

L'identità, il contemporaneo e i danzatori

Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot. L'identità, il contemporaneo e i danzatori. Suzanne Franco, Marina Nordera (eds.). I discorsi della danza, Utet Libreria, p. 301-321, 2005. hal-02292404

HAL Id: hal-02292404

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-02292404>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**L'IDENTITÀ,
IL CONTEM
PORANEO
E I DANZA
TORI**

Isabelle GINOT

in Susanne Franco, Marina Nordera, *I discorsi della danza*, Utet Libreria, Torino, 2005, pp. 301-321.

L'IDENTITÀ, IL CONTEM PORANEO E I DANZATORI

Isabelle GINOT

in Susanne Franco, Marina Nordera, *I discorsi della danza*, Utet Libreria, Torino, 2005, pp. 301-321.

Introduzione: identità e studi in danza. Stato dell'arte, storia, effetti

La singolare composizione di questa sezione del volume riflette, senza dubbio le singolarità del suo oggetto e del suo campo di studio: la parola chiave "identità" cristallizza gli sforzi teorici di parecchi decenni di scienze umane di cui Andrée Grau ha abbozzato il ritratto nella sua introduzione. Dall'antropologia al culturalismo nei suoi differenti stadi, le scienze umane degli ultimi decenni hanno senza dubbio apportato, nel campo della danza, una nuova visione delle frontiere abituali tra danza colta e popolare, danza teatrale e sociale, danze occidentali ed extra occidentali. Sembra oramai impossibile pensare "la danza" diversamente da una pratica umana e sociale, e ignorare i legami esistenti tra le sue forme spettacolari e le sue pratiche quotidiane; più ancora sembra impossibile ignorare il fatto che, come tutte le pratiche umane, la danza sia sottomessa ai rapporti di pressione politica e che sia essa stessa un luogo di esercizio di potere.

Tuttavia, come testimoniano la parte dell'introduzione dedicata alla prospettiva antropologica e i tre saggi incentrati su opere di danza contemporanea detta di avanguardia, sono numerose le frontiere teoriche che continuano a operare sia nelle pratiche coreografiche sia nelle ricerche teoriche. Ad esempio, l'analisi delle questioni "identitarie" legate alla danza contemporanea orienta i tre studi dedicati a spettacoli e rappresentazioni di identità (maschile/femminile, nero-atlantico/europeo-americano, e così via) nelle pièce scelte: ma che ne è della danza contemporanea come ambiente sociale e come luogo di produzione identitaria, ad esempio a partire dalle pratiche di formazione e di allenamento del danzatore? Un lavoro condotto da Hubert Godard e Isabelle Launay a partire da indagini svolte insieme ai danzatori contemporanei sui ricordi della loro formazione ha mostrato come una delle questioni centrali della formazione si organizzi attorno

all'identità: arrivare o meno a "diventare danzatore", conformarsi alle immagini fittizie o reali di questo "essere danzatore" e alla sua identità percepita al tempo stesso come repressiva e desiderabile. Ma anche, e a partire da quali stratagemmi, venire a patti con queste norme per preservarsi o inventarsi la propria singolare identità di danzatore: questi sono i nodi messi in evidenza da tale indagine¹, che, paradossalmente, non deve nulla a una ricerca sul concetto di identità, ma piuttosto a un procedimento etnologico che utilizza i danzatori contemporanei francesi come un campo di studio.

Quello su cui mi interessa riflettere nelle pagine che seguono è il modo in cui la coppia identità/danza contemporanea condensa un certo numero di difficoltà teoriche proprie alla ricerca in danza in linea generale, al di là, o piuttosto attraverso le variazioni metodologiche e la scelta degli oggetti. Condurrò questa riflessione a partire dal problema dell'analisi delle opere coreografiche contemporanee, sperando di riuscire a dimostrarne i legami con la questione identitaria.

Il "campo di studio" della contemporaneità pone in apparenza dei problemi differenti rispetto a periodi storici più o meno lontani: in una ricerca storica in danza la questione delle fonti è sempre problematica, mentre le opere coreografiche contemporanee sono certamente meglio e sempre più documentate. Eppure la questione del rapporto tra documento "analogo" (film oppure video) e opera è raramente problematizzata. Per di più la documentazione è (forse ?) resa più difficile dal rapporto necessariamente dal vivo che il ricercatore intrattiene con l'oggetto e il proprio contesto. Sembra più difficile isolare e suddividere in compartimenti, ad esempio, i contesti di riferimento, separando cioè contesto culturale, politico, teorico, esperienza dello spettatore, e così via. Tuttavia le questioni poste a proposito della danza contemporanea e dei rapporti tra teoria ed esperienza mi sembrano gli stessi, qualsiasi sia il periodo preso in esame; a cambiare è il modo in cui è organizzata la reazione tra il ricercatore e il suo oggetto.

