

*Inside Movement Knowledge – LAB#4. Un laboratorio di ricerca per la registrazione e la trasmissione della coreografia contemporanea*

Dal 12 al 19 Aprile 2010 ad Amsterdam, presso il New Media Art Institute<sup>1</sup> si è svolta una serie d'incontri legati al lavoro di una delle compagnie più interessanti del panorama internazionale della danza contemporanea: quella diretta dal coreografo italiano Emio Greco e dal regista Pieter Scholten, noti ormai da tempo come EG|PC, entrambi residenti ad Amsterdam presso l'*International Choreographic Arts Center (ICKamsterdam)*<sup>2</sup>.

Fin dal 2003, in diverse occasioni sia ufficiali che informali, i due artisti hanno animato discussioni e dibattiti in merito alle nuove modalità di “produrre” la danza<sup>3</sup> e alle più avanzate metodologie per l'analisi, la riproduzione e la documentazione del movimento. Durante l'ultimo laboratorio (*LAB#4*) di un progetto interdisciplinare chiamato *Inside Movement Knowledge (IMK)*<sup>4</sup> il gruppo di ricercatori<sup>5</sup> che lavora a stretto contatto con la compagnia ha effettuato un test dell'installazione *Double Skin/Double Mind (DS/DM)*<sup>6</sup>, attraverso la quale si è proposto di creare un sistema multimediale per la preparazione consapevole del danzatore; si tratta di una struttura studiata appositamente per aiutare chi la usa a sperimentare sul suo stesso corpo il linguaggio coreografico di Emio Greco. A

---

<sup>1</sup> Il NIMK (Nederlands Instituut Vor Mediakunst) si occupa dal 1992 della preservazione e della documentazione di video e installazioni d'arte multimediale, incluse videoarte e performance dal vivo. Tenendo conto che si tratta di creazioni artistiche contemporanee, digitali, *non oggettuali* e sempre *evenemenziali*, quindi per natura soggette a processi dinamici e variabili, il NIMK cerca di capire e di scegliere quale nucleo di essi è necessario catturare, registrare e trasmettere. Per altre informazioni cfr. [www.nimk.nl](http://www.nimk.nl).

<sup>2</sup> L'*International Choreographic Arts Centre* (o *Internationaal Choreografisch Kunstencentrum*) è un polo internazionale e interdisciplinare, uno spazio dialettico dove artisti residenti e di passaggio si scambiano idee, prospettive e innovazioni. Le iniziative dell'ICK nel campo dell'educazione e della ricerca sono il risultato della profonda urgenza di discutere e di rispondere a delle domande. L'*Accademia Mobile*, inaugurata nel 2006 da EG|PC è una scuola “nomadica” che nasce con lo scopo di collaborare con partners nazionali e internazionali per condividere diverse attività, tra cui workshop pratici e progetti di ricerca. Cfr. [www.ickamsterdam.com](http://www.ickamsterdam.com).

<sup>3</sup> Il primo convegno di EG|PC (*Salon On Dance & Discourse*, 2003) ha stimolato una serie di discussioni sullo stato della critica di danza in Olanda. Vorrei ricordare in proposito la conferenza intitolata *The Anatomical Theatre Revisited*, organizzata nel 2006 (4-8 Aprile) da Maaïke Bleeker, docente di Theatre Studies all'Università di Utrecht, durante la quale sono state presentate le ricerche avviate da EG|PC. Cfr. M. Bleeker, *Questions of Movement and Meaning*, in S. deLahunta (edited by), *Capturing Intention, Documentation, Analysis and Notation Based on the Work of Emio Greco|PC*, Amsterdam School of the Arts, Amsterdam 2007, pp. 16-17.

<sup>4</sup> *Inside Movement Knowledge* è un progetto triennale (2008-2010) che aspira a codificare nuove leggi per la trasmissione della coreografia. Questo progetto è la continuazione del *Notation Research Project*, iniziativa nata nel 2004 grazie alla collaborazione dell'*ICKamsterdam* con il gruppo Art Practice and Artistic Development (Amsterdam School of the Arts). I primi risultati ottenuti da questa indagine sono stati pubblicati nel libro *Capturing Intention* (cit.), corredato sia di un DVD con collegamenti ipertestuali, che il danzatore può usare in piena autonomia per comprendere il *training* richiesto dal lavoro di Emio Greco, sia di un film documentario, *Double Skin/Double Mind* (regia di Maite Bermudez), basato su un *workshop* filmato durante l'Impulz Tanz di Vienna del 2005 e proiettato in anteprima al Cinedans Festival di Amsterdam nel luglio 2006.

<sup>5</sup> Fanno parte di questo gruppo esperti nei seguenti campi: sistemi di notazione, cinematografia, analisi informatica della gestualità, *media design* interattivo, ricerca cognitiva, studi culturali, antropologia.

