

IL CORPO E LA SCENA
TERRITORI DELL'ESPERIENZA ESTETICO-CONOSCITIVA
NELLA PRATICA ARTISTICA DELLA DANZA

di Gabriella Riccio

*Io sono compiutamente corpo e niente al di fuori di lui; "anima"
è soltanto una parola per qualcosa che è corpo.*

*Dietro i tuoi pensieri e i tuoi sentimenti, fratello mio, c'è un
imperatore potente, un saggio sconosciuto – si chiama Sé. Egli
abita nel tuo corpo, è il tuo corpo.*
F. Nietzsche

Abstract

The discussion about the subject of Sublimation is articulated, complex and rigorous. These pages deliberately address the issue indirectly in the attempt to add useful elements to the critical analysis from the point of view of who, as choreographer and performer, is devoted to the artistic practice of dance. My observations therefore concern the two constituent elements of the choreographic act: the body and the scene. The 'body' as the territory of the creative and cognitive experience of the dancer/choreographer: I will try to render, from my experience, the intimate of the creative and generative process of the choreographic act. The 'scene' as the territory of the aesthetic-cognitive experience of the spectator/witness: the attempt here is to provide, as careful observer of the performative act, reflections about the role of the spectator in the performative dialectics. Both perspectives investigate the relationship between dance and thought, and incidentally between the body and the mind.

Il discorso intorno al tema della Sublimazione è articolato, complesso e rigoroso. Queste pagine affrontano volutamente in modo indiretto la questione nel tentativo di aggiungere tasselli utili per un'analisi critica dal punto di vista di chi, come coreografa e performer, si dedica alla pratica artistica della danza. Queste riflessioni riguardano i due elementi costitutivi dell'atto coreografico: il corpo e la scena. *Il corpo*, come territorio dell'esperienza creativa e conoscitiva del danzatore/coreografo: proverò qui a restituire, a partire dalla mia esperienza, quell'intimo del processo creativo e generativo proprio dell'atto coreografico. *La scena*, come territorio dell'esperienza estetico-conoscitiva dello spettatore/testimone: il tentativo è quello di restituire, come osservatrice attenta della cosa performativa, delle riflessioni intorno al ruolo dello spettatore nella dialettica performativa. Entrambe le prospettive indagano il rapporto tra danza e pensiero, e in modo incidentale tra corpo e mente.

Una premessa - Danza e Filosofia

Ma di quale danza parliamo? La parola danza evoca le sue molteplici manifestazioni legate alla cultura, al luogo e al tempo. Queste pagine prendono in considerazione quella che viene chiamata *nuova danza* (oggi anche *danza di ricerca*) in quanto pratica artistica. A partire dalla fine dell'Ottocento e per tutto il Novecento, filosofia, letteratura, poesia ripensano il corpo e

la sua relazione con il pensiero e iniziano a rivolgere il loro interesse alla danza. Anche la danza partecipa a questa riflessione sulla corporeità ripensando se stessa e il posto che occupa nelle arti e nella storia. Coreografi e danzatori trovano nel pensiero di alcuni filosofi qualcosa che ben si adatta alle esigenze epistemologiche della danza e allo stesso tempo si moltiplicano i riferimenti e i contributi sulla danza di poeti, pensatori, filosofi.¹

La danza – come già osservava Paul Valéry – è pensiero all’opera e proprio come tutta l’arte contemporanea, è essa stessa un qualcosa che dà da pensare. Dà da pensare non solo su qualcosa, ma sulla modalità stessa del pensiero. La danza si manifesta quindi al tempo stesso come arte e come *meta-arte* dell’arte². Tra gli autori che più direttamente e più diffusamente si sono occupati del rapporto tra la filosofia e le diverse pratiche artistiche Deleuze estende al territorio della filosofia quello della creazione, assumendo la filosofia come una pratica della creazione di concetti³ ed evidenziando che «l’incontro fra due discipline non avviene quando una si mette a riflettere sull’altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per conto proprio e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un’altra»⁴. Più che ‘risolvere’ in questo caso io preferirei dire ‘interrogare’: risolvere appunto è compito delle scienze, interrogare, mettere in crisi, è il territorio delle arti. La materia che l’artista tocca coincide con quella oggetto del pensiero filosofico o scientifico, ma lo fa con una modalità altra: annullando quella distanza di sicurezza, l’artista si confronta con la materia in un corpo a corpo, lasciandosi investire in prima persona. In questo senso non riesco a riconoscere un primato alla danza rispetto ad altre pratiche artistiche o di pensiero. Le dinamiche del rapporto tra corpo, movimento e pensiero nell’esperienza creativa e sensibile sono presenti in tutte le forme artistiche e di scrittura: è evidente la forte presenza del corpo di un autore nel ‘gesto’ di chi scrive, scolpisce, dipinge o suona, un gesto che nel suo movimento lascia traccia. Allo stesso modo la danza si nutre fortemente del pensiero pur arrivando, in un certo senso, a superarlo nella pratica. Ma questo lavoro “oltre il pensiero” non va frainteso: coreografi e danzatori sono molto consapevoli delle scelte estetiche che effettuano, quindi il lavoro sottile del danzatore su *istante, istinto e intuito* non va confuso con lo spontaneismo, si tratta piuttosto di un *venir meno* del pensiero nel danzatore, come un *de-pensamento* beniano⁵. Quando nei suoi *Diari* Vaslav Nijinsky scrive «Io sono un filosofo che non pensa. Sono un filosofo con il sentimento»⁶ quello che in realtà ci sta dicendo è che la danza è filosofia articolata nella materia del sensibile.

Questa danza che partecipa attivamente al dialogo tra le arti fa intravedere una strada possibile per un rinnovamento di tutta la scena contemporanea fornendo materiale di riflessione anche per quel teatro che prende le distanze dalla centralità del testo e inizia a muoversi verso una centralità del corpo e una drammaturgia dei segni in scena, a partire da Antonin Artaud fino ad arrivare a Romeo Castellucci (penso all’edizione da lui curata della Biennale di Venezia nel 2005 *Pompei. Il romanzo della Cenere* – più volte definita una biennale di corpi – con

¹ In questo senso C. DI RIENZO, “Pensare il corpo in movimento come tensione etica all’oltre”, disponibile su “Le reti di Dedalus” http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/dicembre/filosofie_presente/2_filosofia.htm e G. C. CHERNETICH, “Maurice Merleau-Ponty e la danza. Un accenno”, disponibile su “Teatro e Critica” <http://www.teatroecritica.net/2016/06/maurice-merleau-ponty-e-la-danza-un-accenno/>.

