerne l'impronta e le potenzialità.

Il pre-espressivo – nota infatti Eugenio Barba – come livello d'organizzazione del *bios* scenico appare dotato d'una sua coerenza, indipendente dalla coerenza dell'ulteriore livello d'organizzazione, quello del senso⁵⁵.

Calandoci nella sala di danza, iniziamo a guardare un esercizio, denominato da Steve Paxton «*the small dance*», la piccola danza, consistente nello stare in piedi a occhi chiusi, braccia che cadono lungo il corpo e piedi paralleli. Tutto ciò che è richiesto è di rilassarsi fino a percepire lo sforzo necessario a sorreggersi, che è costantemente in atto nel corpo: «sentendo la “piccola danza” ti rendi conto che non la stai “facendo”, ma che ti stai osservando mentre la esegui, stai osservando il tuo corpo per come funziona»⁵⁶. Questa condizione fisica è alla base della *contact improvisation*, che conserva lo stesso equilibrio tra ascolto e danza interna al corpo nelle azioni dinamiche, di spostamento nello spazio e di coppia, dal momento che le improvvisazioni che la compongono nascono dal contatto con altri partner in un gioco di leve, masse e redistribuzione continua e fluida del peso corporeo.

Come è ampiamente noto, il corpo si trova naturalmente in un equilibrio instabile; il presupposto della *contact improvisation*, e di ampia parte del teatro di danza contemporaneo, è che sia possibile una «dilatazione» della presenza del corpo a partire da questa condizione, attraverso un disciplinamento che non necessita di un'alterazione anatomica di base, quale, per esempio, l'apertura delle anche della tecnica accademica. Come nel metodo Alexander non vi è nulla di statico o posturale a priori e si lavora piuttosto sulla *relazione dinamica* tra testa, collo e torso, allo stesso modo, nella danza è in gioco l'integrità corporea nel rispetto della struttura scheletrica complessiva e, in particolare, della flessibilità e disponibilità della spina dorsale: la dinamica del corpo definisce la postura e non il contrario. L'equilibrio è ridisegnato ogni volta nel rapporto in divenire tra asse

⁵⁵ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 163.

⁵⁶ Steve Paxton, *The Small Dance*, «Contact Quarterly», vol. 3, 1, 1977, p. 11.

gravitazionale e superficiali di appoggio nell'esecuzione di movimenti che comprendono più livelli dello spazio, usando ogni parte come possibile supporto in relazione al pavimento, ad altri partner o a oggetti.

La vettorialità che guida il movimento dipende strettamente dalla percezione del peso, che altera l'equilibrio dinamico, provocando una reazione fisica complessiva. Il processo di azione-reazione del corpo in movimento si basa infatti sull'accettazione della sensazione del peso consentita dalla distensione muscolare, in un dialogo con il suolo basato sull'*impregnazione gravitaria* e non su un cedevole abbandono o su una marcata resistenza. Conformemente alla visione delle arti marziali, il corpo si fa canale di energie e diventa «luogo di passaggio della forza gravitaria e della forza di reazione, un luogo di passaggio di flussi al fine di essere adattabile a tutte le situazioni di disequilibrio, in modo da trovare la sua *densità*, per non parlare della sua *danzità*»⁵⁷.

Disequilibri frequenti, che portano il danzatore fuori dal proprio asse, in una relazione tra sospensione e caduta, stimolano i riflessi e inducono una necessità istintiva di movimento arrotondato o a partire da un controimpulso⁵⁸. In dinamica, il fluire dell'azione prevede persino ciò che – in mancanza di altri termini – chiamiamo disorientamento; a essere disorientata è infatti la mente, non il corpo, che estremizza il *disequilibrio* fino quasi al limite della caduta. Il disorientamento comporta rischio, reattività cosciente e azione istintiva, sfugge dalle dinamiche in atto nel balletto o nella *modern dance*, che «incorporano la caduta e l'azione con flusso libero entro confini spaziali rigidi e frasi di movimento coreografate e controllate»⁵⁹.