<sup>6</sup> Chris Ziegler è il *media artist and designer* che ha costruito e reso agibile questa installazione. Altri test della stessa erano stati già effettuati nel 2006. A Chris Ziegler va il merito di aver già realizzato il CD didattico per William Forsythe, intitolato *Improvisation Technologies: A Tool for Analytical Dance Eye* (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Institut für Bildmedien in cooperation with Deutsches Tanzarchiv Köln), 1994 e 1999. Cfr. <http://openendedgroup.com/index.php/publications/conversations/forsythe>.

partire dal 1996, anno della stesura del manifesto intitolato *Le Sette Necessità*<sup>7</sup>, la coppia artistica EG|PC ha messo a disposizione il suo lavoro come *case study* per l'intero progetto *IMK*, nell'ambito del quale si sta tentando di codificare una serie di leggi utili a "catturare", se così si può dire, la danza nelle parole:

Si potrebbe dire che l'arte è in grado di esprimere l'indicibile. Ma se si vuol dare sostanza a questo *dicibile* e comunicarlo, tutto quello di cui si ha bisogno è sempre e comunque il linguaggio. È un paradosso dire che alla danza non servono parole. L'enfasi sull'*indicibile* in arte porta molte persone a pensare che bisogna essere per forza degli esperti per dire delle parole sull'arte. Questo azzittisce le persone e le rimuove dalla loro stessa esperienza, dalla possibilità di sviluppare un punto di vista personale<sup>8</sup>.

Riformulare e innovare il linguaggio con cui ci si riferisce a una pratica artistica, anche a costo di respingere certe parole dal significato ormai consolidato, per creare una sorta di «stanza in cui creare nuove cose»<sup>9</sup> è sicuramente un progetto ambizioso. Il manifesto ancora oggi serve come fonte d'ispirazione per lo sviluppo e la comprensione del lavoro di EG|PC poiché in esso si pongono le basi per un linguaggio del movimento che riguarda le necessità interiori del danzatore, la ricerca di una consapevolezza totale del tempo e dello spazio che scaturisce dalla memoria più profonda del corpo. La fuga dall'adozione di una tecnica predefinita<sup>10</sup> ha spinto Emio Greco a ricercare forme d'espressione personali, in accordo armonico con una sensibilità fisica che è il riflesso della vita. Il suo peculiare movimento, infatti, è un processo energetico in continuo divenire che richiede sia da parte del coreografo che dei danzatori diversi stati mentali da raggiungere, attraverso la trasmissione reciproca di frasi chiave, quindi analogie, connotazioni, *intenzionalità*; considerare il corpo come la fonte primaria della creazione si è dimostrata nel tempo l'unica via possibile per la conservazione dell'essenza della danza. Tutto ciò ha a che fare con uno specifico processo di produzione artistica perché è soltanto nel modo di concepire, quindi di comunicare il proprio lavoro che il coreografo riesce a diffondere il nucleo fondante della sua idea. L'*ICKamsterdam* è in questo senso un polo di studio e di produzione molto fertile: ha condotto nel tempo a domande inaspettate e importanti scoperte riguardo vie spontanee di espressione delle passioni, della creatività e della ricerca: proprio da qui si è sviluppata una nuova indagine sulla notazione<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Le *Sette Necessità* sono volontariamente formulate in francese, in quanto lingua particolarmente adatta, secondo Emio Greco, a esprimere determinati concetti "corporei": «1. Il faut que je vous dise que mon corps est curieux de tout et moi: je suis mon corps (*It is necessary for me to tell you that my body is curious about everything and I am my body*) 2. Il faut que je vous dise que je ne suis pas seul (*It is necessary for me to tell you that I am not alone*) 3. Il faut que je vous dise que je peux contrôler mon corps et en même temps jouer avec lui (*It is necessary for me to tell you that I can control my body and play with it at the same time*) 4. Il faut que je vous dise que mon corps m'échappe (*It is necessary for me to tell you that my body is escaping*) 5. Il faut que je vous dise que je peux multiplier mon corps (*It is necessary for me to tell you that I can multiply my body*) 6. Il faut que je vous dise qu'il faut que vous tourniez la tête (*It is necessary for me to tell you that you have to turn your head*) 7. Il faut que je vous dise que je vous abandonne et que je vous laisse ma statue (*It is necessary for me to tell you that I am leaving you and I am giving you my statue*)». Cfr. <http://www.ickamsterdam.com/index.php?art=357&page=2>

<sup>8</sup> Risposta alla domanda "Why do you find words on dance so important?" in EG|PC, *Questions & Answers in ICK and the other*, ICKamsterdam, Amsterdam 2008, p. 33, trad. mia.

<sup>9</sup> Ivi, p. 24.

<sup>10</sup> «Noi non respingiamo l'abilità o la conoscenza tecnica, bensì rifiutiamo quel senso di sicurezza che si persegue quando si adotta superficialmente una tecnica altrui». Ivi, p. 23, trad. mia.

<sup>11</sup> A Bertha Bermudez, ex-danzatrice in molte delle più importanti compagnie Europee, che ha iniziato a collaborare con EG|PC fin dal 1998, va il merito di aver spostato l'attenzione di molti studiosi sui particolari problemi di notazione legati alla danza contemporanea. Dal 2006 Bertha Bermudez è impegnata nella diffusione delle attività dell'*ICKamsterdam* in quanto coordinatrice dell'*Accademia Mobile* e ricercatrice associata presso il gruppo Art Practice and Development (Amsterdam School of the Arts).