² In questo senso B. ELIA prefazione a FECHNER, MALLARMÉ, VALÉRY, OTTO, *Filosofia della danza*, trad. it e a cura di Barbara Elia, il melangolo, Genova 2004.

³ G. DELEUZE, *Cinéma 2. L’image- temps*, Minuit, Paris 1985; *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, p. 308.

⁴ G. DELEUZE, “Qu’est-ce qui l’acte de création?”, Conferenza 1987; *Che cos’è l’atto di creazione*, a cura di Antonella Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli 2013, p. 29.

⁵ In questo senso V. CUOMO, recensione a *Sulla Danza*, a cura di Maurizio Zanardi, Cronopio 2017, disponibile su “Kaiak” <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/teatro/recensioneDanza.pdf>

⁶ V. NIJINSKY, *Diari. Versione integrale*, tr. it. M. Calusio, Adelphi, Milano 2003, p. 54.

un'importante presenza di coreografi e danzatori)⁷. Come il teatro si allontana dal testo, in questi anni, la danza si libera dall'immagine del danzatore-tecnico e virtuoso appropriandosi sempre più dei corpi *qualunque* con tutte le implicazioni etiche, estetiche e politiche che ne discendono. Siamo consapevoli che oggi i confini tra danza, teatro, performance sono mobili, sfumati, sempre più difficilmente tracciabili.

Il Corpo

Il processo di ricerca e creazione proprio della danza si realizza come pratica complessa di relazione e di scambio tra più soggetti: il danzatore-coreografo, gli altri co-creatori (danzatori, artisti del suono, del video, della luce, della scena, drammaturghi) e lo spettatore, che volutamente inserisco come partecipe al processo dell'atto performativo. La creazione nasce nella relazione tra diversi inconsci, nella disposizione all'incontro con *l'altro*, ad accogliere la possibilità di esserne modificati.

La danza è corpo in atto, in movimento ed implica la relazione del corpo con il tempo e con lo spazio⁸. Tre dunque i suoi elementi fondanti: corpo, tempo e spazio. Caratteristica della danza è che la "materia" di questa arte è la stessa per chi la fa e per chi la osserva, il corpo, inteso nella sua inscindibilità tra corporeo (con le sue leggi meccaniche, fisiche e biologiche) e psichico: «la danza è un'arte dell'anti-dualismo»⁹. Parlare del corpo però è altra cosa che parlare del corpo che danza. Il corpo che danza è strumento potente, portatore e custode del senso. L'atto performativo è un linguaggio autonomo non traducibile in nessun altro modo. Scelgo qui il termine *atto* rispetto a *gesto* o *movimento*: riconosco all'atto la prossimità all'azione in quanto generatrice dell'evento; al gesto una maggiore prossimità con il segno; al movimento l'accento sulla sua relazione con il tempo e con lo spazio. *Mi interessa una danza non affermativa, senza confini definiti per essere permeabile alla percezione e al potere dello spazio*¹⁰, che possa, per quanto possibile, conquistare una distanza dal linguaggio. Il lavoro del danzatore si allontana dal gesto didascalico e affermativo. Tuttavia siamo parlati dal linguaggio: nasciamo e cresciamo in un contesto che crea condizionamenti, ciò è ancora più evidente quando il danzatore apprende una o più tecniche che portano in sé un dato di cultura, di storia e di estetica. Compito del danzatore è quello di lavorare per il superamento questi condizionamenti in un costante tentativo di lasciare andare gli schemi forti che ci abitano, per ascoltare quanto si rivela, si manifesta, in una tensione sempre presente verso l'autenticità dell'atto. Il corpo, ogni corpo, porta in sé un'enorme quantità di informazioni, per questo cerco di lavorare in modo quanto più possibile oggettivo ed elementare rispetto alle qualità fisiche del corpo e al suo rapporto con lo spazio e con il tempo. Il punto di partenza è una 'questione' che si è formata prima dell'inizio del lavoro in sala. Questa si condensa e si manifesta in modo autonomo: c'è qualcosa che – data un'articolata serie di condizioni, coincidenze e casualità – si presenta come *più urgente*¹¹ e chiede di essere indagato. In questa fase il lavoro è completamente aperto: a volte quello che razionalmente sembra un appiglio, fallisce e il lavoro in sala prende una direzione alla quale non posso che arrendermi. Molto del lavoro del danzatore ha a che fare con questa resa: non una sconfitta, ma una capacità di ascolto oltre quello che la mente razionalmente cerca di imporre. In questo senso «il dare forma ad una forza è processo di sublimazione che si realizza nel momento in cui si stabilisce un rapporto di amicizia con il vuoto e

⁷ Sulla relazione tra danza e teatro a partire da A. Artaud cfr. M. ZANARDI, "Dal regno dei morti", in *Sulla danza*, cit., e A. BADIOU, *Inestetica*, a cura di Livio Boni, Mimesis Edizioni, Milano 2007.

⁸ G. DELEUZE, *Che cos'è l'atto di creazione*, cit., p. 12.

⁹ C. DI RIENZO, *Op. cit.*

¹⁰ Vedi le mie note coreografiche a *K.i.s.s.#1 - about fragility* 2004 in www.gabriellariccio.com.

¹¹ Sulla questione dell'urgenza vedi sotto le mie note coreografiche a *Noli me tangere*.

