

Ugo Volli

IL CORPO DELLA DANZA

1.

La danza è, nella nostra cultura e in molte altre, l'arte che *presenta* il corpo. Di tale *presentazione* dovremo parlare in seguito, perché essa non è né semplice né banale. Ci basti ora stabilire che essa si svolge *in movimento*, ha a che fare con fenomeni *ritmici* e *gestuali*, si distingue dalla presenza comune del corpo nella vita di tutti i giorni per una peculiare qualità o intensità. Occupiamoci però innanzitutto del corpo che viene presentato dalla danza, da ogni danza. Di che cosa si tratta? Non è il corpo umano in generale, beninteso, il corpo biologico o genetico, nella sua astrattezza universale. E nemmeno il *corpo sociale concreto*, quello che vive in un certo momento in un certo luogo, che è nutrito, curato, amato, regolato, allenato, decorato secondo certe modalità o tecniche culturalmente definite.

Infatti il corpo astratto come tale (il *semplice* corpo fisiologico) non esiste se non in casi estremi (stati d'incoscienza, esibizioni anatomiche, trattamenti medici ecc.). La voce greca per corpo, *soma*, a lungo ha significato solo "cadavere" (Snell 1946). Il corpo vivo non era un corpo, ma un essere umano, le sue membra e la sua vita (*psyché*) assieme. E in effetti la conoscenza scientifica del corpo, iniziata timidamente dopo il Rinascimento per l'opposizione della Chiesa e poi condotta nei dettagli fino al rinnovamento scientifico della medicina, è indagine di corpi morti, secondo tecniche di divisione (*anatomia*). In questa maniera si realizza l'*universale astratto* del *corpo oggetto* uguale per tutti gli esseri umani, e le differenze assumono forma di patologia (Galimberti 1983) o di differenze etniche (Morris 1985).

Quel che vi è davvero nell'esperienza col corpo, con cui qualunque forma di espressione deve fare i conti, sono *persone* - le quali non "possiedono" un corpo come si ha uno strumento, ma vi si identificano, *sono* quel corpo (Merleau Ponty 1945). Il corpo non è una macchina fisiologica se non per legittima astrazione scientifica, al contrario esso si presenta sempre come *l'incarnazione di una persona*, la sua presenza. Esso ci appare *come quella persona*; i suoi affetti, le sue condizioni, il suo benessere e malessere, i suoi movimenti sono quelli della persona: non c'è distanza fra loro, né sul piano soggettivo (la percezione che io ho del mio corpo come me stesso, da cui non posso astrarmi se non in direzione della morte), né su quello oggettivo (il mio modo di vedere gli altri *nel* loro corpo).

Senza entrare nel millenario dibattito filosofico sul tema dei rapporti fra fisico e mentale, "corpo e anima", e senza discutere in particolare i suoi ricchi sviluppi recenti, il fatto empirico del rapporto inevitabile fra un corpo e una persona deve significare per noi semplicemente qui che la danza ha da tener conto non tanto di un *oggetto* vincolato a certi movimenti e fornito di certe tolleranze, che può essere mosso in una certa maniera, secondo una certa velocità, facendo compiere certi angoli alle sue articolazioni e certi sforzi ai suoi muscoli, come fosse una scultura astratta in movimento - ma innanzitutto di una *realtà complessa*, legata di fatto (e nella comprensione altrui) all'azione, alla percezione e al desiderio di un *soggetto* che *interpreta* ciò che gli accade sulla base dei suoi criteri, persegue certi fini, modifica ciò che lo circonda, esercita costantemente dei *giudizi di valore* che uniscono il gusto, la funzionalità, la conformità a criteri dati, ma per lo più arbitrari.

Presentando un corpo, la danza in realtà articola sempre dei *frammenti di vita*, lavora sull'*esistenza concreta* dei suoi danzatori per influenzare quella dei suoi spettatori. Per quanto potenti siano gli sforzi di astrazione e di oggettivazione della trama coreografica (pensiamo per esempio a Merce Cunningham) non è mai possibile rimuovere del tutto il fatto che la materia dell'espressione artistica della danza è sempre costituita oggettivamente, ma soprattutto percepita dagli spettatori come *un'esperienza* concreta di qualcuno, come un *danzare* attivo, non come un oggetto, qual è per esempio un dipinto o un testo letterario.

La società degli uomini si basa molto largamente sull'esperienza simpatetica del "cosa proverei a essere così". Questa esperienza si estende spesso agli animali, anche a quelli che ci sono piuttosto lontani (Nagel 1974) e perfino agli agenti naturali, cui viene attribuita una posizione narrativa (per esempio a quelli metereologici). Di qui deriva fra l'altro il *carattere narrativo* che è condizione di intelligibilità di ogni comportamento e viene attribuito naturalmente alle azioni dei soggetti. Questo carattere si estende naturalmente alle azioni danzate, anche le più astratte e che hanno un senso per noi perché non le leggiamo mai come *semplici movimenti*, ma attribuiamo loro sempre un aspetto di *intenzionalità*, non solo nel senso banale di essere state compiute consapevolmente, ma in quello più autentico e profondo di *tendere verso* qualche cosa, di avere riferimento al mondo (sia pure il mondo possibile della rappresentazione).

A ogni gesto, a ogni sequenza, a ogni sequenza scenica lo spettatore attribuisce un *programma narrativo* (Greimas & Courtés 1979), cioè una direzione narrativa che *tende* verso la realizzazione di qualche impegno o intenzione (in termini semiotici di un *contratto*

narrativo. L'adempimento di questo contratto implica dei passaggi intermedi, delle vicissitudini, l'acquisizione di una *posizione di potere* (tecnicamente, di una *competenza*), una realizzazione o *performance*, un possibile riconoscimento o *sanzione*.

E' importante rendersi conto che questa struttura complessa, che implica certe forze o *attanti* che aiutano o frenano l'azione, certe passioni, certe relazioni enunciative e così via, non si applicano affatto solo alla dimensione narrativa di un racconto danzato, quando questo esiste, ma investono anche la dimensione coreografica astratta, e perfino il singolo movimento del danzatore, in quanto questo appare rilevante e sensato agli occhi dello spettatore. Se il corpo della danza è una macchina, lo è maggiormente sul piano semiotico e narrativo che su quello biologico e meccanico. Ma sulla distinzione fra danza pura e danza narrativa e sulle sue importanti differenze dovremo ritornare in seguito.

2.

Qui però si inserisce un'ulteriore livello di complessità, di cui non è possibile NON tener conto. Il corpo è un oggetto non solo meccanico e non solo personale o soggettivo, ma innanzitutto *sociale*, prima che alla specie o all'individuo appartiene a una determinata cultura ed è formato (talvolta deformato: Volli 1998) da essa. La sua struttura materiale e la sua apparenza non dipende affatto solamente dai tratti universali, genetici e dall'esperienza soggettiva che lo anima e lo determina, ma ha innanzitutto un'origine nella singola società di cui quella persona fa parte, nella sua complessa dimensione storica, sociologica, antropologica. Ciò significa che il corpo è anche e innanzitutto *culturale*, cioè dipendente da un certo sistema di regole, di credenze, di aspettative, di valori, che sono definiti da ogni singola società.

Come è noto, il corpo umano in quanto tale è largamente regolato da un patrimonio genetico comune e le sua variabilità fisiche sono piuttosto scarse (per esempio l'altezza e le altre dimensioni che ne dipendono in scala, oppure il peso: tutte caratteristiche determinante congiuntamente dall'eredità e dall'ambiente individuale). Anche alcune espressioni fondamentali, come ha mostrato già Darwin (1872, per una discussione completa Ekman 1973), e poi è stato largamente dimostrato sperimentalmente, sono innate e comuni a tutta l'umanità, in parte anche al mondo animale.

Eppure la funzionalità del corpo è fortemente influenzata dalla cultura di appartenenza. Questo vale per alcune "tecniche del corpo", come le ha chiamate Marcel Mauss (1936), che variano largamente

secondo le società, influenzando profondamente il parco degli oggetti disponibile e il loro progetto come pure le forme di espressione, di comunicazione, di arte del corpo. Per esempio, la tecnica del sonno giapponese, che comporta il tatami al posto del materasso e un cuscino sgabello; la tecnica araba del sedere a gambe incrociate, che influenza le forme dei sedili, i differenti arnesi usati per il cibo, i modi diversi di fare l'amore, di partorire, di marciare, di portare pesi, di combattere ecc. Anche le tecniche dei rapporti interumani, per esempio il modo di toccarsi fra amici e amanti, le distanze mantenute nelle diverse relazioni sociali, il modo di usare la voce e i gesti, le forme di espressione del dominio e della sottomissione, e soprattutto quelle della rappresentazione come la voce o il gesto, che ci interessano più da vicino, variano molto largamente fra le diverse società (Hall 1972, Morris 1979)

Ma ancora più numerosi sono i dati culturali non legati a specifiche tecniche, ma a scelte di gusto, sensibilità, pudore ecc., che determinano la forma e la tipologia degli indumenti, i colori degli oggetti e così via. La capacità di distinguere gli individui secondo le loro diverse appartenenze culturali deriva in buona parte dal fatto che i loro *gusti* sono influenzati dalle loro origini, per il cibo come per la musica o la presentazione del corpo (Douglas 1996).