I tre studi

La storia delle teorie identitarie si presenta come una successione di analisi di rapporti dominanti/dominati, dal femminismo alle teorie postcoloniali, passando per il genere o il culturalismo; a ciò si potrebbe aggiungere, in ambito francese e per quanto riguarda il lavoro condotto dal gruppo di ricerca di cui faccio parte², il rapporto tra danzatore e colui che produce un discorso sulla danza e i rapporti disciplinari tra praticanti del gesto e maestri del discorso (rapporto che è stato analizzato in primo luogo dalle femministe a partire dalle norme di assegnazione della donna alla sfera corporea e alla sensazione, e dell'uomo alla dominazione del discorso). Mi autorizzo a inglobarle nel termine generico di culturalismo, sebbene stretto senso esso copra soltanto uno dei periodi e una delle correnti interessate, e ciò in virtù del fatto che si tratta di variazioni differenti e successive di uno stesso modello derivato dal femminismo: pur variando l'oggetto, il tratto principale di queste teorie è considerare l'"identità" come una costruzione culturale e non naturale, frutto di rapporti di potere che si tratta di analizzare e di decostruire. Bene inteso, l'insieme di queste correnti teoriche è una scommessa evidentemente politica e ideologica. Infine vale la pena ricordare ancora che questo insieme teorico non si è limitato alla danza contemporanea, tutt'altro, e che molti

¹ Per un rapporto e un'analisi di questo progetto cfr. I. Launay, *Le don du geste*, in «Protée», n. 2 (Université du Québec à Chicoutimi), 2001.

² Il gruppo di ricerca del dipartimento di danza dell'Università Paris VIII.

studi si sono interessati alla storia della danza dalla prospettiva femminista o di genere³, o ancora delle identità etniche, e così via.

I tre studi di cui si compone la parte centrale di questa sezione riflettono bene l'esercizio culturalista applicato alla danza contemporanea: si tratta di cogliere l'identità da un punto di vista teorico e di vedere come questo opera nella danza. In altre parole, si tratta di osservare, a partire da un ambito di riferimento in materia d'identità, come "la danza" riproduce, reinventa, riflette o contraddice le produzioni identitarie e le relazioni inter-identitarie così come sono state descritte altrove. Ramsay Burt, Thomas DeFrantz e Hélène Marquié poggiano ciascuno su un corpus teorico (rispettivamente Lacan/Merleau-Ponty, Gilroy, e il femminismo materialista) per analizzare una o due pièce. Al di là della scelta degli oggetti, una differenza essenziale riguarda quello che definirei la "postura": i primi due utilizzano la pièce coreografica per dimostrare o illustrare il corpus teorico prescelto; la terza, al contrario, si serve del proprio quadro teorico per criticare la pièce e dimostrarne le contraddizioni.

Quale che sia il motivo dello stesso e dell'altro dell'analisi identitaria (uomo/donna, bianco/nero, omo/etero, occidentale/extra occidentale, danzatore/spettatore, e così via), queste tre analisi rimandano ai due grandi poli di definizione dell'identità che organizza l'insieme del suo campo teorico e che Andrée Grau ha ricordato nella sua introduzione. Definirei il primo come geografico: l'identità organizza dei territori, fissa delle appartenenze (a una comunità) e si segnala attraverso dei segni di riconoscimento di un certo "stesso": è identità come appartenenza culturale, nazionale, etnica, e così via. Sul piano teorico è costruita a partire da modelli principalmente semiotici e si fissa sul segno; conferisce il primato ai segni visibili e discorsivi dell'identità, definisce una comunità a partire da un insieme di segni comuni (il colore della pelle, la morfologia, il territorio occupato, i segni di appartenenza religiosa, e così via) e considera le singole variazioni come secondarie in rapporto all'appartenenza principale. Ad esempio DeFrantz introduce la *Giselle* di David Byrd opponendo da subito al resto della compagnia l'interprete di Giselle, definita come «un afroamericana straordinariamente brava, la sola donna nera». Hélène Marquié, dal canto suo, s'interessa a una pièce esplicitamente situata in una questione territoriale dal proprio coreografo, Alain Buffard: «La condivisione o la cancellazione delle frontiere, oltretutto tra il femminile e il maschile, è un aspetto ricorrente del mio lavoro»⁴. L'analisi che propone Marquié mira a sua volta a reperire la consolidazione di queste frontiere di genere che ritiene siano andate cancellate nella pièce: «Ma che cosa si vede? In primo luogo, solo il sesso maschile in Dispositif 3.1 si libera delle prescrizioni identitarie, mentre il sesso femminile resta assegnato al genere femminile. In secondo luogo, l'identità dei generi non è abbandonata, al contrario il genere (un solo genere) è messo in scena. E non soltanto i dualismi non sono aboliti, ma l'attenzione si concentra su uno dei due termini»⁵. L'identità qui è un territorio e si definisce innanzi tutto tramite la sua fissità: l'identità sarebbe, dunque, un insieme di tratti costanti che si manterrebbero (e si mostrerebbero) al di là di qualsiasi variazione del soggetto o della comunità. Spesso è percepita come restrittiva in quanto riduce l'individuo o il gruppo a un solo aspetto della sua identità (Grau), e la sua teorizzazione mal si adatta

³ Cfr. ad esempio i lavori di Sally Banes, Ann Daly, Ramsay Burt, Susan Foster, Susan Manning, e così via.

⁴ Alain Buffard citato in H. Marquié, *Dispositif trouble: quando ciò si dice non è ciò che si mostra*, in questo volume, p. 289.

⁵ *Ibidem*. Di questo stesso spettacolo esiste anche un'altra lettura, cfr. R. Huesca, *Homme, danse et homosexualité*, in «Revue d'esthétique», n. 45, 2004, pp. 139-151.

alle inevitabili fluttuazioni della storia (si veda l'esempio dell'abitante di Sarajevo immaginato da Maalouf e citato nel saggio di Grau). Anche la natura "sovversiva" della pièce sarebbe eventualmente legata alla rimessa in questione di questa territorialità.

