

Il governo del corpo attraverso il movimento disciplinato e la ricerca della variazione intensiva nella *contact improvisation*.

di Claudia Landolfi

Premessa. Dire il corpo. Il corpo dice?

Cosa vuol dire pensare il corpo? Come si può parlare del corpo?

C'è un limite di dicibilità riguardo al corpo ma anche un limite nel dire proprio del corpo stesso: il dire e il pensare, il *loghein*, sono stati circoscritti, come in una mappa, a una ristretta zona del corpo che svolge la funzione fonetica - la bocca-voce - come canale privilegiato di espressione. Il resto del corpo è stato assegnato tradizionalmente, nella cultura occidentale, alla sfera dell'afasia togliendo spazio alla sua sonorità. In tal modo si è venuta a costituire una vera e propria gerarchia strutturata nel corpo stesso che pone al vertice della conoscenza la sfera cognitiva e al vertice delle possibilità espressive la sfera linguistica. Eppure la fonè è indissolubilmente legata al gesto (fonè kai schema), alla traiettoria disegnata dal movimento¹: e ciò vuol dire che l'urlo-gesto *perimtra* il suo raggio di azione, provvede a lasciar tracce, a costituire un tracciato (la sonorità traccia lo spazio²), ed è in questo solco che le sperimentazioni teatrali del Novecento (pensiamo a Bene) hanno cercato di rendere indiscernibili i confini tra rumore, suono articolato prodotto dal corpo, capacità ritmica e forza comunicativa del gesto che contribuisce alla generale costruzione di senso del mondo. Dunque il corpo è di per sé veicolo di comunicazione e realtà sonora, ma di una sonorità non articolata, non discorsiva e diffusa: questa potenzialità appare quasi un limite gravoso in una cultura che cerca il discorso anche nelle regolarità che emergono dalle profondità dell'inconscio e ambisce alle condensazioni e agli accumuli di significati in un punto centrale da cui partono i comandi della coordinazione e dell'associazione di idee (la mente che dirige).

¹ L'unità di fonè kai schema coinvolge tutto il corpo, la fonè è il gesto primordiale dell'urlo connesso all'azione, al movimento, al lancio della pietra.

² Cfr. Il ritornello di Deleuze e Guattari.

Nel *Cratilo* di Platone, il rapporto tra la luna e il corpo che la indica con un dito, che fa segno a essa, che in qualche modo la dice *non dicendola*, presenta un gap. Il dito indica, sì, la luna ma in ciò si prospetta un rischio: il soffermarsi a questo stadio è da dormienti, c'è altro da vedere, c'è altro da dire e non può farlo il corpo-materia ma l'io-coscienza. Tuttavia, nella contemporaneità, l'afasia di Lord Chandos si estende anche a quella sfera che sembrava immune dall'impossibilità del dire e le carte si rimescolano, rimettendo in discussione principi e statuti, convinzioni e irrigidimenti. Beckett dirà: "non c'è nulla da esprimere [...] nessun desiderio di esprimere, insieme con l'obbligo di esprimere". E John Cage: "non ho nulla da dire e lo dico".

Questo accade parallelamente all'emersione della problematicità della sfera corporea. La rivincita del corpo nel Novecento, paradossale ribaltamento avvenuto durante il culmine della sua reificazione e della sua negazione, forse avviene per un ritrarsi del pensiero logico-deduttivo che conosce una radicale epoché.

E se in Pirandello la donna dal corpo velato dice: 'Io sono colei che mi si crede', annunciando il salto quantico nell'immaginario che crea mondi, la parola tace e cede il passo al corpo che danza e che si fa strada, odòs, per l'iniziato che tende alla conoscenza della verità ultima: ritorna la danza dei sette veli come viaggio iniziatico verso il disvelamento della verità-aleteia. L'uomo contemporaneo, in una parabola che lo riavvicina alla grecità antica, davanti alle fratture clamorose ben note del Novecento, scopre l'afasia annidata nella possibilità stessa del discorso. La conservazione della possibilità del dire, anche quando sembra che non ci sia più nulla da dire, produce elencazioni, assemblamenti, ripetizioni, collages, al di là del racconto: le parole sono materiale disarticolato da salvare, sozein, nelle ricombinazioni casuali dei dati dunque ricadono sullo stesso piano della molteplicità corporea, pulsionale, non sintetizzabile in un Tutto, in una storia, in una struttura, in una 'grande narrazione'.

Si aprono scenari del tutto inediti sul fronte dell'espressione corporea, del gesto corporeo che assume dignità filosofica e rilancia domande. Il corpo diviene la materia stessa del pensiero. E tuttavia...Vallejo ricapitola icasticamente la crisi del discorso e la corporeità che *dà da pensare*: "Un uomo passa con un pane a spalla. Posso scrivere dopo sul mio sosia? Un altro si siede, si gratta, estrae un pidocchio dall'ascella, lo ammazza. Con che coraggio parlare di psicanalisi? Un altro mi è entrato nel petto con un palo in mano. Parlare poi di Socrate col medico? [...] Un altro ha freddo, tossisce, sputa sangue.