Tale *dipendenza implicita e volontaria da un gusto condiviso* è estremamente importante per la possibilità stessa della costituzione delle arti, e in particolare della danza. Ciascuno di noi interpreta continuamente, senza nemmeno accorgersene, le azioni, i gesti e le posture degli altri esseri umani che ci sono vicini secondo criteri che almeno in parte sono sociali e culturali. Questa incessante e inesauribile significatività del corpo è alla base della possibilità stessa di un'arte del movimento come la danza; ma essa si profila sempre sullo sfondo di un *sapere concreto* sul corpo sociale prevalente in una certa cultura.

Si è affermata in questi anni una teoria universalistica della mente e della comunicazione, che si estende sempre più ad argomenti tradizionalmente considerati come culturali e sociali, oggi raggruppati piuttosto sotto la categoria del "cognitivo" seguendo la metafora del "calcolo" che determinerebbe il comportamento umano nelle sue diverse fasi, come i programmi software modellano gli *output* dei calcolatori. Si tratta di proposte senza dubbio interessanti e utili, dato che una spiegazione universalistica è in linea di principio più forte e impegnativa, più vicina alla necessità naturale di ogni rimando alla relatività storica e contingente dei fatti culturali.

Ma esse rischiano però di ignorare dogmaticamente la dimensione realmente culturale della definizione concreta delle

pratiche sociali e in definitiva del corpo, tentano cioè di ridurlo alla pura dimensione di macchina materiale e cognitiva, senza tener conto del suo aspetto soggettivo, collocato storicamente e geograficamente, e rinunciano così a tener conto della ricchezza delle differenze fra le società degli uomini e soprattutto al fatto che esse siano *socialmente istituite*. Questo è evidente per esempio nel campo dell'abbigliamento (si pensi all'importanza del dimorfismo sessuale nel progetto degli abiti, o a quella specifica disfunzionalità dell'eleganza, presente in numerosi tradizioni, che è stata messa in luce già un secolo fa da Veblen (1899) come segnale di un corpo sottratto alle necessità del lavoro), ed è ancora più chiaro nel campo della danza. E' fuori dubbio che esistono degli universali della danza, che sono dati se non altro dal fatto che il corpo umano conosce limiti muscolari e articolatori abbastanza precisi, ma anche, per esempio, dalla quantità e qualità dei ritmi percepibili, dal modo in cui la *presenza* del corpo si può costituire, dallo sfondo di certe azioni ed espressioni che sono genuinamente universali nella specie.

Un progetto di espressione del corpo però non può che essere disegno della persona e della cultura, concretizzazione di valori specifici e caratteristici di una certa società. La differenza storica e antropologica dei fenomeni che noi usiamo chiamare danza, la varietà di queste manifestazioni a livello antropologico prima che artistico è una straordinaria ricchezza, che non costituisce l'esemplificazione di una categoria artistica astratta, *la* danza, ma al contrario contiene una quantità di valori, funzioni, sfumature di senso che si possono mettere assieme solo a posteriori, e con un certo sforzo - e sempre sullo sfondo di una cultura, che per noi inevitabilmente è quella europea contemporanea.

E' importante comprendere che, come il corpo, la danza concreta è sempre relativa a una cultura e ne specifica gli interessi e le credenze molto più di essere una specificazione di un genere astratto e universale. Ci sono società senza danza, società che ammettono la danza solo come strumento rituale, altre che la usano per gioco e divertimento, altre che ne hanno stabilito un uso narrativo o "artistico". (Goody 1993, 1997)

Per essere più chiari: i confini fra arti o pratiche del racconto (cantastorie, narratori, nel mondo della scrittura poemi epici e romanzi), fra arti della mimesi degli intrecci di vita (teatro, pantomima, animazione di oggetti cinema ecc.), arti della musica e del canto, arti del corpo e del movimento (come la danza, ma perfino certe forme sportive), sono estremamente variabili nel tempo e nello spazio e le forme che si presentano realmente agli osservatori sono per lo più *intrecci complessi* di tecniche ed espressioni che non si lasciano

giustificare dalle semplicistiche distinzioni che abbiamo appena citato, spesso incrociandosi con fenomeni ancora più complessi come le feste, le pratiche religiose e quelle sessuali.

L'opera di Pechino e il melodramma, il Kabuki e il Kathakhali, il circo e le celebrazioni dionisiache, i sacrifici umani degli atzechi e le nostre discoteche - per fare solo alcuni esempi - mostrano tutte questa irriducibilità a distinzioni (fra danza e musica, fra danza e prosa, fra spettacolo e festa, fra ambito religioso e ambito civile) che sono caratteristiche della *nostra* cultura. Queste distinzioni non sono in primo luogo *artistiche*, ma hanno a che fare con un tema molto più profondo e generale che è la funzione e l'immagine del corpo (e in definitiva la persona umana nella sua materialità e finitudine) in una certa società, il posto che essa gli assegna rispetto alle cose del mondo, agli dei, agli animali, alla società. Non vi è corpo, dunque e non vi è arte del corpo se non nella dimensione del *corpo sociale concreto*, percepito da una certa società.

3.

Ma nemmeno questo corpo sociale concreto realmente esistente e percepito è l'oggetto proprio della danza come pratica artistica, o come complesso di tecniche presenti nelle diverse società. Quella che vi compare per davvero, grazie al filtro idealizzante delle convenzioni esecutive e rappresentative, è bensì una certa *idea del corpo* - spesso perfino *un'ideologia del corpo*. E, attraverso il corpo, un pensiero della vita e dei rapporti sociali, in particolare di quelli fra i sessi, fra le generazioni, fra le classi sociali. O un modo di progettare il rapporto dell'uomo al mondo, della Cultura alla Natura, degli Umani e degli Dei.

La danza è il luogo dove sono esposti sì dei corpi individuali, ma essi appaiono e sono guardati con piacere e interesse perché sono in grado di articolare una certa idea del corpo e dunque della condizione umana, di realizzare al limite i suoi effetti estetici e teologici, narrativi ed erotici, socializzanti e passionali. La danza espone sempre implicitamente un certo *dover essere* del corpo, la sua determinazione sociale, il modo in cui il corpo è autorizzato ad a percorrere lo spazio e il tempo, a vivere la sua sorte, a esperire il flusso dell'esistenza, ad articolare i rapporti sociali; insomma la *potenza del corpo* come prima proiezione sociale.

Il danzatore, anche se è un grande artista, anzi soprattutto se lo è, appare come il portatore di valori che lo trascendono - un po' come nella cultura vudù si dice che i fedeli durante la cerimonia sono "cavalcati" dai *loa*, le divinità di quella tradizione. E significativamente, la cavalcata degli dei si manifesta agli occhi degli astanti durante una funzione che ha la forma della danza e consiste in

un cambiamento della qualità della danza di chi vi è sottoposto (Maya Deren 1953). In questo senso la danza è *religione del corpo*, legame concreto che unisce la catena dei corpi individuali a una *trascendenza*, o alla sua assenza, a una ideologia o alla sua critica.

Legame che unisce soprattutto i corpi fra di loro, che lavora concretamente sulla *sincronizzazione* dei gesti e dei movimenti. Gli antropologi (per esempio, Hall 1976) sostengono che sempre, in ogni interazione fra persone, in ogni conversazione o attività comune, i loro corpi *si sincronizzano sottilmente*, senza neppure che i soggetti o i testimoni se ne rendano conto. Vedere questo gioco di sincronizzazione è difficile, sul piano scientifico è necessario ricorrere all'analisi di riprese filmate molto velocemente. Ma una volta che si sia realizzata questa dimensione sincronica, il risultato è stupefacente.