La seconda definizione di identità sarebbe piuttosto storica o quanto meno temporale: pone l'accento sull'identità come singolarità e differenza. Mentre la geografia si sforza di definire una identità stabile, la storia la pensa come un processo in costante cambiamento, uno stato fluido: non come qualcosa che saremmo fin dall'inizio, bensì come qualcosa che ciascuno fabbrica (*perform*)⁶ nella quotidianità; l'identità si situa di primo acchito in una temporalità e in una storicità; è dunque instabile e fluida. Sul piano teorico, non si tratterà più, dunque, di reperirne dei segni, ma di comprendere come si produce. È così, ad esempio, che si può capire la differenza proposta da DeFrantz tra «il visibile e lo spirito» dell'identità dell'Atlantico nero: da un lato, un'identità marcata dalla visibilità del colore della pelle, eventualmente dei segni culturali di appartenenza alla comunità nera americana, dall'altro un'identità formata a partire dal riconoscimento di un'esperienza e di una storia. Questa concezione "storica" dell'identità potrebbe condurre, secondo me, a una fenomenologia della cultura, e senza dubbio è a questo che mirano i testi di DeFrantz e Burt. Quest'ultimo si concentra sull'esperienza dello spettatore in rapporto alle due pièce prese in esame.

La questione dell'opera

Piuttosto che entrare nel dibattito sull'identità in sé, il primo problema che vorrei porre è di ordine epistemologico e riguarda lo statuto dell'opera coreografica nei discorsi culturalisti. Come ho detto, se le questioni identitarie e le teorie culturaliste hanno, in linea di massima, permesso di pensare "la danza" come pratica sociale al di là della sola produzione di opere, queste restano in larga parte la pietra di paragone per gli analisti culturalisti, e i tre studi che precedono non fanno eccezione. Le teorie identitarie pongono la seguente domanda: «come una data opera pone la questione dell'identità?». Ma, per rispondere a questa domanda, non possiamo esimerci dal rispondere ad un'altra, ovvero «a quali condizioni e secondo quali metodi si può "far parlare" le opere?». In altre parole, applicata alla danza (oppure a qualsiasi altra forma artistica), la teoria dell'identità può fare a meno di una specifica metodologia e di una riflessione sul medium? Il testo seminale di Laura Mulvey sulla costruzione dello sguardo maschile e dell'oggetto femminile nel cinema hollywoodiano (che è servito da modello a molte analisi coreografiche negli anni Ottanta) è stato spesso rimaneggiato a partire unicamente dal "contenuto" dell'opera. Eppure va ricordato che Mulvey vi proponeva anche un modello di analisi formale del mezzo cinematografico e cioè, come nel caso di Sternberg e di Hitchcock, è l'uso dell'inquadratura e del montaggio e non soltanto la struttura narrativa che organizza lo sguardo maschile e l'oggettificazione della figura femminile.⁷

⁶ Ci si rifà qui alla terminologia introdotta da Judith Butler. Cfr. In particolare J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del 'sesso'*, Feltrinelli, Milano, 1996 (ed. orig. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York 1993).

⁷ "per [Steinberg] lo spazio figurativo racchiuso nell'inquadratura è più importante della narrazione o dei processi di identificazione. Mentre Hitchcock si avventura nel lato investigativo del voyeurismo, Sternberg produce il feticcio definitivo, portandolo al punto in cui lo sguardo potente del protagonista maschile (caratteristico del tradizionale film narrativo) viene spezzato a favore dell'immagine in un rapporto erotico diretto con lo spettatore. La bellezza della donna come oggetto e dello spazio dello schermo si fondono; lei non è più chi porta la colpa, ma un prodotto perfetto il cui corpo, stilizzato e frammentato dai primi piani, è il contenuto del film e il destinatario diretto dello sguardo dello spettatore. Sternberg minimizza l'illusione della profondità dello schermo; il suo schermo tende a essere unidimensionale, con luce e ombra, vapore, foglie, reti, stelle filanti e così via che riducono il campo visivo". Cfr. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", n. 3, 1975, pp. 6-18.

Fare parlare le opere coreografiche in termini identitari oppure prendere le opere come cristallizzazione di poste in gioco identitarie dell'ambiente della danza, non può essere fatto senza un certo numero di presupposti che mi sembrano assai paradossalmente dimenticati dagli studi in danza. Non si potrebbe immaginare una musicologia, una storia dell'arte o della letteratura che prescindano da una teoria dell'analisi delle proprie opere. I programmi universitari che preparano alla ricerca in queste discipline sono del resto ricchi (almeno in Francia) di insegnamenti specifici: analisi di film, analisi di quadri, analisi di testi, e queste sotto-discipline stesse sono oggetto di svariate teorie, di dibattiti, oltre che di conflitti. La questione che porrò qui sarà dunque quella dello statuto delle opere coreografiche nei nostri dispositivi teorici e in particolare nei discorsi culturalisti.