L'esperimento *Double Skin/Double Mind* nasce da una domanda che è tanto semplice da sembrare perfino banale: come si possono archiviare in maniera significativa le produzioni di Emio Greco? In altre parole, in che modo si può conservare nel tempo un *repertorio* coreografico che attinge a una *tecnica corporea* fortemente individualizzata, i quali parametri sfuggono sia al balletto che alle ormai consolidate tecniche moderne<sup>12</sup>? Le questioni che riguardano il repertorio e le possibilità di archiviazione della danza sono state enunciate per la prima volta da EG|PC in una conferenza del 2004<sup>13</sup>. Ancora oggi questi temi sono d'importanza fondamentale per il lavoro dei due artisti e costituiscono costantemente il nucleo di riferimento della loro ricerca:

È risaputo che, soltanto apparentemente, la danza può proseguire forzatamente una rigida distinzione tra il repertorio da una parte – ovvero la tradizione del balletto classico e moderno – e le contemporanee, innovative forme di danza dall'altra. La danza, che è parte di un canone, può produrre per lo più dei cloni tecnicamente perfetti, ma non gli è consentito di cambiare. [...] La danza moderna deve continuare a reinventarsi sempre? Premesso che da tempo sembra non costituire parte di una tradizione, di un canone o di un repertorio (che comunque resta un paradosso, vista la sua ottica innovativa), come dovrebbe svilupparsi in futuro questa danza, alla quale sono state tagliate le origini?<sup>14</sup>

La struttura dell'installazione *Double Skin/Double Mind* è articolata in maniera tale per cui chiunque provi ad agire al suo interno è guidato a compiere dei movimenti in conseguenza di una dimostrazione di Emio Greco, riprodotta sullo schermo posto di fronte. Contemporaneamente altre informazioni verbali e visive compaiono su tre schermi, due dei quali sono posizionati ai lati e un terzo è disposto ad angolo della struttura stessa, in modo da suggerire come sviluppare il movimento per via associativa. Solo apparentemente questo sistema ricostruisce una classica situazione d'insegnamento maestro-allievo, infatti, la tecnologia cognitiva utilizzata aiuta i danzatori professionisti a familiarizzare con quel particolare stato, mentale e insieme corporeo, richiesto per affrontare uno specifico lavoro sul movimento<sup>15</sup>; i danzatori si devono appropriare di un vocabolario di parole e immagini che consente loro di incorporare un certo tipo di energia. L'installazione però può essere usata anche da quei danzatori dilettanti particolarmente curiosi di accostarsi a una comprensione più "fisica" della poetica di Emio Greco, quindi disposti ad apprezzarne direttamente le qualità performative. *DS/DM* è un impianto creato e sviluppato proprio per trasmettere, attraverso l'induzione di un pensiero astratto e metaforico<sup>16</sup>, uno *stile*<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Mi riferisco anche alle tecniche Graham, Cunningham, Limòn, dotate di esercizi codificati che consentono ancora oggi un trasferimento di informazioni efficace, quindi la sopravvivenza di molti pezzi di repertorio.

<sup>13</sup> Si tratta di un Salone organizzato ad Amsterdam in occasione della riproposizione della trilogia *Fra Cervello e Movimento: Bianco, Rosso e Extra Dry*. La ricerca sulla notazione è nata in seno alla compagnia allo scopo di documentare e trasmettere il repertorio della stessa, fin dalla composizione di *Bianco* (1996). Si è deciso quindi di focalizzare l'attenzione sul workshop *DS/DM* come *test case* per analizzare e rappresentare gli elementi essenziali del lavoro di EG|PC. Cfr. S. deLahunta, *The Moment to Question... Double Skin/Double Mind*, in S. deLahunta (edited by), *Capturing Intention, Documentation, Analysis and Notation Based on the Work of Emio Greco|PC*, cit., pp. 20-21. Durante il terzo laboratorio del progetto *Inside Movement Knowledge* (31 ottobre 2009), che come tema aveva proprio la "ricostruzione" (nelle sue accezioni più varie di *restaging, recreation e revival*), si è ipotizzato che il contesto migliore per realizzare questa pratica fosse quello delle relazioni, emerse nello spazio reale e metaforico esistente tra la performance, che aspira a rimanere, e il documento, che tende a scomparire.

<sup>14</sup> Cfr. [www.ickamsterdam.com/index.php?art=366](http://www.ickamsterdam.com/index.php?art=366), trad. mia.

<sup>15</sup> Questo particolare *stato mentale e corporeo* antecedente l'atto performativo in sé è una caratteristica meno accentuata in tutte quelle tecniche di danza il cui linguaggio ormai collaudato, spesso virtuosistico, consente un approccio diretto con la forma, prima che con la sensazione interiore del movimento.

<sup>16</sup> W. J. Ong, nel suo *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Routledge, New York - London 2002, parla del fenomeno analogo nell'ambito letterario: il *mind-set of literacy*, ovvero una sorta di "luogo-mentale" importante per tradurre il linguaggio scritto da un «fenomeno aurale transitorio, in uno spaziale». Citato in M.