con il nulla»¹². Il danzatore sviluppa e costantemente pratica due attitudini: un *intuito*, inteso come capacità di reagire nel modo più immediato (non-mediato) ad una necessità che si presenta nel succedersi degli eventi generati dal corpo nel tempo e nello spazio; e una particolare forma di *attenzione*, quella che il danzatore e pedagogo Dominique Dupuy definisce una “concentrazione deconcentrata”, soglia delicata e fragilissima. La mente contribuisce al processo creativo, non ne è esclusa, ma è presente con diversi gradi di intensità e modalità: a momenti più presente e consapevole, a momenti più distante si ‘accorge’ di qualcosa che emerge attraverso il corpo dal caso, dall’errore, dall’incidente. Nella fase iniziale della ricerca la mente resta indietro, sullo sfondo, lontano, distante: il lavoro in sala lascia spazio al caos, all’irrazionale, all’involontario. La mente, contribuisce a tratti: osserva, analizza, coordina, individua connessioni, associazioni, giustapposizioni, frammenti. Nello svilupparsi del lavoro, la mente è via via più presente, si tratta di una attività creativa più razionale: la composizione tende in qualche modo a condensarsi, a trovare una pertinenza tra più piani che interagiscono tra loro. La mente aiuta – a selezionare, ordinare, consequenzializzare – ma può anche essere di ostacolo. La mente tende ad essere ragionevole, teme di non essere in grado di capire. Questo timore la spinge a tentare di intervenire continuamente, ancor prima di avere fatto l’esperienza e in questo tentativo blocca il fluire. Ecco che il danzatore si allena a lavorare sospendendo questa forma di interferenza della mente, che equivale ad una forma di *epoché*, di sospensione del giudizio: tutto è permesso, tutto può accadere. L’attenzione al presente, al *qui ed ora* imprescindibile della danza, corrisponde ad un ordine di sensibilità, una forma di cura che cerca di oggettivare il più possibile, per vedere quello che c’è realmente, quello che si manifesta oltre il pensiero, o forse nel pensiero ma oltre il giudizio. Questa forma di attenzione non chiede di non pensare affatto, ma di non pensare troppo, di non anticipare con il giudizio, altrimenti non riesco ad ascoltare perché frappongo fra me e ‘la cosa’ molte altre questioni. Per raggiungere questa forma di attenzione, che è una forma di *sensibilità*, parto dal dato reale delle *percezioni*, delle evidenze degli atti che si susseguono in sala (eventi). Metto a fuoco le sensazioni reali, queste sì che sono sempre al presente in un continuo fluire. Faccio attenzione ad ogni minimo indizio che mi riguarda, che riguarda il mio corpo e il mio percepire: respiro, forme, suoni, odori, colori, luci, temperature, sensazioni, associazioni, visioni. La danza e la scena si giocano continuamente al presente, piano che non può mai essere tradito: anche quando la scrittura si definisce, si è sempre attraversati da un presente che non è mai lo stesso e la qualità della danza dipende da come lasciamo vibrare in noi quel presente in quella scrittura.

Il lavoro di creazione è un processo, richiede tempo e si forma per stratificazioni. Ogni elemento e ogni dettaglio può diventare scrittura. Il contesto in cui nasce il lavoro, il luogo, un incontro, un libro, una frase, le persone che ho scelto e che hanno scelto di partecipare alla creazione, le coincidenze, anche casuali, che mi colpiscono in quel momento, prendono significato e le lascio interferire con il processo. Non si tratta di essere autobiografici ma il vissuto è presente con i suoi *echi*, *risonanze*, *memoria*. In questo senso Rancière richiamando il *tutto parla* di Novalis ricorda «la regola freudiana che non ci sono ‘dettagli’ insignificanti [...] Non c’è episodio, descrizione, frase che non porti in sé la potenza dell’opera. Perché non c’è cosa che non porti la potenza del linguaggio. Tutto è in parità, ugualmente importante, ugualmente significativo»¹³. Nella danza non si tratta di rappresentare o comunicare: il gesto è indefinito, linguaggio muto che non rappresenta, ma che manifesta una sensibilità specifica¹⁴. In sala cerco di fare emergere delle evidenze attraverso la conoscenza che ho dello strumento, del

¹² M. RECALCATI, intervento al Convegno “La sublimazione. Analisi critica dell’ultima frontiera del simbolico”, a cura di Vincenzo Cuomo e Eleonora de Conciliis, Palazzo delle Arti di Napoli, 15-16 marzo 2017.

¹³ J. RANCIÈRE, *L’inconscient esthétique*, Editions Galilée 2011; *L’inconscio estetico*, a cura di Massimo Villani, Mimesis, Milano 2016, p. 72.

¹⁴ In questo senso Massimo Villani in J. RANCIÈRE, *L’inconscio estetico*, cit., p. 17.

corpo, attraverso dei sistemi di composizione che generano *eventi*: insiemi di regole che non possono vivere se non all'emergere di eccezioni. Tra alcuni eventi l'attenzione riconosce delle connessioni, dei punti di fuoco. Le evidenze emerse si collegano in una struttura, una forma che diventa *la creazione*. Se c'è un lavoro razionale questo non è mai nella direzione di una idea di cosa dovrà essere o dire la creazione. Costringendo l'attenzione ad un massimo sforzo di focalizzazione sulle percezioni e sulle regole all'interno dei sistemi, paradossalmente, la mente si libera in uno spaesamento: la mente è troppo occupata ad osservare e gestire il fluire degli eventi per potere interferire con il giudizio, così il reale ha la possibilità di emergere e di manifestarsi. Questa è la lezione che la danza occidentale apprende dall'Oriente, lo studio del rapporto tra la mente ed il corpo: domare la ragione attraverso un lavoro che riguarda l'osservazione del corpo e della realtà.

La creazione per me si condensa in una struttura che si basa su un'articolazione di microsistemi che generano eventi articolati in qualità, spazi e durate. Il lavoro, all'interno di questa struttura dove ho trovato dei punti fermi, mantiene in grande misura un grado di non-definizione per me necessario perché il gioco sia sempre al presente. Il presente ha a che fare con la *presenza*. La presenza in scena si manifesta quando il danzatore si rende massimamente permeabile alle percezioni al punto di potere raggiungere un massimo di esposizione sulla soglia di una *fragilità* e di una autentica *vulnerabilità*. Si conserva quindi una dose di rischio all'interno del lavoro che il danzatore deve essere in grado di assumere e sostenere in scena. Nutro un profondo interesse per il lavoro di improvvisazione e di composizione istantanea, perché connessi a quella forma di intuito e di attenzione cui ho accennato: tra improvvisazione, composizione istantanea e creazione esistono una infinita gamma di possibilità, vari gradi e livelli di definizione: la soglia è estremamente labile. Quando arrivo alla creazione, questa è definita in modo molto articolato nella sua struttura di qualità, spazi e durate, ma non in una scrittura definita dei singoli passi: lavoro per insorgenze, intensità, ritmo, regole ed eccezioni, per permettere al *senso* di manifestarsi. La questione del senso è strettamente legata al conoscitivo, al pensiero, al linguaggio e al simbolico. Nietzsche riconosce la danza quale metafora del pensiero come divenire, come potenza attiva, come intensità, e allo stesso tempo definisce 'volgarità' l'essere costretti a reagire e ad obbedire ad ogni impulso, incapaci di resistere ad una sollecitazione. Alain Badiou osserva che per Nietzsche la danza non è volgare in quanto essa è «la manifestazione corporea di una *disobbedienza* all'impulso»¹⁵.