A una parola di un interlocutore corrisponde un micromovimento dell'alto, a un accento dinamico di un gesto risponde un gesto speculare o almeno un accenno. Questa sincronizzazione sarebbe la base ontogenetica, e la condizione filogenetica di possibilità di ogni comunicazione. *Comunicare è innanzitutto danzare assieme*. Ma se l'esigenza della sincronizzazione è universale, le sue modalità sono dipendenti dalla cultura, dalla società, dai *sogni del corpo* che dominano un certo paesaggio umano. La danza non è solo la realizzazione esplicita della sincronizzazione segreta che regola il nostro comportamento sociale, è anche la rivelazione delle sue modalità, dei contenuti, dei limiti e degli obblighi che la rendono unica nel tempo. Uno specchio o un microscopio che ingrandisce i dettagli impercettibile e li rende visibili e spettacolari.

Proprio perché esistono queste microsequenze di azione nella vita quotidiana, è agevole affermare che l'ideologia del corpo che emerge dalla danza - da ogni danza - non passa necessariamente per una narrazione, per certi *contenuti* che siano costituiti dalla *qualità mimetica* che la danza può possedere. E' evidente che la danza riesce talvolta a farsi rappresentazione di storie anche complesse. La molla è in genere la stessa che dà luogo a quella forma culturale - nella nostra cultura spesso ma non sempre distinta da essa, in altre culture molto più intimamente legata - che noi usiamo chiamare *teatro*, per la sua natura di comunicazione visiva (*theatron* -> *theaomi* = guardare, osservare, contemplare). Si tratta di un meccanismo potente e semplice di mimesi, che spesso non viene compreso fino in fondo, anche se tutti lo praticano.

Questa capacità di rappresentazione è però intrinsecamente limitata. E' una difficoltà generale. Legata ai sistemi di rappresentazione. Come spiega Mark Rollins (citato in Pierantoni 1998: 36) "Le immagini non possono funzionare da sole perché nessun

sistema iconico potrà mai provvedere la chiave interpretativa della propria struttura grammaticale." Tutti i fenomeni mimetici, quadri, statue e anche la danza hanno bisogno di un metalinguaggio (non foss'altro che un titolo, più spesso un sistema tradizionale di convenzioni), per assegnare valore semantico a quelle somiglianze che pure sono evidenti e danno immediatamente senso all'opera. Per il teatro parlato TALE SPIEGAZIONE è naturalmente assorbita dalla capacità metalinguistica e universale del linguaggio.

Per quanto riguarda la danza, anche se certe microsequenze sono comprese per sinestesia, resta il problema di assegnare senso e valore al percorso complessivo della manifestazione. In altri termini, probabilmente la percezione della morte del cigno si realizza immediatamente, nel nostro corpo; ma il complesso della storia e soprattutto la sua articolazione sintattica ci sfugge, se essa non è inquadrata in qualche modo, attraverso una forma di metalinguaggio, per lo più l'appoggio a una storia già conosciuta o narrata in un libretto. accade abbastanza spesso che la danza provi a coreografare romanzi, film, storie già scritte. Del resto di consimili "traduzioni" fra mezzi diversi se ne vedono tante: originali televisivi tratti da libri, romanzi che vengono da film, pellicole che si ispirano a una canzone, quadri su storie bibliche. Ma nel caso della danza queste trascrizioni di solito sono deludenti, perché il linguaggio coreografico, se non vuol farsi pantomima, ha scarsa densità narrativa, la sua organizzazione procede piuttosto per variazioni e ripetizioni come la musica, che per sviluppi come la narrazione. Il risultato è spesso la ricerca dell'immagine o del gesto aneddotico, sviluppato poi secondo la logica coreografica, col risultato di non raccontare la storia a chi non la conosce e di sembrare banale e infedele a chi la conosce. In questi casi comunque vi è una sovrapposizione di livelli, che devono essere armonizzati: il gesto del danzatore, con le sue qualità pre-espressive e la sua base tecnica; le immagini costruite individualmente e collettivamente in modo da suggerire un senso; la costruzione coreografica, con la ricchezza del montaggio, i giochi di sincronia-asyncronia, simmetria-asimmetria, ripetizione-variazione. Non è facile che tutti questi livelli si armonizzino.

Vale la pena di soffermarsi comunque a riflettere comunque agli elementi di senso "immediati" dell'azione danzata. Per una necessità dovuta al nostro comune essere materiale e finito, *ogni vicenda umana si sostanzia in azioni fisiche*, che possono essere imitate in tutto o in parte, con o senza la presenza del suo oggetto da un altro corpo che ne raddoppia almeno in parte il percorso, con o senza la mediazione di elementi di codice. Insomma, non si può bere, amare, combattersi,

guardare senza muoversi in maniera caratteristica. E tali movimenti possono essere riprodotti o trasportati in un altro corpo, anche se mancano gli oggetti cui le azioni sono diretti, i bicchieri, le armi, il corpo dell'altro. Questa riproduzione è in genere facilmente comprensibile, almeno nell'ambito della stessa società e sebbene sia spesso mediata da qualche forma di compressione o di codificazione socialmente determinata.

E' quella forma di significazione che Ernst Gombrich (1951; per una discussione vedi Eco 1975: § 3.5.8 e § 3.6.3) ha chiamato "intrinsically coded acts", come il gioco del bambino che "cavalca" un manico di scopa. Le possibilità compositive e prototipiche di questo modo mimetico di comunicazione corporea, la sua capacità di riferirsi per via metonimica a porzioni anche molto grandi dell'enciclopedia funzionale di una certa società, la naturale contagiosità di un mezzo di rappresentazione così semplice e diretto, il trasferimento sinestetico delle connotazioni e delle passioni relative a comportamenti del corpo, infine la possibilità di riprodurre direttamente e visivamente per questa via le relazioni interpersonali che sono l'aspetto più interessante di tutte le storie umane - tutti questi fattori rendono particolarmente efficace e diffusa questa modalità narrativa di presenza pubblica del corpo. Come racconta Borges in un celebre racconto, il gioco dell'imitazione è assai più diffuso dell'istituzione culturale del teatro.

Spesso questa tecnica si associa a credenze magiche sugli effetti di queste pratiche: la magia simpatica può avvenire per similitudine, il leone assente si può fare incantare dalla danza dei guerrieri che prima di partire per la caccia ne mimano ossessivamente la cattura e così la fanciulla da fare innamorare o il nemico da sconfiggere. Perfino l'universo, le grandi forze cosmiche, l'ambito divino possono essere creduti suscettibili di influenza per questa via: il sole può sorgere perché la sua rivoluzione viene precisamente imitata o l'ordine del cosmo può essere restaurato dal labirinto della danza sacra capace di riscattare la profanazione della realtà.

Vale la pena di notare che la narrazione mimetica intrinseca può non essere regolata dai ritmi della danza o non essere percepita come tale dalla singola cultura. Per esempio nella nostra tradizione spettacolare il "teatro di prosa" si distingue dalla rappresentazione coreografica perché la tradizione culturale vuole che in esso sia essenziale e fissato il testo orale, mentre i movimenti possano variare abbastanza liberamente. Ma anche il *mimo* viene pensato come una forma teatrale non danzata e perfino il teatro musicale, l'opera lirica nelle sue varie specificazioni di genere, in cui pure gli effetti di ritmizzazione sono garantiti obbligatoriamente dalla musica, è concepito come esterno alla danza.

In realtà gli studi di Hall e degli altri antropologi cui ci siamo già riferiti hanno mostrato che anche una normale conversazione, per non parlare di un gioco da bambini, è retto e ordinato da fenomeni di sincronizzazione che non possono non far pensare alla danza; ma se non si vuol cadere in uno spirito classificatorio essenzialista ed astratto, bisogna riconoscere che la danza mimetica è solo una delle diverse attività culturali che sfruttano l'effetto di rappresentazione del corpo e che ogni società classifica e raggruppa queste attività secondo modelli diversi. Nella nostra cultura e dunque nello sguardo classificatorio che noi inevitabilmente proiettiamo sul mondo, la danza comprende solo una parte degli "intrinsically coded acts".

Vi è anche, in alcune culture dello spettacolo, una danza narrativa che non funziona secondo questa modalità mimetica. I *mudras* che sono così importanti in diversi generi della danza indiana classica, per esempio, agiscono come una vera e propria *scrittura del corpo*, la riproduzione nello spazio di tracciati tratti da un repertorio fisso, accoppiati ciascuno con un significato in una maniera che agli spettatori oggi appare *arbitraria*, come lo è la nostra scrittura.

A guardar bene, la struttura comunicativa dei *mudras* (e di molte codificazioni analoghe che si trovano in altre tradizioni) è più complessa. Vi sono degli ideogrammi, dei segni iconici, dei movimenti che una volta forse avevano una natura simile a quella dei segni intrinseci di cui abbiamo appena parlato. Il processo di stilizzazione e di codificazione nel corso del tempo li ha allontanati da queste forme di comunicazione "naturale", arricchendo nel contempo la loro complessità di senso. E' un processo analogo a quello subito dai vari linguaggi dei sordomuti. Senonché in questi casi la danza - la particolare evidenza del corpo presente, la ricerca di qualità di questa presenza, la consapevole ritmizzazione - ci fa parlare di un codice coreutico.

