

Francesca Magnini

SISTEMI DI TRASMISSIONE DELLE  
CONOSCENZE NELLA DANZA  
CONTEMPORANEA: LA RELAZIONE  
COREOGRAFO-DANZATORE

Nota di Roberto Ciancarelli. *Francesca Magnini ha conseguito lo scorso mese di giugno (2013) il Dottorato in «Tecnologie Digitali e Metodologie di Ricerca per lo Spettacolo» presso il Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo dell'Università «La Sapienza» di Roma. Gli studi e le ricerche confluiti nella sua tesi («Danza e repertorio. Tradizione e trasmissione nella coreografia contemporanea») nascono da una stretta collaborazione con l'International Choreographic Arts Centre (ICK) di Amsterdam diretto da Emio Greco e dal regista olandese Pieter C. Scholten, ed esplorano i meccanismi di produzione e incorporazione del repertorio nella coreografia contemporanea, con particolare attenzione alle più recenti sperimentazioni digitali per la documentazione e la trasmissione di parametri qualitativi (cinetico-affettivi) del gesto danzato.*

*Ha partecipato a convegni, atelier nazionali e internazionali (Trinity College di Dublino, 2012; Université Nice Sophia Antipolis 2013) con interventi dedicati a «SEIGRADI: dancing in a real-virtual environment. Affects and movement in Santa-sangre's work» e «Réflexions et hypothèses vers une nouvelle idée d'espace, de temps et de répertoire dans la danse contemporaine». Ha pubblicato saggi, articoli, recensioni e interviste in riviste italiane e internazionali («Biblioteca Teatrale», «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», «L'Indice dei libri del mese», «TeatroCritica», «Exibart» e sul sito ufficiale della Biennale Danza di Venezia). Attualmente sta preparando una monografia in due versioni (italiano e inglese), commissionata dall'International Choreographic Arts Centre (ICK) di Amsterdam, sulla pratica coreografica di Emio Greco e Pieter C. Scholten, che è attesa per giugno 2015, in occasione del 20° anniversario della compagnia.*

*Il saggio che presenta per questo numero di «Teatro e Storia» riannoda temi significativi della sua ricerca, approfondendo la relazione coreografo-danzatore a partire dalla nozione critica di «qualità di movimento». Attraverso l'individuazione di inediti e significativi parametri per lo studio del corpo, propone un sistema di orientamento critico che valorizza concetti chiave come la memoria muscolare, le qualità dinamico-temporali del movimento e l'intenzione coreografica, che considera alla base della comprensione delle modalità di trasmissione della danza contemporanea.*

I am inclined to believe that because we are bodies and possess perceptive mechanisms we also have time.  
WILLIAM FORSYTHE<sup>1</sup>

### *Premessa*

Il discorso sulla danza corre spesso volte il rischio di sembrare sfuggente perché richiede un confronto su termini apparentemente caratterizzati da «ambiguità o vaghezza»<sup>2</sup>. Eppure, preso atto che non sempre sono necessarie definizioni su definizioni per comprendere gli eventi, un vocabolario condiviso può sicuramente aiutare a misurarsi con una materia così complessa. Ad esempio, nell'ambito della *relazione* (tra progettualità ed esecuzione e dunque tra coreografo e danzatore), spostare l'attenzione dal livello dell'«espressività» a quello della «comprensione»<sup>3</sup> equivale a formulare una serie di questioni ulteriori: come qualificare i livelli di consapevolezza dello spettatore, quali interazioni e quali scambi intervengono tra coreografo e danzatore nei processi compositivi e durante le fasi di costruzione del lavoro, in quali modi possono essere configurate le intenzioni dell'autore?...

Fabrizio Cruciani, con il suo prezioso «pendolarismo fra gli spazi teatrali»<sup>4</sup>, ha insegnato che lo studio del teatro implica un prendersi carico dei ricorsi, dei depositi, dei «serbatoi di materiali»<sup>5</sup> ciclicamente riutilizzati, e che fare storia è un'attività creativa, coraggiosa, fatta di punti di vista diversi, multifocali, che andrebbero valorizzati anche attraverso inversioni di prospettive a primo impatto spiazzanti. Le «fonti sono mute»<sup>6</sup>, rammenta d'altra parte Jenkins: sarà quindi compito dello

<sup>1</sup> Intervista a William Forsythe di Daniel Birnbaum in William Forsythe, *Suspense*, Zurich, JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2008, p. 49.

<sup>2</sup> Graham McFee, *Introduction* a Idem, *Dance, education and philosophy*, Oxford, Meyer & Meyer Sport, 1999, p. 8.

<sup>3</sup> Cfr. Graham McFee, *Expression in dance*, in *Ivi*, p. 242. Bisogna distinguere, secondo McFee, il concetto di «espressività in danza» da quello di «espressività nel movimento», poiché si tratta di due tipi di comunicazione: volontaria e involontaria, intenzionale e non intenzionale. In entrambi i casi, comunque, si può capire dal gesto prodotto qualcosa della persona che l'ha generato (pp. 243-244). La nozione di *stile*, spiega McFee, è una «pre-condizione dell'espressività, in quanto l'assunto di una *logica interna* precede il fatto di considerare un lavoro espressivo» (p. 247, corsivo mio).

<sup>4</sup> Ferdinando Taviani, *Tre note*, «Teatro e Storia», anno III, vol. 1, aprile 1988, p. 19. Cfr. Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992.

<sup>5</sup> Ferdinando Taviani, *op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> Keith Jenkins, *Rethinking history*, London, Routledge, 1996, p. 38, in *Rethin-*

storico articolare e dare valore a quello che le fonti dicono, attraverso connessioni che navigano nel tempo e vanno oltre le teorie precodificate. Perché quindi non continuare in questa direzione anche con la storia della danza, tenendo conto che ogni strategia coreografica è inserita in una rete complessa che «si basa sull'accettazione o sul rifiuto delle strategie di altri»<sup>7</sup>, ovvero delle scelte e dei metodi già adottati precedentemente? La percezione e la memoria del movimento, se motivate solo in relazione a parametri narrativi o letterari in senso stretto, infatti, produrranno sempre «un limbo di corpi che si muovono e un epitaffio della coreografia»<sup>8</sup>. «Coreografare la storia» significa, invece, «non limitarsi alla trascrizione dell'esistente, bensì addentrarsi nella produzione di senso»<sup>9</sup>. Ritengo utile riconsiderare l'indicazione di Ferdinando Taviani, che a questo proposito suggerisce di «guardarsi da quell'errore per cui – quando mancano all'appuntamento i documenti del genere abitualmente atteso – ci figuriamo l'assenza di ciò che avrebbero dovuto documentarci»<sup>10</sup>.

Lo studio della danza, com'è intuitivo, richiede un dialogo il più aperto possibile, ma al tempo stesso specifico e puntuale, che non si esaurisca dunque in un unico punto di vista, in una singola corrente o in un filone di studi. Anche in questo saggio, pertanto, non si è sentita la necessità di individuare un orizzonte di riferimento unico e assoluto: si è preferito cogliere indicazioni e suggestioni – dirette e indirette – da fonti e studi anche distanti fra loro, a partire dagli insegnamenti dei Maestri del Teatro del Novecento, fino a includere i *dance studies* (di area anglosassone), i *performance studies* e gli apporti significativi delle scienze umane (in particolare antropologia, fenomenologia e scienze cognitive).

#### *La «qualità di movimento» come nozione critica*

L'artista dà forma alle sue idee dentro le convenzioni del suo tempo – pur senza necessariamente adeguarsi a esse – e usa diversi di-

*king dance history. A reader*, a cura di Alexandra Carter, London and New York, Routledge, 2004, p. 13.

<sup>7</sup> Alexandra Carter, *Making history. A general introduction*, in *Ivi*, p. 1.

<sup>8</sup> Gabriele Brandstetter, *Choreography as a cenotaph: the memory of movement*, in *Remembering the body*, a cura di Gabriele Brandstetter e Hortensia Völckers, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2000, pp. 102-134, cit. a p. 108.

<sup>9</sup> Susanne Franco, Marina Nordera, *Introduzione generale a Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di Eadd, Torino, Utet, 2010, p. XXX.

<sup>10</sup> Ferdinando Taviani, *op. cit.*, p. 11.

spositivi per definire le sue intenzioni, quindi potremmo dire che comprendere e apprezzare l'intimità di un processo di lavoro significhi in sostanza dare senso alle intenzioni di colui/colei che lo ha realizzato. Ma qual è la rete di collegamenti che riguarda questo contesto e come vi possiamo avere accesso? Per tentare di rispondere a queste domande proverei a mettere in gioco e a esplorare una nozione-chiave per lo studio della danza, che è quella di *qualità di movimento*.

Il danzatore, durante il processo di assimilazione mentale e fisica della danza, utilizza «un particolare tipo di memoria»<sup>11</sup> – che secondo il parere di artisti e teorici del movimento è la memoria essenziale<sup>12</sup> –, ovvero la memoria muscolare che viene prima del pensiero intenzionalmente volto a ricordare<sup>13</sup> e che praticamente è un processo intrinseco, invisibile agli occhi di chi osserva l'azione, di conseguenza impossibile da «afferrare» nelle sue intime proprietà. A questo proposito vale la pena riflettere sulle interessanti considerazioni di Joëlle Vellet:

Il gesto è nominato e appreso mentre lo si memorizza verbalmente. Ne consegue che si imparano le sequenze coreografiche nel momento in cui sono designate da un termine preciso, e che basta rinominarle perché risorgano ogni qual volta si renda necessario. Il lessico, sia esso verbale o gestuale, è memorizzato nell'apprendimento. Dei punti di riferimento che aiutano a ricordare sono presenti sia nelle lezioni quotidiane sia nel lavoro sui frammenti coreografici. I discorsi funzionano effettivamente come appigli della memoria per la qualità, il tempo, il ritmo e la musicalità, sia per quello che è stato appena scoperto, sia per quello che è ripreso durante

<sup>11</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *From movement to dance*, «Phenomenology and the Cognitive Science», vol. 11, n. 1, 2012, pp. 39-57, articolo consultato nella versione on line pubblicata il 2 aprile 2011, p. 1 (vista l'assenza di numerazione in calce alle pagine di questo articolo, ogni qualvolta vi farò riferimento si deve intendere una numerazione ricalcolata a partire dal singolo articolo, da p. 1 a 19).

<sup>12</sup> Cfr. Laurent Sebilotte, *Documenting dance: the archive as a method*, in *Tanzplan Deutschland, yearbook 2009. Dance and archive: prospectus for a cultural heritage*, p. 14, documento reperibile on-line alla pagina web: [http://www.tanzplan-deutschland.de/publikation.php?id\\_language=2](http://www.tanzplan-deutschland.de/publikation.php?id_language=2).

<sup>13</sup> Secondo Katrina Rank – danzatrice e studiosa di origini australiane, membro attivo del network internazionale Ausdance ([www.ausdance.org.au](http://www.ausdance.org.au)) –, il corpo umano è caratterizzato da «un sistema dinamico, integrato e sagace che incorpora un sapere fisico»; questo sistema «ha la capacità di eseguire inconsciamente il movimento incorporato, visto che i muscoli ricordano per primi ciò che i pensieri solo più tardi riescono a cogliere» (Katrina Rank, *Choreographic treatment of personal movement vocabulary in community dance practice*, in *Dance dialogues. Conversations across cultures, artforms and practices*, Atti del Convegno «World Dance Alliance Global Summit» [Brisbane, 13-18 luglio 2008], a cura di Cheryl Stock, pubblicazione on-line, QUT Creative Industries and Ausdance, 2009, p. 3 di 8 [<http://ausdance.org.au/articles/details/choreographic-treatment-of-personal-movement-vocabulary>]).

le prove. Nell'atto di enunciarli, i termini diventano degli elementi condivisi tra i danzatori perché possano agire tutti insieme. In questo modo *la memoria è inscritta nelle azioni da compiere*, ovvero nominare diversi esercizi in successione rivolgendosi a tutti con gli stessi termini e nello stesso tempo, e poi ripetere<sup>14</sup>.