L'autore nella sua attenta analisi del saggio di Mallarmé provocatoriamente afferma che:

La danza non è un'arte perché essa è il segno della possibilità dell'arte, in quanto iscritta al corpo [...] Spinoza diceva che cerchiamo di sapere cosa sia il pensiero, quando non sappiamo nemmeno di cosa è capace un corpo. Direi che la danza è esattamente ciò che mostra che il corpo è capace di arte, e la misura esatta in cui, in un dato momento, ne è capace. Ma dire che un corpo è capace di arte non vuol dire fare 'un'arte del corpo'. La danza indica questa capacità artistica del corpo, senza pertanto definire un'arte specifica. Dire che il corpo, in quanto corpo, è capace d'arte, è mostrarlo come corpo-pensiero. Non tanto come pensiero imprigionato in un corpo, ma come corpo che è pensiero. Questo è il compito della danza: il corpo-pensiero che si mostra sotto il segno evanescente di una capacità d'arte. La nostra sensibilità alla danza viene dal modo in cui la danza risponde, a suo modo, alla domanda di Spinoza. Di cosa un corpo in quanto tale è capace? È capace d'arte, vale a dire che si mostra come pensiero originario¹⁶.

¹⁵ A. BADIOU, "La danse comme métaphore de la pensée", in *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Sammeron, Germs 1993, p. 14 [traduzione mia].

¹⁶ Ivi, p. 21 [traduzione mia].

In questa direzione anche Jacques Rancière. Per l'autore le cose dell'arte sono cose del pensiero»,¹⁷ ma – facendo riferimento all'idea di “conoscenza confusa” messa in campo nell'*Estetica* da Baumgarten – afferma che si tratta «di una identità di un sapere e di un non-sapere, di una conoscenza sensibile come intellegibile confuso che si oppone alla conoscenza chiara e distinta della logica. [...] Non più una conoscenza inferiore, ma propriamente *un pensiero di ciò che non pensa*»¹⁸. È questa la rivoluzione dell'ordine simbolico cui fa riferimento Rancière, che rende «concepibile un pensiero fuori di sé»¹⁹, un pensiero che si manifesta *in quanto tale* nella dimensione del sensibile, nella quale esso *non pensa*. In questo senso si muove anche il discorso di Merleau-Ponty sulla non-filosofia²⁰. Rancière mette in relazione pensiero analitico e pensiero estetico. Per l'autore le figure delle opere dell'arte servono a provare che:

c'è del senso in ciò che sembra non averne, c'è enigma in ciò che sembra andare da sé, un carico di pensiero in ciò che appare un dettaglio anodino. Queste figure non sono i *materiali* su cui l'interpretazione analitica prova la sua capacità di interpretare le formazioni della cultura. Esse sono le *testimonianze* dell'esistenza di un certo rapporto del pensiero e del non-pensiero, di un certo modo di presenza del pensiero nella materialità del sensibile, dell'involontario nel pensiero cosciente e del senso nell'insignificante. In breve, se il medico Freud interpreta dei fatti 'anodini' trascurati dai suoi colleghi positivisti, se può far servire questi 'esempi' alla sua dimostrazione, è perché essi sono in se stessi le testimonianze di un certo inconscio²¹.

Quindi «se la teoria psicoanalitica dell'inconscio è formulabile è perché esiste già, fuori dal terreno propriamente clinico, una certa identificazione di un modo inconscio del pensiero, e perché l'ambito delle opere dell'arte e della letteratura si definisce come il dominio privilegiato di questo inconscio»²². Allo stesso tempo però egli ci fa notare che Freud «cerca il fantasma matriciale della creazione artistica, e non l'ordine figurale inconscio dell'arte»²³. Nel suo discorso Freud vuole far trionfare una vocazione ermeneutica, «intervenire sull'idea del pensiero inconscio che regola le produzioni del regime estetico dell'arte, mettere ordine nella materia in cui l'arte e il pensiero dell'arte fanno giocare i rapporti del sapere e del non-sapere, del senso e del non-senso, del *logos* e del *pathos*, del reale e del fantastico»²⁴. In questo modo, per l'autore, Freud «chiede all'arte di testimoniare in favore di una razionalità profonda della 'fantasia', di sostenere una scienza che pretende, in un certo modo, di rimettere la fantasia, la poesia e la mitologia al cuore della razionalità scientifica»²⁵. Questo discorso ci allontana in parte da una lettura psicoanalitica dell'arte, in particolar modo quando categorizza un'arte psicotica o nevrotica e che appare a tratti forzata. Esiste certo una attività dell'inconscio in tutte le manifestazioni della nostra vita, cui l'arte non fa eccezione, ed esiste quindi una attività sublimatoria, cui anche l'arte non fa eccezione. Forse, a questo punto, sarebbe necessario articolare queste riflessioni alla luce delle recenti scoperte e studi nel settore della neurofisiologia e delle neuroscienze. Chi porta avanti una pratica artistica certo è dotato o sviluppa la mente analogica, associativa, il pensiero laterale piuttosto che il pensiero lineare. Spesso quello che ci appare più interessante è ciò che riesce ad incidere perché interviene come una rottu-

¹⁷ J. RANCIÈRE, *L'inconscio estetico*, cit., p. 51.

¹⁸ Ivi, p. 52.

¹⁹ M. VILLANI, "Politica: il risalire dell'osceno", in *L'inconscio estetico*, cit., p. 13.

²⁰ Per le riflessioni sul tema della non-filosofia come stato di crisi del pensiero ma anche come suo superamento nell'arte, letteratura e psicoanalisi cfr. M. MERLEAU-PONTY, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*.

²¹ J. RANCIÈRE, *L'inconscio estetico*, cit., p. 50.

²² Ivi, p. 51.

²³ Ivi, p. 93.

²⁴ Ivi, p.85.

²⁵ Ivi, p. 81.

ra rispetto ad un ordine dato e costituito in termini estetici e culturali. Ogni volta che questa rottura o lacerazione appare, ci si presenta come gesto per sua natura folle, perché contraddice e mette in crisi – come raffinata protesta e non come atto incontrollato – la norma. Questa follia, che associamo al genio dell'artista, però, è una rottura consapevole – tanto critica quanto incisiva e precisa – di quello che è il discorso della Legge²⁶. Per tornare a Nijinsky, nella sua genialità, il danzatore è perfettamente cosciente che il gesto del suo Fauno sia una volontaria rottura con tutta la tradizione precedente del balletto. A proposito di questa rottura, Michel Foucault afferma che «non c'è follia se non come istante supremo dell'opera, e quest'ultima la respinge indefinitamente ai suoi confini: dove c'è opera non c'è follia; e tuttavia la follia è contemporanea dell'opera, poiché inaugura il tempo della sua verità. L'istante in cui nascono e si compiono insieme l'opera e la follia è l'inizio del tempo in cui il mondo si ritrova citato in giudizio da quest'opera e responsabile di ciò che è davanti ad essa»²⁷.