originale di movimento, legato a una particolare *intenzionalità*. Con questa parola non si fa riferimento a «una certa idea pre-esistente all'esecuzione»<sup>18</sup> della danza, quanto piuttosto ad una specifica «direzionalità e distribuzione dell'intensità incorporata nel gesto, fondamentale per la *qualità* di esecuzione del movimento»<sup>19</sup>. Un simile processo, innescato dalla posizione di reale “immersione” nell'installazione, consente di sviluppare una precisa consapevolezza riguardo alla natura costitutiva del linguaggio corporeo di Emio Greco. I principi spiegati nel video didattico che compare di fronte al danzatore sono riconducibili a una terminologia molto precisa: *breathing, jumping, expanding, reducing*, a loro volta suddivisi in sottogruppi di esercizi che esplorano ognuno di questi principi in modo progressivamente più complesso<sup>20</sup>. Questo sistema di analisi del movimento è decisamente distante da tutti quelli che fino a oggi sono stati adottati per notare e descrivere la coreografia, dalla *Motion capture*<sup>21</sup> fino al più comune e diffuso metodo di registrazione video; attraverso una risposta corporea, associata alle spiegazioni visive, il danzatore può infatti sperimentare l'accesso ai modelli cinestetici costitutivi di uno specifico processo, diventando parte integrale di una comunicazione che prende vita nel momento in cui il corpo incrocia diversi altri stimoli sensoriali impartiti dal coreografo e dall'installazione, così come è stata progettata<sup>22</sup>.

L'analisi del lavoro di Emio Greco e i tentativi di catturare il suo “gesto” hanno messo in luce tutti i limiti degli attuali sistemi notazione, sia manuali<sup>23</sup> che digitali. La *Motion capture*

---

Bleeker, *What If This Were an Archive?*, in B. Bermudez, S. deLahunta (edited by), <Notation>, RTRSRCH Vol. 2, Amsterdam School of the Arts, Amsterdam 2010, p. 4, trad. mia.

<sup>17</sup> La nozione di *stile* è «estremamente precaria e prevalentemente nominalistica», suggerisce R. Guarino, ma è importante perché ha a che fare con la «riconoscibilità e la pertinenza dell'identità», quindi con l'originalità del processo creativo, dei metodi personali di formazione e di trasmissione. Cfr. R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 61. Molti studiosi dell'arte coreutica si sono interrogati sulla nozione di *stile* in relazione alla danza. Tra questi Susan Leigh Foster, nel suo libro intitolato *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, California 1986, afferma che «[...] lo stile è il risultato di tre tipi di convenzioni coreografiche tra loro interrelate: la *qualità* con cui il movimento è eseguito, il modo peculiare con cui sono usate le parti del corpo e l'orientamento del danzatore nello spazio performativo». Ivi, p. 77, trad. mia. Lo *stile*, continua l'autrice, «[...] s'infrange sull'intero vocabolario di una danza, conferendo ad esso un'identità culturale ed individuale». Ivi, p. 91, trad. mia.

<sup>18</sup> M. Bleeker, *What If This Were an Archive?*, cit., p. 3, trad. mia.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Rispettivamente i termini sono “Breathing (growing, ramification, exploring)”, “Jumping (gentle rebounding, breaking action, shoulder breathing, strenuous rebounding, walking)”, “Expanding (open boundaries, transfer of balance, articulated rhythm)”, “Reducing (thick air, freeze)”. Questi principi sono stati raccolti ed esposti anche nel film-documentario *Double Skin/Double Mind*.

<sup>21</sup> La *Motion capture* consiste in un sistema che effettua la registrazione diretta dei movimenti del corpo umano tramite dei marcatori applicati su di esso, sia per un uso in tempo reale che in tempo differito. I dati prodotti sono trasmessi via computer a un programma di animazione 3D, chiamato *Motion Graphics*.

<sup>22</sup> L'impressione che i danzatori hanno espresso in seguito all'ultimo test dell'installazione è stata la seguente: la dimostrazione fisica di Emio Greco sul video aiuta a ricreare ogni volta il movimento secondo delle direttive precise, ma in modo tale che non si abbia mai la sensazione di “copiare”. Il danzatore incorpora le informazioni e produce conoscenze autonomamente. Vorrei ricordare poi che il primo CD allegato al libro *Capturing Intention*, utilizzato nell'installazione del 2006, era suddiviso in “capitoli”, perciò impediva un'esperienza piena e continuativa. Il nuovo CD, progettato in forma interattiva sempre per un uso privato, ma utilizzato ancora come supporto per l'installazione (test del 15 Aprile 2010) è invece fruibile in modo continuo: questo rende l'approccio del danzatore all'esecuzione dei diversi esercizi più naturale e fluido.

<sup>23</sup> Eliane Mirzabekiantz, insegnante di Benesh Movement Notation al Conservatoire di Parigi e co-fondatrice di Le Centre Benesh, associazione per la ricerca sulla notazione in Francia (cfr. [www.centrebenesh.fr](http://www.centrebenesh.fr)) ha colto la sfida di provare a notare la coreografia di Emio Greco con il metodo manuale Benesh. Si tratta di un sistema nato per il balletto classico che consiste nella trascrizione di frammenti-chiave della coreografia su un pentagramma orizzontale, con riferimento alla figura dell'uomo di Leonardo; la parte superiore di questo pentagramma si riferisce al *tempo*, quella inferiore allo *spazio* e quella centrale al *movimento*. Mirzabekiantz ha rilevato che in questo modo si possono registrare molti dettagli di movimento, ma che difficilmente si riesce a

è un mezzo ancora troppo «povero»<sup>24</sup> e spesso inadeguato per interpretare profondamente la temporalità del movimento: si serve di una tecnologia incapace di registrare parametri sensibili, sia fisici che percettivi e semantici, come la *qualità di movimento*, *l'intenzione*, lo *stile*. È vero che questi concetti “labili” sono rintracciabili attraverso il rilevamento di dettagli, relativi alla velocità e all’orientamento spaziale del danzatore, ma poi devono essere comparati con specifici principi coreografici affinché acquisiscano un senso compiuto. L’indagine scientifica di queste nozioni, apparentemente astratte, ha radici relativamente lontane; farvi riferimento ci può aiutare nella definizione di alcuni termini.