Ma a sua volta la danza non è sempre né necessariamente svolta secondo una modalità rappresentativa. Vi è la danza che non è fatta per essere vista, per farsi teatro, ma per essere partecipata e goduta secondo quel processo di sincronia cui abbiamo accennato: è il caso, per esempio, del nostro ballo, non importa se lento e svolto nella complice semioscurità dei night club di un tempo, o scatenato nelle ondate ritmiche dei più moderni *rave* - o ancora secondo le innumerevoli modalità antropologiche delle feste dedicate dalle diverse culture a questo scopo.

E vi possono essere danze fatte sì per essere viste, ma non nell'ottica semantica di una rappresentazione, della mimesi corporea di una storia. Queste *danze pure* sono diffuse in moltissime culture e anche nella nostra. Esse, letteralmente, *non vogliono dire nulla*, non si

articolano per comunicare un contenuto, non raccontano storie. Si limitano a una doppia esibizione: quella del corpo, della sua seduzione della sua grazia e delle sue possibilità - e quella della grammatica che la danza stessa impone al corpo, delle regole sottili e precise che gli viene chiesto di soddisfare.

Pur non raccontando ma mostrando, *presentando il corpo*, la danza pura può avere molti effetti. Come ogni virtuosismo, essa invita lo spettatore alla meraviglia e all'ammirazione e insieme lo orienta verso l'euforia di un raggiungimento (ritmico, sincronico, acrobatico...). Il raggiungimento della forma stabilita e preparata nella composizione rappresenta per essa una sorta di equivalente della *sanzione narrativa*, astratta ma ben percepibile dal pubblico. Essa opera comunque, come la musica, sul piano passionale.

Senza bisogno di passare per costruzioni narrative implicite, è in grado di esprimere tristezza e piacere, gioia e inquietudine. Questo accade sulla base del medesimo meccanismo degli atti intrinsecamente codificati che abbiamo esaminato sopra, anche se esso non agisce sul piano rappresentativo. La sinestesia opera anche a livello più astratto e generale, come *sentire del corpo*. Un salto ben fatto "alleggerisce" chi lo vede non per una forma indiretta di codificazione, ma per effetto immediato, come il ritmo di una musica mobilita il respiro e il battito cardiaco.

Sul piano dell'arte, la danza pura sembra rappresentare l'*autonomia* della danza e perfino, come indica la denominazione più diffusa, il suo *stato puro*, la sua *origine* - anche se è abbastanza improbabile che la danza nasca così *pura*, sottratta alla funzione narrativa, a quella magica e anche a quella della sincronizzazione euforica del ballo. Ma è chiaro che, come per l'origine di ogni arte e di tutte le attività immateriali della società umana, come il linguaggio, qualunque ipotesi su questo punto non può che restare sul piano speculativo.

4.

Quel che interessa maggiormente il nostro discorso è che la danza pura, come e più della danza rappresentativa, *presenta il corpo sociale*, o piuttosto, come abbiamo visto, *l'ideologia* che gli è sottintesa. Per quanto astratti siano i movimenti, per quanto decontestualizzata sia l'azione coreutica, il corpo che la agisce non è mai un *corpo generale*. Esso compie certi gesti e non certi altri, risponde a una grammatica corporea precisa che ammette certe posture e certi movimenti, proibendone allo stesso tempo altri. Esso è vestito (o spogliato) in una certa maniera. Esso risponde a certi tipi fisici, è

giovane o vecchio, potente o fragile, maschile o femminile (secondo certe definizioni dei generi che sono naturalmente a loro volta largamente condizionate dalla cultura: Mead 1963). E' bianco o nero, alto o basso, col collo lungo e gli arti delicati, o con la forza del guerriero. I capelli sono raccolti o sciolti, gli abiti hanno certi colori, forme, consistenze, rimandi. La pelle ha un colore, si presenta sudata o asciutta, dipinta o naturale, coperta o nuda. I rapporti fra i danzatori e col contesto (quasi sempre per esempio con i musicisti) sono regolati da certi principi, di collaborazione o quasi di competizione, di armonia o di rottura. L'effetto generale percepito dagli spettatori può andare dalla più delicata leggerezza alla imposizione più prepotente. In realtà non è la danza a presentare il corpo ma il corpo a *presentarsi con la danza* e questa presentazione ha un senso anche emotivo per il pubblico, che va letta però almeno in parte come un *effetto di senso*, come una *costruzione* realizzata per l'occasione con le più diverse tecnologie, dall'assunzione di sostanze psicotrope ai più raffinati effetti di luce, dall'intensità delle musiche all'uso di costume e maschere inventati o tradizionali.

Tutto ciò è naturalmente solo la *base* per il valore artistico che eventualmente la danza pura è in grado di raggiungere. In genere tutte le caratteristiche che abbiamo citato sono comuni a *tutti* i lavori di un determinato luogo, tempo, genere espressivo; ma è chiaro che il valore e la qualità delle diverse performances può essere estremamente variabile. Ma è proprio questa base comune a ogni singola cultura dello spettacolo a rendere significativi i suoi prodotti per i suoi spettatori. L'europeo non specialista che assiste a una danza indiana spesso non è in grado neppure di capire se si tratti di un episodio narrativo o di danza pura. La lettura che un giapponese non particolarmente esperto può fare del nostro balletto probabilmente non sarà in grado di comprendere i riferimenti figurativi ed emozionali che per noi sono naturalmente, tacitamente in gioco. E così via.

E' su questo terreno che si instaura una sorta di *fisiognomica naturale*, che non è una *teoria* del senso del corpo o dei rapporti fra corpo e carattere, secondo una lunga tradizione speculativa (Magli 1995). Ma è quel sapere, condiviso da tutti i membri di ogni singola società e pertanto *apparentemente naturale* per loro, che associa gesti, espressioni, posture, forme del corpo e del volto, abiti e ornamenti, colori della pelle e toni di voce, animali convenzionali e personaggi immaginari con certi modi di essere passionali, con caratteri, vizi e virtù. Noi *sappiamo* quando una persona è triste o stanca, seducente o malata, contenta o annoiata, irascibile o rassegnata, malvagia o dolce. E lo sappiamo perché la nostra società (come tutte) ha raccolto un'enciclopedia di questi complessi rapporti fra corpo e passioni e li

usa continuamente per organizzare il comportamento di ciascuno, che vi si riferisce scegliendo il proprio modo di presentarsi e tentando almeno di correggere la natura su questo punto (per esempio col trucco). Sono tali contenuti impliciti che spesso vengono articolati negli "intrinsecally coded acts" delle diverse forme di spettacolo e di illustrazione.

E' questa *doppia relatività* (relatività *oggettiva*, rispetto al tempo, al luogo, al genere; relatività *soggettiva*, rispetto allo sguardo e alla cultura dello spettatore) a costituire la *presentazione* del corpo, così caratteristica della danza. Presentare significa certamente mettere in mostra, esibire, ma in questo caso è opportuno prendere più alla lettera le sue connotazioni etimologiche. Il corpo presentato dalla danza è infatti anche il corpo di un certo presente, di un qui-e-ora, che conta proprio per la sua capacità di interpretare quel presente, di renderlo concreto ed evidente. Il tutù del balletto classico, le acrobazie intricate ma fluide dell'opera di Pechino, il corpo lucido di sudore e ritmato delle cerimonie vudù sono - al di là di qualunque considerazione artistica - un modo di portare alla luce le ossessioni e le credenze, le relazioni e i contenuti profondi di un certo momento culturale.

E' quasi impossibile trasporli senza perderne il senso vivo, come sa bene chi cerca con paziente paradosso di riportare in vita famose coreografie vecchie solo di qualche decennio (le danze di Nijinskij, le prime esecuzioni su musiche di Stravinski...) o anche solo di importare danze di popoli lontani senza falsificarne del tutto il senso. Questa è anche la ragione per cui hanno avuto poco successo i ripetuti tentativi di costituire una notazione coreografica. Non è solo questione della complessità dei movimenti della danza. Il fatto è che i corpi in gioco, essendo persone e non puri corpi non sono formalizzabili, fuori dal loro presente perdono le qualità essenziali che danno senso al loro movimento.