Il *flusso* energetico è *libero*; si dipana dentro e fuori il corpo in più direzioni (*polidirezionalità*) e a partire da più centri (*policentrismo*), incarnando cioè quelle qualità assimilate dall'influente cultura afro-americana presenti in estetiche diverse a seconda che ci si rifaccia, per esempio, a un'immagine animale del movimento o a una ma-

⁵⁷ A. Despres, «Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine: logique du geste esthétique», tesi di dottorato, Université de Paris 8, 1998, p. 286.

⁵⁸ Si può pensare al corpo come a una molla, affermare che le sue estremità *tendono* in direzioni opposte, oppure che *si distendono* nelle direzioni contrapposte senza arrivare al loro limite, evitando, dunque, che si produca una marcata «resistenza» interna.

⁵⁹ Cynthia Novack, *Sharing the Dance*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990, p. 151.

rionettistica⁶⁰. L'onda che cresce e decresce dentro al corpo espressivo della prima metà del secolo, qui si disperde in mille rivoli più o meno abbondanti. Il movimento si propaga in maniera contrappuntistica, come se un moscerino, muovendosi dentro al corpo, provocasse impulsi divergenti⁶¹.

Per non perdere la coscienza del corpo in azioni che sfuggono al controllo razionale è indispensabile la percezione costante del proprio stato fisico. Se alle volte, durante le lezioni di danza, si dice di chiudere gli occhi, è proprio per consentire l'ascolto interno della struttura ossea (che si poggia sui punti articolari), per aumentare la consapevolezza del respiro, che fluendo nel corpo ne amplifica la percezione, e attivare l'attenzione a ogni stimolo esterno, come sempre avviene quando ci si trova in una condizione di vulnerabilità. Sebbene l'obiettivo sia quello di portare una capacità totale di concentrazione anche negli spostamenti e in velocità, aprendosi allo spazio circostante, eclissare lo sguardo aiuta a entrare in quella dinamica di relazioni ed equilibri ridiscussi che è elemento indispensabile e sottile dell'esperienza soggettiva della danza, paragonabile all'ascolto dei suoni sostenuti e costanti di LaMonte Young, creati appositamente per entrarvi dentro in maniera simbiotica⁶².

In alcuni casi, la sensazione è ricercata con l'ausilio dell'immaginazione durante le lezioni di «tecnica» o, comunque, nella creazione coreografica. L'immaginazione non ha tuttavia, né nell'uno né nell'altro caso, una funzione imitativa o rappresentativa e concerne, piuttosto, la capacità di suscitare sensazioni fisiche. Basti pensare allo sviluppo degli studi detti d'*Ideokinesis*, che sfruttano l'immaginazione per indurre un allineamento corretto dello scheletro e, per-

⁶⁰ Il flusso libero non deve fare pensare a un movimento ininterrotto, al contrario è possibile sospendere l'azione senza per questo bloccare l'energia, se non per una precisa scelta coreografica.

⁶¹ Un meccanismo simile è adottato da William Forsythe, proveniente dalla scuola accademica. Nella sua modalità di movimento, si registra una giustapposizione di impulsi che disegna geometrie differenti a partire da più punti. Sulla personale rivisitazione del codice accademico di Forsythe a partire dalla decentralizzazione del movimento, cfr. Concetta Lo Iacono, *Il cristallo e l'hybris. Forsythe da «Love Songs» ad «Artifact»*, in *Forsythe: ieri oggi domani*, cit., pp. 33-51.

⁶² Uno dei filoni estetici che, non a caso, hanno fatto tesoro del risveglio percettivo promosso dal ritorno alla «natura» del corpo, alle sensazioni e all'amplificazione della percezione spazio-temporale, è quello analitico minimalista degli anni Settanta, che negli Stati Uniti distingue coreografi come Lucinda Childs, Laura Dean e Trisha Brown.

tanto, un'azione direzionata nello spazio dalle ossa, eseguita con il minimo sforzo⁶³.