Identità dell'opera

Innanzitutto, stupisce il fatto che i testi teorici, siano essi costituiti da analisi di opere o si appoggino a queste a titolo illustrativo con intenti più ampi, prendano come evidenza indiscussa e come fatto accertato l'esistenza dell'opera coreografica, oggetto stabile e contenente un "senso" che si lascerebbe semplicemente decifrare secondo un livello di codificazione più o meno complesso. Un ampio ramo dell'estetica si è dedicato alla discussione, relativamente alle arti figurative, alla letteratura, alla musica, della nozione di opera⁸. Nella stessa storia della danza, anche un periodo canonico come il momento e il movimento della Judson Church è segnato da una critica di questa nozione. Che cos'è un'opera in danza e che tipo di realtà dicono di interpretare le "letture" identitarie o altre letture? E soprattutto, su quali fondamenti ideologici si poggiano la nozione di opera e il suo corteo di categorie (opera/autore, processo/prodotto, coreografo/interprete, e così via)? Ogni tentativo – destinato a incappare in numerose difficoltà – di definire l'opera coreografica va incontro alle stesse domande poste per definire un'identità. L'opera coreografica pone in primo luogo un problema geografico: dove comincia e dove finisce? Qual'è il suo luogo e quali sono i suoi limiti spaziali? Che cosa rientra nell'ambito della coreografia e che cosa in quello dell'interpretazione? Dove si ferma il processo di creazione, dove inizia l'opera? Pone altresì un problema storico: come si distinguono, attraverso differenti rappresentazioni (poiché l'opera in danza esiste soltanto sotto forma di attualizzazioni successive) le variazioni "contingenti" dalla "verità" dell'opera? È possibile pensare a una "performatività della performance" e a come l'identità dell'opera è reinventata da ogni rappresentazione?

Le analisi identitarie trattano (ed è questo il caso dei tre studi qui presi in esame) le opere come dei micro-spazi culturali e sociali in cui sono prodotte e interagiscono tra loro delle identità. L'ipotesi è dunque quella di un luogo sociale che riflette i rapporti e le norme del mondo in generale. Come, ad esempio, le relazioni e il trattamento degli interpreti maschili e femminili esemplificano o contraddicono le norme sociali (Marquié)? O ancora, come il rapporto tra un personaggio interpretato da una danzatrice afroamericana e

⁸ Cfr. in particolare i lavori di N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il saggiatore, Milano 1976 (ed. orig. *The Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968); M. Guerin, *Qu'est-ce qu'une oeuvre*, Actes Sud, Arles 1986; G. Genette, *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, tomo I, Clueb, Bologna 1999 (ed. orig. *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994); G. Genette, *L'opera dell'arte. La funzione estetica*, tomo II, Clueb, Bologna 1998 (ed. orig. *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Paris 1997); B. Vouilloux, *Entre poétique et esthétique*, Belin, Paris 2004. Per una riflessione sullo statuto dell'opera in danza cfr. F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Tesi di dottorato, Université de Lille III, 2004.

un gruppo di danzatori euroamericani racconta un abbandono e un'esclusione (De Frantz), e così via. La lettura si organizza così attorno a un asse di riconoscimento di segni e di reperimento della loro natura più o meno conformista o trasgressiva rispetto alle norme dominanti.

«Che cos'è un'opera» e gli effetti della questione

Ci guarderemo bene qui dal tentare di dare una risposta alla domanda: «che cos'è un'opera», ma ci sforzeremo di rilevare alcuni effetti prodotti alla sola introduzione di questo problema nel lavoro critico. Pierre Bayard si è interessato allo statuto dell'opera letteraria (la cui materialità stabile ed esistenza oggettiva sembrano evidenti) nella critica e ha mostrato che anch'essa esiste soltanto nella reinvenzione fattane da ciascun testo critico. Dunque «non c'è opera d'arte».

Mi soffermerò più a lungo sulla prima modalità di invenzione identificata da Bayard: il lavoro della selezione, ovvero la scelta dei brani del testo che il critico mette in rilievo e a cui conferisce un valore particolare, di fatto ricomponendo un testo diverso sulla base delle citazioni prescelte da quello di tutti gli altri critici. Si tratta dunque, per Bayard, di fare una differenza tra *l'oggetto* e il *referente*: «Tra due persone che discutono della pièce di Shakespeare *l'oggetto* è assolutamente identico sempre che si siano muniti di un'edizione simile. Ma il referente dei loro discorsi – vale a dire il mondo virtuale popolato di creature immaginarie con cui si intrattengono - non lo è altrettanto». E poco oltre: «Questo cambiamento di prospettiva è legato a un decentramento del testo verso il lettore, divenuto, a scapito del testo, la misura e l'unità».⁹

Se la stabilità e la "realtà" dell'opera letteraria può rappresentare un problema, cosa ne è allora dell'opera coreografica, con le sue innumerevoli e perennemente variabili occorrenze? Da un punto di vista non dissimile da quello di Susan Manning, secondo cui ogni descrizione dell'opera è una ricostruzione¹⁰, mi interesserò qui alle differenti modalità di invenzione dell'opera coreografica tramite vari discorsi, compreso quello identitario. Trattando l'opera come una realtà culturale storicamente ancorata, ma che paradossalmente trascende il momento della rappresentazione, la critica identitaria presuppone il fatto che l'opera contenga un senso stabile, pre-codificato dalla cultura, e si focalizza su questo registro del senso escludendo tutto il resto. Essa tratta l'opera a partire dai suoi elementi decodificabili, poiché una parte importante del suo lavoro consiste nell'evidenziare questi elementi (ad esempio si veda come DeFrantz isola gli elementi stilistici rilevati nella danza afro-americana e li contrappone ad altri tratti dalla tecnica della danza classica, codificata come cultura europea; oppure si veda come Marquéi rileva gli elementi dei costumi e della visibilità morfologica del femminile e del maschile negli interpreti; o ancora come Burt stabilisce le distorsioni operate nel brano di Laurie Anderson in rapporto a una certa norma morfologica corporea). Si suppone dunque che l'opera abbia un'esistenza che trascende le differenti attualizzazioni delle successive rappresentazioni (cioè delle occorrenze); essa è portatrice di un senso che, se non è univoco, è quanto meno stabile e in larga parte verificabile, poiché è organizzato a partire da un codice che supera la pièce in sé (per senso stabile intendo che la relazione tra l'opera, supposta stabile, e la sua lettura, supposta verificabile,

⁹ P. Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, éditions de Minuit, Paris 2002, pp. 42-43.