In questo senso bisogna accogliere anche l'ultimo suggerimento dell'etimologia e rendersi conto che il presente è sempre un *dono* e la *presentazione* del corpo caratteristica della danza è un modo di darsi, un'apertura che è capace di colpire gli spettatori proprio per la disponibilità che comporta, per il suo essere un modo di *darsi*. Certo, il ballerino difficilmente simula delle emozioni, certe estetiche della danza gli chiedono al contrario di restare del tutto impassibile nella sua azione. Ma il corpo agisce e fatica a vuoto, segue un percorso intricato e obbligatorio, si mostra a un pubblico in tutte le sue possibilità: vi è qualcosa di molto concretamente intimo in questa azione così diversa dalla vita quotidiana e dalle protezioni cui ci affidiamo in essa. Il dono qui è quello della realizzazione di un corpo possibile, dell'incarnazione

di ideali e relazioni sociali, insomma della realizzazione di una *vita visibile*.

E' importante a questo punto fare due considerazioni per precisare meglio questo punto. La prima riguarda la natura del dono, che come hanno mostrato molti studi, a partire da quello pionieristico di Mauss (1923-24) non è affatto in primo luogo espressione *spontanea* di generosità personale, ma rientra in un sistema regolato e organico di circolazioni dei beni, del prestigio, del potere, insomma della vita sociale. Il dono non è affatto contrapposto originariamente all'economia, ma ne costituisce al contrario il fondamento nascosto (Bataille 1949), nel senso preciso di determinare che cosa in una società ha valore e può essere distribuito, creare degli obblighi, istituire rapporti. Il *corpo donato* della danza non è un corpo spontaneo, senza legge, che semplicemente si esponga all'ammirazione e alla partecipazione sinestetica del pubblico. Al contrario, proprio il fatto di donarsi lo consacra alla posizione di paradigma, di modello, di esempio caratteristico di un sistema di relazioni e di pratiche che si ritrovano poi nella vita sociale.

Un altro modo più tecnico di esprimere questa relazione di artificialità del corpo della danza è questo. Non è affatto vero che nelle società dette primitive, fuori dalla civilizzazione europea e dalla divisione del lavoro razionalistica che la caratterizza, prima degli sviluppi capitalistici che hanno investito anche lo spettacolo e il corpo che lo abita, la presenza del danzatore, dell'attore o più in generale del *performer* (per usare la terminologia di Grotowski: Volli 1989) fosse immediata, spontanea, espressione semplice di un sentimento per lo più religioso. Questo è per esempio quello che si legge in una serie di interventi recenti raccolti nel secondo numero della rivista della Biennale di Venezia, *Annex 2*, dedicata al rapporto fra danza e rito.

E' stato proprio Grotowski a mostrare, con un lungo lavoro di osservazione, sperimentazione, ricostruzione, teoria, che la condizione del corpo che agisce performativamente, per esempio quella della danza, è fondata su una *maestria* che chiede lunghi e faticosissimi allenamenti, grammatiche del corpo formalizzate e artificiali, a volte deformazioni vere e proprie del corpo, come quelle che subiscono da bambini i futuri danzatori di Kathakhali, con la pratica quotidiana dei massaggi che aprono le anche. Insomma il corpo della danza non è stato affatto reso *artificiale* dallo sfruttamento della modernità, ma lo è per sua vocazione fondamentale, come condizione di efficacia della sua *presenza*. Artificio ed efficacia sono sinonimi, in questo campo, anche dove a un romanticismo vagamente colonialista piace vedere "danze primitive" non codificate ma espressione di un'anima - naturalmente semplice perché esotica...

Eugenio Barba ha precisato e oggettivato questo concetto (per esempio Barba e Savarese 1996). La condizione di rappresentazione è una particolare situazione fisica del corpo, in cui esso lavora per ottenere una particolare evidenza, cioè per raggiungere e alimentare l'attenzione di un pubblico. Per ottenere questa condizione, le differenti culture dello spettacolo elaborano tecniche diverse, che si basano però tutte secondo Barba su presupposti universali, probabilmente innati. Uno di questi presupposti comuni all'efficacia rappresentativa è un *dispendio energetico* eccessivo rispetto alla pura necessità pratica dell'azione (ancora una volta un dono...). L'economia dell'attore è basata sul consumo gratuito di energie che lo rendono superiore (più interessante) dello spettatore comodamente seduto, come in una sorta di *potlâc* (Mauss 1923-24).

Spesso questo dispendio energetico è basato su un *equilibrio di lusso*, cioè su uno spostamento, apparentemente disfunzionale dell'equilibrio normale del corpo, per esempio per mezzo del cambiamento degli appoggi (come nella danza sulle punte della tradizione europea, o l'eliminazione dell'appoggio sulle dita dei piedi come in certe danze balinesi), o per via di altri dispositivi (calzature, costumi, disposizione dello spazio scenico ecc.). Anche il principio dell'*azione contraria*, per cui spesso la rappresentazione di un certo gesto viene compiuta passando per il gesto opposto e più in generale ogni azione genera scenicamente la propria reazione simmetrica e contraria, ha a che fare con l'uso del dispendio energetico. Questo principio dell'azione contraria, molto praticato nel mimo classico, costituisce fra l'altro un limite evidente della codificazione intrinseca delle azioni riprodotte, che abbiamo discusso ampiamente sopra. In generale non è vero che il significato del gesto percepito sia uguale a quello del gesto compiuto: per far vedere "a vuoto" che spinge un peso notevole, il corpo può più utilmente compiere l'azione di tirare (concretamente: inarcare indietro la colonna vertebrale) piuttosto che quella di spingere davvero (piegandosi cioè in avanti).

Un altro sistema individuato da Barba in molte culture sceniche per realizzare la condizione di rappresentazione consiste nella modificazione locale della struttura dell'azione drammatica, che sulla scena è intessuta da numerosi *punti di scelta*, luoghi in cui l'azione indugia impercettibilmente proprio perché a partire da essi potrebbe evolversi in direzioni diverse, dando così allo spettatore il sentimento di un'esitazione o piuttosto di un'imprevedibilità risolta e continuamente riproposta. Sono *punti caldi* sul piano semiotico come su quello fisico, che rendono la storia non tautologica e il corpo interessante a tutti i suoi livelli di articolazione, dal singolo gesto alla macrosequenza narrativa.

I principi che abbiamo qui sommariamente indicati e che ogni cultura scenica, anzi ogni singola arte dello spettacolo elabora in maniera originale e autonoma, articolandoli su numerosi diversi livelli di azione, finiscono secondo Barba per funzionare come una *seconda cultura fisica* che costituisce la specificità del corpo dell'attore o del danzatore, agendo prima di ogni forma di mimesi o di rappresentazione, su un territorio essenziale che Barba chiama pre-espressivo.

E' importante notare che pur essendo il pre-espressivo una dimensione fisica che per definizione precede qualunque uso semantico del corpo, e pur essendo esso basato su una dimensione innata della percezione e dell'azione umana, è tuttavia possibile distinguere diversi *stili pre-espressivi*, che sono relativi a ogni singola società o cultura e magari a ogni genere espressivo da questa elaborato. Il corpo pre-espressivo non è dunque affatto spontaneo o naturale, anche se può sembrarlo, quando il lungo training (del corpo del performer e dell'occhio dello spettatore), insomma la maestria acquisita nasconde questa struttura dell'azione. Esso è frutto di un lavoro di *addomesticazione fisica*, che a sua volta è portatrice di contenuti e realizzazioni.

5.

Prendiamo per esempio la danza classica, il linguaggio coreografico che rappresenta in maniera più caratteristica la tradizione europea (Sasportes 1988). Lungamente elaborata in Italia e in Francia in ambienti aristocratici, distillata per due secoli a partire dai balli di corte, trasformatasi poi col tempo in espressione tipicamente borghese nei luoghi di spettacolo a pagamento; progressivamente professionalizzata e grammaticalizzata, messa in relazione con le altre arti (innanzitutto l'opera di cui divenne nell'Ottocento insieme complemento, decorazione, condizione di successo). La danza classica è un linguaggio, una grammatica del corpo, un metodo di allenamento, una tecnica; ma anche un'estetica e un'ideologia, che mostra immagini ideali di come nell'immaginario borghese dovrebbe essere il corpo - soprattutto quello femminile. Essa esibisce quali sono le ragioni e le regole della sua bellezza, stabilisce che tipo di presenza nello spazio esso debba esercitare, quali relazioni con gli altri corpi (con gli altri soggetti) gli siano consentiti, quali sentimenti, passioni, destini possano essere resi pubblici e come.

Il corpo della danza classica è un *artefatto*, sia nel senso di *opera d'arte*, prodotto di un lungo lavoro di formazione e di allenamento, che in quello di *oggetto artificiale*, materializzazione di

convenzioni estetiche ed erotiche che sono il frutto di una certa struttura sociale, di certi rapporti fra i generi, di certe categorie di gusto - nel nostro caso quelle dominanti in Europa durante l'Ottocento, la tappa finale della formazione del balletto classico.