«Per sentire è indispensabile rilassarsi», postulano tutte le tecniche di educazione somatica. Il principio del *rilassamento* riflette un cambiamento nella filosofia del corpo rispetto alle tecniche di danza teatrale più note, attraverso vari stili di danza ed è al centro della cosiddetta *release technique*⁶⁴. Esperto di kinesiologia, persino Erick Hawkins – a lungo compagno di vita e d'arte di Martha Graham, sempre fedele a un modello espressivo del corpo – sostiene a più riprese che i muscoli tesi non sono in grado di sentire: «efficacia = agio»⁶⁵. Martha Graham nelle sue *Memorie di sangue* ci ricorda che «l'arte del danzatore si costruisce su un'abitudine all'ascolto, ad ascoltare con tutto se stesso»⁶⁶, ma mantiene un'idea di disciplina muscolare che, leggendariamente, si vuole fatto di sudore, fatica e dolore. Gli stessi ingredienti previsti dalla tecnica accademica, da Hawkins infatti condannata:

La teoria [del balletto] è di compiere i movimenti con un flusso trattenuto, ovvero contraendo i muscoli per compiere il movimento. Allo stesso modo, l'insegnamento della Martha Graham School è in errore nel realizzare l'equivalente del flusso trattenuto. Contrarre i muscoli prima di eseguire un movimento è sempre un errore⁶⁷.

Moshe Feldenkrais insegna, a tal proposito, che «quando l'attività

⁶³ Le premesse di questo approccio sono contenute nell'insegnamento di Mabel E. Todd, passato direttamente alla Columbia University a Lulu Sweigard, cui si deve la creazione dell'*Ideokinesis*. Un esempio piuttosto comune di esercizio prescrive di immaginare che la testa sia un pallone ripieno di elio che, essendo più leggero dell'aria, si solleva. Cfr. Lulu Sweigard, *Human movement potential. Its ideokinetic facilitation*, Lanham (MD), University Press of America, 1988.

⁶⁴ Il lavoro sul o di *release*, come si usa dire spesso nelle traduzioni dall'inglese del *release work*, è ormai parte di un retaggio culturale di danza. In pochi, probabilmente, pur avendo una conoscenza tacita dei principi su cui si fonda, potrebbero associarlo ad alcune figure rappresentative, in quanto è l'esempio più evidente di una trasmigrazione di principi assorbiti da diversi artisti in maniera personale. Tra i coreografi, un ruolo di spicco ricopre ancora Trisha Brown, presa ad esempio da generazioni più giovani di danzatori europei, come la belga Anne Teresa de Keersmaeker. Le idee su cui si fonda questo approccio al movimento sono principalmente contenute nelle parole di Mabel E. Todd, Lulu Sweigard, Fredrerik Matthias Alexander e Moshe Feldenkrais, integrate congiuntamente.

⁶⁵ Cfr. Erick Hawkins, *The Principle of a Thing* [1991], in Id., *The Body is a Clear Place...*, cit., p. 132.

⁶⁶ Martha Graham, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁷ Erick Hawkins, *The Principle of a Thing*, cit., p. 126.

è libera dalla tensione e dallo sforzo superfluo la conseguente facilità fornisce una maggior sensibilità e una migliore discriminazione, cioè una maggior facilità nell'azione»⁶⁸, che può diventare «una nuova qualità con nuovi orizzonti»⁶⁹. Spesso, chi lavora sul rilassamento e non sull'impostazione muscolare predica infatti una danza «facile».