¹⁰ Cfr. ad esempio S. Manning, "Introduction", in *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 1-14.

è stabile: ciò non esclude, evidentemente, che il "senso" prodotto sia quello di un'identità fluida, mobile, ed eventualmente in via di trasformazione. A questo titolo, tutto ciò che ha a che fare con la presenza, l'interpretazione, la percezione singolare "qui e ora" dello spettatore sembra contingente. I commenti sulle variazioni interpretative, ad esempio, sono rari e sempre considerati come periferici o superficiali in rapporto al "senso dell'opera".

Tutte le teorie dell'identità, almeno quelle che si incontrano nel campo degli studi in danza, poggiano su quanto Franko chiama la corrente «contestualista»¹¹, che considera la danza come prodotto di un contesto sociale e culturale. Franko contrappone a questa prima corrente (che oserei definire dominante), la corrente che egli identifica come «separatista». A suo dire, i «propugnatori di un'analisi del movimento» si schiererebbero a suo favore escludendo «ogni altro metodo critico»¹². Questa sorprendente scorciatoia ha il merito di chiarire la difficoltà teorica e metodologica che secondo me implode quando ci si confronta con l'analisi delle opere. La corrente dell'analisi del movimento, così come si è sviluppata in Francia, è innanzi tutto una corrente di pensiero dei danzatori. Intendo dire con ciò che si tratta di un insieme di saperi teorici e pratici sviluppati innanzi tutto da e per i danzatori. I lavori di Hubert Godard, Odile Rouquet, Nathalie Schulmann e molti altri analisti francesi contemporanei del movimento a cui mi riferisco, s'iscrivono in una lunga tradizione di teorizzazione del movimento elaborata dai danzatori, che va da Isadora Duncan a Rudolf Laban, passando per Doris Humphrey e molti altri; questa tradizione suppone che il movimento *sia un sapere* e non soltanto un oggetto del sapere o un veicolo passivo di altri saperi. Non si tratta in questa sede di discutere la presentazione sommaria fatta da Franko della corrente dell'analisi del movimento applicata alla critica coreografica - corrente a cui ritengo di appartenere - ma di tentare di riflettere più in profondità sull'apparente opposizione che egli traccia tra «contestualisti» e «separatisti».

La corrente critica che Franko definisce come «dell'analisi del movimento», e che sarebbe piuttosto una corrente fenomenologica che prende a prestito dall'analisi del movimento alcuni dei suoi strumenti, pensa il senso dell'opera come legato all'esperienza del danzatore e dello spettatore *anche* nel momento dell'opera. Vale a dire senza escludere la dimensione culturale, ma semmai includendola nella prassi gestuale. Si tratta dunque di pensare come ci sia anche una "cultura" del sentire e delle sue diverse modalità di manifestazione.

E, viceversa, si tratta di non supporre che il gesto sia impermeabile o inaccessibile alla cultura e ai suoi effetti. Inoltre, questa corrente considera il "senso" innanzi tutto come il risultato dell'incontro tra il gesto del danzatore e quello dello spettatore nel momento presente. Ciò non significa escludere la dimensione culturale e codificata, ma mettere in conto, talvolta in via prioritaria,¹³ la dimensione di scambio e di invenzione del gesto, e dunque del senso, nel momento presente della rappresentazione. Allo stesso modo, il lavoro dello spettatore è pensato non soltanto come lavoro di riconoscimento (di identificazione) e di decifrazione di codici, ma come un'attività singolare di invenzione e di reinvenzione dell'opera, nel momento in cui viene colta e nel lavoro di reinvenzione della memoria.¹⁴

¹¹ Cfr. M. Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in questo volume, p. 8.

¹² *Ibidem*.

¹³ Per un esempio assai unico di analisi di opera incentrata sull'analisi dell'interpretazione cfr. C. Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*, Tesi di dottorato, Université Paris VIII, 2002.

¹⁴ M. Bernard, *Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique*, in *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin, 2001, pp. 205-213. Proponeva in qualche modo il programma di una riflessione sulle condizioni della percezione dello spettatore in danza. Cfr. anche J. Perrin, *De l'espace corporel à l'espace public*, Tesi di dottorato, Université Paris VIII, 2005.

Alla prima visione si rifà una corrente di pensiero che considera l'opera come qualcosa che ha (in particolare a partire dai rapporti significante/significato) un'esistenza stabile del senso, al di là delle sue occorrenze, e degli strumenti principalmente semiotici; le variazioni percettive dello spettatore, e dunque le variazioni di lettura, sono considerate come trascurabili e l'opera, per quanto polisemica, è potenzialmente *esauribile* dal discorso critico. Si tratta della critica che Pierre Bayard qualifica come ermeneutica, in cui il lavoro della selezione «è secondario rispetto al nucleo di senso che l'opera racchiude già in sé e che l'approccio critico deve sapere identificare. Un simile presupposto tende a unificare il testo e a mettere da parte ogni autentica riflessione sul referente».¹⁵