Quali sono questi contenuti? Un'eterea fragilità femminile contrapposta alla forza maschile un po' statica e priva di appeal; *grazia*, sentimento, sensibilità espresse secondo codici figurativi estremamente rigidi, sono al cuore di questa forma. Un corpo femminile frontale, aperto, leggero, apparentemente fragile, sottile, aereo, perfettamente controllato, con il torso molto stabile e l'espressività decentrata sulle braccia, in equilibrio instabile sulle punte oppure nel volo di un salto: ecco il supporto di questa convenzione figurativa. Una donna sentimentale ancor prima che appassionata, ma sostanzialmente passiva, naturalmente disposta alla sofferenza o a ebbrezze passeggere, in tutto dipendente dall'esterno, tale è il suo contenuto principale.

Che questa elaborazione si compia nel momento in cui la letteratura maschile elabora sistematicamente il tema della *donna fatale*, dunque del *femminile come pericolo* (Scaraffia 1987, Volli 1997), mostra la singolare posizione della danza nell'universo delle arti ottocentesche: un ruolo pubblico, ma poco impegnativo, in cui si esibiscono piuttosto le forme del dover essere, la grammatica delle relazioni fra i generi e i sogni consacrati da questa grammatica che le ossessioni e i desideri autentici.

Il dominio incontrastato della donna sulla scena del balletto classico, la sua trasformazione in oggetto di ammirazione o di culto, rispetto a cui l'uomo non può essere altro che appoggio e servitore, non può ingannare nessuno. Proprio in quel dominio, che ripete ed esalta i temi obbligatori della *cavalleria* imposta dalla buona educazione borghese, vi sono le ragioni di un'oppressione, i termini di una sostanziale impotenza. La donna del balletto classico, come quella immaginata dall'etichetta borghese, è una regina impotente e fragile, che deve essere servita perché non è in grado di prendere decisioni e di svolgere azioni da sola. E' dunque sostanzialmente un oggetto, che può sul piano immaginario come un oggetto di culto e di servizio, sul piano concreto come un oggetto sessuale o (invertendo tacitamente l'immagine) come una servitrice senza diritti. Da questo punto di vista vi è maggior realismo della narrativa, che esprime senza censura i fantasmi maschili, ma soprattutto nel teatro (si pensi a Ibsen e Strindberg) e perfino nel melodramma (dalla *Serva padrona* a *Così fan tutte* fino a *Traviata*). Ma proprio l'estremismo della danza nella trasfigurazione del ruolo femminile può indicarci il valore ideologico che esso - genere edonistico sopra tutti, durante l'Ottocento - ricopriva.

E però è chiaro che certe caratteristiche del modello implicito nel corpo della danza classica sono ancora influenti nel nostro mondo. Per esempio il corpo femminile anoressico (Bordo 1993, Falk 1994, Leder 1990), la magrezza come segno di spiritualità e femminilità, è un tema che ha trovato numerose varianti nel corso del Novecento ma che probabilmente ha trovato la sua prima formulazione organica nell'ideale delle danzatrici di balletto classico.

6.

La danza classica europea ha avuto il destino bizzarro ma non inusuale nelle arti di raggiungere il vertice della sua realizzazione quando già si sviluppavano le diverse correnti che ambivano a sostituirla o a eliminarla e dunque la criticavano, tecnicamente e ideologicamente. E' soltanto con il periodo *neoclassico* inaugurato dai *Ballet russes*, nel primo decennio del Novecento, che la danza borghese si emancipa definitivamente dal servizio all'opera lirica e raggiunge la sua tardiva maturità artistica. I balletti "classici" ammirati sui palcoscenici come testi tradizionali sono per lo più coreografie o almeno riscritture novecentesche composte secondo un linguaggio che si vuole fedele a una tradizione per lo più mantenuta in vita da una trasmissione diretta. Ma già dall'inizio del secolo circolavano per i palcoscenici altre danze, altri corpi, altre ideologie.

Non è questo il luogo in cui ricostruire una vicenda complessa, ormai centenaria, ricca di episodi significativi e di artisti per vari versi interessanti come quella della danza "moderna" e delle sue varie correnti ed eresie (come si può trovare descritta fra l'altro in Bentivoglio 1985, Vaccarino 1991, Banes 1980). Vale la pena però di comprendere la natura della contrapposizione fra questa "nuova" e quella tradizionale.

A partire dalle sue prime sovvertitrici come Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, la danza classica viene accusata più o meno esplicitamente di essere una grammatica arida, una narrazione falsa, un linguaggio che non permette l'espressione del sentimento. La nuova danza, in tutte le sue specificazioni, conserverà l'aspetto di una *liberazione* rispetto ai vincoli del balletto. Questa liberazione sarà spesso costruzione di una struttura coreografica più ricca e complessa (e in questa azione di arricchimento strutturale non vi sarà poi molta differenza, come molti oggi riconoscono, fra il neoclassicismo, per esempio di un Balanchine e le complesse costruzioni di uno sperimentatore coerente come Cunningham). Vi saranno coreografie più concrete e forme di narrazione più ricche, al di là delle fiabe

classiche; oppure costruzioni più astratte ancora, giocate esplicitamente come pure composizioni di gesti.

Ma il luogo più caratteristico di questa liberazione è, almeno dal nostro punto di vista, il corpo. Un corpo che si spoglia del costume classico, non necessariamente per passare alle tuniche greche, ma spesso ai costumi della quotidianità; che procede talvolta a piedi nudi (a partire dalla stessa Duncan), talvolta in sneakers (nella "postmodern dance": Banes 1980). Un corpo che cerca di esprimere l'intensità pura del sentimento (con Martha Graham) oppure ironizza sulla propria condizione (nella nouvelle dance francese, ma da certo punto di vista anche in Pina Bausch) o ancora studia di annullarsi nella pura composizione coreografica. La liberazione del corpo è innanzitutto uscita dalle *convenzioni rappresentative*, se non dai vincoli tecnici del balletto. Il contenuto implicito cambierà più ancora e in maniera più univoca dei mutamenti sul piano della rappresentazione. I ruoli sessuali, così chiari nella tradizione, saranno sovvertiti. Che il tema sia o no esplicitamente posto (come accade abbastanza di frequente, per esempio in Pina Bausch, in Anne Terese de KerKSMAKER e in tutta la danza di matrice espressionista), il corpo femminile non seguirà più il modello del cigno o della farfalla, come quello maschile non sarà più un semplice appoggio incurante di sé. Sono corpi che cercano di rispecchiare una condizione di efficienza fisica e di interscambiabilità dei ruoli che è caratteristica della nostra società, corpi che non hanno paura del grottesco né della dimensione esplicitamente sessuale, corpi innanzitutto performanti.

L'avventura della danza si apre dall'inizio del Novecento a nuovi incontri, a ibridazioni una volta inconcepibili. Il danzatore incontra il teatro, la ginnastica, lo sport, la vita quotidiana, l'acrobazia, la pittura, l'architettura. Si inerpicca sulle case e per le montagne, si immerge in piscina, corre, striscia per le strade, sale sui trampoli, fa capriole violando tutte le regole della grammatica corporea classica. Mostra un corpo che prova a sedurre, sfiorando la pornografia, oppure che ironizza sarcasticamente sul sesso. Un corpo che si fa festa, rito, cerimonia, che si mescola agli oggetti di ogni giorno stravolgendoli o si perde fra le forme geometriche o emula le marionette, che si ispira al cinema o alla clownerie. Che non ha paura di danzare nell'acqua o nel fango, di mescolarsi ai balli popolari, di mobilitare gli spettatori, di giocare con gli animali, di trasferirsi in infantili mondi fiabeschi o nel clima splatter dei fumetti, di entrare in competizione col frunambolismo del circo. Che parla col pubblico e dice la propria storia personale. Che si assegna il compito di lavori pesanti, conoscendo la frustrazione dell'impossibile e il peso esplicito della fatica. Che si incrocia molto spesso col teatro, a sua volta lanciato

alla riscoperta delle proprie radici corporee, costruendo personaggi psicologicamente complessi e usa lo straniamento dei suoi propri movimenti danzati come strumento di demistificazione e di denuncia.

Talvolta perfino un corpo ferito, rinchiuso nella prigione del handicap o della follia. Un corpo militare, membro di folle ordinate, o uno che cita forme esotiche di danza o che semplicemente è dato dal trasferimento di queste forme (magari cerimoniali, segrete, mistiche come le danze dei dervisci) su una scena occidentale. Un corpo militante, desiderante, straniato, e bizzarro; ma anche un corpo ordinato, parte impeccabile di un meccanismo perfetto, atletico e grammaticale. Cadavere, insetto, guerriero, ciccione, travestito, clown, visionario, bambina in sottoveste, acrobata, amante, maschera, contadino, profeta, animale, perfino ballerino: tutte queste cose e molte altre ancora sono state i contenuti (si badi: non i travestimenti teatrali, i personaggi, ma l'essenza segreta) del corpo in danza.