Riflettere quindi sulle modalità di acquisizione delle diverse «qualità» del gesto danzato può aiutarci a capire come metterle in relazione con parametri osservabili<sup>15</sup>. Così come lo *stile* in danza non è qualcosa di uniformemente definito e condiviso, poiché rispecchia pensieri, idee e sentimenti di chi lo crea<sup>16</sup>, anche la nozione di *qualità di movimento* racchiude in sé aspetti «incerti», «misteriosi»<sup>17</sup>, che sono connaturati al movimento stesso. L'atto di visione dello spettatore così come l'analisi critica da parte dello studioso si complicano in modo esponenziale perché nella danza contemporanea<sup>18</sup> il gesto, seppur inconfondibilmente autoriale, difficilmente può essere ancora considerato come una sorta di entità «unica», «oggettiva» e «indivisibile»: un coreografo, infatti, può

<sup>14</sup> Joëlle Vellet, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in *Ricordanze*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, cit., pp. 329-343, cit. a p. 333, corsivo mio.

<sup>15</sup> Cfr. Maxine Sheets-Johnstone, *op. cit.*, p. 2. Velocità, forza e direzione – quindi, ad esempio, aspetti tensionali e lineari – sono solo alcuni fattori della complessità dinamica del movimento che possono essere descritti fenomenologicamente, anche se in un processo libero e sempre aperto. Johnstone specifica che «le variabili qualitative non sono semplicemente parametri osservabili, ma variabili che sono *cinesteticamente sentite dall'individuo che si sta muovendo*» (*Ivi*, p. 8).

<sup>16</sup> Cfr. Graham McFee, *Expression in dance*, cit., p. 247, e Margaret H'Doubler, *Dance: a creative art experience*, Madison, University of Wisconsin Press, 1940, p. 97, quando dice che «l'espressione nella danza consiste nella presentazione di movimenti caratteristici di certi pensieri e sentimenti» (cit. in *Ivi*, p. 257).

<sup>17</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *op. cit.*, p. 5.

<sup>18</sup> Come ho avuto modo di indicare in un mio recente saggio intitolato *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche* («Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno IV, n. 3, novembre 2012, pp. 1-34), l'espressione «danza contemporanea», ormai utilizzata da circa quarant'anni, «infastidisce ancora alcune persone, anche se siamo ormai nel terzo millennio artistico. Perché? Forse perché il termine è troppo vago, troppo austero, o porta con sé troppe connotazioni» (Philippe Noisette, *Talk about contemporary dance*, Paris, Flammarion, 2011, p. 18), eppure «non è sinonimo di caos» (p. 15). Sia nel saggio sopra citato che in questo studio tendo a utilizzare la nozione di «danza contemporanea» con diverse accezioni: indicazione cronologica, categoria estetica, esperienza creativa transnazionale o etichetta istituzionale, che tuttavia solo apparentemente sono in contrasto tra loro. La multiformità dei punti di vista che il concetto stesso di «contemporaneo» implica, infatti, come già ho precisato, contempla altrettanto numerose categorie di senso, e pertanto nell'analisi storico-critica occorre di volta in volta considerare e valorizzare le diverse specificità. Cfr. Francesca Magnini, *op. cit.*, p. 7, nota 18.

decidere di lavorare non solo «alla sua maniera», ma con molteplici stili diversi, a volte fusi insieme, altre volte distinti e quindi decisamente riconoscibili. Una pluralità di corpi fa appello alla sensibilità creatrice del coreografo, ed è proprio in questa molteplicità che avviene un trasferimento di *qualità*:

L'attitudine del coreografo nei confronti dei danzatori e delle rappresentazioni da parte dei danzatori stessi di sé all'interno della danza [...] diventa una *questione-chiave* al fine di determinare come noi percepiamo le danze, e quindi come le capiamo. Ciò costituisce un allontanamento dall'enfasi sulla danza come *oggetto* di comprensione, verso un modello di base più contestuale<sup>19</sup>.

Nonostante la continua osmosi d'idee e poetiche, nel progetto contemporaneo occorre anche considerare la scoperta di un corpo che nasconde una strategia di simbolizzazione del gesto che è unica per ogni artista, diversa da qualsiasi altra base precostituita. Si tratta di una consapevolezza del corpo e del movimento, o del corpo-in-movimento, cui un filone significativo dei teorici della danza moderna – a partire da Rudolf Laban – si sono riferiti, elaborando concetti che si allontanano dalla mimesi per avvicinarsi a un tipo di ricerca che, a partire da un processo di simbolizzazione, progressivamente tende ad abolire immagini o figure anatomiche, sostituendole spesso con l'idea di forze sommerse, sensazioni e intensità. Per tornare alle parole di Vellet:

La memoria torna a essere presente quando si devono fornire al danzatore gli strumenti per «ritrovare» delle qualità già sperimentate e metterlo in condizione di ricordarsene in modo da ridare loro un senso. Nel lavoro quotidiano si riparte, dunque, dalle origini delle sensazioni per ritrovare i processi che le hanno generate, nutrendo la loro prima apparizione o interpretazione<sup>20</sup>.

Senza arrivare a sposare l'interpretazione semiotica di Janet Adsheed-Lansdale, ovvero l'identificazione della danza con il testo, tuttavia condivido con lei la tesi secondo cui, fin troppo a lungo, la «fluidità» caratteristica del movimento contemporaneo ha allontanato fortemente gli studi dall'analisi delle strutture ripetibili sottese a esso. In altre parole, «con l'idea, sicuramente fondata, che la danza opera lar-

<sup>19</sup> Bonnie Rowell, *Choreographic style – choreographic intention and embodied ideas*, in Rachel Duerden, Neil Fisher, *Dancing off the page: integrating performance, choreography, analysis and notation/documentation*, London, Dance Books, 2007, p. 109, corsivo dell'autore.

<sup>20</sup> Joëlle Vellet, *op. cit.*, p. 333.

gamente attraverso il movimento e altri sistemi non-verbali, viaggia anche la possibilità di enfatizzare oltremodo il movimento *in sé* e, di conseguenza, negare l'importanza del linguaggio»<sup>21</sup>. La danza, invece – non è scontato rimarcarlo –, è a tutti gli effetti un codice espressivo codificato nelle sue infinite partiture, nelle sue tecniche di produzione e di riproduzione, non solo nelle sue forme estetiche o imitative.

L'analisi qualitativa di Laban richiamava già il concetto di *effort* per riferirsi non al movimento *in sé*, ma a un'*attitudine verso il movimento*<sup>22</sup>, per arrivare a dire che ognuno ha uno stile che nasce dalla relazione tra noi, il contesto esterno e gli altri: il modo in cui poi trattiamo lo spazio attorno a noi, o la maniera in cui usiamo i nostri movimenti quotidiani, induce alcune «preferenze qualitative» che andranno direttamente a caratterizzare il nostro corpo. Anche Irmgard Bartenieff, a partire da conoscenze nel campo della neurofisiologia e dell'anatomia, individuava un vero e proprio *inner impulse* (o impulso interno di movimento), associandolo ad altri fattori come *intention towards a goal*, *urgency of deciding*, *flow of movement*, in sostanza fluttuazioni tra libertà e controllo<sup>23</sup>, allo scopo di descrivere gli aspetti non solo dinamici ma anche emozionali del gesto e della postura. Senza dimenticare l'*ideocinesi* di Mabel E. Todd<sup>24</sup>, una delle prime tecniche di training che nella prima metà del Novecento ha iniziato a integrare l'esperienza del corpo con quella della mente, evidenziando la stretta

<sup>21</sup> Janet Adshead-Lansdale, *Intertextuality in interpretation*, London, Dance Books, 1999, p. XIII.

<sup>22</sup> Cfr. Rudolf Laban, *The mastery of movement* [1950], 4<sup>a</sup> ed. riveduta e ampliata da Lisa Ullmann, London, Macdonald & Evans, 1988 (trad. it. *Rudolf Laban. L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999). L'approccio di Laban alla nozione di *stile* e di *qualità* costituisce una delle più alte riflessioni estetiche sulla danza, infatti traccia le linee guida, gli schemi fondamentali attraverso cui oggi è possibile articolare il discorso sullo stile nella coreografia contemporanea. La teoria dell'*effort* spiega come cambiamenti della qualità di peso possano informare le nostre percezioni e le nostre azioni, non in termini biologici, ma di arricchimento dell'immaginario e delle possibilità cognitive attraverso un lavoro sull'universo simbolico.

<sup>23</sup> Cfr. Irmgard Bartenieff, Dori Lewis, *Body movement: copy with the environment*, New York, Gordon and Breach Science Publishers, 1980. Irmgard Bartenieff (1890-1981), danzatrice, coreografa e pioniera della *dance therapy*, studia in Germania con Laban per poi trasferirsi negli USA nel 1936, dove introduce la Labanotation nella scuola di Hanya Holm. Fonda il Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies a New York nel 1978.

<sup>24</sup> Cfr. Mabel E. Todd, *The thinking body. A study of the balancing forces of dynamic man* [1937], Boston, Charles T. Branford Company, 1949.

connessione che esiste tra idee e movimento, pensiero e azione; si tratta di una tecnica che consiste in pratica nel suggerire immagini capaci di portare il corpo – riconosciuto a tutti gli effetti come un organismo pensante (*thinking body*) – alla giusta tensione o al tono muscolare più adatto<sup>25</sup>. Questi primi tentativi di definizione scientifica e sistematica delle possibilità di relazione tra corpo e mente sopravvivono ancora oggi nel lavoro quotidiano di coreografi che utilizzano, ad esempio, spiegazioni di sensazioni per stimolare l'uso dell'immaginazione nei danzatori, per aiutarli a percepire un «perché» e soprattutto un «come» nel loro movimento. Si pensi solo a quanto sia frequente e generalizzato oggi, nel corso delle lezioni di tecnica contemporanea (qualunque essa sia), l'uso di *metafore* per suggerire visualizzazioni, ovvero richiamare stati mentali capaci di apportare modifiche qualitative nella danza stessa<sup>26</sup>, una forte consapevolezza del movimento e un'attitudine cosciente nel training sono, infatti, premesse indispensabili per la produzione e l'individuazione di una particolare *qualità performativa*<sup>27</sup>. Nonostante sia stato individuato anche nella tecnica moderna<sup>28</sup> «un uso

<sup>25</sup> Si veda in proposito Vito Di Bernardi, *Il corpo è un luogo tranquillo. Su Erick Hawkins*, in Idem, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 105-132. Nel lavoro sul corpo di Erick Hawkins, profondamente legato all'*ideocinesi* di Todd – spiega Di Bernardi –, vi è un fatto particolarmente interessante: «il cambiamento muscolare e articolare non è puramente fisico, un semplice aggiustamento meccanico, ma è il risultato di un processo energetico globale in cui la mente gioca un ruolo fondamentale» (*Ivi*, p. 119). Hawkins, ricorda ancora Di Bernardi, chiamava questa forma d'immaginazione corporea il *thinking/feel* (pensare/sentire): in pratica l'equivalente del «*thinking body*» di Todd. Due modi equivalenti per avvalorare lo stretto legame che nella danza esiste tra corpo e mente.

<sup>26</sup> Cito in proposito Gill Clarke, Franz Anton Cramer, Gisela Müller, *Teaching: principles and methodology (Gill Clarke – Minding Motion)*, in *Dance techniques 2010. Tanzplan Germany*, a cura di Ingo Diehl e Friederike Lampert, Leipzig, Henschel Verlag, 2011, p. 225 (corsivi miei): «Un'immagine metaforica può essere compresa facilmente e nella sua interezza; può essere accolta nell'immaginazione e lì può restare agilmente. Essa è quindi in grado di influenzare la *qualità* o lo *schema* di movimento istantaneamente».

<sup>27</sup> Sabine Huschka, *Concept and ideology (Daniel Roberts – Cunningham Technique)*, in *Ivi*, p. 182.

<sup>28</sup> Mi riferisco alle tecniche di danza moderna più tradizionali come quella Graham, Cunningham e Limón, dotate di esercizi codificati che consentono ancora oggi un trasferimento d'informazioni efficace, quindi la sopravvivenza sostanziale di molti pezzi di repertorio. Queste tecniche sono oggi in continua evoluzione e si affiancano – in certi casi si fondono senza più possibilità di distinzione – a quelle contemporanee, caratterizzate da ibridismo e individualità; ricordo soprattutto la Jennifer Muller Technique, la Anouk van Dijk's Counter-Technique, la Mind in Motion Technique e altre tecniche che lavorano soprattutto sulla percezione corporea.

caratteristico delle parti del corpo con le loro associazioni simboliche»<sup>29</sup>, nella pratica performativa contemporanea la pedagogia, quindi l'insegnamento o, meglio, le diverse metodologie d'insegnamento sono in un continuo stato di cambiamento; con la coreografia si costruiscono, infatti, alcuni messaggi per lo spettatore attraverso l'enfaticizzazione dell'uso di «parti del corpo in combinazione con specifiche qualità di movimento»<sup>30</sup>; non a caso Susan Foster definiva già a fine anni Ottanta la danza contemporanea «di allora» particolarmente «croccante e precisa»<sup>31</sup>, quindi incisiva, pur nella sua natura in apparenza mutevole. Ancora oggi, considerando che esistono infiniti approcci al lavoro coreografico, ognuno legato a una personalità diversa e a suo modo unica, ogni tentativo di codificare in modo assoluto strutture per natura dinamiche sembra destinato al fallimento<sup>32</sup>.