La Scena

Per quanto riguarda il rapporto tra la scena e lo spettatore, si tratta di effettuare un ribaltamento di prospettiva, come osserva De Marinis: «dallo *spettacolo* come opera-prodotto da guardare-analizzare-leggere etc. alla *scena* come insieme di processi e di pratiche (produttive e ricettive) da esperire-indagare-capire»²⁸. Così come per il coreografo-danzatore il lavoro di ricerca e creazione attraverso il corpo coinvolge la mente in un *processo cognitivo* totale attraverso il *pensiero*, i *sensi* e l'*esperienza*, allo stesso modo per lo spettatore la scena opera su questi tre livelli in una relazione dinamica con la sua mente. La forza dell'atto performativo, in quanto «transito progettuale di un'impermanenza»²⁹ risiede nel suo essere indefinito. In questo senso la scena si apre dal senso al non-senso, alla «*potenza fertile del malinteso*»³⁰. Il diaframma tra ciò che in scena si manifesta e lo spettatore funziona come le giunture del nostro corpo che collegano le ossa permettendo a queste di articolarsi in molteplici direzioni. Concepisco la scena come un dispositivo percettivo che ha a che fare con il conoscitivo e che non si lascia addomesticare dal linguaggio, dal simbolico, potendo così infrangere le barriere protettive del pudore, del bene e del bello per avvicinarsi a quel luogo di incandescenza che è *il reale*, «quel reale senza senso e senza significato che ci terrorizza»³¹. Ecco che la danza può inoltrarsi nel territorio del non dicibile, sconfinare in territori dove in altro modo non è dato inoltrarsi. Umano troppo umano, il corpo che danza sfida il limite della materia in un'irrinunciabile tensione all'oltre, dove questo oltre non è una elevazione ma uno sconfinamento verso il limite ultimo del *reale*, limite che continuamente si sposta e le sfugge.

*

²⁶ Per un'analisi del rapporto tra danza e politica vedi P. LEGENDRE, *La passione di essere un altro. Studio per la danza*, Marsilio, Venezia 1979.

²⁷ M. FOUCAULT, «La folie, l'absence d'oeuvre»(1964); *La follia, l'assenza di opera*, in appendice a *Storia della follia nell'età classica*, a cura di Mario Galzigna, Rizzoli, Milano 2015.

²⁸ M. DE MARINIS, «Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia», Testo della relazione presentata al convegno *Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive*, Università di Messina, 28-30 novembre 2013.

²⁹ S. RAMPPELLI, *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, a cura di Ada d'Adamo, Editoria & Spettacolo, Roma 2012, p. 103.

³⁰ Mie note coreografiche a *La follia* (2016), su www.gabriellariccio.com.

³¹ M. RECALCATI, *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, a cura di Fedra Cocca, Poiesis, Bari 2013, pp. 23 e sgg.

Il mio esordio come coreografa, quindi il passaggio dal corpo che danza al confronto con la composizione, è stato casuale. Fino a quel momento avevo lavorato, avvertendo una certa scomodità che non riuscivo a mettere a fuoco, al servizio dell'idea di altri coreografi, quando mi fu chiesto di creare un mio lavoro. Ho scoperto così che questo territorio che mi chiedeva di assumere maggiore responsabilità sulla scena mi era più congeniale. Sentivo l'esigenza di instaurare una relazione forte con lo spettatore coinvolgendolo direttamente nel dispositivo della performance, esigendo una prossimità anche spaziale e chiedendogli di agire in prima persona all'interno del dispositivo. Questi primi lavori sono la ricerca di nuovi formati che sperimentano una diversa concezione dello spazio e della relazione performativa. È questo il caso di *Watch/Touch* (2003) e di *Körpersprache* (2004). Poi questa tensione con lo spettatore si sposta dallo spazio al tempo e ad una indagine sui sistemi di composizione come in *K.i.s.s.#1 - about fragility* (2005) e *Mensch – über Schönheit* (2006), che nasce come trittico ma che è stato più spesso portato in scena come *solo*. Potrei definire questi primi esperimenti dei lavori più marcatamente concettuali.

*Watch/Touch*³² è una serie di *a solo* per il singolo spettatore. Lo spettatore è invitato ad entrare in una scatola di alluminio di 4x4 metri dove lo aspetta il performer e dove gli viene garantito di non essere visto dall'esterno. La struttura ha due sole entrate, una per guardare l'altra per toccare, ma gli sarà possibile entrare una sola volta, potrà quindi scegliere solo una delle due modalità. La performance mette in discussione la modalità tradizionale della fruizione della danza, la più "corporea" delle arti, solitamente accessibile allo spettatore unicamente attraverso lo sguardo. Al tempo stesso è un'indagine sulle percezioni, sul tatto e la vista e il ruolo che queste rivestono nella nostra esperienza personale. Ma si tratta anche di un lavoro su rischio, coraggio, vulnerabilità, sfida, intimità, autenticità. La durata dei singoli *a solo* era di circa 7 minuti che si susseguivano per una durata complessiva della performance fino a 180 minuti: normalmente l'*a solo* terminava quando sentivo che lo spettatore iniziava a perdere spontaneità cercando di riproporre un gioco a lui noto. Questo primo lavoro mi ha permesso di incontrare direttamente un notevole numero di corpi, corpi in gran parte di non danzatori con i loro gesti autentici. Questi innumerevoli incontri hanno lasciato in me una traccia, un ricco materiale che è poi emerso nei lavori successivi. *Watch/Touch* è un lavoro invisibile, non esistono che pochissime immagini catturate con uno spettatore consenziente e quindi ovviamente non propriamente rappresentative della performance, ma resta una traccia più autentica dell'esperienza degli spettatori in un diario, un *guestbook*, su cui lasciavano le loro impressioni: commenti forti, intensi, in un misto di emozione e trasformazione, entrare nella scatola significava per forza uscirne 'toccati' e modificati. Mi venne fatto notare come in *Watch/Touch* la performance iniziava prima ancora di entrare nella struttura, quando nel foyer – area di attesa che avevo curato con precisione consapevole del ruolo che giocava nella performance, lavorando attentamente con una persona che faceva da membrana tra le persone all'esterno e me all'interno – lo spettatore doveva scegliere la sua modalità di fruizione. Essere all'interno della scatola era tanto per me quanto per lo spettatore, una dimensione di 'protezione' e al tempo stesso di totale vulnerabilità ed esposizione. (Fig. 1) A questo riguardo lucidissima e puntuale la Rampelli circa l'insorgere del fenomeno che ha luogo sulla scena e i relativi effetti sulla percezione/attenzione dello spettatore:

La relazione performativa è esperimento aperto sulla modalità d'esperienza. Vedere, sentire, eserci è un accadere che lo spettatore - luogo dell'esperimento - agisce, patisce, destituendo l'opposizione grammaticale. Il direttamente esperibile del teatro, la sua materia interamente sensoriale regala un'evidenza: l'ampliamento della percezione è ampliamento della coscienza³³.

³² *Watch/Touch* <https://gabriellariccio.com/productions/watchtouch-it/>

³³ S. RAMPPELLI, *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, cit., p. 104.

Anche *Körpersprache*³⁴ presenta una richiesta esplicita allo spettatore di assumere un ruolo attivo nella performance: prendere il microfono e dare delle indicazioni ai danzatori. Senza questo *input* necessario la performance non ci sarebbe stata o si starebbe interrotta. Il sistema apparentemente semplice era concepito in modo da creare in un primo momento una modalità dove i danzatori eseguono docilmente le indicazioni che vengono fornite. Con il passare del tempo, tra lo spettatore e i danzatori si crea un'intesa, una regola implicita: "io dico, loro fanno". Una volta instaurato questo sistema, i danzatori gradualmente iniziano a romperlo con degli atti di disobbedienza sempre più evidenti. In alcuni casi gli spettatori arrivavano persino ad urlare nel microfono convinti che l'amplificazione non funzionasse o che i danzatori non avessero inteso il comando. E' il momento in cui la performance rivela la sua vera natura: *Körpersprache* solo apparentemente è una ricerca sulle possibilità della composizione coreografica attraverso la traduzione della parola in movimento, in realtà si tratta di un lavoro su potere e perdita di potere, obbedienza e disobbedienza, limite e libertà, responsabilità e rispetto, rischio e fiducia, azione e reazione, opposizione del singolo e del gruppo. All'inizio una griglia guida lo spettatore a fornire combinazioni neutre legate al corpo, al tempo e allo spazio per entrare nel meccanismo, poi gli viene data la possibilità di suggerire liberamente delle parole. Il lavoro prevede grande rischio ed una forte esposizione per la compagnia. C'era negli spettatori un certo pudore, come la percezione di un limite invalicabile. Però ad ogni replica ci è capitato di essere sfidati da qualche spettatore più audace: potevano arrivare parole offensive o oscene. A ciascun danzatore veniva lasciata la più totale libertà di cogliere la sfida se se la sentiva, oppure di fermarsi in modo evidente come segno esplicito di rifiuto o protesta, segno che per lui o per lei si era oltrepassato un limite oltre il quale non era più disposto a collaborare. In termini lacaniani, il dispositivo della performance con il suo "venir meno" dei danzatori, faceva sorgere nello spettatore quella domanda che rimane senza risposta dall'altro che manca, ma solo quando manca la possibilità dell'incontro con l'altro nasce la possibilità dell'atto, la possibilità di riconquistare il nome del soggetto.

Con riferimento alla dimensione conoscitiva sensibile della performance la Rampelli osserva:

Del passaggio conoscitivo lo spettatore è l'apice: percependo, infatti, egli assoggetta il fluire delle molteplici impressioni all'unità, nomina nell'unità del nome l'entità-evento. L'istante di percezione rivela lo spettatore a se stesso - che percepisce di percepire - e lo rivela in quanto polarità costitutiva della relazione performativa. [...] Conoscere è riconoscere: attualizzarsi della forma, ricondurre il molteplice all'uno. In questo senso la relazione teatrale possiede l'esemplarità dell'esperienza conoscitiva tout court e della rappresentazione mitologica dell'esperienza conoscitiva stessa: il transito logico dal caos all'ordine come principio, categoria, legge, linguaggio. [...] L'immersione nel fatto - non nel codice - attualizza risposte primarie, pre-linguistiche³⁵.

*K.i.s.s.#1 – about fragility*³⁶, *Mensch – über Schönheit*³⁷, *Echo Resonance & Memory* (2008), sono lavori che interrogano rispettivamente i concetti di fragilità, bellezza, memoria. I primi due lavori mettono ancora una volta in discussione la dimensione della "danza danzata": il primo giustappone il gesto dei danzatori a quello di sei non danzatori bendati che si muovono nello spazio sulla base di un sistema casuale di movimenti quotidiani che continuamente modifica la danza (Fig. 3); il secondo crea tre ambienti performativi tra cui lo spettatore può transitare, qui i sistemi di composizione sono gli stessi ma le qualità del movimento sono differenti: una danzatrice molto tecnica, una che sviluppa un gesto poetico, due danzatori che lavo-

³⁴ *Körpersprache* <https://gabriellariccio.com/korpersprache-it/>

³⁵ S. RAMPPELLI, *Il corpo insorto*, cit., pp. 92, 103, 104.

³⁶ *K.I.S.S.#1 - about fragility* <https://gabriellariccio.com/productions/k-i-s-s-1-about-fragility-it/>

³⁷ *Mensch - über Schönheit* <https://gabriellariccio.com/productions/mensch-uber-schonheit-solo-it/>

rano sul limite estremo del corpo, allo spettatore la possibilità di entrare o meno in risonanza con le tre modalità (Fig. 4). Questi lavori abbandonano l'interazione diretta con lo spettatore, resta un interesse ai formati e allo spazio, ma l'indagine si concentra sulla percezione temporale; sono lavori che più direttamente indagano la durata in relazione al meccanismo dell'attenzione dello spettatore. In questo senso ancora la Rampelli:

Il grado di opacità del qualcosa che accade genera un potenziale interrogativo. Lo spettatore risponde con un innalzamento del livello di attenzione, che rispecchia il bisogno di informazione relativa all'indeterminato cui assiste. [...] L'attenzione è uno stato di attività nel quale sensi e intelletto si direzionano intorno all'evento o al compito che li polarizza [...] è proporzionale al grado di attività necessaria a decifrare l'informazione. [...] La percezione è un meccanismo economico che procede per ipotesi: si attiva di fronte all'evento che disattende la previsione, si inercializza di fronte alla stabilizzazione dell'evento in abitudine o norma³⁸.