È ancor lecito un cenno all'Io profondo? Un altro cerca nel fango bucce, nòccioli. Come scrivere poi sull'infinito? Un muratore cade da un tetto, muore e non desina più. Innovare poi il tropo, la metafora?" Il corpo dà da pensare ... la sua sonorità - acustica e visiva -, il suo ritmo e la sua asimmetria, il suo esser dato ed esposto, esteriore, il suo ex-istere, la sua produzione eccedente e inquietante (lo sputare sangue), ma non si presta più, nel suo rivelarsi, a un discorso di elevazione razionale. Avviene un ribaltamento di un limite sull'altro, detto molto efficacemente dalla poesia, non a caso, ed è il ribaltamento del sapere del corpo sul sapere logico che provoca un movimento, descritto da filosofi-poeti o filosofi-artisti: il movimento di ripiegamento del 'soggetto che conosce' e 'si conosce' assume in Rilke l'immagine di una torsione (Elegie duinesi), a cui si può ricollegare lo studio sul corpo di Etienne Decroux (la figura del *torse*), ma anche di Graham (*bounds* e spirali) in cui l'influsso freudiano causa un affondamento nel baricentro del corpo danzante da cui si origina il movimento.

Il corpo in movimento appare, nella coreografia novecentesca, come 'momento originario del pensiero' che ha due volti, uno trascendente, laddove si riconosce la necessità di ritornare a un'origine, al grado zero dell'essere che 'è' prima di 'esser-ci' che garantisca un ulteriore orizzonte di possibilità al soggetto scisso, che produce separazioni e lacerazioni, che ha conosciuto le 'ferite all'orgoglio umano'; uno immanente (il corpo come resto inarticolato in Artaud, il corpo che giace e risuona di sé, lungi dal ricollegarsi a una totalità persa o mai conosciuta) come spazio che offre percorsi senza sbocchi ma ricco di pieghe da esplorare e da cui 'pescare' (Achab), in caso di afasia e blocchi, nella sua capacità morfogenica, come la biologia ci ha mostrato a proposito di cellule che si riproducono da sé quando avviene il danneggiamento di un tessuto. Conquista una luce particolare, in questo discorso, la figura del coreografo-mimo che contribuisce in maniera essenziale al dibattito del/sul corpo. Ma non c'è da stupirsi. La ricerca di Deleuze e di Guattari ci mette sull'avviso che la filosofia ha bisogno 'tanto di comprensione non filosofica, quanto di comprensione filosofica'. La filosofia intrattiene un rapporto essenziale con la non-filosofia come nel caso della danza, in particolare quella contemporanea che ha sviluppato riflessioni molto significative sul corpo e sul soggetto, sulla dimensione psichica e relazionale, etico-politica ed esistenziale. Occuparsi di danza, dunque, può fornire ulteriori strumenti per il pensiero: oltre al concetto, è possibile individuare altri poli come il percetto (una

nuova maniera di vedere e di intendere) e l'affetto (una nuova maniera di provare).³ I tre elementi concorrono ugualmente alla comprensione filosofica dell'esistente e del suo divenire. In questa griglia concettuale, il sentire come frontiera propria dell'arte e delle varie manifestazioni espressive, viene riconosciuto come parte integrante della conoscenza e non come suo oggetto. Il soggetto si struttura nell'espressione, così come nell'espressione si deforma, si destruttura, si rinnova, diviene, cresce o sfiorisce su più livelli: rispetto ai suoi molteplici sé, alle sue finzioni, rispetto alle relazioni sociali. Cosa può mostrare la danza, cosa può dire della complessità del movimento espressivo, delle frontiere di conoscenza di sé e delle ricadute relazionali che i *glissement* percettivi producono?

2. Corpo, scrittura, simbolo.

Una riflessione filosofica sulla danza ha scontato il problema della sua inafferrabilità e della difficoltà di considerarla un'esperienza che fosse anche oggetto di una conoscenza al di là della tecnica e dello stile: la danza è movimento nello spazio e nel tempo che non lascia traccia di sé, non è un'attività finalizzata a creare un prodotto esterno a sé. Certo, la danza è un accadimento in cui si verifica una peculiare coincidenza: essendo performativa, nella presenza di chi danza si realizza la presenza dell'atto stesso di creazione. In questo caso scrivente e scritto coincidono.⁴ Nella danza allora il corpo non si limita a fare segno ma è esso stesso segno in cui coincidono significante e significato. L'espressione accade in un'unità spazio-temporale, dunque scompare la distinzione tra soggetto che produce e conosce, e oggetto. Questa constatazione è particolarmente rilevante perché dissesta molte categorie tradizionalmente sorte nell'ambito della

³ Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* Einaudi, 2002.

⁴ Non viene formulato un messaggio che ha una sua esistenza separata da chi danza ma vi è una verità inseparabile dal corpo che si muove e si esprime. Ovviamente lo sviluppo tecnologico che consente la riproducibilità dell'arte ha aperto orizzonti del tutto nuovi non solo nell'ambito della fruizione ma anche della creazione (il corpo non è più necessario, la stessa unità temporale e spaziale è frammentata e ricomposta in un secondo momento) ma questa questione richiede una trattazione accurata a sé. Ad esempio, la lettura che Valéry offre della danza, ineludibile e appassionata, non può essere replicata sic et simpliciter così com'è ma richiede uno sforzo di aggiornamento (legato appunto alle innovazioni tecnologiche), eppure, da un punto di vista filosofico, i problemi che pone restano e mantengono un peso rilevante. Ad ogni modo, glissando clamorosamente la centralità del problema 'riproduzione tecnica', si manterrà un filo del discorso periferico con un gesto di pensiero che intende semplicemente dispiegare delle questioni e aprire delle discussioni.

cultura occidentale: non a caso molti artisti del Novecento hanno cercato nel pensiero taoista e nella cultura orientale appigli per procedere nella loro ricerca (si pensi anche all'interazione tra danza e arti marziali e alla danza buto). Senz'altro il termine che più si presta per definire quanto accade nella danza è *evento* che dice il divenire nell'incontro, la relazione trasformatrice dei corpi, della proprio-percezione, dello spazio, dell'angolo visuale sul reale. La danza, allora, come luogo di incontro e di un cambiamento mai del tutto prevedibile. Rudolf Laban ha teorizzato la differenza tra un 'pensare in parole' e un 'pensare in movimento': dunque il movimento, quello danzato, produce qualcosa in più rispetto a ciò che viene pensato e costituisce una sfera della conoscenza con una sua autonomia e che coinvolge la persona nella sua totalità. Riflettere sui principi intorno ai quali si sviluppa il sapere del corpo, quindi, apre scenari stimolanti in ambito sociale, relazionale, affettivo, anche etico-politico.