*Inversioni prospettiche: dalla «spazializzazione del tempo» alla «temporalizzazione dello spazio»*

Credo fortemente, in accordo con quanto sostiene Maxine Sheets-Johnstone in una meticolosa analisi empirico-fenomenologica sulla natura del gesto umano, che esista un'intima relazione tra emozione e movimento, quindi tra ciò che è cinetico e affettivo<sup>33</sup>: questo implica

<sup>29</sup> Susan Leigh Foster, *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1986, pp. 78-79. Molti coreografi, soprattutto donne – spiega Foster –, nella storia della danza moderna hanno fatto leva su «dettagliati codici culturali del corpo, per trasmettere la loro missione artistica» (p. 79): ricordiamo Isadora Duncan e Martha Graham nell'uso peculiare (diverso, ad esempio, da Balanchine) di alcune parti del corpo come *pelvis* e *adome*, fulcro di desideri primitivi ed energie libidinali. Duncan, continua Foster, fa un frequente uso della *replicazione* come «modo di rappresentazione» di alcune relazioni attraverso uno specifico uso del corpo: «il trattamento stilistico delle particolari aree (di esso) specifica il contenuto di queste relazioni». Anche in Graham si può individuare, sempre a detta di Foster, una «qualità delle transizioni dentro e fuori le pose» (*Ibidem*).

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 83, corsivo mio.

<sup>31</sup> *Ibidem*. La parola che ho tradotto con «croccante» è indicata nell'originale inglese come «crisp».

<sup>32</sup> Cfr. Ingo Diehl, Friederike Lampert, *Introduction a Dance techniques 2010*, a cura di Idd., cit., p. 14.

<sup>33</sup> La costruzione del pensiero di Maxine Sheets-Johnstone è prevalentemente orientata sui meccanismi di produzione del movimento, poco sulla relazione fra chi produce e chi percepisce il movimento stesso. La dialettica performer/spettatore – che qui anch'io scelgo appositamente di non approfondire in dettaglio per concentrarmi maggiormente sulla fase di creazione della performance, quindi sulla relazione coreografo-danzatore – resta comunque centrale per quanto riguarda la produzione di senso della co-

che il carattere dinamico del movimento sia in grado di generare «qualità cinetiche»<sup>34</sup>, perché emozione e sentimenti nascono da un processo astratto che avviene nel tempo e che include il pensiero, mai statico per natura e che perciò difficilmente determinerà una forma «bloccata», ovvero delle pose statiche nello spazio<sup>35</sup>. Basti anche solo pensare che per danzare bisogna continuamente respirare insieme al corpo, nel movimento, e il respiro è ritmo, quindi tempo:

La dimensione spaziale del movimento è tematica [...]. Ma la spazialità è solo una dimensione del movimento; *la temporalità, l'intensità e il carattere proiettivo del movimento* sono dimensioni allo stesso modo basilari. Il fenomeno globale del movimento è composto da elementi connessi in modo dinamico, che costituiscono insieme la fondamentale congruenza dinamica di emozione e moto. Quindi, da questa prospettiva, le emozioni sono *possibili forme cinetiche del corpo tattile-cinestetico*<sup>36</sup>.

reografia contemporanea, poiché ha pur sempre a che fare con un atto di «donazione», un processo fondamentale di condivisione e di trasmissione delle conoscenze.

<sup>34</sup> Cfr. Maxine Sheets-Johnstone, *Emotion and movement. A beginning empirical-phenomenological analysis of their relationships*, in Eadem, *The corporeal turn. An interdisciplinary reader*, Exeter (UK)-Charlottesville (USA), Imprint Academic, 2009, pp. 195-218. Jennifer Muller, coreografa e danzatrice influente sulla scena internazionale fin dal 1974, anno in cui ha fondato la sua compagnia The Works, parla – riferendosi alla sua tecnica d'insegnamento della danza – di «*emotional work*», a significare la comprensione dei sentimenti tramite un uso cosciente e misurato dell'*energia*: «l'emozionalità non riguarda l'espressione esageratamente drammatica, ma piuttosto un'espansione credibile di energia con consapevolezza, in relazione all'intenzione di movimento» (Yvonne Hardt, Vera Sander, *Concept and ideology [Jennifer Muller – Muller Technique]*, in *Dance techniques 2010*, a cura di Ingo Diehl e Friederike Lampert, cit., p. 249).

<sup>35</sup> Ad esempio, la danzatrice-coreografa olandese Anouk van Dijk, ideatrice e promotrice di un proprio sistema di movimento chiamato *Countertechnique*, dice chiaramente che questo suo metodo d'insegnamento della danza non ha niente a che vedere con la «forma» del corpo. Spiega: «la tecnica non ha a che fare con “come” il movimento appare, né con la coordinazione delle parti del corpo per (ottenere) una forma» (Gerald Siegmund, Anouk Van Dijk, *Introduction a Dance techniques 2010*, a cura di Ingo Diehl e Friederike Lampert, cit., p. 66). Non si tratta di mirare a un risultato estetico finale, bensì di adottare un training che aiuti i danzatori ad acquisire una forte consapevolezza del movimento e un'apertura totale dei sensi grazie alla quale dar vita a una libera espressione personale. In Italia, a partire dagli anni Settanta, la coreografa Anna Sagna ha tentato di teorizzare e mettere a fuoco proprio questa problematica; si vedano i suoi interventi sulla rivista «Linea Teatrale». Cfr. Alessandro Pontremoli, Elena Zo, *Anna Sagna, con uno scritto inedito di Anna Sagna e Gian Renzo Morteo*, Milano, Utet, 2005.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 205. Il primo corsivo è mio, il secondo dell'autrice. La studiosa usa ricorrentemente l'espressione *tactile-kinesthetic body*. La nozione di *cinestesia* (*kine-*

Erick Hawkins, artista americano che fin dagli anni Cinquanta del Novecento ha ricercato una verità del movimento<sup>37</sup>, indagandone incessantemente le leggi fondamentali, ha definito la cinestesia come quel «complesso indistinto di sensazioni organiche che formano l'essenza del nostro sentire il corpo e della nostra condizione corporea»<sup>38</sup>. Questa spiegazione e quella appena precedente, com'è evidente, richiamano molto da vicino anche il principio di *propriocezione*, vale a dire la capacità di percepire e riconoscere la posizione del proprio corpo nello spazio e lo stato di contrazione dei muscoli, anche senza il supporto della vista<sup>39</sup>. Mentre i ballerini classici studiano costantemente il loro movimento in termini «visivi», ovvero analizzano la loro danza così come «appare» – anche grazie all'utilizzo continuo dello specchio per controllare che i movimenti siano eseguiti in modo «corretto», ossia

*sthesia* o *kinaesthesia*), introdotta da Bastian intorno al 1880 – dal greco *kinesis* (movimento) e *aisthesis* (sensazione) –, è riconosciuta in prima istanza come una certa abilità del corpo di percepire internamente i movimenti delle articolazioni o le tensioni muscolari: «La cinestesia è identificata come derivante da stimolazioni sensoriali che passano attraverso recettori (posizionati) nei muscoli, nei tendini, nelle articolazioni, nella pelle, nell'apparato vestibolare, negli occhi, nelle orecchie e anche da una conoscenza interna dei comandi motori [...]. Questo assortimento di stimolazione proveniente da tutto il corpo si evolve in percezioni di bilanciamento ed equilibrio, moto-del-sé, moto-delle-articolazioni, posizione delle articolazioni, e forza o sforzo» (Jeffrey Scott Longstaff, «Cognitive structures of kinesthetic space. Reevaluating Rudolf Laban's choreutics in the context of spatial cognition and motor control», tesi di dottorato, Londra, City University, Laban Centre, 1996, cit. in Jeroen Fabius, *Seeing the body move. Choreographic investigations of kinaesthetics at the end of the twentieth century*, in Jo Butterworth, Liesbeth Wildschut, *Contemporary choreography*, London, Routledge, 2009, pp. 331-345, cit. a p. 335).

<sup>37</sup> Erick Hawkins (Trinidad, 1909-New York, 1994) è stato il primo uomo a danzare con la compagnia di Martha Graham. Dopo aver anche sposato la danzatrice e coreografa americana, lascerà la famosa compagnia nel 1951 per iniziare una ricerca sul movimento del tutto personale. Hawkins, assoluto pioniere per l'epoca, ha coraggiosamente esportato una visione del corpo distaccata dalla psicologia realistica, dalla trama, dalle analogie musicali e dalle questioni politico-sociali, cercando ispirazione nelle danze degli indiani d'America, nell'estetica giapponese, nel pensiero Zen e nei classici dell'antica Grecia.

<sup>38</sup> Erick Hawkins, *The body is a clear place and other statements on dance*, Pennington, Princeton Book Company, 1992, p. 28. Hawkins si è fortemente ispirato all'*ideocinesi* di Mabel E. Todd, per la quale, non a caso, «cinestesia e immaginazione» – spiega Vito Di Bernardi – erano «gli strumenti fondamentali per arrivare sperimentalmente alla scoperta dentro il corpo delle leggi naturali che fanno sì che, date certe condizioni, il movimento si produca da sé» (Vito Di Bernardi, *op. cit.*, p. 108).

<sup>39</sup> La *propriocezione*, infatti, è resa possibile dalla presenza di specifici recettori, sensibili alle variazioni delle posture del corpo e dei segmenti corporei che inviano i propri segnali ad alcune particolari aree encefaliche.

conformemente a regole tecniche prestabilite per il balletto –, i danzatori contemporanei «ascoltano» le sensazioni dei loro muscoli, delle loro articolazioni, e si fanno guidare da queste nella produzione del loro gesto: «l'ideale non è quello di creare delle *linee visive* perfette e delle *forme* nel movimento [...], ma piuttosto di (capire) *come* un flusso di movimento sia generato e mantenuto attraverso il *modo* in cui il corpo specifico del danzatore funziona»<sup>40</sup>. Dana Caspersen, moglie e storica collaboratrice di William Forsythe, spiega, non a caso, che:

I danzatori sviluppano un'abilità propriocettiva molto forte, che permette loro allo stesso tempo di sentire e di immaginare i loro corpi con un alto grado di esattezza. [...] Quest'abilità del corpo di creare un'immagine interna di se stesso favorisce anche la possibilità per il corpo di creare un'immagine o un senso di se stesso laddove questo non esiste, o d'immaginare di potersi orientare lungo linee, piani o volumi secondo modalità che non sono di fatto possibili<sup>41</sup>.

Alla radice profonda di queste considerazioni<sup>42</sup> possiamo ritrovare il concetto di «schema corporeo» formulato da Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione*, sul quale si è soffermato a lungo anche Michel Bernard<sup>43</sup>, filosofo francese prestatore per acume e passione agli studi teatrali e di danza. Com'è noto, con questa definizione Merleau-Ponty ha inteso sostanzialmente sostituire l'idea di una «spazialità di situazione»<sup>44</sup>, dinamica e processuale, a quella di una «spazialità di posizione», fissa e assoluta: preziosa intuizione che ha segnato irrevocabilmente il superamento di una concezione tradizionale del corpo come semplice oggetto biologico, vale a dire come «aggregato di or-

<sup>40</sup> Dorothee Legrand, Susanne Ravn, *Perceiving subjectivity in bodily movement. The case of dancers*, «Phenomenology and the Cognitive Science», vol. 8, n. 3, settembre 2009, articolo consultato nella versione on-line pubblicata il 16 giugno 2009, pp. 389-408, cit. a p. 398, corsivi miei.

<sup>41</sup> Dana Caspersen, *Decreation. Fragmentation and continuity*, in *William Forsythe and the practice of choreography*, a cura di Steven Spier, London, Routledge, 2011, pp. 93-100, cit. a p. 96.