Per enunciare tutte le diverse possibilità d'azione che sono state escogitate da un secolo di sperimentalismo sulla danza, più che una storia sarebbe necessaria un'enciclopedia. Perché su questo piano non contano tanto le singole personalità degli artisti, coreografi e danzatori, per grandi che siano, ma la combinatoria della presentazione, l'effetto di dono e di rispecchiamento che si è scatenato nel secolo trascorso. Mai, nella storia della danza, c'era stata una tale varietà di trovate e di pensieri, mai il corpo della danza si era presentato in modi così diversi. Certo, un effetto simile si può ritrovare anche in altre arti. I modi della letteratura o della pittura del Novecento non sono stati certo poveri. Ma in questi casi è più agevole e probabilmente più realistico proporre delle linee di ricerca e delle ipotesi di sviluppo preciso.

Il corpo della danza è stato preparato durante il Novecento secondo un numero piuttosto ridotto di tecniche, fra cui prevale ancora di gran lunga quella del balletto classico. Ma è stato messo in scena, in forma pura o rappresentativa secondo intenzioni e logiche del tutto eterogenee e disperse. L'eterogeneità e la dispersione sembrano anzi essere i suoi contenuti più propri, il significato più autentico di questo lavoro. Il rifiuto del quadro classico non è stato propriamente tecnico, ma piuttosto estetico, teorico, esistenziale. Si è rifiutata innanzitutto l'immagine implicita presentata dalla danza classica perché essa appariva inadeguata, erronea. L'urgenza del cambiamento, il bisogno di dirsi (o meglio, come abbiamo visto, di *darsi*), è stata il tema dominante delle innumerevoli rivolte che hanno costellato la storia della danza del Novecento. Ma da questo rifiuto non si è ricostruita alcuna normatività, nessun modello nuovo è prevalso. In realtà nessun coreografo o quasi ha nemmeno avanzato la pretesa a un linguaggio comune. Ogni episodio della storia della danza del Novecento si è

presentato come un caso a sé, come un'avventura personale, come espressione individuale di un percorso espressivo, incapace e disinteressato a formare una grammatica comune.

Vi sono state bensì delle *tecniche* che si sono diffuse al posto o a fianco di quella classica (si pensi al caso della Graham), ma esse appartengono solo a quel versante essenziale ma invisibile della danza che è la sua preparazione fisica. Sul piano della manifestazione linguistica, l'inevitabile diffusione di modi espressivi (si pensi al fascino esercitato sui giovani coreografia dalle lezioni di Pina Bausch o di Carolyn Carlson) è stato considerato negativamente, come un fenomeno di imitazione. L'originalità espressiva è un valore nell'arte contemporanea, anzi un *valore obbligatorio*, che diventa definizione: arte per il pensiero estetico maggioritario nel novecento è *sperimentazione linguistica*. La danza contemporanea non fa eccezione: essa è per definizione coesistenza di linguaggi coreografici differenti e idiolettali, ma ancor più di immagini del corpo diverse e incompatibili.

Tutto ciò, che era maturato lentamente nel corso del secolo, è apparso in maniera esplicita più o meno a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, quando la nuova danza ha smesso di essere un fenomeno clandestino e marginale per divenire un genere frequentato e apprezzato dal pubblico. Non è un caso che la terminologia del post-moderno, ancor prima di entrare nel dibattito filosofico e sociologico, abbia trovato uno dei suoi luoghi più caratteristici proprio nel mondo della danza (un altro polo, non a caso, è quello dell'architettura, un altro ordine infranto che non si è pacificato in immagini condivise). Se il postmoderno significa essenzialmente impossibilità dei "grandi racconti" (Lyotard 1979), nella danza questa condizione va molto al di là della corrente propriamente detta postmoderna e investe invece tutto il linguaggio contemporaneo. Non è cioè più possibile individuarvi una rappresentazione coerente del corpo.

Essa si divarica in un gran numero di microstorie, di preoccupazioni parziali e al limite individuali (Lasch 1979): il corpo femminista e quello della moda, il corpo omosessuale e l'esigenza generale della fitness, il sogno "romantico" e la fuga nell'esotismo, il body building e la malattia - via via frazionandosi per tutte le infinite possibilità cui abbiamo accennato sopra. Bisogna segnalare però che questa divaricazione non riguarda solo un linguaggio artistico, investe o almeno riflette il modo di essere del corpo nella vita delle società contemporanee: da un lato colonizzate dall'Occidente e unificate in tutto il mondo da certe immagini (quelle di Hollywood e dei *serials* americani, della moda italiana ecc.), da certi cibi (il fast food), da certi strumenti e tecniche (le posate, i letti e le sedie occidentali, presenti

anche in Giappone, in Cina e nel mondo arabo, sedi di grandi tradizioni alternative). Dall'altro questo corpo è povero di grammatica, soggetto a micromode assai variabili, continuamente manipolato in direzioni diverse.

Tutto ciò non significa naturalmente l'impossibilità per il corpo della danza di parlare in maniera sensata. Molti discorsi coreografici si sviluppano per decenni coerentemente, senza prendere nota apparentemente delle alternative. Martha Graham condivide molti decenni con Cunningham, Pina Bausch con Carolyn Carlson e così via: progetti diversi di corpo, di rappresentazione, di riflessione che però non si incontrano e non si confrontano, salvo casi eccezionali. Questa forma di solipsismo, che presenta per gli studiosi la difficoltà di non poter "mettere in fila" tendenze e personalità, consente tuttavia la coerenza della produzione.

Sul piano della ricezione, la scelta non può che essere eterogenea, interdisciplinare o trasgressiva dei confini. Chi, come il festival di Rovereto in Italia, ha scelto la strada dell'esplorazione e della curiosità, ne è stato ripagato con un'apertura notevole e una grande ricchezza di forme. Investigare questa ricchezza non vuol dire probabilmente sforzarsi di classificarla e di chiuderla, ma rendere ragione della sua apertura ed eterogeneità.

7.

Il festival di Rovereto nasce fra gli anni Settanta e gli Ottanta, quando buona parte del percorso della danza moderna (e post-) è compiuto. Anche se in Italia all'epoca se n'erano accorti relativamente in pochi, gli episodi più interessanti della moltiplicazione dei linguaggi del corpo in quel momento erano già quasi tutti compiuti. I pionieri (o piuttosto le pioniere) della danza non accademica avevano chiuso il loro ciclo negli anni Venti; la danza moderna americana e l'espressionismo europeo si erano realizzati appieno fra le due Guerre, l'incrocio fra danza moderna e sperimentazione musicale era stato tentato negli Stati Uniti fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, contemporaneamente al neoclassicismo più interessante, in America come in Europa (il caso Bejart). Il grande ciclo della sperimentazione teatrale che avvicina il teatro alla danza si era svolto soprattutto fra gli anni Sessanta e i Settanta e coincide col postmodernismo nella danza americana e con l'invenzione del teatrodanza in Europa. Negli anni successivi si sarebbero affermate ancora personalità interessanti, epigoni, continuatori e naturalmente sarebbero proseguiti dei lunghi percorsi artistici già iniziati da tempo. Ma il paesaggio della danza del secolo, la sua caratteristica eterogeneità era a quel punto stabilito.

Una conseguenza di questa situazione "postuma", così caratteristica di tutta la cultura dell'ultima parte del Novecento, è stata l'impossibilità, per chi non fosse impegnato in un discorso personale ma organizzasse la distribuzione delle produzioni altrui, di una posizione militante o di tendenza, che non pagasse il prezzo di tagliarsi fuori concretamente dagli sviluppi artistici correnti. Ogni festival, ogni rassegna, ogni programmazione teatrale, come ogni casa editrice o galleria d'arte è stata necessariamente nell'ultimo ventennio del secolo sincretica e eterogenea. Il postmodernismo è stato molto prima una pratica che una teoria.

Uno dei meriti del festival di Rovereto è quello di aver intuito da subito questa situazione e di averla sviluppata creativamente. Fin dal nome "Oriente-Occidente" e dalla programmazione inaugurale (una notte intera di teatro danza indiano Kathakhali), il festival di Rovereto si è proposto di rimescolare le carte, di produrre dei confronti e delle ibridazioni, se non nella produzione, almeno nella visione e nella comprensione. Un festival importante non è mai solo una rassegna di spettacoli. Esprime sempre una cultura, un interesse, un punto di vista. Questo è vero certamente di "Oriente Occidente". Dall'inizio, questo festival coltiva, con lodevole ostinazione, una propria vocazione di frontiera e di scambio: fra giovane danza italiana e di altri paesi, fra danza e teatro, fra tradizioni occidentali e orientali.