La danza è un linguaggio? Se la danza è linguaggio e se su questo linguaggio non verbale si sono prodotti discorsi allora si comprende come la danza investa in maniera del tutto peculiare le molteplici sfere della vita (dalla funzione rituale-religiosa e medica antica al governo del corpo con la disciplina moderna).

Nella filosofia nietzscheana, il movimento è la metafora stessa della vita⁵: Nietzsche è forse il filosofo che riesce maggiormente ad esprimere il senso di gioia per la danza e il coinvolgimento energetico, totalizzante, nel movimento. Come nella danza, anche nel pensiero di Nietzsche si combatte con la gravità, con il peso delle cose, con le lentezze e le chiusure, con la direttrice della forza che tende verso il basso. Zarathustra danza: il movimento è del corpo, il movimento è dell'essere, del divenire, il movimento è del pensiero⁶. Tradizionalmente, la danza ha intrattenuto col sacro una connessione privilegiata mantenendo un velo di mistero al di là di una ristretta cerchia di iniziati, risultando una pratica di *ex-stasis* (o nel senso dell'esperienza propriamente mistica o nel senso della sospensione del già dato e del già conosciuto nella metamorfosi del vivente). Ciò vorrebbe dire che la danza in quanto arte del divenire per eccellenza, mutevole e instabile, non possa offrire spunti rilevanti per una conoscenza filosofica, oppure rientrerebbe nel novero dei saperi artistici nell'ottica di una scrittura aerea, di un *grafein* che scrive figure nello spazio (il corpo è una penna, un *compás*, ed è al contempo un grafico, un dipinto, uno spartito, una figura).

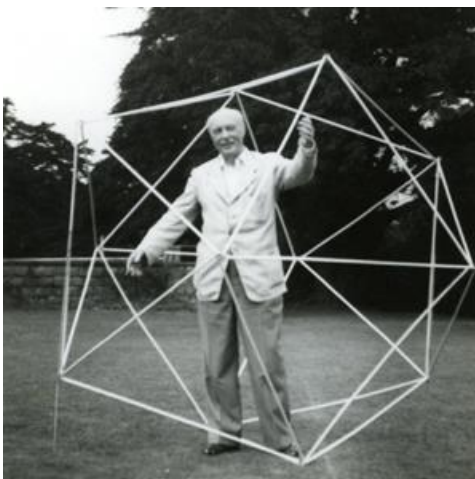
⁵ F.Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*; ma anche *La gaia scienza*.

⁶ Tutto danza, sostiene Capra nel *Tao della fisica*.

Mentre la musica ha offerto allo studioso una 'base testuale', cioè la scrittura musicale, apparentando la musica a un sapere teorico-matematico, oltre alla cultura materiale degli strumenti, oggetti fuori dai soggetti e pertanto conoscibili, la danza ha dovuto resistere al rischio di emarginazione, non comparando tra le arti liberali.

Eppure il movimento è linguaggio che a un certo punto viene formalizzato, codificato e, nel Novecento, anche scritto. Con la scrittura della danza si tenta di andare oltre queste difficoltà di comprensione perché si inaugura l'utilizzo di una chiave di accesso, verso una dimensione conoscitiva che è anche pubblica e dunque propriamente politica. Dalla danza come scrittura aerea alla scrittura della danza stessa: Laban crea, così, una notazione. Il corpo segue le indicazioni di quello che è un vero e proprio 'spartito' dove tutto è misurato matematicamente. La misurazione del tempo e dello spazio, del corpo e dei movimenti fissati in un numero finito costituiscono l'invenzione di una vera e propria scrittura, conosciuta come laban notation.

	<p>Pg. 21 (cont.)</p> <p>Outermost points of kinesphere</p> <p>Fig. 7.2 Diagonals in The Cube</p> <p>Table 7.3 Signs for diagonals</p> <p>Deflecting diagonals</p> <p>Between these dimensions lie the diagonals: Both arms diagonal-forward-high and diagonal-backward-high. Both legs diagonal-forward-deep and diagonal-backward-deep. These strivings lead to the outermost points of our movement-kinesphere and from there to infinity. The lability of these diagonals pull the body-centre away from its stance. [2011 Laban-analyses.org]</p> <ul style="list-style-type: none"> = right-forward-deep = left-forward-deep = right-backward-deep = left-backward-deep = right-high-forward = left-high-forward = right-high-backward = left-high-backward <p>In The Cube</p> <p>If the movement should be more stable [10], then deflections appear: The diagonals become deflected:</p> <ul style="list-style-type: none"> high-deep = steep, right-left = flat, back-fore = suspended.
--	---