<sup>42</sup> Si veda in proposito il recente contributo di Vito Di Bernardi, *op. cit.*

<sup>43</sup> Cfr. Michel Bernard, *Le corps* [1975], Paris, Seuil, 1995. Michel Bernard fonda nel 1989 il Dipartimento di Danza presso Paris VIII, dove occupa per molti anni la cattedra di Estetica teatrale e coreografica. Bernard è inoltre autore di *De la création chorégraphique* (Paris, Centre National de la Danse, 2001), testo in cui il filosofo ancora una volta riconosce a Merleau-Ponty un ruolo fondamentale nella ridefinizione del concetto di «corpo» da oggetto di sapere, osservabile e comprensibile solo dall'esterno, a soggetto autonomamente pensante (corporeità soggettiva).

<sup>44</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [1965], Milano, il Saggiatore, 1980, p. 153 per questa e la cit. successiva.

gani giustapposti nello spazio»<sup>45</sup>. Lo «schema corporeo» – come ha spiegato Di Bernardi – era, per il pensatore francese,

un modo meno convenzionale di indicare il corpo umano, un primo tentativo di andare oltre la sua rappresentazione medica – oggettiva e alienata – per sostituirla con una topografia di parti e di organi che riflettesse l'intreccio di relazioni concrete – ciò che il filosofo chiama «carne» – tra il soggetto e il mondo<sup>46</sup>.

Se poi consideriamo ciò che da quanto detto sopra ha dedotto Michel Bernard – in una prospettiva post-fenomenologica –, ossia che «non esiste un'identità corporea» unica e assoluta, ma che «esistono invece delle esperienze ibride, variabili, instabili e contingenti» che «tracciano una specie di rete pulsionale, sensorio-motoria e affettiva»<sup>47</sup> determinata appunto da tante corporeità, uniche e irripetibili, potremmo a ragione arrivare a dire che l'esperienza del corpo contemporaneo che danza, educato attraverso un training specifico che consente di sviluppare competenze motorie con un'elevata ricettività per le «sensazioni» e gli «stati interni» di movimento, ha progressivamente indotto nuove strategie di produzione della coreografia, mettendo in crisi la tradizionale supremazia della «visione» nell'estetica della danza<sup>48</sup>. In proposito è opportuno rimarcare che le qualità del gesto nella danza più in generale sono alla base del processo di comunicazione con lo spettatore<sup>49</sup> e

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Vito Di Bernardi, *op. cit.*, p. 51. Merito di Merleau-Ponty, spiega Vito Di Bernardi, è stato quello di «aver trasferito il concetto di schema corporeo dal campo specialistico degli studi medici, dove veniva usato per comprendere meglio una serie di gravi patologie e disturbi della percezione, al terreno molto più vasto di una teoria generale della conoscenza» (*Ivi*, p. 50).

<sup>47</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, cit., p. 12.

<sup>48</sup> Cfr. Jeroen Fabius, *op. cit.*, p. 331, e Dorothée Legrand, Susanne Ravn, *op. cit.*, pp. 398-405.

<sup>49</sup> Il concetto di cinestesia è interpretato anche da alcuni studiosi come meccanismo legato ai processi di visione; nel mio discorso accolgo diverse volte questa interpretazione, ma cerco di concentrare maggiormente l'attenzione sul senso originario di questo termine che riguarda appunto i processi di apprendimento e di didattica della danza, quindi quei meccanismi di natura tecnica e stilistica attraverso i quali il corpo raggiunge un particolare stato di consapevolezza durante la trasmissione corpo a corpo di materiali di movimento. Tuttavia ritengo che anche la prospettiva dello spettatore sia particolarmente interessante da analizzare, poiché, come ormai sappiamo bene grazie anche ai recenti studi nel campo delle neuroscienze in relazione alla performance, persone che guardano la danza assorbono a loro volta dei processi di movimento, e questo è un fatto rilevante soprattutto per quanto riguarda i linguaggi ibridi e complessi della danza contemporanea. Comporta, infatti – spiega bene Claudia Jeschke –, un riposizionamento costante da parte dei «destinatari» della visione, che, attraverso l'atto

possono essere studiate e isolate solo grazie a un metodo analitico che le separi dall'esperienza fisica, tuttavia quest'astrazione convenzionale non deve mai sottrarre attenzione al fenomeno globale di movimento. Le caratteristiche qualitative della danza, infatti, sono definite non solo dalla consapevolezza con cui il movimento è eseguito, ma anche dalla sua «credibilità». Le scelte fatte dal coreografo in collaborazione con i danzatori in merito alle sequenze o frasi di movimento di una coreografia condizionano l'eventualità che un'esecuzione abbia successo o meno, intendendo con «successo» una comunicazione efficace delle intenzioni autoriali, quindi l'acquisizione da parte dello spettatore di nuove conoscenze e lo sviluppo di strumenti sempre nuovi per interpretare la complessità del gesto che si realizza proprio davanti ai suoi occhi<sup>50</sup>. Per questo, individuare la fonte del movimento, la sua natura peculiare, è un'operazione necessaria, poiché induce gradualmente a scoprire che le nozioni di *tempo* e di *dinamica* sono connesse al concetto di *qualità*; come ricorda Sheets-Johnstone, «la forma è il risultato delle qualità di movimento e del modo in cui queste si modulano e si sviluppano dinamicamente»<sup>51</sup>. La parola «forma» in questo caso non sta a indicare una «posa» statica del corpo, bensì ciò che di visibile il movimento crea e a suo modo espone: una «fisicità della memoria»<sup>52</sup> che «riduce la distanza tra chi produce e chi riceve» la danza stessa. Questa, infatti – spiega non a caso Laurence Louppe –, soprattutto nelle sue declinazioni contemporanee, non produce mai delle forme «fisse», bensì «crea atti»<sup>53</sup>:

stesso di guardare il movimento, si trovano a dover ogni volta «addestrare le modalità di percezione del movimento»: un processo, questo, che in qualche modo «trasforma spettatori, destinatari, scienziati, in altrettanti performer» (Claudia Jeschke, *Re-constructions: figures of thought and figure of dance: Nijinsky's «Faune»*. *Experiences with dancing competence*, in *Knowledge in motion. Perspectives of artistic and scientific research in dance*, a cura di Sabine Gehm, Pirkko Husemann e Katharina von Wilcke, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, pp. 173-184, cit. a p. 182). Tra i contributi più recenti ed esaustivi a riguardo: Susan Leigh Foster, *Choreographing empathy. Kinesthesia in performance*, London, Taylor & Francis e-Library, 2011. Per un'analisi dell'argomento da un punto di vista che riguarda in particolar modo l'estetica filosofica della danza, si veda anche Graham McFee, *Mastering movement. Kinesthesia, proprioception and subjectivity*, in Idem, *The philosophical aesthetics of dance. Identity, performance and understanding*, London, Dance Books, 2011, pp. 185-205.

<sup>50</sup> Per questo concetto cfr. Yvonne Hardt, Vera Sander, *op. cit.*, p. 248.

<sup>51</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Emotion and movement*, cit., p. 206.

<sup>52</sup> Claudia Jeschke, *op. cit.*, p. 181 per questa e la cit. successiva.

<sup>53</sup> Laurence Louppe, *Danses tracées*, Paris, Dis Voir, 1994, p. 10, cit. in Laurent Sebillotte, *Documenting dance: the archive as a method*, in *Tanzplan Deutschland, yearbook 2009*, cit.

L'analisi e la trasmissione di un *atto* non avvengono come un *segno* ma attraverso la contaminazione tra gli «stati» nei quali il movimento sviluppa i gradi e le caratteristiche dell'energia, le tonalità. La cattura e la lettura di tali dati può solo essere immediata<sup>54</sup>.

Vale a dire che il movimento non si manifesta soltanto nei suoi aspetti spaziali lineari, ma soprattutto in quelli temporali, che sono «un complesso di qualità proiezionali e tensionali»<sup>55</sup>; omettere queste proprietà qualitative ed emozionali dal discorso sulla danza significherebbe in un certo senso contribuire a «ridurre le dinamiche dell'emozione», vale a dire «de-temporalizzare ciò che per natura è temporale o processuale»<sup>56</sup>. Riflessioni di questo tipo fanno anche pensare che la parola «*embodiment*», oggi molto ricorrente negli studi di performance, possa in qualche misura sfumare di senso, poiché l'idea stessa d'incorporazione evoca la possibilità che esistano azioni e relazioni fisiche «scorporate», e inoltre finirebbe per costituire anche una sorta di tautologia in espressioni frequenti come «azioni incorporate» o «mente incorporata»<sup>57</sup>. Nella nostra civiltà occidentale, infatti, la cultura «scritta» – il cui spazio di memoria sembra più semplice da controllare rispetto a quello che riguarda il corpo – si colloca da sempre in una posizione di superiorità e contrasto rispetto all'ambito delle *azioni fisiche*. L'assumere nel corpo delle qualità, delle tracce materiali tangibili e ovviamente anche impronte dirette di patrimoni culturali tradizionali (soprattutto orali) alla legittima ricerca di un sistema che consenta di preservarne il senso profondo per ri-utilizzarne l'essenza in modi e con significati sempre nuovi, è sicuramente riconducibile alla danza contemporanea<sup>58</sup>, intesa come pratica incorporata (o *embodied practice*)<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Emotion and movement*, cit., p. 207.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>57</sup> Cfr. *Ivi*, p. 215.

<sup>58</sup> La vera «frattura», infatti – spiega Diana Taylor –, «non sta tanto tra la parola scritta e quella parlata, ma tra l'*archivio* di materiali supposti durevoli (per es. testi, documenti, edifici, ossa) e il cosiddetto *repertorio* evanescente di pratica/conoscenza incorporata (per es. linguaggio parlato, danza, sport, rituale)» (Diana Taylor, *The archive and the repertoire*, in *Idem, The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press, 2003, cit. a p. 19).

<sup>59</sup> Cfr. Anna Pakes, *Art as an action or art as an object? The embodiment of knowledge in practice as research*, in *The role of the artefact in art & design research*, numero monografico di «Working Papers in Art & Design», vol. 3 ([http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol3/apabs.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/apabs.html)); Eadem, *Original embodied kno-*

*Interpretare il movimento attraverso le sue «dinamiche cinetico-affettive»*

Da queste considerazioni emerge la necessità di ritornare spesso, nel corso di una trattazione teorica in materia di danza, all'osservazione pratica ed empirica del corpo che si muove in specifiche situazioni, per determinare la sua dinamica<sup>60</sup> più che i suoi funzionamenti meccanici; invece che di *incorporazione*, potremmo ad esempio provare a parlare di *dinamiche cinetico-affettive della danza*, di qualità dinamiche che si «indossano» ed eventualmente si cambiano quasi come fossero dei vestiti. Ovviamente la scelta dell'abito avviene solo tra i capi più comodi, più adatti, più amati. Fuori di metafora: la *natura qualitativa del movimento*, in vari modi condizionata dalla formazione tecnica, suggerisce sempre che la struttura e la sintassi coreografica siano influenzate dal corpo, socialmente e culturalmente inteso, che danza. Si tratta di un'affermazione d'identità che a sua volta manifesta una precisa inclinazione verso il mondo, ovvero delle preferenze che «mostrano chiaramente se stesse negli atteggiamenti interni che precedono ogni movimento»<sup>61</sup>. Oggi, tra l'altro, le dinamiche di movimento in scena raggiungono spesso punte di estrema complessità, non tanto nella giustap-

*wledge: the epistemology of the new in dance practice as research*, «Research in Dance Education», vol. 4, n. 2, 2003, pp. 127-149; Susanne Franco, Marina Nordera, *Incorporazione*, in *Ricordanze*, a cura di Eadd., cit., pp. 67-74. Restano fondamentali gli studi di Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.

<sup>60</sup> «La natura dinamica del movimento» spiega Sheets-Johnstone «è alla base delle forme e delle relazioni archetipiche, specialmente quelle forme e relazioni archetipiche emblematiche dei dispositivi affettivo-cognitivi nella vita animale non umana [...] che costituiscono le semantiche cineticamente articolate all'origine dei gesti umani articolati» (Maxine Sheets-Johnstone, *Sensory-kinetic understandings of language. An inquiry into origins*, in Eadem, *The Corporeal Turn*, cit., pp. 219-252, cit. alle pp. 233-234).