Rudolf Laban, nel suo trattato *The Mastery of Movement* del 1950 intuiva pionieristicamente l’importanza di un certo «*modo o stile di movimento* usato dall’attore o dal danzatore»<sup>25</sup>, come segno di selezione o preferenza verso alcuni atteggiamenti corporei. Inoltre, ci ricorda Laban, non bisogna concentrarsi sulle pose prefissate poiché è «[...] nella transizione tra le posizioni che si realizza un appropriato cambiamento d’espressione, determinando uno *stile di movimento* dinamicamente coerente»<sup>26</sup>. Nonostante le profonde differenze di pensiero e di approccio alla notazione, si può notare come nel lavoro di Emio Greco riecheggi la convinzione labaniana secondo cui «[...] il movimento ha una *qualità*, che non è il suo aspetto utilitaristico o visibile, ma la sua sensazione»<sup>27</sup>. La sorgente della creazione coreografica è il corpo vivo, non la sua forma.

Il problema di definizione di un *archivio* per la danza è stato e continua a essere un riferimento importante per tutto il processo di sviluppo dell’installazione di cui si è parlato sopra e s’inserisce nel più ampio dibattito sulla tensione esistente oggi tra lo spettacolo danzato dal vivo e la sua documentazione registrata: questo ha a che fare con la relazione performer/spettatore e con l’idea assai diffusa – eppure poco condivisibile – che la danza sia in assoluto una pratica effimera, che tende irrimediabilmente a scomparire. L’archivio contemporaneo pone il problema della *categoria* dell’oggetto, quindi della *funzione interpretativa*, di mediazione e di rilevamento delle tracce da parte di chi compie un’operazione propriamente soggettiva di catalogazione. Il coreografo non crea più un prodotto artistico che si trasmette come un *manufatto* in sé concluso e compiuto, bensì «[...] detiene, manifesta e trasmette una conoscenza tacita sulla creazione e conservazione di

---

catturare lo *stile*, cioè il linguaggio particolare e riconoscibile di un certo coreografo. Questo intento, infatti, è raggiungibile solamente a condizione che il notatore assista e partecipi attivamente al momento della creazione per prendere confidenza con il tipo di approccio al movimento che il coreografo sta sviluppando: la sfida del notatore, dice Mirzabekiantz, è quella di rendere la notazione «raffinata tanto quanto il movimento». Cfr. E. Mirzabekiantz, *Notation-in-movement*, in S. deLahunta (edited by), *Capturing Intention, Documentation, Analysis and Notation Based on the Work of Emio Greco* | PC, cit., pp. 42-46. Marion Bastien, rappresentante dell’International Council of Kinetography Laban/Labanotation, ha invece provato a notare i movimenti di Emio Greco attraverso la simbologia Labaniana e ha tratto le seguenti conclusioni: la notazione manuale non è limitativa, anzi consente di registrare più strati di precisione rispetto a quella digitale. Si tratta però di un sistema molto complesso, la cui funzionalità si realizza soltanto se il notatore dimostra abilità estrema nel saper filtrare, selezionare e soprattutto scegliere cosa tralasciare, per trascrivere qualcosa che riguardi insieme la composizione e l’interpretazione. Questo per consentire a un altro artista, ma anche allo stesso, di ricreare il *processo coreografico*, e non soltanto il *risultato*. Cfr. M. Bastien, *Notation-in-progress*, in S. deLahunta (edited by), *Capturing Intention, Documentation, Analysis and Notation Based on the Work of Emio Greco* | PC, cit., pp. 48-55.

<sup>24</sup>Cfr. F. Bevilacqua, *Momentary Notes on Capturing Gestures*, in S. deLahunta (edited by), *Capturing Intention, Documentation, Analysis and Notation Based on the Work of Emio Greco* | PC, cit., pp. 26-31. Bevilacqua sottolinea come nel linguaggio dei coreografi contemporanei sia ricorrente l’uso di concetti quali: “movement qualities”, “pre-movement”, “intention”, differentemente interpretati, ma condivisi nella loro accezione sostanziale.

<sup>25</sup> R. Laban, *The Mastery of Movement* [1950], trad. it. *L’arte del movimento*, a cura di E. C. Ropa, S. Salvagno, Ephemeria, Macerata 1999, p. 27.

<sup>26</sup> Ivi, p. 87.

<sup>27</sup> Ivi, p. 187.

pratiche simboliche espresse nell'azione fisica»<sup>28</sup>. EG|PC e l'*ICKamsterdam* non costituiscono, quindi, una realtà isolata tra quelle che stanno tentando di conservare questo *tacit knowledge*<sup>29</sup> e insieme indagare il potenziale di nuove applicazioni per «catturare, comunicare ed esplorare la danza»<sup>30</sup>.