Tuttavia, in Laban, il corpo come simbolo, che si squaderna nella scrittura, viene calcolato, matematizzato ma mai del tutto catturato poiché si svincola con lo slancio verso un senso intangibile. Infatti, lo statuto della danza non è nel visibile ma nell'invisibile: ne è l'esempio Eva che, quando compie un gesto determinante come il cogliere una mela dall'albero, alza un braccio e lo muove secondo una intenzione interiore e dunque quel movimento diventa una sorta di danza visibile che ha però nell'intenzione invisibile il suo senso⁷. Nella contemporaneità, con Laban in maniera esplicita, si è posto un problema di statuto della danza. Su cosa si fonda? È conoscibile? In che rapporto è con la soggettività e con la società? Al di là delle singole esperienze, della danza – come del teatro del resto –, è, quindi, particolarmente rilevante, per risalire alle acquisizioni del 'pensiero in movimento', la riflessione sul significato che la codificazione del movimento può avere (codificazione tesa alla realizzazione di un modello stilistico riproducibile), ampliando lo sguardo oltre uno studio storico (storia degli stili e delle scuole). Forse è possibile, quindi, parlare di danza a partire dall'individuazione di concetti e principi che hanno valenza conoscitiva attorno ai quali si sviluppano le ricerche dei danzatori 'consapevoli' e che emergono nel rapporto con la codificazione o la sua negazione.

3. Struttura e disciplina

Attraverso la danza -che è composizione di movimenti - si può leggere come viene rappresentato il corpo, il soggetto e lo spazio in cui si muove, spazio mai neutrale ma preesistente e predefinito, dove vi sono altri corpi e altri soggetti.

Ciò implica un livello di riflessione e di ricerca molto approfondito che ci dice qualcosa non solo sul corpo, sulle sue potenzialità (la domanda moderna: cosa può un corpo?) ma anche su come viene teorizzato. Il livello teorico che alcuni coreografi e danzatori hanno raggiunto sta stimolando, soprattutto in Francia, una filosofia della danza⁸ quindi questa proposta di pensare il corpo in un'ottica filosofica a partire dalla danza non è senza ragione.

⁷ R. Laban, *L'arte del movimento*, Ephemeria, 1999.

⁸ Cfr. J. Beauquel, *Philosophie de la danse*, PU, Rennes 2010.

La danza è stata avvolta da un'aura di ineffabilità quando invece si possono elaborare le conoscenze prodotte almeno a partire dalla modernità: la danza si struttura come una disciplina (che a sua volta struttura il corpo) basata su un sapere del corpo, sul corpo. Nel caso della danza, dunque, si tratta di una forma di governo del corpo (la coordinazione degli arti è molteplicità governata, le stesse emozioni codificate vengono ordinate in sequenze), ed è una disciplina attorno alla quale si sono prodotti discorsi, con valenza anche etico-politica. Non a caso, nei regimi assolutistici si assiste a una raffinata codificazione, capillare anche, del movimento. È stato così per i balli di corte nelle monarchie, ma anche esemplare è il caso del regime hitleriano in cui trova compimento, nel senso più feroce del termine, la finalizzazione del corpo disciplinato: è proprio Laban il riferimento coreutico più importante per le parate naziste. Corpo come molteplicità di soggetti ricondotti a unità a tratti grottesca, corpi come luogo di manifestazione della specificità del genio ariano, movimento come costellazione di nuclei condensati di potere che trovano una ricomposizione armonica visibile e comunicabile in maniera immediata a tutti.⁹ Ma come si giunge a questo livello di strutturazione del corpo? Come si arriva a pensare il corpo in termini di struttura?

Il corpo si struttura nel momento in cui diventa luogo di una soggettività, quando accoglie la coscienza come guida per la sfera sensibile e con essa le sue leggi, che diventano norme interiori. Il corpo risulta, così, uno spazio normalizzato. Ineludibile il richiamo ai filosofi moderni. La filosofia moderna, com'è noto, arriva a pensare il corpo come materia, *res extensa*, con Descartes. Il corpo è ciò che occupa uno spazio, la sua caratteristica è l'estensione, e dunque è qualcosa di misurabile, ha un'altezza, un peso, una figura (termine che rimanda all'idea di rappresentazione), ed è riconducibile a un modello matematico in base al quale conoscerlo. Il modello è esterno al corpo e non coincide mai con esso: attraverso la disciplina, però, viene interiorizzato perché il soggetto comincia a pensare se stesso in questo modo (lo stesso vale per il cyborg oggi: il modello culturale di soggettività tecnologica diventa il frame entro cui ci si pensa). Prevala in quest'ottica il concetto di modello sul concetto di variazione: le variazioni (energetiche ed emozionali) non rientrano nell'ambito della calcolabilità e della rappresentazione, pertanto verranno relegate a lungo nella sfera dell'irrazionalità¹⁰. È noto che il soggetto non viene pensato come *res extensa* ma come qualcos'altro, giacché

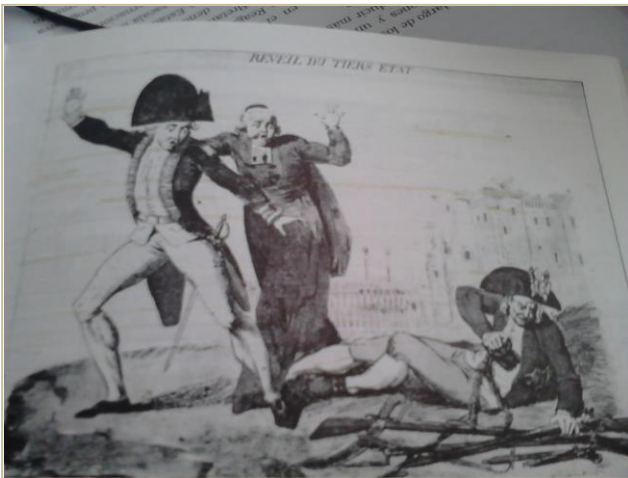
⁹ Il linguaggio 'velinico' televisivo ha la stessa funzione? E i presupposti sono simili?