<sup>61</sup> Laurence Louppe, *Styles*, in Eadem, *Poetics of contemporary dance*, London, Dance Books, 2010, p. 90. In questo senso, l'*impulso interno al movimento* di cui parla Bartenieff porta già con sé «un'incredibile quantità d'informazioni e disposizioni affettive» (*Ibidem*), e persino nelle prime teorizzazioni degli ormai canonici parametri labaniani (spazio, flusso, tempo e peso) riusciamo ormai a riconoscere il tentativo esplicito di restituire al corpo che danza un ampio margine di sfumature, relazioni e possibili combinazioni: proprio da queste prime intuizioni ben formalizzate si è iniziato a capire che il movimento non può essere soltanto descritto, al contrario dovrebbe essere «semplicemente qualificato» (*Ivi*, p. 91, corsivo mio). Laban, infatti, non è tanto interessato a quello che il danzatore *fa*, bensì a quello che il danzatore *è* nel suo movimento. Un movimento, infatti, porta sempre con sé quelli che Laban chiama «valori morali o filosofici» (*Ibidem*) che ci animano in quanto esseri umani.

posizione delle frasi o sequenze danzate, quanto nella produzione e nell'organizzazione delle strategie coreografiche, pertanto sembra poco utile, se non addirittura sconveniente, individuare esclusivamente – sia per una semplice analisi che per una registrazione o trascrizione in notazione funzionale al lavoro – il movimento visibile, ovvero la forma, l'azione del corpo nello spazio; si preferisce tenere conto dei meccanismi qualitativi connessi anche al tempo e quindi all'atteggiamento interiore:

Il nostro pensiero in movimento (e il movimento del nostro pensiero) non dipende da nessuna intenzione di stato, né per di più da un vocabolario o da un parlare visivamente, in senso estetico. I *valori* che nascono dalle nostre intenzioni sono situati ai margini del visibile e spesso appaiono indirettamente nell'orientamento temporale o spaziale del nostro movimento<sup>62</sup>.

Nella tecnica conosciuta come «Minding Motion»<sup>63</sup> (originariamente «Mind in Motion»), ideata e insegnata in ambito internazionale da Gill Clarke<sup>64</sup>, si discutono gli aspetti spaziali del movimento come strettamente interrelati e dipendenti da quelli temporali, in un modo del tutto peculiare. Lo spazio è concepito come «interno» o esperienziale e al tempo stesso «esterno» o cinetico; la relazione tra i due, insieme viva e percettiva, è in grado di creare un vero e proprio «volume» e scongiurare così l'eventualità che il danzatore si concentri solo sui «punti» convenzionali posizionati sulla superficie del suo corpo:

Mentre il movimento focalizzato sulla linea e sulla forma è visto come capace di attivare uno spazio esterno, il flusso di movimento creato dall'approccio volumetrico genera una differente *qualità*. Questa qualità può essere identificata come «sentita»<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Cfr. Gill Clarke, Franz Anton Cramer, Gisela Müller, *op. cit.*, pp. 199-229.

<sup>64</sup> Gill Clarke è stata una delle fondatrici della compagnia di danza contemporanea Siobhan Davies; oggi lavora con diversi coreografi come Rosemary Butcher e Rosemary Lee. Dal 2000 al 2006 è stata responsabile del Performance Studies Institute del Laban Center, dove ha attualmente un ruolo di consulenza. Insegna a studenti, danzatori professionisti e compagnie, ed è anche attiva come consulente esterno per diversi progetti in Gran Bretagna, ma anche per progetti internazionali a lungo termine riguardanti la formazione e l'istruzione ([http://www.tanzplan-deutschland.de/mobile-module-video.php?id\\_language=2](http://www.tanzplan-deutschland.de/mobile-module-video.php?id_language=2)).

<sup>65</sup> Gill Clarke, Franz Anton Cramer, Gisela Müller, *op. cit.*, p. 213, corsivo mio.

*L'interazione coreografo-danzatore: una riflessione sui processi compositivi attraverso le nozioni di «intenzione coreografica» e «memoria muscolare»*

Susan Foster descrive la *qualità di movimento* come «la tessitura dello sforzo che si trova *nel* movimento, così come esso è eseguito», e spiega come questa sia «più facilmente osservabile se si confrontano le esecuzioni di una stessa coreografia da parte di due danzatori»<sup>66</sup>: le diverse interpretazioni costituiscono infatti una parte importante delle responsabilità di chi crea e di chi «assorbe» la creazione, poiché le sfumature qualitative utilizzate nel gesto in alcuni casi riflettono principalmente l'interiorità del coreografo, in altri aiutano soprattutto il danzatore a dare forma alla sua performance secondo la propria personalità. Di conseguenza, continua Foster, lo stile coreografico caratteristico di ogni performance aiuta anche lo spettatore a identificare – o quantomeno a tentare d'identificare – una precisa intenzionalità nella danza<sup>67</sup>.

Ma come possiamo riconoscere le intenzioni del coreografo e a cosa questo può effettivamente servire? Fino a che punto è legittimo usare informazioni su chi crea la danza, ad esempio informazioni biografiche, per capire e apprezzare il suo lavoro? A cosa possiamo concretamente ricondurre l'intenzione coreografica, a «un'idea (che sia programmatica o astratta)» oppure a «una sequenza di movimenti»<sup>68</sup>?

<sup>66</sup> Susan Leigh Foster, *Reading dancing*, cit., p. 77.

<sup>67</sup> Cfr. *Ivi*, p. 98.

<sup>68</sup> Judy Van Zile, *What is dance? Implications for dance notations*, «Dance Research Journal», vol. 17, n. 2 e vol. 18, n. 1, 1985-86, p. 42. Nel processo di costruzione di un lavoro di danza, spiega Van Zile, «il coreografo concepisce un'idea da comunicare a un'audience», pertanto «specifici movimenti e una specifica qualità necessaria per eseguirli sono selezionati per poi essere utilizzati come veicolo per comunicare questa idea. I movimenti selezionati e le qualità sono basati su quello che, a detta del coreografo, riuscirà a comunicare l'idea all'audience iniziale – che esiste in uno specifico luogo e in uno specifico tempo –, attraverso il cast originale dei danzatori – che possiedono particolari abilità fisiche e di movimento». Ricordo in proposito che, secondo Husserl, esistono due tipi di stati di coscienza: quelli *intenzionali* (formali) o «attivi» e quelli *iletici* (sensoriali, materiali, qualitativi) o «recettivi». Per il filosofo tedesco, l'intenzionalità, il *fare esperienza*, «non esaurisce la nozione di coscienza, non costituendone carattere definitorio» (Roberta Lanfredini, *La mente, il corpo, la carne. La fenomenologia e il problema del sentire*, [http://www.humanamente.eu/PDF/Issue-14\\_Paper\\_Lanfredini.pdf](http://www.humanamente.eu/PDF/Issue-14_Paper_Lanfredini.pdf), p. 55). C'è di mezzo, infatti, il «corpo vivo» (ben distinto da quello materiale), che opera a sua volta in bilico tra dimensione fenomenica (qualitativa) e dimensione cognitiva (intenzionale). Il «corpo vivo» ha sia un ruolo attivo *cine-*

Spesso tendiamo naturalmente a chiederci cosa l'autore intendesse nella fase di composizione di un pezzo, come se sapere questo ci consentisse di capire meglio e apprezzare maggiormente ciò che stiamo guardando; ma ciò che m'interessa avvalorare più in generale qui è il presupposto che fare un'opera d'arte significhi in sostanza intendere di farla e che il corpo non è mai neutro rispetto a questo: riflette e incarna sempre un'idea, una poetica. Alcuni recenti studi nel campo delle neuroscienze confermano, non a caso, che:

Se l'intenzione influenza l'azione (o il movimento), alterazioni dei parametri di movimento devono essere misurabili in modo oggettivo affinché si possa proporre una relazione causale tra processi cognitivi o esperienze soggettive coinvolte nell'intenzionalità e forma del movimento<sup>69</sup>.

Graham McFee, filosofo che studia la danza soprattutto a partire da aspetti contestuali, sostiene che intenzione e azione sono logicamente correlate: non c'è azione senza intenzione, non c'è dualismo tra queste due nozioni, quindi «l'azione è molto più che solamente un segno dell'intenzione»<sup>70</sup>. A sostegno della tesi di David Carr in proposito – che le intenzioni in base alle quali la performance fisica è investita di significato «sono correlate non causalmente o produttivamente al movimento, ma *logicamente* o *internamente*», ovvero che i «propositi sono *inerenti* il movimento piuttosto che *antecedenti* a esso»<sup>71</sup> –, McFee insiste sul fatto che l'intenzione coreografica è «ciò che ve-

*stetico-funzionale* che un ruolo recettivo/percettivo, una natura di *coscienza vivente-senziente*: si potrebbe in altre parole dire che il «corpo vivo» è vera e propria *coscienza-in-azione*. Chiarisce inoltre la Lanfredini: «La considerazione che Husserl dà della dimensione sensuale e affettiva costituisce un passo avanti considerevole nella trattazione filosofica della coscienza. Si tratta di un passo che condiziona fortemente, ad esempio, tutta la filosofia della mente contemporanea, la quale, com'è noto, considera la distinzione fra mente e coscienza una delle distinzioni, forse la distinzione fondamentale, del proprio ambito di ricerca» (*Ibidem*). Cfr. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* [1913], trad. it. di Vincenzo Costa, Torino, Einaudi, 2002, vol. I.

<sup>69</sup> Corinne Jola, *Movement intention. Dialectic of internal and external movements*, in *Capturing intention. Documentation, analysis and notation based on the work of Emilio Greco | PC*, a cura di Scott deLahunta, Amsterdam, Amsterdam School of the Arts, 2007, pp. 62-67, cit. a p. 66.

<sup>70</sup> Graham McFee, *Intention and understanding*, in *Idem, Understanding dance*, London and New York, Routledge, 1992, p. 230.

<sup>71</sup> David Carr, *Thought and action in the art of dance*, «British Journal of Aesthetics», vol. 27, n. 4, autunno 1987, p. 352, cit. in *Ivi*, p. 231, corsivi dell'autore.

diamo», e «ciò che vediamo» direttamente nella danza non è un semplice movimento, ma un'azione significativa. Quello che bisogna evitare di fare, quindi, secondo lo studioso, è considerare l'intenzione soltanto come un fattore che riguarda lo *stato interno* e non, centralmente, l'opera d'arte, il prodotto artistico in sé, perché si rischierebbe in questo modo di parlare solo di qualcosa di contingente:

C'era qualcosa che passava per la testa dell'artista mentre realizzava il lavoro X, e questo (qualcosa) determina il vero-valore delle asserzioni ascritte alla sua intenzione. È a questo *qualcosa* che vorremmo fare appello, se facciamo riferimento all'intenzione dell'artista<sup>72</sup>.

Anche Wittgenstein afferma che «l'intenzione è sempre radicata in una situazione»<sup>73</sup>: attribuire delle intenzioni, infatti, è una questione d'interpretazione che va messa in relazione con il contesto dell'azione; un prerequisito per capire a fondo un lavoro sono le tradizioni e le convenzioni legate a una certa forma artistica che vanno a loro volta analizzate tenendo conto delle particolari *tecniche e risorse espressive* adottate. Affinché sia intelligibile, un lavoro deve necessariamente far appello al passato, non per forza con riferimenti o citazioni, ma anche attraverso delle omissioni, comunque leggibili e significative. Questo facilita la comprensione e l'eventuale individuazione dell'innovazione o di quei fattori di «rivoluzionarietà», proprio nel momento in cui si capisce contro «cosa» questi si scontrano. Tener conto di ciò che il coreografo ha detto e fatto nella sua carriera artistica o nella sua vita in generale può rivelarsi molto utile per la comprensione delle idee sottese alla danza e quindi per dare senso e valore ai movimenti impiegati, non nel loro significato narrativo, ma nella loro sostanza corporea. L'intenzione del coreografo si legge sempre nel corpo dei danzatori che hanno acquisito un determinato linguaggio: nella loro interpretazione c'è il riferimento a quello che l'autore intendeva nel momento della creazione, quindi dalla lettura dei loro movimenti, dai loro muscoli, possiamo acquisire delle conoscenze. Jennifer Muller parla in proposito di «*body sculpting*», per indicare quel processo didattico attraverso cui l'insegnante riesce a dar forma ai corpi dei danzatori<sup>74</sup>. Hardt e Sander indi-

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, Oxford, Blackwell, 1953, cit. in *Ivi*, p. 232.