William Forsythe<sup>31</sup>, Siobhan Davies<sup>32</sup> e Wayne McGregor<sup>33</sup> stanno investendo molte energie in progetti nei quali nuove tecnologie informative, per lo più digitali, sono usate per creare sistemi capaci di catturare e trasmettere diverse *poetiche* e strutture di movimento. Le loro creazioni hanno prodotto, insieme al fascino di alcune tra le più belle coreografie contemporanee, anche una serie di importanti materiali a esse correlati che sono serviti, e ancora servono, come apparati indispensabili per indagare nuovi metodi di produzione; proprio di questi progetti si è dato conto nell'incontro conclusivo del progetto *Inside Movement Knowledge*<sup>34</sup>.

Altri due esperimenti degni di nota in questo senso sono sia il DVD di Steve Paxton *Material For the Spine*<sup>35</sup>, che cerca di evocare un nuovo modo di intendere l'azione danzata, questa volta attraverso un approccio analitico che dimostra la logica muscolare del movimento, sia il database interattivo on-line chiamato *Dancers!*<sup>36</sup> realizzato da Bud Blumenthal, che si propone di documentare l'azione di danzatori professionisti di diversa formazione tecnica mentre improvvisano in un preciso contesto<sup>37</sup>. Scopo di quest'ultima iniziativa è quello di viaggiare attraverso le più disparate città del mondo per coinvolgere e mettere a confronto il lavoro di danzatori provenienti da culture lontane e poi realizzare un ricco archivio virtuale.

Inoltre vorrei ricordare che in Germania, il *Dance Techniques Project* del Tanzplan Educational Programme sta lavorando a un libro dal titolo *Handbook of Contemporary Dance Technique*<sup>38</sup> cui verranno allegati due DVD. Il risultato finale è atteso per il 2011 e fornirà

---

<sup>28</sup> R. Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., p. 62.

<sup>29</sup> L'espressione è sempre di Guarino. La *conoscenza tacita*, sostiene lo studioso, è una componente determinante della *personal knowledge*, che riguarda a sua volta «l'apprendere dell'agire attraverso l'agire [...]: questo può implicare o meno la relazione personale con il maestro, ma comunque coinvolge una reazione con un fare appreso e sperimentato direttamente». *Ibidem*.

<sup>30</sup> M. Bleeker, *What If This Were an Archive?*, cit.

<sup>31</sup> Norah Zuniga Shaw, sempre nell'abito del Laboratorio IMK, ha illustrato un progetto che coinvolge diversi enti: Forsythe Foundation, The Forsythe Company, Ohio State University Dance Department e Advanced Computing Center for the Arts and Design. I risultati della suddetta ricerca sono confluiti nel sito internet *Synchronous Objects* (<http://synchronousobjects.osu.edu>). Cfr. N. Z. Shaw, *Ballet as Information Aesthetics*, in S. deLahunta, N. Z. Shaw, *Constructing Memories, Creation of the Choreographic Resource*, Taylor & Francis, Routledge 2006, pp. 59-62. Cfr. inoltre [www.informaworld.com/smpp/content~db=all?content=10.1080/13528160802465664](http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all?content=10.1080/13528160802465664).

<sup>32</sup> Cfr. S. deLahunta, *Dynamic Drawings*, in Id., N. Z. Shaw, *Constructing Memories, Creation of the Choreographic Resource*, cit., pp. 54-55. Il coreografo Siobhan Davies, residente a Londra, per molti anni ha messo i suoi lavori coreografici a disposizione dell'UK's National Resource Centre for Dance. Il sito internet *Siobhan Davies Replay* ([www.siobhandaviesreplay.com](http://www.siobhandaviesreplay.com)) ha la forma di un *archivio online* nel quale si può navigare attraversando una grande varietà di materiali relativi a performance, inclusi piccoli estratti delle prove, ed esplorare facilmente il processo di creazione performativa.

<sup>33</sup> Cfr. S. deLahunta, *Physical Thinking*, in Id., N. Z. Shaw, *Constructing Memories, Creation of the Choreographic Resource*, cit., pp. 57-59.

<sup>34</sup> *From Choreographic Object to Afterlife of IMK (LAB#4)*, Projectpresentations, Short Summary Research Groups, Heckmanfoyer Stadsschouwburg, Utrecht 17/04/2010.

<sup>35</sup> S. Paxton, *Material for the Spine. A Movement Study*, Contredanse, Paris 2008.

<sup>36</sup> Cfr. [www.informaworld.com/smpp/content~db=all?content=10.1080/13528160802465664](http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all?content=10.1080/13528160802465664).

<sup>37</sup> Le condizioni appositamente scelte per l'improvvisazione sono: tempo, spazio, luci e musica.

<sup>38</sup> Titolo provvisorio. Fonte di tutte le informazioni relative a questo progetto, ancora in via di realizzazione è M. Bleeker, *What If This Were an Archive?*, cit., p. 3.

l'accesso a un'ampia gamma di tecniche moderne, postmoderne e contemporanee<sup>39</sup>. La direzione in cui si sta lavorando, quindi, sembra ben lontana dal voler fissare forme e procedure per consentire semplicemente una ripetizione del materiale coreografico; gli apparati in via di progettazione, che affiancano lo sviluppo delle creazioni di danza, costituiscono al contrario una risorsa importantissima di sviluppo e d'indagine, non solo per i danzatori o gli studiosi del settore, ma anche per ricercatori provenienti da altre discipline, tra cui l'architettura, la musica, la filosofia, l'antropologia e le scienze cognitive.