¹⁰ Infatti, gli anticartesiani faranno della variazione intensiva un cavallo di battaglia nel '900.

la res extensa possiede uno statuto inferiore rispetto al cogito. Il soggetto quindi viene pensato come cogito. In epoca moderna si celebra il modello coscienzialista di soggetto che perdurerà a lungo, in parte ancora oggi: la res cogitans è il principio legale del soggetto, è l'elemento dinamico-evolutivo.

Un approccio all'analisi della danza classica può essere offerto dalla scherma. Anche nella composizione coreografica della danza classica troviamo la diagonale, emotività e aggressività razionalizzate canalizzate e concentrate in movimenti essenziali.

Non è un accostamento peregrino quello tra assi cartesiani e la scherma: si pensi ai filosofi cartesiani italiani, come ad esempio Caloprese e alla scuola filosofica dove si studiavano al tempo stesso la scherma e il pensiero di Descartes. Gli assi cartesiani definiscono la legge della visione. Per dir qualcosa sul corpo strutturato si ricorda Caloprese: "Il campo di battaglia tra l'*anima* e i movimenti del *corpo* con i suoi 'spiriti' si trasformava in quello tutto moderno della *forza* della *rappresentazione*". La rappresentazione, la bidimensionalità matematica vengono interpretati come la frontiera avanzata della modernità che governa i vecchi 'spiriti'.



In questa immagine che rappresenta il 'risveglio del terzo stato' nella rivoluzione francese notiamo quanto la postura del corpo e i suoi gesti denotino non solo degli stati d'animo quanto proprio la divisione sociale e gli stadi dell'evoluzione umana (il volto dell'uomo a terra è grottesco e corrugato rispetto ai volti levigati degli altri due). Il terzo stato è rappresentato

da un uomo in posizione orizzontale, vicino alla terra dunque aderente a essa perché ne subisce in pieno la forza di gravità. L'uomo-materia, l'uomo-terra è incatenato e ha armi da fuoco nonché spade corte che implicano un combattimento corpo a corpo. La figura al centro rappresenta il clero, contratto in una spirale verso l'alto che nasconde le gambe. A sinistra c'è l'homme civilisé, in diagonale (assi cartesiani) e con la spada. Questa immagine è emblematica del corpo strutturato moderno. Possiamo notare la similitudine con l'impostazione del corpo nella scherma e nel balletto.



Con la scherma, che ispirerà ancora nel '900 l'arte di Decroux, rivelando i nessi col teatro e con la danza (la danza è in rapporto strettissimo con il combattimento in tutte le culture, tra l'altro una delle possibili origini della danza è nel combattimento sublimato), il corpo rappresentato diventa soggetto, moderno, razionale, civilizzato: l'elemento caratterizzante è la postura eretta, l'economia dell'energia fisica e mentale, il controllo dei gesti propri e dell'altro, la finzione (la schermaglia) come codice comunicativo, ma soprattutto la bidimensionalità. Il duellante mostra il fianco, dunque mostra poco all'altro, non è frontale (come nella lotta antica, dove le distanze svaniscono e lo spazio è assorbito dai corpi, ed è evidente il rapporto di frontalità, la ricerca delle linee curve del corpo e dei movimenti, l'affronto non mediato, il potenziamento del gesto nella vicinanza con la terra, la rinuncia alla verticalità) e i

suoi movimenti seguono una diagonale.



Invece questo è un caso in cui la geometria si fa modello dello spazio e norma interiorizzata, cioè il soggetto pensa se stesso, lo spazio e l'altro in maniera formalizzata e lo spazio di

incontro contiene già tutte le possibili mosse. È un esempio di disciplina del corpo che

ci ricorda le parole di Rousseau sull'uomo civilizzato che ha perso l'immediatezza nella relazione. Troviamo in questo esempio il paradigma stesso della danza classica ottocentesca. Anche in Vico, seppur con una sensibilità molto diversa rispetto a Descartes, perché conferisce un'altra dignità alla dimensione corporea sensoriale, affettiva e immaginativa, si legge un passo molto significativo nella *Scienza Nuova*: il passaggio dal bestione primordiale dell'ingens sylva all'uomo civile è dato da un movimento verticale, cioè che segue un asse, e va verso l'alto. Questo movimento (che è gesto con un senso e una finalità) cambia la postura del bestione. Dalla postura animalesca, piegata, rivolta verso la terra, l'uomo diventa soggetto-coscienza quando alza la testa e guarda verso il cielo, cioè verso la trascendenza divina, così conquista se stesso e il suo posto nella historia della provvidenza divina con la conquista della postura eretta. Per il corpo passano significative forze, vettori, verso la terra (tensione rappresentata come sfera della pulsionalità, dell'istintualità, dell'animalità, della morte e della violenza) o verso il cielo e le due direzioni lo cambiano, lo trasformano nel corpo e nell'anima, facendo emergere la soggettività. Decroux ha studiato sia la lotta (ci si riferisce a *Le combat antique*) che la scherma (l'uomo civilizzato che intrattiene relazioni indirette e codificate). Lo schematismo trascendentale kantiano è un esempio di modello di corpo strutturato: è *reductio ad unum* del molteplice poiché le sensazioni fisiche sono ricondotte alla funzione guida della ragione che le organizza in una griglia conoscitiva. La ragione dà forma al mondo, ordinando gli elementi che lo compongono, e questo è un potente dispositivo di costruzione politica (che definisce il posto delle cose e le dispone nello spazio). La preminenza dell'attività razionale è rappresentata, nel balletto, dal 'giro': il movimento, che coinvolge l'intero corpo, parte dalla testa che è la prima parte che inizia il movimento ed è la prima che lo finisce. Il corpo in ordine mette ordine al/nel mondo. Particolarmente significativa è stata l'opera di Balanchine nel riassetto del corpo. Anche nel balletto, come nella scherma, la postura eretta è fondamentale: nella tensione verso l'alto (lo stare sulle punte è un gesto di addio alla terra), il corpo diventa un compasso che ruota su se stesso tracciando linee perfettamente riconoscibili, le distanze tra soggetti sono preordinate nello spazio circoscritto dal palcoscenico (che è il trionfo della rappresentazione). Tutto ciò presuppone l'assunzione di una norma, che si esplica in una disciplina.