<sup>74</sup> Yvonne Hardt, Vera Sander, *op. cit.*, p. 245. Va precisato che questo processo non mira alla ricerca di un «corpo ideale»; si tratta piuttosto di «informare il corpo» per renderlo consapevole di un particolare tipo di movimento che comunque non può

viduano in questa specifica metodologia la produzione di un'«*energetic transparency*», una sorta di flusso energetico invisibile, diverso dalla forza muscolare e capace tuttavia di influenzare le forme di movimento: si tratta di un aspetto «intimamente correlato all'*intenzione originale* che sta dietro lo sviluppo della sua (di Muller) tecnica»<sup>75</sup>. Un «corpo informato» quindi, un corpo che «riconosce e implementa l'intenzione di movimento»<sup>76</sup> impartita dal coreografo grazie a vari metodi, uno su tutti lo stimolo mirato dell'immaginazione e della visualizzazione di stati corporei tramite l'uso della metafora. Un corpo che «digerisce» un'idea sia a livello fisico che mentale e allarga la sua coscienza d'azione grazie a una costante pratica di ripetizione<sup>77</sup>, quindi controllo, degli esercizi. Tornano in mente le parole di Jaques-Dalcroze in proposito, quando dice che «l'apparato muscolare percepisce i ritmi» e che proprio «mediante esperienze ripetute quotidianamente si forma la *memoria muscolare* che ci permette di rappresentare il ritmo con precisione»<sup>78</sup>. Individuare il ruolo dell'intenzione, in questa prospettiva, significa per l'appunto considerare della danza quelle tecniche e quegli stili che il coreografo impiega ripetutamente. Questo non vuol dire, però, soltanto chiedersi «cosa c'era nella testa del coreografo» al momento della creazione, bensì serve a discutere «la pubblica documentazione delle sue intenzioni»<sup>79</sup>, ovvero «l'opera» attraverso i corpi di chi la incarna<sup>80</sup>, tenendo conto che gran parte del processo creativo

prescindere dal training precedente. Il corpo dei danzatori, tuttavia, in seguito all'incorporazione delle informazioni ricevute dall'esterno, riesce, secondo Muller, a cambiare la sua «fisica apparenza» (*Ibidem* per entrambe le citazioni).

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 246, corsivo mio.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Katrina Rank, in uno studio sulle modalità di trattamento del vocabolario di movimento personale in ambito coreografico, afferma che, nel tentativo di richiamare alla memoria alcuni movimenti, i danzatori generalmente fanno appello proprio all'immaginazione e alla memoria muscolare, considerando che «un'azione una volta messa in atto e frequentemente ripetuta è preservata dentro i sentieri neuromuscolari del corpo» (Katrina Rank, *op. cit.*, p. 3).

<sup>78</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, Torino, Eri, 1986, p. 58.

<sup>79</sup> Graham McFee, *Intention and understanding*, cit., p. 240.

<sup>80</sup> Cfr. in proposito Stanley Cavell, *A matter of meaning it, in Must we mean what we say?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 213-237. Cavell focalizza la sua attenzione proprio sull'intenzione e sull'ipotesi che le *idee* del coreografo-creatore siano *incorporate dentro* l'opera. Un'opera d'arte non è quindi un oggetto, ma un *medium* per l'azione umana e per l'intenzione: «l'idea del *medium* non è semplicemente quella di un materiale fisico, ma di un materiale-in-certe-specifiche-applicazioni» (p. 221, cit. in Bonnie Rowell, *op. cit.*, p. 111, e in Graham McFee, *Style and technique*, in *Idem, Understanding dance*, cit., p. 231). Il contesto, quindi, è l'opera.

consiste nella trasmissione di una peculiare *attitudine*<sup>81</sup> coreografica ai danzatori, per poi dirigerla verso la loro personale espressione del sé. Sono esemplari, in proposito, le riflessioni della coreografa svedese Efva Lilja:

How can I introduce *my own vision into the way the dancers become aware of movement and the concept underlying the work?* How can I *infect* the dancers with what I desire? How can I get the dancers to arrive at their own boundaries and then venture across them with confidence?<sup>82</sup>

Nel processo di apprendimento di una tecnica o di uno stile, i danzatori e i coreografi acquisiscono quello che Noël Carroll, con un'espressione molto efficace, chiama «*il repertorio delle scelte tradizionali*»<sup>83</sup>: quando i danzatori diventano coreografi attingono sempre dai materiali appresi e sedimentati nel loro corpo e «riescono a scavare in questo vasto serbatoio di informazioni intuitivamente»<sup>84</sup>, operando

Questo ci suggerisce che dobbiamo guardare alle intenzioni tenendo conto che scoprire la loro fonte è un modo di scoprire una spiegazione: «l'intenzione è la causa efficiente di un oggetto artistico, non più che di un'azione umana; in entrambi i casi è un modo di capire le cose fatte, di descrivere quello che succede» (Stanley Cavell, *A matter of meaning it*, in *op. cit.*, p. 230). L'intenzione, perciò, nel senso in cui Cavell la intende, «riconosce la materialità dell'oggetto artistico e insieme connette l'oggetto fisico con le idee che esso manifesta» (Bonnie Rowell, *op. cit.*, p. 112), quindi c'è una «considerazione dello stile coreografico in termini di azioni umane e una considerazione dell'analisi coreografica in termini di accesso e comprensione delle idee che sono incorporate dentro le danze» (*Ibidem*).

<sup>81</sup> Cfr. Bonnie Rowell, *op. cit.*, p. 110.

<sup>82</sup> Efva Lilja, *The inexpressible*, in Eadem, *Dance-for better, for worse*, Stockholm, ELD, 2004, p. 22, corsivi miei. Efva Lilja è una coreografa svedese di solido successo. Debutta nel 1982 e nel 1985 fonda la sua compagnia E.L.D., con la quale in vent'anni costruisce un repertorio molto vasto, anche in collaborazione con altri artisti. I suoi lavori sono stati descritti come «poetici, erotici, controversi», e in un certo senso hanno «fatto epoca» in Svezia. Oggi Efva presenta al pubblico performance di danza come solista, espone disegni e opere di video arte, inoltre realizza film per la danza, proiettati in diversi festival nel mondo (cfr. [www.efvalilja.se](http://www.efvalilja.se)). Efva, come la maggior parte dei suoi colleghi coreografi, cerca di fornire ai danzatori una precisa motivazione: il desiderio di entrare nel cuore di un progetto, di un'idea, di una poetica coreografica, tramite sistemi di produzione del gesto che siano capaci di «rendere visibile il concetto» (*Ivi*, p. 23), grazie a una forte «fiducia nel movimento, nella musica, nello spazio, nelle luci» e, aggiunge, «in tutto ciò che i nostri sensi sono capaci di percepire» (*Ibidem*).

<sup>83</sup> Noël Carroll, *Post-modern dance and expression*, in *Philosophical essays on dance*, a cura di Gordon Fancher e Gerald Myers, New York, American Dance Festival, 1981, p. 102.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

delle scelte. Di queste scelte, più o meno consapevoli, si può e si deve parlare perché a esse possiamo conferire un senso specifico, utile in qualche modo a capire quale sia la fonte dell'espressione. Il coreografo generalmente fa la prima mossa e mette l'ultima parola: in quanto direttore artistico è in grado di fare una supervisione generale sullo stato della coreografia, con attenzione al *processo coreografico* e all'*attitudine al movimento* dei danzatori. In base a questo, le nostre considerazioni dovrebbero spostarsi dall'utopica ricerca di una qualche «materialità della danza» – quindi dal ricorrente e stucchevole lamento per la sua «impermanenza» – a un'analisi non tanto delle azioni in sé, quanto delle *idee incorporate*<sup>85</sup>, tenendo conto che l'impiego dei danzatori secondo modalità che sono caratteristiche della particolare visione artistica di un coreografo rivela in che modo i danzatori stessi, in relazione alle altre componenti performative, possano assumere nel proprio corpo le sue intenzioni<sup>86</sup>. La ricognizione consapevole delle idee coreografiche stimola inoltre un ruolo attivo dello spettatore, e questa reciprocità nel processo di percezione può avere importanti implicazioni anche per la notazione che di conseguenza non può mai essere considerata un sistema assoluto, valido per ogni tipo di danza indistintamente, ma deve modularsi di volta in volta sulle esigenze delle diverse creazioni, facendo i conti sia con i principi che con la filosofia generale sottostante il lavoro: solo in questo modo, infatti, la partitura in notazione può diventare parte del pensiero coreografico<sup>87</sup> e avere quindi una funzione rilevante. Proprio in questa osmosi di pensiero (coreografo-danzatore), in questa trasmissione di desideri, di qualità intime e individuali risiedono sia la ricerca creativa che il senso espressivo della danza contemporanea.

<sup>85</sup> Questo processo d'*incorporazione* non implica tanto l'acquisizione d'immagini, forme o concetti linguistici, bensì di vere e proprie *idee* corporee che come per osmosi passano da un corpo all'altro, dal coreografo ai danzatori – e viceversa –, durante lunghe sessioni di training (prove e workshop).

<sup>86</sup> Cfr. *Dancing off the page*, a cura di Rachel Duerden e Neil Fisher, cit., p. 112. Nel caso della danza, in cui «la fisicità del medium incorpora una serie di intenzioni umane separate (dal coreografo), si può vedere come la relazione tra coreografo, danzatore e spettatore sia espressamente sottolineata – in quanto sono tutte entità incorporate, interattive e intenzionali» (*Ivi*, p. 113).

<sup>87</sup> Cfr. Jonathan Burrows, *A choreographer's handbook*, London, Routledge, 2010, pp. 141-151, in particolare pp. 144 e 148.

*Il corpo in movimento è vigile, fluttuante e mutevole: dall'apprendimento di «skills» alla produzione dinamica di «melodie cinetiche»*

Proviamo quindi a tornare all'idea di *temporalità del movimento* che ha fondato e animato le ricerche del neuropsicologo russo Aleksandr Romanovič Luria<sup>88</sup> nell'ambito degli studi sulle patologie del movimento, attraverso la fortunata idea di «*kinetic melody*»<sup>89</sup>, ripresa di recente dall'analisi fenomenologica di Maxine Sheets-Johnstone, di cui si è già accennato. Con il concetto di *temporalità del movimento*, s'intende studiare appunto il movimento in termini *temporali* (oltre che spaziali), dinamici e di conseguenza *qualitativi*. La semplice analisi dei punti di riferimento visivi generati dal corpo che si muove nello spazio rischia di essere ormai insufficiente e fuorviante, in quanto «i punti non dicono niente delle dinamiche di movimento, essi descrivono un mondo spaziale fondamentalmente statico interrotto da cambiamenti di posizione del corpo»<sup>90</sup>:

Poiché gli schemi dinamici di movimento hanno qualità spaziali, temporali ed energetiche, essi hanno anche una caratteristica forma dinamica spazio-temporale-energica, che è potenzialmente invariante, la quale dipende da quanto pratichiamo questa caratteristica e, attraverso la *ripetizione*, la impariamo. Le *dinami-*

<sup>88</sup> Testi fondamentali di riferimento sono: Aleksandr Romanovič Luria, *Human brain and psychological processes*, trad. inglese di Basil Haigh, New York, Harper & Row, 1966; Idem, *The working brain*, trad. inglese di Basil Haigh, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1973; Idem, *The making of mind*, a cura di Michael Cole e Sheila Cole, Cambridge, Harvard University Press, 1979; Idem, *Higher cortical functions in man*, 2° ed., trad. inglese di Basil Haigh, New York, Basic Books, 1980.

<sup>89</sup> Il concetto di *kinetic melody* (o *melodia cinetica*) è inizialmente spiegato da Luria con un esempio legato alla scrittura: «la scrittura dipende dalla memorizzazione delle forme grafiche di ogni lettera. Essa avviene attraverso una catena d'impulsi motori isolati, ognuno dei quali è responsabile della performance di un solo elemento della struttura grafica; con la pratica, questa struttura del processo è radicalmente alterata e la scrittura è convertita in una singola «*melodia cinetica*» che non richiede più la memorizzazione della forma visiva di ogni lettera isolata o impulsi motori individuali per fare ogni segno» (Aleksandr Romanovič Luria, *The working brain*, cit., p. 32).

<sup>90</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic memory*, in *The corporeal turn*, cit., pp. 253-277, cit. a p. 272. Cfr. anche p. 273, quando la studiosa afferma che «la memoria cinestetica non è quindi un sistema *pointilliste* di *sensazioni* ricordate, ma di dinamiche spazio-temporali-energetiche ricordate». In proposito, sul versante pratico, Jeroen Fabius sostiene che «la percezione della danza non può essere ridotta alle sue proprietà visive» (Jeroen Fabius, *op. cit.*, p. 332); anche Jeroen Peeters, basandosi soprattutto sul lavoro coreografico di Boris Charmatz e Meg Stuart, parla di necessaria «ricostruzione mentale» dell'atto performativo (cfr. Jeroen Peeters, *Lichamen als filters. Over Boris Charmatz, Benoît Lachambre en Meg Stuart*, Maasmechelen, CC Maasmechelen, 2004).