I più recenti *software* per l'analisi del movimento, tra cui spicca per innovazione e originalità proprio quello utilizzato nell'installazione *DS/DM*, chiamato *Gesture Follower*<sup>40</sup>, consentono pratiche di notazione nelle quali l'attenzione è concentrata su tutte quelle infinite potenzialità d'estensione e trasfigurazione del movimento, che l'intelligenza corporea riesce a produrre. I progetti cui si è accennato sopra differiscono l'uno dall'altro per un'ampia gamma di possibilità, ma presentano anche importanti somiglianze e non poche preoccupazioni condivise. Tutti aspirano a diffondere una conoscenza della danza che sia capace di stimolare nuove strategie di dialogo coreografo-danzatore, ma anche nuovi tipi d'interazione tra lo spettatore e la materia performativa, in modo che quest'ultima risulti accessibile a un pubblico nuovo. Da un uso rinnovato della tecnologia, quindi, non possono non derivare anche nuove riflessioni sul modo d'intendere la danza stessa: cosa noi pensiamo di sapere della danza e cosa significa esattamente questo "sapere". La coreografia sta tentando esplicitamente di allontanarsi da sistemi di notazione che riguardano soltanto una rappresentazione statica di forme e idee: emerge chiaramente dalla pratica coreografica contemporanea che il computer è diventato un elemento indispensabile, non soltanto come aiuto nella produzione/ri-produzione d'immagini, ma in quanto vero e proprio *medium* per un processo produttivo di creazione. Tuttavia, tecnologie facili da usare, come le semplici videocamere digitali sono ancora le più diffuse per la registrazione e la diffusione di lavori finti, ma anche per la documentazione e la condivisione di processi creativi, nell'ottica di coadiuvare la comprensione immediata della danza e le probabilità di una futura ri-proposizione<sup>41</sup>. Coreografi e danzatori contemporanei

---

<sup>39</sup> Ricordiamo tra queste: Limòn Technique, Jennifer Muller Technique, Anouk van Dijk's Counter Technique e altre tecniche che lavorano sulla percezione corporea.

<sup>40</sup> Il *Gesture Follower* è stato realizzato da Frédéric Bevilacqua, ricercatore all'IRCAM (Parigi) in *Gesture, Analysis and Interactive music*, insieme a R. Muller nel 2005. Si tratta di un software progettato appositamente per registrare gli impulsi di movimento senza l'applicazione di sensori al corpo del danzatore. Il software è capace di dare un feedback in tempo reale nella forma di suggerimenti sulle qualità del movimento performativo. Si parte dalla scelta di una frase di coreografia, rappresentativa di uno specifico vocabolario gestuale, che va registrata nella memoria del computer; durante la performance del danzatore, il programma reagisce, dimostrandosi capace di rilevare in tempo reale un eventuale vocabolario simile. Cfr. F. Bevilacqua, *Momentary Notes on Capturing Gestures*, cit., pp. 26-31. In occasione del *LAB#4* tale software è stato utilizzato in una forma perfezionata, inoltre Sarah Fdili Alaoui, ricercatrice IRCAM insieme a Bevilacqua, ha presentato alcune figure digitali, dal lei stessa disegnate, utili come strategia di rappresentazione visiva dei diversi principi di movimento codificati da Emilio Greco: in questo modo il movimento, più genericamente rilevato da parte del software, riesce a confluire in forme riconoscibili e quindi comunicabili con un linguaggio condiviso.

<sup>41</sup> Un esempio su tutti, che dimostra quanto i metodi di approccio alla registrazione della danza siano ancora diversificati è quello della coreografa belga Anne Teresa de Keersmaecker, direttrice del PARTS (Performing Arts Research and Training Studios), scuola da lei stessa fondata nel 1995 a Bruxelles. Alla domanda di Philippe Guisgand che le chiede quale sia la sua posizione rispetto alla notazione, lei risponde: «Ci sono pezzi che si prestano più di altri ad essere riallestiti con nuovi interpreti, ma sono sempre più convinta che una buona opera sopravviva ai suoi interpreti originali se la scrittura è sufficientemente forte e autonoma. [...] Trovo che la danza si trasmetta principalmente da corpo a corpo, anche se il video costituisce un eccellente strumento di lavoro. È un tratto tipico del suo linguaggio. Non ho nulla contro la notazione, però non me ne servo nella pratica coreografica. *Rosas danst Rosas* è stato annotato, ma se un giorno deciderò di rimontarlo, non andrò certo a vedere la partitura cinetografica, semmai mi affiderò alla mia memoria corporea ed