Alla seconda visione si rifà invece un pensiero che considera il senso come instabile, prodotto dallo scambio tra danzatore e chi guarda, il quale viene a modulare, ovvero a trasformare, la stabilità dei codici peraltro messi in gioco dalla coreografia. L'opera qui esiste unicamente nelle variazioni delle sue occorrenze e ha soltanto un senso mobile, ripreso di continuo nel momento dell'interpretazione. I codici culturali e i tratti coreografici costanti vi appaiono non come gli unici parametri pertinenti, ma come dei parametri tra gli altri; l'opera è pensata come un processo in corso piuttosto che come prodotto, compreso il caso in cui si tratti di un'opera detta "scritta", ovvero non tanto annotata, ma la cui coreografia è fissata una volta per tutte. «Una concezione relativista, fondata sull'importanza accordata al referente, non sarà per questo estranea a qualsiasi significazione. Apparirà però tanto più demoltiplicata quanto più il testo non è posto una volta per tutte come univoco e l'idea stessa di senso si trova allora profondamente trasformata».¹⁶

Metodi

Il silenzio che separa questi due punti di osservazione, questi due punti di vista sulle opere, oggi non sembra insormontabile e riguarda piuttosto la disparità degli strumenti metodologici tra i due approcci. La critica identitaria attinge a un insieme teorico e metodologico ampio, provato e sviluppato principalmente al di fuori del campo della danza. La fenomenologia, attingendo all'analisi del movimento un certo numero di punti di riferimento, mette al centro del suo approccio il lavoro del danzatore e quello di chi guarda.

Nel rapporto con le opere, reso possibile da questi due punti di vista, a cambiare è al tempo stesso la natura della questione posta, lo statuto dato a un certo numero di parametri come la soggettività del danzatore e quella di chi guarda, in un caso vista come un fattore trascurabile, nell'altro come parte integrante dell'opera, e anche, ovviamente, le metodologie utilizzate. In altre parole, se il lavoro critico è un lavoro d'invenzione dell'opera, saranno le questioni di metodo a rendere possibile – e visibile – i differenti modi d'invenzione. Il «lavoro della selezione» descritto da Pierre Bayard per l'opera letteraria si basa sulla selezione di estratti o di citazioni dell'opera analizzata. Per la danza questa questione è tanto più cruciale in quanto, bene inteso, ogni opera danzata è innanzi tutto eterogenea, composta di gesti, di suoni, di costumi, di luci, eventualmente di parole o di testi, ma anche di differenti strati: si possono isolare i suoi elementi, ad esempio, in funzione della sequenza (privilegiare certi momenti della pièce), in funzione della

¹⁵ Bayard, *Enquête sur Hamlet*, cit., p. 43.

¹⁶ *Ibidem*.

natura del mezzo (gesto, musica, costumi, luci e così via) in funzione dei generi estetici (assegnazione a uno stile coreografico o estetico). Si può tradurre la pièce in un racconto (si veda l'analisi de *Lo Schiaccianoci* di Donald Byrd proposta da DeFrantz). Si potrebbe anche analizzare la pièce considerando innanzi tutto il suo apparato paratestuale (dichiarazione d'intenti del coreografo, testi critici, programmi di sala) oppure intratestuale, come ad esempio nell'analisi di *American Document* proposta da Franko¹⁷, che si poggia essenzialmente sulla trama del balletto e sui testi di accompagnamento; la questione dello statuto dei paratesti nell'analisi delle opere in danza meriterebbe del resto uno studio a parte. Troppo spesso infatti ai miei occhi i discorsi, i testi, le varie critiche che accompagnano una pièce sono presi come "prove" sufficienti a giustificare le letture prodotte sulla pièce. Il procedimento utilizzato da Marquié, che consiste nel confrontare paratesto e opera, senza presupporre a priori la loro convergenza, è da questo punto di vista alquanto raro. Infine, si potrebbe porre l'accento sulla dimensione gestuale della pièce e questa è evidentemente la scelta dell'analisi del movimento. Le modalità di dissezione del gesto possono però variare anche in questo caso; spesso la descrizione del gesto si fa a partire da un vocabolario di figure: figure spaziali (cerchi, diagonal, triangoli, linee, e così via), nomi di passi di repertorio (*pirouette*, *arabesque*, o ancora *contrazione*, *curva*, e così via) o ancora di azioni descritte più o meno adeguatamente (*alza la mano*, *si getta contro di lui*, *lui la respinge*, e così via). L'analisi del movimento, al contrario, così ad esempio come viene applicata alle opere da Christine Roquet¹⁸, s'interessa al registro qualitativo del gesto con parametri come la dinamosfera, gli scambi gravitari e, ancora più nello specifico, s'interessa alle relazioni tra partner di duetti analizzati dal punto di vista di questi parametri qualificativi.