*che cinetiche* sono quindi l'essenza della *memoria cinestetica*, esattamente nel modo in cui esse sono l'essenza delle *melodie cinetiche*. Melodia e memoria sono, infatti, immagini dinamiche l'una dell'altra – come Luria indica quando identifica le melodie cinetiche con «strutture integrali cinestetiche». In effetti, essendo caratterizzate dalla dinamica, le memorie cinestetiche non sono vaghi e astratti fantasmi cinetici, ma *sono inscritte nel corpo come specifiche dinamiche corporee*, dinamiche che, messe in atto, sono subito familiari e adattate in modo caratteristico alla particolare situazione imminente<sup>91</sup>.

Luria afferma più volte nei suoi studi che «il movimento è sempre un *processo* con un *decorso temporale*» che «richiede una *catena d'impulsi intercambiabili*»<sup>92</sup> organizzati per regolare costantemente il *tono muscolare* e compiere dai movimenti più semplici a quelli più complessi. Quelle che il neuropsicologo russo chiama «*strutture cinestetiche integrate*»<sup>93</sup> sono considerate da Sheets-Johnstone strutture che non hanno luogo propriamente nel cervello, bensì «nella carne»: le *melodie cinetiche* sarebbero quindi «*inscritte nel corpo*»<sup>94</sup> e capaci di generare diverse dinamiche di movimento grazie a un processo continuo e sistematico di training e acquisizione tecnico-stilistica. La studiosa riporta non a caso l'esempio della «firma» che ha a che fare da vicino con l'idea di *stile* in ambito coreografico. Quello che rende caratteristica la firma di ogni persona, spiega Sheets-Johnstone, è spesso confuso con un «atto» grafico, ma in realtà consiste in diverse «serie coordinate di movimenti»<sup>95</sup> che risiedono in un «flusso» dinamico:

<sup>91</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic memory*, cit., p. 258, corsivi miei. Specifiche qualità di movimento (tensionali, lineari, di ampiezza e proiezione) sono analizzate in Eadem, *The phenomenology of dance*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 1966. La natura qualitativa del movimento più in generale è invece ampiamente discussa in Eadem, *The primacy of movement* [1999], seconda edizione ampliata, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2011.

<sup>92</sup> Aleksandr Romanovič Luria, *The working brain*, cit., p. 176 (primo corsivo mio, gli altri due dell'autore).

<sup>93</sup> Cfr. *Ivi*, p. 176.

<sup>94</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic memory*, cit., p. 255 (per questa cit. e la precedente). Cfr. anche Eadem, *From movement to dance*, cit., p. 10.

<sup>95</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic memory*, cit., p. 258. Cfr. in proposito anche Gabriele Brandstetter, *Transcription – Materiality – Signature. Dancing and writing between resistance and excess*, in *Emerging bodies. The performance of worldmaking in dance and choreography*, a cura di Gabriele Klein e Sandra Noeth, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, pp. 119-135, e Maurizio Ferraris, *Cosa significa una firma?*, in Idem, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

L'unicità delle dinamiche è dapprima e anzitutto un'unicità cinestetica, non un'unicità visiva. Infatti, fondamentalmente sono le dinamiche cinetiche e cinestheticamente-sentite che rendono la firma insieme visivamente unica e visivamente familiare<sup>96</sup>.

Un altro concetto fondamentale introdotto da Luria, spiega ancora Sheets-Johnstone, è quello di «*automatizzazione del movimento*», ovvero la capacità di un singolo impulso di attivare le cosiddette *melodie cinetiche*: le dinamiche di movimento fluiscono senza sforzo perché l'organismo intero è in grado di sentire e ricordare questo flusso in una modalità totalmente corporea, fisica. In altre parole, «quello che è automatico è la memoria cinestetica»<sup>97</sup>; solo in secondo luogo l'essere umano, in particolar modo il danzatore, può regolare le dinamiche di forza, direzione e velocità – che sono facilmente misurabili –, determinando così le qualità spazio-temporali-energetiche del suo movimento. Le *melodie cinetiche* in questo senso, seppur capaci di automatismo, non sono statiche né immutabili, ma agiscono sempre in un regime di «vigilanza» e consapevolezza da parte del corpo e della mente. Il discorso sull'automatismo, a questo punto, mette in gioco il problema delle abilità (o *skills*) che solitamente nell'ambito della danza sono collegate alla pratica del balletto classico o talvolta alle tecniche moderne più codificate, come quella Cunningham o Graham.

C'è da dire in proposito che anche le abilità virtuosistiche derivano da un apprendimento *motorio* di tipo sensoriale e cinestetico, ma il termine «motorio» – abbinato al concetto di «abilità» – difficilmente si sposa con la nozione di *qualità di movimento*, poiché – insiste Sheets-Johnstone – «non c'è persona che si muove secondo abilità o che impara a muoversi secondo abilità, capace di muoversi in modo senziente»<sup>98</sup>. Posta in questo modo, potrebbe sembrare un'affermazione fin troppo perentoria e forse un po' lo è, infatti non escluderei del tutto che, ad esempio, un danzatore classico possa ricavare dei margini di libertà, di fluidità e di «personalizzazione» all'interno delle figure estremamente fisse e formalizzate che incarna, ma è un dato di fatto – d'altra parte – che gli aspetti dinamici e, per così dire, «consapevoli» del movimento siano più facilmente individuabili in un corpo contemporaneo, il quale ha in sé sedimentati vari e complessi sistemi di trai-

<sup>96</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic memory*, cit., p. 259.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 261.

ning che producono un flusso gestuale fortemente caratterizzato da peculiarità personali e soggettive:

[... L]a soggettività è in qualche modo accessibile attraverso l'aspetto percettivo del corpo fisico. Il fatto di essere insieme soggettivo e fisico è una caratteristica costitutiva del corpo vivo e in questo senso la soggettività può essere considerata corporea in senso non-metaforico<sup>99</sup>.

L'equivoco che a lungo ha indotto a studiare la danza a partire dall'idea preconcepita della sua *impermanenza* nasce – secondo Sheets-Johnstone – proprio da un certo atteggiamento di pensiero che guarda al movimento in termini spaziali, escludendo di conseguenza l'idea di flusso e di dinamica temporale. Sabine Huschka, con riferimento al lavoro pedagogico di Daniel Roberts, ha usato l'espressione «forma musicale del movimento»<sup>100</sup>: si tratta di una formula che a mio avviso esprime con gran chiarezza l'idea che lo spazio sia strutturato da un movimento continuo e non da posizioni fisse. Ogni «forma» che il corpo incarna, infatti, non è mai «conclusa», è bensì una «forma che respira»<sup>101</sup> in un costante «dialogo tra corpo e spazio»<sup>102</sup>.

#### *Nuove prospettive di ricerca*

L'esperienza della danza, oggi sempre più complessa e pericolosamente «con-fusa», è un processo dinamico armonico immerso nel tempo che avviene a livello propriamente muscolare<sup>103</sup>. La memoria corporea è basata non solo su sensazioni, ma sulla percezione interna del flusso di movimento e in quanto tale dovrà essere studiata: «la memoria non è una memoria di posizioni», insiste Sheets-Johnstone, «ma

<sup>99</sup> Cfr. Dorothée Legrand, Susanne Ravn, *op. cit.*, p. 405.

<sup>100</sup> Sabine Huschka, *Concept and ideology (Daniel Roberts – Cunningham Technique)*, in *Dance techniques 2010*, a cura di Ingo Diehl e Friederike Lampert, cit., p. 181.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Daniel Roberts, cit. in *Ibidem*.

<sup>103</sup> Per un approccio di tipo neuroscientifico al concetto di *muscle memory* o *muscle knowledge* cfr. il saggio della psicologa cognitiva Corinne Jola, *Begriffskonfusion. Körperkonzepte im Tanz und in der kognitiven Neurowissenschaft*, «Tanzjournal», n. 5, 2006, pp. 31-35. Per il concetto di *bodily knowledge*, reinterpretato negli studi di Varela come «*introspection*», cfr. anche *Laboratorium*, a cura di Hans Ulrich Obrist e Barbara Vanderlinden, Köln, Dumont, 2001. Varela parla della conoscenza introspettiva come di una specie di conoscenza che deve essere necessariamente manifestata nell'attività corporea, quindi non a livello discorsivo.

di un intero corpo dinamico»<sup>104</sup>, e la danza, proprio attraverso la pratica e la ripetizione delle sue memorie «fluide», andrà a costituire «un “tutto” cristallizzato cinestheticamente»<sup>105</sup>. Inoltre:

È importante sapere che ogni tecnica di danza e ogni pratica di training influenza l'immagine del corpo e crea un circuito nel sistema nervoso, che quegli atteggiamenti mentali determinano quindi il tono muscolare – e che questo si fonde con le abitudini che ci portiamo dietro da quando siamo bambini, che sono insieme un bagaglio e un'opportunità<sup>106</sup>.

Mai come oggi, pertanto, sembra opportuno, per avanzare riflessioni teoriche sui processi di «stabilizzazione» delle tecniche di danza, volgere l'attenzione alle esperienze e al lavoro pratico del coreografo e soprattutto del danzatore, vero «custode dell'esperienza in quanto corpo-archivio»<sup>107</sup>, cercando di non assimilare del tutto l'espressione «archivio vivente» al concetto di «biblioteca vivente»: secondo Franco e Nordera, infatti, queste formule tendono a sovrapporsi, col rischio di «consolidare l'idea secondo cui un individuo è riconosciuto non per la cultura che produce ma per quella che porta in sé»<sup>108</sup>. Assimilare l'archivio alla biblioteca, nel discorso sul corpo, può generare alcuni fraintendimenti di senso; può portare a non soffermarsi a sufficienza sul training, sul *corpo vivo* e sui principi *pre-coreografici*, vale a dire quei principi in costante evoluzione che vengono prima dell'atto vero e proprio di creazione coreografica e che sono d'importanza fondamentale per la comprensione dei processi di lavoro. Coreografi e danzatori contemporanei, infatti, non collocano i risultati delle loro esperienze in una sorta di biblioteca, adottano piuttosto una strategia di «rimessa-in-vita» della memoria corporea come «processo creativo e dinamico nel quale il ricordo di eventi passati è una condizione delle circostanze pre-

<sup>104</sup> Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic memory*, cit., p. 274.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 275.

<sup>106</sup> Irene Sieben, *Working somatically. Supporting technique for contemporary dance*, in *Dance techniques 2010*, a cura di Ingo Diehl e Friederike Lampert, cit., p. 136.

<sup>107</sup> Susanne Franco, Marina Nordera, *Introduzione a Ricordanze*, a cura di Eadd., cit., p. 8. Per il concetto di «corpo-archivio» si veda in particolare André Lepecki, *Body-archive*, «Etcetera», n. 121, aprile 2010, pp. 39-45, saggio che l'autore stesso ha sistematizzato in una versione più completa intitolata *The body as archive. Will to reenact and the afterlives of dance*, «Dance Research Journal», vol. 42, n. 2, inverno 2010.

<sup>108</sup> Susanne Franco, Marina Nordera, *Eredità rappresentate*, in *Ricordanze*, a cura di Eadd., cit., p. 129.

senti»<sup>109</sup>. Intendo dire che la memoria profonda del corpo non implica necessariamente un'idea di fissità, anzi è capace di funzionare come l'unico e insostituibile deposito del repertorio gestuale e tecnico del performer.

Il lavoro sullo *stile* – ma più in generale ogni situazione in cui si trasmettono principi/materiali corporei – richiede quindi un lungo tempo di assimilazione, poiché è necessario che un «sistema corporeo» ne assuma in sé un altro, in un lento processo di *transfert*<sup>110</sup>. È un lavoro che passa necessariamente attraverso quello sulla tecnica, fatta di muscoli e di pensiero:

C'è sempre una scelta che riguarda il modo in cui ci si sente e come ci si presenta al mondo esterno. Quest'*attitudine* si può relazionare alla struttura corporea, al tono muscolare, al senso drammatico che ognuno porta con sé attraverso una classe di danza, e a un certo parametro o obiettivo su cui ci si focalizza. Tutto questo si manifesta come un particolare *gusto* del movimento<sup>111</sup>.