Il danzatore viene espropriato della sua singolare capacità di espressione in vista di un fine ultimo (parallelamente alla crescita di importanza e potere del direttore di

orchestra¹¹): la composizione, quindi si tratta di un gioco di rappresentazione e sdoppiamento (che diventa problematico nelle coreografie di Nikolais sul danzatore e la sua ombra): il suo movimento non nasce da ciò che sente a livello fisico ma dalla tensione verso il raggiungimento di un modello astratto; il danzatore lotta con se stesso per non sentire il dolore, imita le linee e i cerchi, cambia, plasma il suo corpo per conquistare la forma. Solo passando attraverso una forma riuscirà a esprimersi, anche se si tratta di una forma molto più piccola di lui e delle sue potenzialità. C'è in questa disciplina una buona dose di sacrificio. "Balanchine trasformò l'arte del balletto in una sorta di lavoro industriale, soggetto agli stessi vincoli imposti a qualsiasi altro lavoratore. In particolare, egli viene associato a tre processi di democratizzazione relativi alle ballerine: 1) il livellamento del loro prestigio tramite il contenimento dell'individualità personale; 2) la perdita da parte della singola ballerina della propria autonomia nel processo creativo che viene trasferita dall'artista al coreografo; 3) il raggiungimento di un'estetica somatica uniforme."¹²

3. dal modello taylorista alla variazione

Generalmente il danzatore e la danzatrice classica dipendono da un leader e lavora in squadra: questo richiama il rapporto di potere del coreografo-regista col danzatore-attore. Con Balanchine c'è una vera gerarchia tra coreografo che dirige e detiene il controllo dei movimenti e la danzatrice che diventa secondaria con l'affermazione della centralità della tecnica sull'espressione singolare. Nell'estetica balanchiniana "le ballerine dovrebbero danzare e non analizzare i loro ruoli".¹³ Sulla scena di un balletto classico il rapporto tra soggetti è già prestabilito: ciascuno di loro, infatti, ha interiorizzato la norma geometrica e soggettiva attraverso la disciplina. Il danzatore

¹¹ Couch, S.R., *The Orchestra as Factory: Interrelationships of Occupational Change, Social Structure and Musical Style*, in Foster, A.W. e Blau Albany, J.R. (a cura di), *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, New York, State University of New York, pp. 293-306, 1989.

¹² J. Van Delinder, *Tempo e movimento. Balanchine, taylorismo e balletto moderno*, studi culturali giugno 2005 (ringrazio Gigi Roggero per il preziosissimo suggerimento di lettura che mi ha dato la possibilità di confermare alcune impressioni provate studiando danza classica).

¹³ Kavanagh, J., *Secret Muses: The Life of Frederick Ashton*, New York, Pantheon Books, 1996.

non dà la schiena al pubblico, non mostra il lato debole, non deve cadere, la relazione sulla scena è stabilita dall'alto, da chi dirige (come un'orchestra), non c'è improvvisazione. I dispositivi culturali moderni, se letti nell'ottica del rapporto di potere, sono davvero inquietanti laddove si concentra la volontà di un singolo di produrre uno scenario, una visione, una rappresentazione che non è mai distaccata dal modo in cui il soggetto pensa a se stesso e allo spazio di incontro con l'altro.

Carolyn Carson, pur sperimentando un linguaggio diverso da quello classico, a proposito di 'Le città d'acqua' sostiene proprio questo, e affronta il rapporto verticale, di potere, tra coreografo e danzatore e il rapporto orizzontale, di potere anch'esso, ma non gerarchico, tra i danzatori, accostati in coppie o in gruppi per una visione esterna a loro ma interna alla mente che dirige rispetto alla quale reagiscono. Il modello veicola questo potere gerarchico. Agli occhi del coreografo, i danzatori, spiega Carson, sono come 'disegni' funzionali al suo discorso, discorso che non li riguarda, anche quando si vede in loro un'attitudine da potenziare. È sempre lo sguardo di uno che prevale su quello di molti. È sempre una *reductio ad unum*, un 'fare corpo' (come nel caso del corpo militare), un dispositivo che norma la visione di chi guarda.