Questa concezione del movimento si fonda su un principio opposto rispetto alle tecniche codificate già menzionate da Hawkins, costruite piuttosto sul massimo impiego di energia. Lo spreco energetico è generalmente considerato caratteristica necessaria – sebbene non sufficiente – al *bios* scenico dell'attore-danzatore, a partire dall'ipotesi che nella vita quotidiana le azioni siano contraddistinte dal principio del minimo sforzo rispetto alla massimizzazione del risultato⁷⁰. Assunto fondante dei metodi di educazione somatica, assimilato in danza, è semmai che, se nelle intenzioni l'azione quotidiana mira al minimo sforzo, di fatto le tensioni localizzate e inconse producono una contrazione muscolare inefficace e stancante. L'extraquotidianità del corpo danzante è costruita piuttosto su un processo inverso di annullamento delle tensioni in eccesso attraverso la distensione, che permette la liberazione dagli automatismi e consente l'incanalamento cosciente e ponderato dell'energia a ogni istante⁷¹. L'obiettivo del training fisico è, come nota Trisha Brown, «ottenere il massimo di potenza con il minimo di sforzo fisico»⁷². Imperativo categorico diventa: fare di meno, piuttosto che fare di più⁷³.

Gli esercizi non mirano a sviluppare massa e forza, bensì a svincolare gli snodi articolari, aumentando l'indipendenza di movimento

⁶⁸ Moshe Feldenkrais, *Awareness through movement: health exercises for personal growth* [1972], trad.it. *Conoscersi attraverso il movimento*, quarta ed., Milano, Celuc Libri, 2003, p. 106.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 31.

⁷¹ Egualmente, nel lavoro di improvvisazione a coppie della *contact improvisation* (incamerato poi anche a livello coreografico, per esempio, dalla giovane coreografa della *tanzscene* tedesca Sasha Waltz), i danzatori intonano i loro corpi nell'intimità e prontezza della relazione: «con l'obiettivo di trovare i percorsi di minore resistenza, l'economia del momento, la danza produce un'unità che fluisce in maniera costante» (Thomas Kaltenbrunner, *Contact Improvisation*, seconda ed., Oxford, Meyer & Meyer Sport, 2004, p. 45).

⁷² Trisha Brown in Lorenzo Mango, *Trisha Brown*, «Westuff», 7, marzo-aprile 1987, p. 47.

⁷³ Vedi anche E. Lefèbvre, *De la kinesietherapie à l'enseignement de la technique F.M. Alexander en passant par la danse* in *Dossier: Danse et kinesiologie*, «Nouvelles de danse», 12, 1992, pp. 13-21.

degli arti, la loro flessibilità e, dunque, la loro capacità di dare impulso al movimento o di assecondare l'inerzia senza che subentrino inutili tensioni. Rilassare non significa, infatti, cedere a uno stato ipototonico, ma muoversi efficientemente, evitando l'ipertensione muscolare, arrivando cioè fino al punto di rotazione, piegamento e distensione di arti e busto che non richiede ancora una forzata contrazione muscolare e che non produce dolore.

Lavoro con l'idea pura di come è strutturato il corpo – afferma Trisha Brown – con azioni semplici, allineandomi senza intoppi. Entro ed esco dai movimenti in maniera animale: la mia gamba arriva fin qui, il mio torso si inclinerà sulla destra fin dove può seguendo un'immagine flessibile e animale. Il movimento deve funzionare entro i sentieri naturali del corpo⁷⁴.

Si tratta, cioè, di «riposarsi mentre ci si muove»⁷⁵, come fanno i gatti, così suadenti e pacati, ma sempre pronti a balzi repentini. In questo senso, il rilassamento non riduce – come si potrebbe pensare intuitivamente – la reattività del corpo, ma recupera una capacità innata⁷⁶ che ritroviamo in tutti gli sport: è la prontezza all'azione, mutamento di tonicità corrispondente all'*effort* labaniano, che Rudolf Laban descrive, infatti, come l'«attivazione della corrente elettrica», «scintilla che mette in moto, per così dire, il meccanismo dal quale risulta l'atto fisico-mentale»⁷⁷.