Se ne deduce che queste variazioni del lavoro di selezione comportano delle importanti divergenze di lettura. Come sono organizzate le "identificazioni" dal testo critico, a partire da quali elementi della pièce e con quali criteri? La questione del maschile e del femminile si può cogliere in una pièce coreografica unicamente a partire dai segni convenzionali del costume o dal rapporto tra genere dell'interprete e il genere del suo personaggio (nel caso ci sia personaggio)? Se l'analisi si sforza di interessarsi ai segni di una gestualità "maschile" o "femminile", a partire da quali norme può farlo? È possibile immaginare una lettura dei generi a partire dall'esperienza del gesto? Allo stesso modo, la questione della "razza" o dell'etnia si legge in una pièce unicamente a partire dai segni visibili di un colore della pelle, ad esempio, o da una terminologia di passi "tratti dal classico", come propone DeFrantz nella sua analisi del vocabolario gestuale di David Byrd contrapponendoli a quelli provenienti dalla tradizione di matrice africana? O ancora: l'identità di "danzatore" (danzatrice) e di "spettatore" (spettatrice) si definisce soltanto a partire dai tradizionali territori scena/sala, e la riconfigurazione di tali territori è sufficiente a dissolvere le frontiere tra queste due categorie? I tre studi di Burt, DeFrantz e Marquié hanno in comune un certo numero di tratti: innanzi tutto l'aver scelto come "caso" la lettura di uno o due pièces coreografiche; in secondo luogo, l'aver organizzato l'analisi, in modo esplicito per i primi due e più discreto per il terzo, a partire da quadri teorici preliminari. Ma in comune hanno anche il fatto di incrociare in modo periferico la questione dei rapporti tra teorie della norma e teorie dell'esperienza.

¹⁷ M. Franko, *L'utopie antifasciste: American Document de Martha Graham*, in "Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle", a cura di C. Rousier, Centre national de la danse, Pantin 2003.

¹⁸ Roquet, *La scène amoureuse en danse*, cit.

Norme, sovversioni, trasgressioni: che cos'è un'opera sovversiva?

La questione identitaria si articola sempre attorno a un progetto di analisi politica: rapporti di potere, rapporti con la norma. E la questione formulata per le analisi d'opera, quali che siano, si organizza sempre più o meno in termini di adesione a queste norme o di sovversione. La pièce corrobora un certo numero di stereotipi patriarcali o razziali, o vi si oppone? La risposta a una simile domanda presuppone due scelte preliminari e indissociabili l'una dall'altra: in primo luogo, la definizione del livello in cui consideriamo che tali norme si esprimano e siano leggibili; in secondo luogo, la supposizione della natura della relazione che lega l'opera e il suo pubblico.

Nell'ipotesi culturalista, si pensa che il pubblico identifichi e decodifichi dei segni culturalmente chiari - e ciò non esclude il fatto che siano stratificati, contraddittori, ambigui - e che egli, in fin dei conti, interpreti il "messaggio" più o meno consensuale o talvolta sovversivo della pièce. Molto spesso visivi o discorsivi, questi segni possono includere a volte una parte di dimensione empirica; è certamente quello a cui mira la proposta di DeFrantz, il quale vuole che il pubblico di David Byrd riconosca lo "spirito nero" a partire da un riconoscimento dell'azione, vale a dire la «percezione della pienezza dell'esecuzione gestuale e del manifestarsi dello spirito». In questo caso si presuppone che lo spettatore condivida qualcosa dell'esperienza del danzatore tramite i fenomeni definiti come empatia cinestetica, contagio gravitatorio o transe.¹⁹ Si tratterebbe dunque di non limitare il processo di identificazione al registro del visibile, ma di collegarlo a una cultura o a una codificazione dell'esperienza stessa. Se si possono notare delle differenze nella natura degli elementi decodificabili (vale a dire sulle operazioni di selezione cui si è detto poc'anzi) l'opera non rimane, nel suo rapporto con il pubblico, un semplice luogo di esercizio sociale: i danzatori producono dei segni o attraversano un'esperienza gravitatoria culturalmente iscritta nella memoria e gli spettatori li decodificano, il tutto all'interno di una meta-struttura convenzionale. L'esistenza dell'opera e il suo funzionamento (dalla sua produzione alla sua ricezione) sono i prodotti culturali. Così, la questione identitaria passerebbe innanzi tutto tramite una "fabbricazione identitaria" dell'opera stessa: per analizzare il gioco identitario nell'opera coreografica, bisognerebbe innanzi tutto inventare l'opera in quanto geografia territoriale che implica diverse identità: quelle dei generi (Marquié), quella delle razze (DeFrantz), quella del danzatore e dello spettatore (Burt) oppure tutte le altre categorie (classico/contemporaneo, colto/popolare, bambino/adulto, e così via). Paradossalmente, dunque, l'analisi della natura trasgressiva o al contrario "conformista" dell'opera, si fa così a partire dal presupposto che l'opera è innanzi tutto, se non addirittura unicamente, il prodotto di queste norme. I rapporti identitari saranno analizzati come consensuali, conflittuali, trasgressivi, normativi, e così via, ma il presupposto iniziale e comune a queste diverse letture possibili è che l'insieme dell'opera si situa negli spazi territorializzati delle identità esistenti indipendentemente e al di là dell'opera stessa. La possibile natura sovversiva dell'opera è così subordinata alla sua iscrizione nella cultura e nella normatività dei suoi rapporti identitari.

«Questo pubblico osservatore si conforma a un contesto più ampio; le sue percezioni dell'opera e le sue reazioni sono inserite in una logica più globale che ha, essa stessa, determinato le condizioni di apparizione

¹⁹ L'ipotesi dell'empatia cinestetica (o della metacinesi di John Martin) o ancora del contagio gravitatorio (Hubert Godard) che fonda numerosi pensieri sul funzionamento della relazione tra opere e pubblico della danza, conosce oggi un rinnovamento sostenuto dall'interesse crescente delle scienze cognitive e delle neuroscienze per i fenomeni percettivi e i chiasmi sensoriali.