La tendenza a reprimere le singolarità nelle parate ufficiali dei regimi totalitari estremizza un approccio che vediamo già nel balletto. Le singolarità nel balletto contano poco (tranne nel caso del genio), spesso sono di intralcio nella realizzazione della coreografia, ed emergono raramente, in ogni caso sempre dopo aver superato la prova del fuoco della disciplina, dopo aver conquistato il pieno controllo di ogni singolo muscolo. Nello spazio, i pieni e i vuoti, i movimenti, le pause, sono definiti a monte e le coreografie vengono replicate con lo scopo di essere identiche all'originale. La variazione, soprattutto se casuale, viene interpretata come errore e non colta come spunto arricchente per sperimentare altre forme. La variazione diventa, invece, nella danza contemporanea espressione creativa della singolarità, qualcosa che 'accade' al singolo e non è preordinata né codificata, evento a cui concedere tempo e spazio per il suo accadimento. Nel balletto classico, l'insieme è grafica di relazioni di potere, dunque il modello (come norma introiettata e forma da raggiungere) che esclude l'ingerenza di esperimenti e di condizioni contingenti, di stati in metamorfosi, e ha a che fare con la gestione delle relazioni sociali, dunque con un potere socialmente strutturato (non è neutrale il fatto che l'uomo prenda in braccio la donna e la sollevi dalla sua condizione nobilitandola in uno slancio aereo, come non è casuale che nell'educazione della

ragazza borghese la danza abbia avuto uno scopo disciplinante, riempiendo un tempo 'privato' e casalingo altrimenti vuoto, allena al silenzio e al risparmio dei gesti).

In Romeo e Giulietta, Nurejev sintetizza in maniera esemplare il rapporto tra norma, modello, potere, danza e disciplina, con una coreografia minimale dal forte impatto. Il potere, quello *hard*, è rappresentato in tutta la sua carica dominante. Si muove poco, il potere, non salta, non ha guizzi improvvisi, procede con andatura sicura e lenta, occupa lo spazio con ampie falcate. Questo per quanto riguarda il paradigma del corpo strutturato che produce effetti escludenti: a lungo hanno partecipato alla rappresentazione scenica solo quei corpi modellati, quei soggetti disciplinati adattabili all'immagine che la danza vuole dare di sé (e dunque: bianchi, in salute, con precise misure fisiche per quanto riguarda l'altezza e il peso). Come si legge in Synnott e McCarren, nel balletto classico moderno la forma e la dimensione dei corpi delle ballerine è di particolare importanza: i severi requisiti fisici di una ballerina di Balanchine includevano la 'rara combinazione di essere magra, musicale e tecnicamente matura'.¹⁴ In un importante lavoro, Van Delinder si sofferma sulla negazione della personalità della danzatrice in Balanchine e mette in relazione l'opera di Balanchine con l'organizzazione della forza lavoro nel taylorismo: "Le tecniche dell'organizzazione scientifica di Taylor furono ideate come regole in gradi di indicare ai dirigenti come controllare il corretto funzionamento dei corpi dei lavoratori sostituendo i movimenti non necessari con movimenti standardizzati, uniformi e precisi. L'uniformità rese inoltre i lavoratori intercambiabili, il che incrementò a sua volta la produttività attraverso la democratizzazione delle abilità lavorative su di un livello uniforme. [...] Balanchine integrò nel suo balletto i principi di uniformità di Taylor attraverso il controllo sempre più disciplinato dei corpi delle ballerine (dimensione, forma, movimenti). Fin da giovane Balanchine cercò di produrre una danza «pura» attribuendo importanza al corpo più che alla personalità individuale della ballerina. E giunto a maturità come coreografo, era lo stesso Balanchine – e non la ballerina – ad avere il controllo sui movimenti della ballerina stessa. [...] Come Taylor utilizzò l'estetica del meccanico per ri-strutturare l'organizzazione fisica dei processi di produzione al fine di rendere il lavoro più produttivo con un minimo

¹⁴ Garafola, L. (a cura di) 1997 *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Hanover (NH), Wesleyan University Press, p.74; vedi anche McCarren, F. 2003 *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Production*, Stanford, Stanford University Press; e Synnott, A. 1992 *Tomb, Temple, Machine and Self: The Social Construction of the Body*, in «The British Journal of Sociology», n. 43, pp. 79-110.

dispendio di forze o di spesa, così anche Balanchine si servì degli stessi principi di efficienza meccanica per dare nuova forma ai corpi, attraverso il perfezionamento della tecnica del balletto classico e l'insistenza sulla velocità e sulla definizione del movimento. [...] Proprio come l'organizzazione scientifica di Taylor non sempre produsse lavoratori felici, così anche gli sforzi di Balanchine a volte fallirono nel relegare le personalità delle ballerine a un livello secondario rispetto alla sua coreografia. [...] Come Taylor, Balanchine si appropriò del controllo sulla ballerina come individuo, producendo un corpo disciplinato, oggettivo, la cui soggettività è costituita dal coreografo moderno.”¹⁵ Non è possibile ricostruire tutti i passaggi attraverso cui si è passati dalla concezione filosofica del corpo della scherma al paradigma espressionista del teatrodanza (Pina Bausch), ma si intende offrire uno spunto di riflessione sulla contemporanea *contact improvisation*¹⁶. Nel frattempo, già solo a voler parlare del Novecento, bisognerebbe almeno citare gli esperimenti espressivi politici liberatori del *Living theatre* che risale al nucleo della gestione del corpo cercando di recuperare qualcosa che si è andato perduto, un gesto colore suono arcaico, ma anche di Barba che mette in discussione la normalità civilizzata (e borghese). Siamo negli anni '70, quando la consapevolezza critica di tanti artisti e intellettuali mirava a mettere in crisi la meccanizzazione del taylorismo come fattore che ha dato impulso a un discorso sulla corporeità nel quale le strategie di controllo gestionale miravano a costruire le soggettività dei lavoratori attraverso l'azione sui loro corpi.¹⁷ E dunque si arriva alla *contact* attraverso un lavoro lunghissimo di destrutturazione del corpo, di disorganizzazione, di scomposizione degli stili, di svuotamento della norma (che distingue tra movimento normale e movimento non normale) per una danza che assembla pezzi emergenti di memorie, di storie, di canoni desacralizzati e messi sullo stesso piano in funzione antigerarchica.