La traiettoria del movimento e la sua proiezione nello spazio derivano dalla disarticolazione e dall'allineamento e danno vita a una *danza delle ossa*. L'elasticità e la flessibilità della colonna vertebrale sono fondamentali. La testa è considerata parte della colonna nella meccanica di movimento; è funzionale a controbilanciare l'equilibrio complessivo ed è libera di agire indipendentemente, dando per esempio un impulso direzionato che spinga il corpo fuori dal proprio asse⁷⁸. La percezione della linea posteriore del corpo, che dalla

⁷⁴ Trisha Brown in Marianne Goldberg, *Trisha Brown*; «All of the Person's Person Arriving», «The Drama Review», vol. 30, 1, primavera 1986, p. 162.

⁷⁵ Anna Halprin, *Moving toward life*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1995, p. 35.

⁷⁶ Sono diversi i testi dove si ritrova questa indicazione, fra gli altri, Ellen Saltostall, *Kinetic Awareness. Discovering your bodymind*, New York, Kinetic Awareness Center, 1988, p. 39, e Mabel E. Todd, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ Rudolf Laban, *The Mastery of movement*, quarta ed., 1980, trad. it. *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 1999, p. 168.

⁷⁸ Questa capacità, che ha un ruolo centrale nel disorientamento mentale senza disorientamento fisico di cui prima parlavamo, non è possibile nelle tecniche che

nuca scorre lungo la schiena e via via fino ai talloni, prevale sulla consapevolezza della parte frontale, inducendo un atteggiamento meno rappresentativo, «in fuori», del danzatore.

La danza, infine, non si basa solo sulla sensazione interna, ma comprende anche la percezione visiva dall'esterno che ognuno ha di sé⁷⁹, e, anzi, lo stimolo creativo nasce spesso dall'interazione tra le due modalità. La visualizzazione partecipa, infatti, alla precisazione dei diversi stili, contribuendo a congiungere i due livelli della danza, del e nel corpo e nello spazio-tempo. L'aspetto cinestesico è prevalente nella definizione della tipologia di movimento, ma il lavoro sugli stessi principi può tradursi in molteplici varianti, entro un'antiforma dalla parvenza scomposta o – come spesso avviene – animale-sca, o in nitide linee e geometrie.

Randy Warshaw, un ex-danzatore della Trisha Brown Dance Company, ha a tal proposito rimarcato la distanza da un approccio decorativo, sottolineando come *l'esperienza del movimento* sia la chiave per l'azione reale:

fare il movimento o descrivere un'azione: [...] posso dimostrare la caduta del peso nel mio corpo e non sentirla per niente, oppure posso fare realmente l'azione, e farne l'azione significa fare l'esperienza del movimento. Molte persone chiudono gli occhi e pensano che questo sia il *release*, ma non lo è, è piuttosto una rappresentazione del *release* che aggiunge dunque una connotazione teatrale al lavoro⁸⁰.

La precisione del gesto non si misura dunque sul disegno formale, ma sulla cinestesia, e sono semmai le sensazioni a dare sostanza fisica alla precisione visiva, che può manifestarsi in un'azione stilizzata o informale.

Il training fisico inizia spesso con gesti lenti, al suolo (in modo da sviluppare la libertà articolatoria in una situazione di minore opposizione alla gravità), e guadagna successivamente la verticalità, il confronto con altri corpi e il dinamismo, mantenendo la stessa intransigente coscienza e necessità, «razionalità sensoria» che come il respi-

prevedono una contrazione dei muscoli del collo, come sempre avviene quando si impone un «equilibrio di lusso» a partire da una seconda anatomia corporea.

⁷⁹ A tal riguardo, si veda Hubert Godard, in Armando Menicacci, Emanuele Quinz, *Conversazione con Hubert Godard*, in *La scena digitale*, a cura di Id., Venezia, Marsilio, 2001, pp. 371-381.

⁸⁰ Randy Warshaw in Lise Brunel, *Entre les images*, in Lise Brunel, Babette Mangolte, Guy Delahaye, *Trisha Brown*, Paris, Editions Bougé, 1987, p. 80.

ro – così importante per la distensione muscolare – svuota e riempie di vita il corpo anche nell'apparente stasi.