In particolare merita di essere sottolineato il confronto fra nuovo teatro e nuova danza che è stato fra gli elementi più caratteristici della programmazione roveretana. In conseguenza di una propria crisi di identità, che deriva probabilmente dal confronto con i nuovi mezzi tecnici del racconto mimetico, innanzitutto il cinema, il teatro ha lavorato in molti modi diversi nel corso del Novecento alla propria rifondazione, arrivando spesso a soluzioni che sottolineavano la presenza fisica in scena dell'attore e del suo corpo e la necessità di intensificarla e di allontanarla dalla riproduzione "realistica" dei gesti quotidiani. Vi è stato dunque un movimento verso problemi analoghi a quelli della danza, partendo spesso da punti di vista eccentrici come le danze orientali o la condizione giovanile, con l'importanza che in esso ha il ballo e la discoteca. Rovereto è stato uno dei luoghi in cui questo incrocio di pratiche e di teorie è stato importante e visibile: per la presenza di grandi maestri delle due genealogie artistiche (da Bausch a Grotowski, da Barba a Julian Beck), per l'interesse al teatro orientale che ha costituito spesso il ponte fra i due ambiti.

Tutto questo lavoro utopico, nel teatro come nella danza, non ha prodotto ciò per cui era nato, una rifondazione generale dell'arte. Si è trattato sempre di esperienze individuali o di piccoli gruppi, e forse non è sbagliato dire oggi che queste esperienze si sono concluse, che la

speranza di una redenzione radicale del teatro come della danza ha ceduto il posto al pensiero più laico e "debole" di una coesistenza di generi spettacolari diversi e della loro ibridazione. Rovereto ha dunque lavorato da un lato per sprovvincializzare la situazione italiana, per mettere in contatto il pubblico con il più vasto ambito di produzioni possibili, tanto sul piano geografico che su quello estetico, e per permettere alle giovani compagnie italiane di scambiare con queste realtà le proprie esperienze. Dall'altro è possibile rintracciare, in una programmazione ormai ventennale, un modo di vedere, uno sguardo ampio e inclusivo che considera complessivamente "il corpo della danza", il complesso di pratiche e di risultati estetici molto diversi che si possono trovare sui palcoscenici di tutto il mondo.

Ci sono dei tratti comuni, c'è un corpo comune a questo vasto e multiforme "corpo della danza" che è stato esposto in vent'anni a Rovereto? Sul piano teorico è agevole argomentare che non è possibile ritrovare un'unità del genere, come abbiamo cercato di fare nel corso di queste pagine. Ma in concreto "il corpo della danza" si può vedere, implica una circolazione di immagini, di modelli, di esperienze produttive, perfino di persone fisiche, che non si può negare. Nonostante la dispersione, o forse proprio a causa di essa, l'autodefinizione di un'arte come la danza nel mondo occidentale regge ancora. E Rovereto è uno dei luoghi importanti in cui questo "corpo della danza" si rende visibile e i suoi incroci si possono esplorare e ricostruire criticamente. Ma questa, naturalmente, è un'altra storia.

* Ugo Volli

BIBLIOGRAFIA

- AAVV
1995 *In punta di piedi - La danza italiana oggi*, Presidenza del consiglio dei ministri, Roma 1995.
- BANES, Sally
1980 *Terpsichore in Sneakers*, Houghton Mifflin Co, New York; trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis*, I libri dell'icosaedro, Macerata.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola
1996 *L'arte segreta dell'attore - Dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce.
- BATAILLE, Georges
1949 *La part maudite* trad. it. *La parte maledetta*, Boringhieri, Torino 1992.
- BENTIVOGLIO, Leonetta
1985 *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano.
- BORDO, Susan
1993 *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press; trad. it. *Il peso del corpo*, Feltrinelli, Milano 1997
- DARWIN, Charles
1872 *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London.
- DELFINI, Laura (a cura di)
1996 *Coreografie contemporanee*, CIDIM, Roma
- DEREN, Maya
1953 *Divine Horsemen*; trad. it. *I cavalieri divini del vudù*, Il Saggiatore, Milano 1959
- DOGLIO, Vittoria & VACCARINO, Elisa
1993 *L'italia in ballo*, Di Giacomo editore, Roma.
- DOUGLAS, Mary
1996 *Thought Styles*, Sage Publications, London; trad. it. *Questioni di gusto*, Il Mulino Bologna 1999.
- ECO, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- EKMAN, Paul
1973 *Darwin and the Facial Expressions: a Century of Research in Review*, Academic Press, New York.
- FALK, Pasi
1994 *The consuming body*, Sage Publications, London.

- GALIMBERTI, Umberto
1983 *Il corpo*, Feltrinelli, Milano.
- GOMBRICH, Ernst
1951 *Meditations on a Hobby Horse*; trad. it. *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1972.
- GOODY, Jack
1993 *The Culture of Flowers*, Cambridge University Press;
trad. it. *La cultura dei fiori*, Einaudi, Torino, 1993
1997 *Representations and Contradictions*, Blackwell,
London; trad. it. *L'ambivalenza della rappresentazione*, Feltrinelli, Milano 2000.
- GREIMAS, Algirdas & COURTÈS, Jacques
1979 *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it. *Semiotica, dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze 1986.
- GUATTARINI, Marinella (a cura di)
1994 *Discorsi sulla danza*, Ubulibri, Milano.
- HALL, Edward T.
1976 *Beyond Culture*, Doubleday, New York.
- HOFSTADTER, Douglas R. & DENNETT, Daniel C.
1981 *The Mind's I*, Basic Books, New York; trad. it. *L'io della mente*, Adelphi, Milano 1985.
- LACUE-LABARTHE, Philippe
1975 *Typographie*, Flammarion, Paris
- LASCH, Christopher
1979 *The Culture of Narcissism*, Norton and Company, New York; trad. it. *La cultura del narcisismo*, Bompiani, Milano 1981.
- LEDER, Drew
1990 *The absent body*, University of Chicago Press, Chicago.
- LYOTARD, Jean- Francois
1979 *La condition postmoderne*, Ed. du Minuit, Paris; trad. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.
- MAGLI, Patrizia
1995 *Il volto e l'anima - Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano.
- MAUSS, Marcel
1923-24 *Essai sur le don*, in "Année Sociologique", II; trad. it. in Id. *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965.
1936 *Les techniques du corps*, In "Journal de psychologie" XXXII; trad. it. in Id. *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965.
- MEAD, Margaret

1963 *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*,
Morrow, New York; trad. it. *Sesso e temperamento in tre società primitive* Il
Saggiatore, Milano 1967.

MERLEAU PONTY, Maurice
1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris;
trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

MORRIS, Desmond
1979 *Gestures*, Jonathan Cape, London; trad. it. *I gesti*,
Mondadori, Milano 1983.
1985 *Bodywatching - A Field Guide to Human Species*,
Oxford and Jonathan Cape, London; trad. it. *Il nostro corpo*, Mondadori, Milano
1986.

NAGEL, Thomas
1974 *What Is It Like to Be a Bat*, in *The Philosophical
Revue*; trad. it in Hofstadter e Dennett 1981.

PIERANTONI, Ruggero
1998 *Verità a Bassissima definizione - Critica e percezione
del quotidiano*, Einaudi, Torino.

PONTREMOLI, Alessandro
1997 *Drammaturgia della danza*, Euresis Edizioni, Milano.

SAPORTAS, José
1988 *La scoperta del corpo - percorsi della danza del
Novecento*, De Donato, Bari.

SCARAFFIA, Giuseppe
1987 *La donna fatale*, Sellerio, Palermo.

SNELL, Bruno
1946 *Die Entwicklung des Geistes*, Klassen Verlag, Hamburg;
trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963.

VACCARINO, Elisa
1991 *Altre scene, altre danze*, Einaudi, Torino.

VEBLEN, Thorstein
1899 *The Theory of the Leisure Class*; trad. it *La teoria della
classe agiata*, Einaudi, Torino 1949.

VOLLI, Ugo
1989 *La quercia del duca*, Feltrinelli, Milano.
1997 *Fascino*, Feltrinelli, Milano.
1998 *Una scrittura del corpo*, Stampa alternativa, Roma.

WUNEMBERGER, Jean-Jacques
1997 *Philosophie des images*, Presse Universitaire de France,
Paris; trad. it. *La filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.