Quello della trasmissione è un processo che va avanti secondo «un lento impregnarsi del sistema corporeo di uno nell'altro»<sup>112</sup>. Si tratta di

<sup>109</sup> Scott deLahunta, Norah Z. Shaw, *Constructing memories. Creation of the choreographic resource*, «Performance Research. A Journal of the Performing Arts», volume 11, n. 4, 2006.

<sup>110</sup> Gill Clarke, in un'intervista a cura di Edith Boxberger, si esprime così: «quello che importa nell'insegnamento, per me, è immergersi in un periodo intensivo, poiché l'informazione si accumula dentro il corpo. E c'è bisogno di tempo affinché una nuova informazione dapprima arrivi nel corpo come sensazione e consapevolezza, poi sia applicata e testata nella pratica, e infine consenta a un altro strato d'informazione di entrare, di mettersi in relazione con essa. [...] Una volta che l'informazione è stata incorporata, vi si può avere accesso più velocemente, più facilmente» (Gill Clarke, Edith Boxberger, *Movement and learning can happen everywhere [Gill Clarke – Minding Motion]*, in *Dance techniques 2010*, a cura di Ingo Diehl e Friederike Lampert, cit., p. 202).

<sup>111</sup> Commento di Dorota Łęcka, danzatrice di tecnica Cunningham sotto la guida di Daniel Roberts nel progetto «Tanzplan 2010», cit. in Sabine Huschka, *op. cit.*, p. 187, corsivi miei. La parola «gusto» è la traduzione dell'originale «flavor», che potrebbe in questo contesto anche essere ben tradotto, in senso metaforico, con «sapore», «aroma», «atmosfera» o, con ancor più astrazione, «profumo», insomma qualcosa di sfumato e di profondamente personale, un'esposizione simbolica di idee concentrate, invece che sul contenuto drammatico del gesto, su sottili allusioni alle idee coreografiche stesse (cfr. in proposito Jacqueline Smith-Autard, *Style*, in Eadem, *Dance composition. A practical guide to creative success in dance making* [1976], London, Methuen Drama, 2010, p. 85, trad. it. a cura di Francesca Colonnello, *La dance composition*, Roma, Gremese Editore, 2001).

<sup>112</sup> Laurence Louppe, *Styles*, cit., p. 94.

assorbire capillarmente delle vere e proprie «poetiche corporee» attraverso la ripetizione di esercizi assimilati soprattutto per via mimetica<sup>113</sup>, ma «la spugna», indica Louppe con una metafora molto efficace, «richiede tempo affinché s'impregni, per cambiare nel contorno e nella consistenza»<sup>114</sup>. In un progetto coreografico, infatti, «le qualità sensuali e liriche del corpo-spazio sono trasmesse dal coreografo, che elabora la struttura compositiva, alla *cinesfera* dei danzatori»<sup>115</sup>, e queste qualità non sono prodotte per una percezione visiva, né da parte dei danzatori, né da parte del pubblico: sono «determinate da condizioni fisiche»<sup>116</sup> che, come abbiamo visto, presuppongono un effetto determinante del training sui muscoli. Per questo è sempre in una complessa relazione a due che si realizza il cosiddetto «testo coreografico», ed è proprio dall'incontro corpo a corpo, dal contatto intimo tra la «cinesfera personale» del coreografo e quella dei danzatori che gli *impulsi* sono trasmessi<sup>117</sup>, quindi condivisi, e un canale di energia viene «messo in circolo»<sup>118</sup>, non senza il rischio (o il beneficio) di fisiologiche «trasmutazioni»<sup>119</sup>. Si scambiano segreti e si trasmette una conoscenza:

<sup>113</sup> La danzatrice Dorota Łęcka parla in proposito di «learning by doing», ovvero di una funzione mimetica che riguarda la situazione in cui il danzatore apprende una tecnica direttamente dal suo Maestro (in questo caso specifico la Cunningham). Cfr. Sabine Huschka, *Teaching*, cit., pp. 191-192. Huschka, spiegando cosa avviene durante il processo di trasmissione di stati fisici e mentali, utilizza il termine molto efficace «imbibire» – «“imbibe” movement and awareness» (p. 192).

<sup>114</sup> Laurence Louppe, *Styles*, cit., p. 94.

<sup>115</sup> Laurence Louppe, *The poetic body*, in *Ivi*, p. 44. Cfr. *Ibidem* per la citazione successiva e per le nozioni virgolettate di «testo coreografico» e «cinesfera personale».

<sup>116</sup> Jeroen Fabius, *op. cit.*, p. 334.

<sup>117</sup> Per questo concetto vedi Mark Franko, *Given movement. Dance and the event*, in *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory*, a cura di André Lepecki, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 113-123, in particolare p. 120.

<sup>118</sup> Insegnare un movimento, spiega Franko (*Ibidem*), significa «dare qualcosa di sé, e questo dono di movimento classifica la forza che risiede nel dono così com'è descritto da Mauss». M. Mauss sostiene, infatti, che «donare qualcosa a qualcuno significa regalare una parte di sé» (Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1973 [Collection Quadrige], p. 161). Questa «“circolazione” del sé come *firma*» (corsivo mio, con il termine «firma» traduco l'inglese «*mark*») – continua Franko – «è il modo in cui una forma di danza viene trasmessa ed è in grado di sopravvivere culturalmente».

<sup>119</sup> Cfr. *Statements*, intervista a Xavier Le Roy, in Laurent Sebillotte, *Documenting dance*, cit., p. 20. Proprio a causa di queste necessarie «trasmutazioni», spiega Le Roy, è difficile, se non impossibile, parlare per le arti performative viventi di «verità» o di «sensatezza» in relazione al delicato processo di trasmissione (trasferimento

«né il movimento, né l'ispirazione coreografica esistono se non in questo *interstizio di corpi* che conferisce un'ossatura e una sostanza al materiale coreografico»<sup>120</sup>.

Quando parliamo di un trasferimento d'informazioni da corpo a corpo, allora la tecnica diventa insieme i contenuti e i significati della comunicazione: questo succede in un modo che «rimbalza», che non ha forma e che ha relazione con la qualità<sup>121</sup>.

La centralità del Maestro nel meccanismo di acquisizione di uno specifico tipo di movimento va inquadrata quindi in un processo a lungo termine che serve a sviluppare consapevolezza e sensibilità verso qualità dinamiche di esecuzione ben precise. Si tratta di incarnare un *repertorio di movimenti* (ancor prima che *di opere*) attraverso esercizi costanti e ripetuti, caratterizzati da una struttura tecnico-stilistica ben precisa<sup>122</sup>, capace di rendere il corpo uno strumento sempre disponibile

d'informazioni) – non solo corpo a corpo, ma anche da un media a un altro. Le differenti interpretazioni della danza, intese qui in senso molto più ampio rispetto alle tradizionali ricostruzioni o riproposizioni, rispecchiano infatti qualcosa che nasce da attitudini e percorsi «individuali». Ed è proprio questa «individualità», secondo Le Roy, che deve avere necessariamente un riscontro nel processo di «preservazione della danza».

<sup>120</sup> Laurence Louppe, *The poetic body*, cit., p. 44, corsivo mio. Louppe paragona il lavoro del coreografo contemporaneo a quello degli etnologi o degli antropologi che per «penetrare un sistema di movimento stanno per lungo tempo in una società, nel tentativo di riprodurre i movimenti delle persone accanto a loro, finché non ne hanno integrato i ritmi e compreso le dinamiche, così come le sfumature di *effort*» (*Ivi*, p. 95). In proposito cfr. anche Claire Buisson, *Antropologia e danza contemporanea: performatività della ricerca in danza?*, in *Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità*, Atti delle giornate di studio in memoria di Giorgio di Lecce (14-16 settembre 2007), a cura di Ornella di Tondo, Immacolata Giannuzzi e Sergio Torsello, Lecce, Besa Editrice, 2009, pp. 156-170.

<sup>121</sup> Wiebke Dröge, *Teaching. Principles and methodology* (Barbara Passow – *Joss-Leeder Technique*), in *Dance techniques 2010*, a cura di Ingo Diehl e Friederike Lampert, cit., p. 121.

<sup>122</sup> Cfr. Claudia Fleischle-Brun, *Understanding the body/movement* (Barbara Passow – *Joss-Leeder Technique*), in *Ivi*, p. 110, e Sabine Huschka, *Concept and ideology*, cit., in *Ivi*, p. 181. Se assumiamo poi che la conoscenza si trasmette da maestro ad allievo secondo diverse modalità artistiche, ma soprattutto nell'ambito di diversi contesti d'insegnamento, possiamo a ragione pensare che questa stessa conoscenza sia filtrata anche a partire dalle priorità delle varie istituzioni in cui la danza è «prodotta». Il processo personale secondo cui ogni maestro sceglie un focus all'interno della sua tecnica o del suo stile di danza è qualcosa che a sua volta viene trasmesso generazionalmente. Per questo concetto cfr. Claudia Fleischle-Brun, Patricia Stöckeman, *Historical context* (Barbara Passow – *Joss-Leeder Technique*), in *Ivi*, p. 105.

ad accogliere nuance<sup>123</sup> espressive personali e idee artistiche. È un percorso non sempre facile, poiché acquisire nuove abilità può generare stress fisico e soprattutto emotivo nel danzatore, ma anche problematiche di controllo dell'autorialità da parte del coreografo: l'ambiente delle prove, per questi motivi, spesso produce, raccoglie ed estremizza forti tensioni. Altre volte invece, soprattutto in quei casi in cui il lavoro del Maestro non intende solo «trasmettere nozioni riguardanti il modo *giusto* o *sbagliato* di muoversi, ma anzi cerca di sviluppare strumenti che incoraggino attenzione e consapevolezza, discernimento e giudizio, prontezza e adattabilità»<sup>124</sup> – insomma strumenti che siano prima di tutto capaci di stimolare un'espansione delle possibilità di organizzazione del corpo e del movimento da parte del danzatore –, la situazione sembra tendere a una maggiore apertura e a un'atmosfera di scambio continuo. Il ruolo comunicativo dell'insegnante diventa quindi «fondamentale, non solo per la trasmissione di conoscenza, ma anche per l'attivazione di vari processi individualizzati di acquisizione e incorporazione di esperienze che l'insegnante stesso organizza (per i danzatori)»<sup>125</sup>, e «si rivela utile [...] non tanto per correggere, quanto per segnalare questi momenti, queste (specifiche) articolazioni e connessioni che sono importanti per comprendere a livello processuale ogni singola persona»<sup>126</sup>.

*Tecnica e stile* nella danza contemporanea non sono perciò processi fisici volti ad acquisire solo ed esclusivamente competenze motorie: si tratta di meccanismi che implicano una riflessione forte e intima sul corpo, un approccio intellettuale al movimento che si espande ben oltre il fatto di studiare (copiare) per poi interpretare una coreografia e che riguarda in primis i processi di apprendimento, quindi il valore della pedagogia coreutica. Il rapporto unico e irripetibile, fisico e mentale che si crea in ogni caso specifico tra Maestro e allievo (coreografo e danzatore) prevede infatti armonie mutevoli, equilibri instabili fatti di gerarchie fuse e confuse, libertà espresse o negate. È in questo rapporto unico, in questa tensione misurata che si esplorano e si generano qualità e repertori *di* movimento, o meglio ancora repertori *in* movimento.

La nozione di *cinestesia* ha indicato nuove prospettive di ricerca sull'idea d'incorporazione della soggettività e ha apportato chiavi di

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 107, e Gill Clarke, Franz Anton Cramer e Gisela Müller, *op. cit.*, p. 226.

<sup>124</sup> Cfr. Sabine Huschka, *Concept and ideology*, cit., p. 227.

<sup>125</sup> Commento di un gruppo di studenti che hanno seguito il training di Gill Clark (tecnica *Minding Motion*), riportato in *Ivi*, p. 224.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

svolta significative per lo studio del movimento nello spazio, ridimensionando i concetti di immagine e linguaggio del corpo o di rappresentazione di esso, a favore di un discorso sul «processo e le connessioni dinamiche tra azione e riflessione, materiale e virtuale»<sup>127</sup>. L'investigazione sul senso cinestetico del gesto ha riguardato e ancora riguarda il lavoro di molti coreografi che riflettono su come il movimento viene prodotto, eseguito e percepito; studiare questi processi autonomamente e nelle loro forme più varie, evitando ogni tipo di classificazione gerarchica, può aiutare a capire le modalità e il senso della trasmissione della danza nel corso del tempo e quindi nelle sue fisiologiche evoluzioni più che nelle sue storiche determinazioni «a-priori».

<sup>127</sup> Jeroen Fabius, *op. cit.*, p. 343.