«Così anche il modo di camminare vale più della meta, il modo di coglierlo più del fiore... Ecco un'arte in cui le sole cose che non contano sono: i fatti», scriveva Etienne Decroux nel 1954⁸¹; lo stesso vale per quella danza contemporanea che ha rinunciato a un'impostazione principalmente formale del corpo. La distensione muscolare e la concentrazione monastica richieste come primi passi dell'apprendimento servono infatti a «inibire» la spontanea azione di *end-gaining* teorizzata da M. Alexander, ovvero la finalizzazione dell'attività muscolare che si mette in moto quando si avvia un'azione fisica⁸². Piuttosto che perseguire direttamente il fine dell'azione, è necessario rivolgere tutta l'attenzione ai mezzi tramite i quali questo fine può essere conseguito, e, quindi, riconquistare quello stato di silenzio e di vuoto del corpo che possa lasciare emergere la danza, sul filo delle sensazioni.

La Morte – la Morte di cui ti parlo – non è quella che seguirà la tua caduta, ma quella che precede la tua apparizione sul filo. È prima di scarlolo che muori. Colui che danzerà sarà morto – deciso a tutte le bellezze, capace di tutte. [...] Allora la tua precisione sarà perfetta⁸³.

Morire, dunque, come il funambolo di Genet, per rivivere nella danza, che a questo punto potrà nutrirsi di ogni apporto, rinascere in gesti quotidiani o stilizzati, così come nel dialogo con una posa, che si accoglie nel corpo da fuori⁸⁴, vivificandola a partire da sensazioni concrete, dandole carne, volume e peso attraverso la *memoria del*

⁸¹ Etienne Decroux, *Paroles sur le mime* [1963], trad. it. *Parole sul mimo*, Roma, Dino Audino Editore, 2003, p. 115.

⁸² Frederick Matthias Alexander, *La procedura di base*, in *La tecnica Alexander*, scritti scelti e introdotti da Edward Maisel, Roma, Astrolabio, 1998, p. 70.

⁸³ Jean Genet, *Il funambolo*, Milano, Adelphi, 1997, p. 112.

⁸⁴ «Accogliere» la posa è proprio l'espressione utilizzata da Virgilio Sieni nei suoi seminari, che più volte affrontano esplicitamente la questione della credibilità dell'azione, ovvero di come sentire autentica una posa, per esempio, anche quando dal punto di vista estetico o per lontananza storica se ne avverte la distanza dai propri modelli fisici e di movimento. L'indicazione è di mettersela addosso fedelmente e di cercare di «entrarci», come con quei passi appartenenti a tecniche codificate di danza, che possono così essere recuperati, rivissuti e reintegrati nelle sequenze coreografate. Lo vediamo, per esempio, nell'assolo *Goldberg Variations* (2001) di Sieni. Nel pezzo, costituito da un'improvvisazione strutturata, riecheggiano interpretazioni pittoriche dal carattere evocativo (da Piero della Francesca a Masaccio o Pontormo), assieme a vocaboli di danza e ballettistici, alternati a gesti quotidiani.

corpo. Non è un caso se ci ostiniamo a parlare di memoria del corpo, espressione di uso corrente tra i danzatori, suscettibile, tuttavia, di facili fraintendimenti e di essere infatti associata a un'«azione senza niente», automatica:

L'automatismo – spiega Franco Ruffini – è l'azione affidata solo alla memoria dei muscoli; ed è memoria anche la reazione meccanica in tempo reale. Fidando sulla memoria dei muscoli, l'attore è portato a disimpegnare testa e anima dall'azione, e rischia in tal modo di perdere la presenza⁸⁵.

Presupposto della svolta tecnica degli anni Sessanta, ereditata dai danzatori dei decenni successivi, è – come già affermato – la rinuncia al modello espressivo del corpo. La danza riformata parte dallo studio della meccanica corporea, ma non si riduce a essa.