considerano oggi il corpo come un *archivio vivente*<sup>42</sup> e adottano una strategia di “rimessa-in-vita” della memoria corporea, in quanto «[...] processo creativo e dinamico nel quale il ricordo di eventi passati è una condizione delle circostanze presenti: dove sei e cosa stai facendo mentre ricordi»<sup>43</sup>. Con questo intendo dire che la memoria profonda del corpo non implica necessariamente un’idea di fissità, anzi è capace di funzionare come l’unico ed insostituibile deposito del repertorio gestuale e tecnico del *performer*. È proprio in tal senso che l’installazione *DS/DM* testata ad Amsterdam rappresenta un esempio significativo di come una struttura multisensoriale possa riuscire a stimolare una risposta corporea, attraverso la quale il danzatore riesce a comprendere esattamente una precisa logica di movimento, nel caso specifico quella di Emio Greco. Invece di estrarre l’apprendimento dal contatto diretto con il coreografo o dalle tracce che questo lascia dietro di sé durante una semplice spiegazione faccia a faccia, si è cercato di trasmettere conoscenze attraverso il coinvolgimento totale e mirato in uno spazio allestito proprio per fare in modo che chi vi entra possa subito cominciare ad agire, ri-produrre e trasferire su di sé informazioni, quindi incorporare un preciso vocabolario di movimento. Cosa succederebbe, si è chiesta Maaïke Bleeker, «se fosse proprio questo un archivio?»<sup>44</sup>. O meglio cosa succederebbe se questo mezzo fosse usato non solo per capire un preciso linguaggio di movimento, ma anche per archiviare creazioni di danza, ovvero per aiutare la compagnia a conservare il suo repertorio?<sup>45</sup>

Il titolo stesso del libro pubblicato dal gruppo di ricercatori che affianca EG|PC, *Capturing Intention* suggerisce l’idea che l’installazione *DS/DM* sia in qualche modo capace di “catturare qualcosa” dal movimento di Emio Greco, per poi rendere questo “qualcosa” disponibile a chi sta utilizzando, “vivendo” questa struttura. Tuttavia, ancora non è perfettamente quantificabile il grado di scambio delle informazioni, né sono a oggi definibili in modo assolutamente inequivocabile i parametri che il software di riconoscimento del movimento registra. L’idea è che in futuro questo mezzo possa essere utilizzato non solo per accogliere un danzatore e trasmettergli informazioni sul movimento, ma anche per sviluppare un’intera coreografia: questo consentirebbe di riprodurre un tipo di conoscenza articolata che non si basa soltanto sulla registrazione delle tracce spaziali del movimento. Non si esclude, in questo senso, la possibilità di usare l’intelligenza artificiale per rendere l’installazione stessa capace di “rispondere”, quindi adattarsi a sua volta al movimento del danzatore<sup>46</sup>: ma questa resta per ora soltanto un’ipotesi. Dobbiamo inoltre stare attenti a non confondere l’installazione così come ora esiste, ovvero come prototipo capace di ricreare la situazione di un *workshop*, con il suo effettivo uso d’archivio, poiché

---

eventualmente andrò a rivedere il filmato». F. Guisgand, *Anne Teresa De Keersmaecker*, L’Epos, Palermo 2008, p. 43.

<sup>42</sup> Scott deLahunta parla, in riferimento al lavoro di Emio Greco, di *Living Archive*, un vero e proprio “archivio vivente” perché basato su principi di movimento e coreografia che sono in costante evoluzione e che quindi ci inducono a porre alcune domande: quale sistema di notazione può effettivamente catturare l’intenzione interiore del coreografo, quindi documentare il suo personale approccio al movimento danzato? E più generalmente: come si possono analizzare e rappresentare processi “aperti” in relazione a opere d’arte performativa? Cfr. S. deLahunta, *Sharing Questions of Movement*, cit., p. 72.

<sup>43</sup> S. deLahunta, N. Z. Shaw, *Constructing Memories, Creation of the Choreographic Resource*, cit., p. 62, trad. mia.

<sup>44</sup> M. Bleeker, *What If This Were an Archive?*, cit., p. 4, trad. mia.

<sup>45</sup> Ricordo in proposito come anche il sopra citato *archivio digitale* (cfr. nota 32), che raccoglie il lavoro del coreografo Siobhan Davies, consenta di fare interessanti riflessioni sul modo di «ripensare l’insegnamento del repertorio, la trasmissione dei processi creativi e lo sviluppo di un sistema digitale per testimoniare la creazione di danza». S. deLahunta, N. Z. Shaw, *Constructing Memories, Creation of the Choreographic Resource*, cit., p. 54, trad. mia.

<sup>46</sup> J. Taylor, *Interactivity in Dance Education: Thoughts During the IMK Labs* in B. Bermudez, S. deLahunta (edited by), *<Notation>*, cit., p. 35.



anche questa è una congettura che richiederà sicuramente altri sviluppi tecnologici. Oggi la tecnologia è usata per apportare al corpo del *performer* un bagaglio di nozioni fondamentali per lo sviluppo della creatività: il modo in cui molti coreografi contemporanei stanno riflettendo sul loro lavoro e su come produrre una danza che sia più comprensibile possibile non si distacca mai da precise esigenze pratiche.

La ricerca incessante di un linguaggio del movimento trasmissibile è il sintomo evidente che la danza è sempre più elaborata come una particolare forma di conoscenza, una risorsa complessa e piena di significato, che sa insegnarci ancora molto sulla percezione umana e sui sistemi d'interazione delle idee. L'uso di diverse forme di documentazione serve oggi al coreografo, non solo per preservare e ricostruire un repertorio personale, ma anche per produrre qualcosa di significativo, per avviare i processi creativi e soprattutto per coadiuvare il senso di una nuova percezione da parte dello spettatore.