Per arrivare a questo, vengono accolti gesti e movimenti quotidiani, si fa strada un linguaggio minore, non è più necessaria una formazione classica per un danzatore contemporaneo. Il soggetto non si pensa secondo un 'more geometrico' e la sua espressione si fa coraggiosamente e orgogliosamente privata, non c'è esibizione ma

¹⁵ J. Van Delinder, cit. p.26

¹⁶ La *contact improvisation* è stata sviluppata, negli Stati Uniti nel corso degli anni '70, da un gruppo di danzatori guidati da Steve Paxton e Nancy Stark Smith.

¹⁷ Bahnisch, M. *Embodied Work, Divided Labour: Subjectivity and the Scientific Management of the Body in Frederick W. Taylor's 1907 «Lecture on Management»*, in «Body & Society» n. 6, pp. 51-68, 2000.

espressione. La relazione è sollecitata a uno sforzo di comprensione e di immaginazione, si rompe il cerchio della rappresentazione dei ruoli sociali e delle gerarchie (al contrario dei balli di corte).



Nella contact improvisation la relazione è centrale, e la variazione al modello veicola la possibilità di un incontro che è sempre mediata da una forma, quindi non c'è ingenuità o mitologica immediatezza, o fusione, ma è più ricco di piccoli e frammentati racconti involontari che consentono un dialogo meno scontato, fuori dalla cornice del 'c'era una volta', c'era una volta un cigno morente, o Giulietta. Si cercano i punti di contatto tra parti del corpo che si fanno propulsori di movimenti (il movimento può partire dal naso!) in maniera disorganizzata, cioè alla concezione totalizzante e totalitaria del balletto, dove c'è un preciso ordine nel movimento, succede una 'equipollenza', anche un dito può letteralmente dare luogo a una danza (e il piede non è più fasciato a mo' di punta che indica un punto nello spazio ma è scalzo, recettivo e aperto, ristabilendo il contatto con la terra). Il contatto (limitato all'uso delle mani

nella danza classica) mette al centro la sensazione tattile rispetto alla visione riconoscendo nella superficie corporea, la sua parte esterna, la pelle, che costituisce il piano su cui si registrano i rapporti col mondo, il vero 'dentro' del soggetto.¹⁸

Tutto ciò, nato da un desiderio di rovesciamento dell'ordine della norma corporea, ha consentito non a caso la diffusione di questo tipo di danza anche in ambienti non professionistici non avendo come unico scopo la rappresentazione, tant'è che numerosi sono i laboratori espressivi anche in ambito medico, coinvolgendo persone con disabilità ad esempio. E in ambito teatrale anche come training, come ricerca nello spazio che può essere praticata a tutte le età. Una cosa del genere, in passato, sarebbe stata impensabile. La destrutturazione del corpo e dei rapporti sociali non costituisce una perdita, un lutto, ma è un lavoro che intende aprire altre possibilità. L'improvvisazione non è manieristica variazione di forma ma poetica apertura di senso che dà luogo a un evento unico, irripetibile. Il movimento non è gesto simbolico nel senso che non rimanda a un significato ulteriore che lo spiega e lo giustifica ma è ciò che accade tra singolarità, è scoperta che vale sia per il singolo che ha modo di lavorare su di sé in autonomia, sia per la dinamica relazionale, trattandosi di sperimentazioni sul peso, sulle cadute, sull'equilibrio di coppia in senso proprio fisico. La forza diventa pressione che sposta i corpi nello spazio, si utilizza l'abbrivio (moto inerziale dopo che il corpo ha preso velocità – va oltre il volontarismo della coscienza). Il corpo non è soggetto coscienza ma singolarità senziente, le direzioni sono rivisitate: non più gerarchia di alto e basso, di diagonale e frontale, la caduta è occasione di un rapporto con il suolo, le pause risuonano, gli errori non esistono, ciò che era marginale o brutto viene accolto e ascoltato. Diventa chiaro come, per descrivere certe esperienze, si faccia ricorso soprattutto alla definizione di cosa 'non è' ma ciò è positivo, è il non è poetico dell'inaudito, perché ciò che è non è predeterminato secondo un modello da replicare. Si sposta sempre più in là la possibilità della codificazione del movimento, sia perché la variazione è continua e contingente, contestuale, sia perché è una danza non rappresentativa (e talvolta è anche brutta da vedere ma è emozionante per chi la prova per una sorta di simpatia muscolare), è estesa ad ambiti non tradizionalmente artistici e si presta a molteplici interpretazioni. È interessante notare come le variazioni a loro volta diventino modelli: c'è sempre un movimento nella sperimentazione che sposta il limite della modificabilità per richiuderlo. La domanda

¹⁸ Per Simmel lo spazio è un modo di collegare stati d'animo.

è: quando la variazione diventa modello? Anche la variazione ha una norma, anzi, Canguilhem¹⁹ sostiene che è la variazione la vera norma della vita mentre il patologico è nella fissazione delle forme. Si ribalta completamente l'idea di modello come ideale da raggiungere: un lavoro sul corpo che ricombini il nesso tra il vivente e la norma è un possibile percorso che mostra le tante problematiche in gioco nella danza.

¹⁹ G. Canguilhem, *Il normale e il patologico*, Einaudi, 1998.