Dal 2008 la ricerca sui sistemi compositivi, sul tempo, sullo spazio evolve verso lavori più complessi, sia dal punto di vista tecnico (inizio una prima sperimentazione con le tecnologie: dal video agli ambienti sonori sensibili), sia dal punto di vista della scrittura scenica verso una drammaturgia dei corpi e dei segni in scena con *Echo Resonance & Memory* e *Noli me tangere* (2008, ripresa 2015). In questi lavori la scena è un sistema complesso che scrive attraverso i corpi, testo, parola, luci, suono, oggetti, dove elementi simbolici coesistono accanto ad ambienti immersivi.

*Echo Resonance & Memory*³⁹ esplora il rapporto con la memoria. Un sistema di composizione video in tempo reale cattura gesti appena danzati o anticipa gesti futuri, ripropone gesti più distanti nel tempo e interagisce con la composizione istantanea della danzatrice. È un lavoro poetico ed evocativo. (Fig. 5)

Noli me tangere rappresenta un momento importante nella mio percorso coreografico e resto particolarmente legata a questo lavoro che ha avuto una storia di creazione in due tappe dovuta a difficoltà di produzione. Le note coreografiche che riassumono l'idea del lavoro mi appaiono oggi come un inconsapevole manifesto artistico:

si parte da un *gap* / tempo che separa / spazio incolmabile tra gli esseri umani / discrepanza spazio-temporale / distanza delle fasi dell'essere / lasso / vuoto / interruzione / che tende a / che lascia intendere un / *continuum* / *noli me tangere* / non toccarmi / non trattenermi / Cristo trasfigurato pronuncia alla Maddalena / impazienza / urgenza / lacerante talvolta / come nell'atto creativo / performativo / non trattenermi da ciò che devo compiere adesso / perché è etico che l'arte sia / e forse scandalosa è l'urgenza di questa etica / dello scoprire / del mostrare / mostrarsi esposti / andare verso / un'azione irrinunciabile / ma anche tabù / del contatto / del lasciarsi penetrare / del lasciare infrangere e / corrompere la nostra sfera di individui / tendenza a non volere mutare di stato / rinunciare all'Io / andare oltre / in quanto la rinuncia alla corruzione è sterile / atto non fertile / il monito diventa quindi lacerante / *memento* a seguire una via della trasfigurazione / di un contatto con / l'impalpabile conoscenza di sé / del proprio dovere di compiersi⁴⁰.

Il lavoro nasce da una lettura approfondita di *Corpus* di Nancy⁴¹. Nella sua prima versione, *Noli me tangere – studio in divenire*, l'impianto drammaturgico era già ben definito nelle sue linee generali. Solo in un secondo momento della fase di ricerca ho incontrato il saggio omo-

³⁸ S. RAMPPELLI, *Il corpo insorto*, cit., pp. 91, 100, 103.

³⁹ *Echo Resonance & Memory* <https://gabriellariccio.com/productions/echo-resonance-and-memory-it/>

⁴⁰ *Noli me tangere* <https://gabriellariccio.com/productions/noli-me-tangere-it/>

⁴¹ J. NANCY, *Corpus*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2004.

nimo⁴² dello stesso Nancy che per la sua aderenza all'idea non poteva non entrare nel lavoro ed è stato sviluppato nel *duo* centrale. Il lavoro vede una approfondita ricerca sul tatto in relazione ad un ambiente sonoro sensibile che reagisce con feedback al movimento dei due danzatori ed è da stimolo alla composizione coreografica. I danzatori, un uomo e una donna, sono immersi e danzano in una scatola sonora. Una partitura complessa che segna le durate e la natura delle scene. In scena appaiono pile di libri – la mia personale biblioteca. I libri scelti e ordinati secondo un criterio ben definito vengono letti in modo casuale, dai due performer. Nella struttura della performance, accanto ad un “ambiente sonoro” esiste un “ambiente letterario” dove pensiero filosofico, letterario e poetico si intersecano intorno a corpo, relazione, intimità, psiche, morte, umano e divino, perenne tensione tra *eros* e *thanatos*, che segna il clima per quanto accadrà in seguito. Per gli stessi performer questa apertura ha il valore di una epifania: lasciare ai libri il potere di indicare una direzione. Sono accaduti eventi sorprendenti come il giorno della prima a Berlino quando mi sono ritrovata distesa e seminuda a leggere l'invettiva di Nijinsky contro il nazismo. È come se in questa nuova fase, più distante dai lavori puramente concettuali, la danza avesse bisogno di sfidare più direttamente il reale (Fig. 6).

Questa cifra resta anche in *Magnificat – primo studio per un mondo migliore* (2015) e *La Follia* (2016) con una maggiore consapevolezza della dimensione politica del corpo e della danza e che coincide con mio interesse dal 2011 per le movimentazioni degli artisti in Italia intorno agli spazi culturali autogovernati come l'Asilo di Napoli⁴³. *Magnificat – primo studio per un mondo migliore* è nato da un laboratorio che ha avuto inizio a pochi giorni dalla tragedia del Bataclan a Parigi, impossibile non interrogarsi sul senso che può avere la danza e la scena di fronte a quanto ci rimanda il mondo (Fig. 7 e 8). Lo sguardo dello spettatore sulla danza si confronta costantemente con la contraddizione: il visibile rimanda all'invisibile, il finito all'infinito, l'attimo all'eternità, i corpi all'impersonale. Ma c'è dell'altro che riguarda la dimensione più propriamente politica della danza e la questione del senso rispetto al corpo che danza nel suo rapporto con le idee di consenso e di dissenso. Rancière ci dice che «c'è consenso quando ci sono rapporti stabiliti tra le immagini e la loro significazione [...] c'è dissenso quando il rapporto tra percezione sensibile e significazione è trasformato, quando i tempi non hanno più lo stesso effetto [...] C'è arte e creazione ogni volta che avviene questo spostamento dei rapporti tra il sensibile e il suo significato»⁴⁴. La valenza etica e politica della danza risiede proprio nella sua capacità di ripensare e risignificare i rapporti che riguardano il corpo, il tempo e lo spazio del sensibile comune.