Uno dei testi fondanti delle terapie del movimento, *Human movement potential*, scritto da Lulu E. Sweigard in sintonia con le conoscenze sviluppate nei suoi insegnamenti di danza, esordisce con la frase «il movimento è un evento neuro-muscolare-scheletrico»⁸⁶, e non c'è azione fisica che non comprenda tutti i livelli. Nell'ipotesi di base che guida danza e discipline somatiche, l'automatismo è inteso come azione neuro-muscolare volontaria, da inibire affinché agiscano i riflessi innati nella struttura corporea⁸⁷. Dall'azione funzionale al gesto poetico (che incarna coscienza e affettività), il passaggio avviene nel percorso della sensazione tra dentro e fuori del corpo, da non assoggettare né al fantasma dell'anima (così cara alla generazione di Martha Graham), né all'imposizione della mente.

La presenza coincide con la corporeità, ma è presenza *al mondo*, non *al corpo*. Sottratto al mondo, il corpo diventa incomprensibile, come incomprensibile diventa il *comportamento manierato*, dove il gesto non si protende nel mondo, ma ricade nell'artificiosa costruzione di sé. Invece del mondo, il corpo diventa a se stesso sfondo della presenza⁸⁸.

«Io sono il mio corpo» e, inoltre, il mio corpo «in relazione», sostiene la fenomenologia, che è una delle chiavi principali di lettura di un pensiero che nel risveglio della sensazione della danza trova

⁸⁵ Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, nuova edizione accresciuta, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 52.

⁸⁶ Lulu Sweigard, *Human movement potential*, cit., p. 3.

⁸⁷ Ciò non toglie che, nel lavoro creativo, si possano incamerare tensioni o tremori, dati dalla precisa e intenzionale contrazione muscolare.

⁸⁸ Umberto Galimberti, *Il corpo*, ottava ed., Milano, Feltrinelli, 1998, p. 140.

un'immediata traduzione. In questa sua concezione, che potrà apparire esclusivamente materialistica, la danza di fatto promuove l'utopia di una vita piena; la via prescelta non è che il contraltare di un andare dei tempi dominato dal «già sentito», che impone un'esperienza estranea e vicaria del sentire (inteso come sensazione) nel rapporto stesso con il proprio corpo. Diversamente, la «socializzazione del sentire porta al superamento di ogni dualismo tra la dimensione affettiva e la dimensione razionale»⁸⁹.

Danzatori assorti nel loro solipsistico monologo, presi esclusivamente dal loro ascolto interiore, riescono nella migliore delle ipotesi a rendere una danza precisa, ma spesso noiosa. La focalizzazione verso dentro non è sufficiente a creare il *bios* scenico ed è data, come per l'attore, dall'esserci nei tanti millesimi di secondo in cui l'azione prende vita, nella precarietà del dialogo immanente con stimoli interni ed esterni⁹⁰. La presenza nasce dunque dalle sensazioni che, percorrendo e vibrando nel respiro delle fibre corporee, si trasfigurano in una danza viva e credibile, momento per momento⁹¹.

⁸⁹ Mario Perniola, *Del sentire*, seconda ed., Torino, Einaudi, 2002, p. 31.

⁹⁰ Come ricorda Thomas Kaltenbrunner, nella *contact improvisation* si parla di «responsive body» (corpo reattivo), ch'egli spiega con un'eguaglianza: «responsability = response ability» (la responsabilità è uguale alla capacità di reazione). Thomas Kaltenbrunner, *Contact Improvisation: moving, dancing, interaction*, Aachen, Meyer & Meyer Publishing, 1998, pp. 55-56.

⁹¹ Per i preziosi suggerimenti ricevuti nel corso della preparazione dello scritto, ringrazio Simona Bertozzi, Eugenia Casini Ropa, Laura Delfini, Alessandro Pontremoli.