Resta dunque aperta la questione intorno alla Sublimazione: la danza è metafora del pensiero, pertanto più vicina all'ordine del simbolico, oppure manifestazione dell'essere, manifestazione ontologica esposta e condivisa, e pertanto più vicina all'ordine del reale?. Forse la danza esiste proprio in questa irrisolvibile contraddizione, vertigine ultima sulla soglia sottile che separa (?) il simbolico dal reale.

⁴² J. NANCY, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, tr. it. Franco Brioschi, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

⁴³ L'Asilo – comunità aperta di lavoratrici e lavoratori di arte, cultura e spettacolo in autogoverno all'Ex Asilo Filangieri di Napoli: www.exasilofilangieri.it

⁴⁴ J. RANCIÈRE, “Dissenso, Emancipazione, Estetica”, Testo-intervista raccolto, trascritto e tradotto da Ilaria Bussoni e Fabrizio Ferraro, Festival del Cinema Ritrovato, Cineteca di Bologna, 2015, disponibile su <http://operaviva.info/dissenso-emancipazione-estetica/>

Fig. 1 - *Watch/Touch* 2003 stills



Fig. 2 - *K.I.S.S.#1 - about fragility* 2004 (prove e performance) Foto di Piero Cremonese

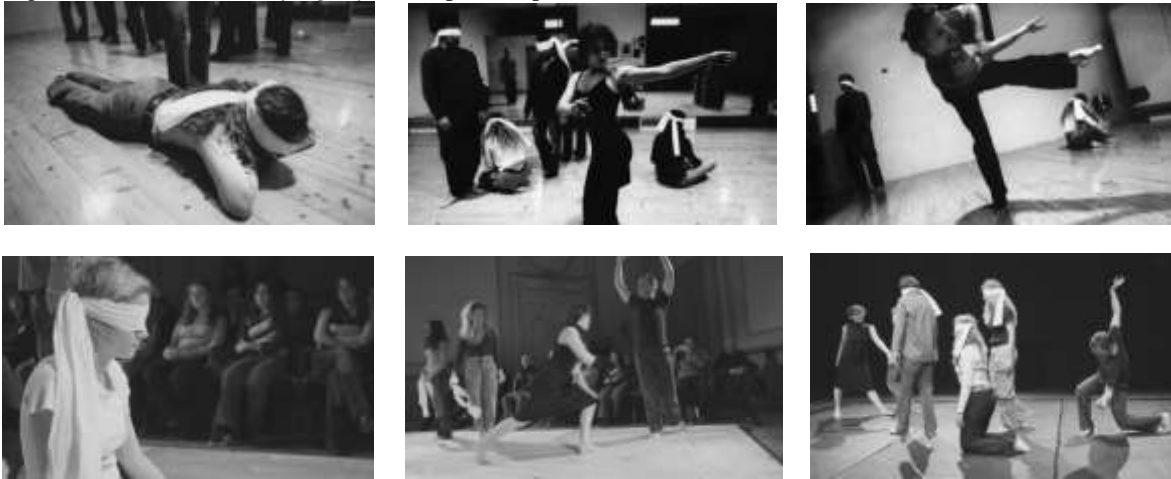


Fig. 3 - *Körpersprache* 2005 Foto di Piero Cremonese



Fig. 4 - *Mensch - über Schönheit* 2005 Foto di Piero Cremonese



Fig. 5 - *Echo Resonance & Memory* 2008 stills



Fig. 6 - *Noli me tangere* 2016 Foto di Alessandra Finelli

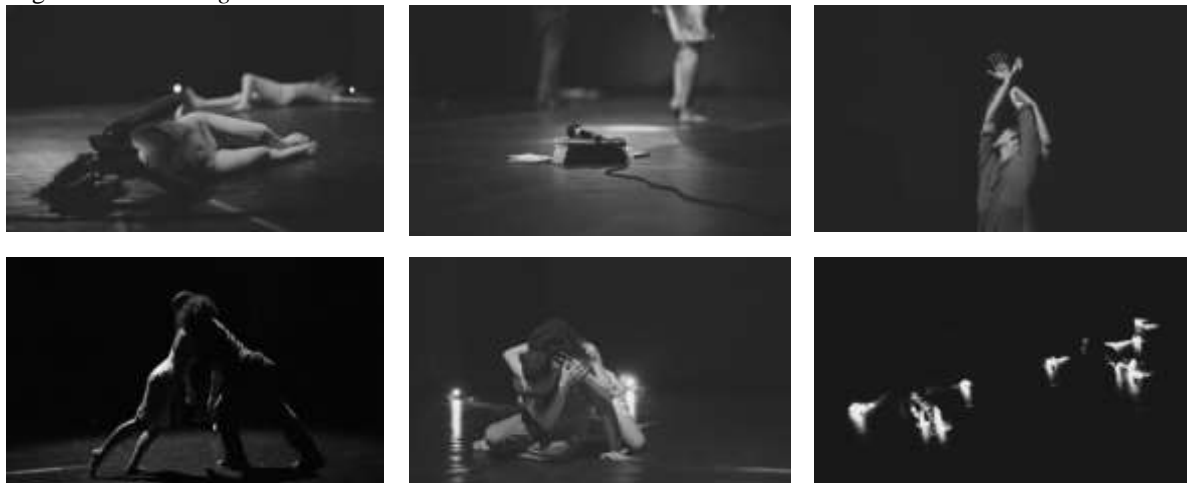


Fig. 7 - *La Follia* 2016 Foto di Alessandra Finelli

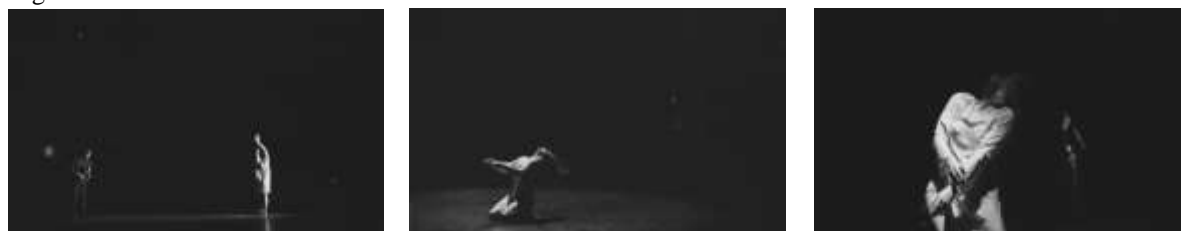


Fig. 8 - *Magnificat - primo studio per un mondo migliore* 2016 Foto di Claudia Nuzzo