di una tale opera. Lo schema sembra così disegnare un mondo chiuso e dove i rischi sono poco probabili, un sistema privo di incrinature e all'interno del quale la libertà di movimento si preannuncia come inesistente. In questo caso sarebbe più giusto parlare non tanto di opera quanto di spettacolo, nel senso proposto precedentemente, poiché a queste condizioni come potrebbe un'opera artistica sorgere, tirarsi fuori da un ambiente che la predetermina? Secondo questo schema, la pièce (coreografica o teatrale) si conforma essa stessa al contesto che lo circonda». ²⁰ Nella sua tesi di dottorato dedicata alle relazioni tra spazialità dell'opera coreografica e costituzione del pubblico, Julie Perrin dimostra come si possa pensare la "comunità dell'opera" non come socialità preesistente e predeterminante l'opera, ma come costituita dall'opera stessa. Ciò non significa che l'opera e il suo pubblico sfuggano a qualsiasi norma e rapporto di potere, ma che essa non si costituisca unicamente a partire da queste norme. Si tratta, in altre parole, di pensare l'opera come una possibile eterotopia, uno spazio in cui possa essere messa in gioco una "disidentificazione" (vale a dire una dissoluzione parziale degli stessi fenomeni identitari)...

Da un lato, dunque, delle teorie identitarie che non tengono se non a condizione di pensare l'opera a priori come un prodotto di queste norme identitarie. Dall'altro, un'opera che sarebbe il luogo possibile di una fuga da questo mondo normativo. Tuttavia, l'emergere di un'opera coreografica non può essere né totalmente predeterminato dal contesto, né sfuggirgli del tutto. Questo groviglio della predeterminazione contestuale e della natura eterotopica dell'opera non pone problemi dal punto di vista delle opere stesse, ma dal punto di vista delle formule teoriche che tentano di impossessarsene.

Conclusioni

La questione dell'identità, esaminata qui in rapporto al contesto contemporaneo e dal punto di vista dell'analisi delle opere, cristallizza una difficoltà teorica che attraversa tutti gli studi in danza: lo statuto del gesto, del vivente e della percezione in seno alla cultura. Come rammentano Burt e Franko, i culturalisti hanno rimproverato a giusto titolo alla fenomenologia di universalizzare l'esperienza e di trascurare le differenze culturali. Viceversa, si potrebbe criticare una corrente teorica che trascuri, nel campo della danza, ciò che fa precisamente la singolarità dell'oggetto, ossia l'esperienza del gesto del danzatore e quella di chi guarda, compreso il caso in cui si tratta di un critico. L'analisi delle opere è un campo di studio privilegiato per affrontare in modo diverso questo silenzio teorico. È possibile pensare l'esperienza in termini culturali? Esiste un codice del sentire e come può essere analizzato? Una prima via è stata indicata dalla teoria dei chiasmi sensoriali di Merleau-Ponty e dal prolungamento datole da Michel Bernard con il quarto chiasmo detto para-sensoriale, che fa di ogni sentire al tempo stesso un'esperienza e un'enunciazione; le recenti correnti della storiografia, che storicizzando i sentimenti, le passioni, le emozioni, costituiscono la seconda via. ²¹

Questa questione del rapporto "da presenza a presenza" proprio di ogni rappresentazione di danza contemporanea, costituisce il tema esplicito di numerose pièces a partire dalla metà degli anni Novanta. ²²

²⁰ Cfr. Perrin, *De l'espace corporel à l'espace public*, cit. p. 63.

²¹ Per esempio A. Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. 18^{ème} et 19^{ème} siècles*, Flammarion, Paris, 1986, O ancora A. Vincent-Buffault, *Histoire des larmes. 18^{ème}-19^{ème} siècles*, Rivages, Paris 1986.

²² Per un'analisi di questa question cfr. F. Pouillaude, *Scène et contemporanéité*, in «Rue Descartes», n. 44, 2004, pp. 8-20.

E tuttavia, sebbene sia divenuta una *tematica* nelle pièce recenti, ciò nondimeno è al centro di ogni rappresentazione coreografica che sia “moderna e storica”, classica, “contemporanea e neo-classica”, e così via. Tenere conto di questa dimensione di “presenza”, vale a dire necessariamente relazionale, instabile, contestuale, in altre parole tenere conto anche di ciò che si è soliti chiamare interpretazione (la riscrittura nell’istante della pièce) da parte dei danzatori e di chi guarda, vieta di trattare le opere coreografiche come degli oggetti, degli strumenti, addirittura come delle illustrazioni di una teoria identitaria o altro.

Tenere conto della dimensione della presenza negli studi in danza (e non di un “eterno presente” come sospetta Franko, ma di un presente “cumulativo”, cioè carico anche della storia) è probabilmente il nodo attorno a cui si possono articolare predeterminazione ed eterotopia dell’opera; in cui la geografia identitaria non vieta la fluidità storica o temporale. La finalità di un tale progetto è certamente di ordine estetico (comprendere il funzionamento dell’opera nel suo rapporto con il pubblico), ma anche politico, nelle molteplici accezioni di questo termine applicato alla danza. Politica perché impone «uno sconvolgimento di categorie usuali del pensiero»²³ e delle organizzazioni percettive; e ancora, politica perché inventa, come ha dimostrato Julie Perrin, per ciascuna opera un modo singolare di essere insieme. Ma politica anche perché cessa di ignorare il danzatore interprete nel suo statuto di soggetto; poiché riportare l’opera a un senso stabile, trascendendo le differenti occorrenze delle sue rappresentazioni e le variazioni di percezione di chi guarda, significa considerare il lavoro del danzatore interprete come quantità trascurabile, strumento o veicolo, come lo si sente ancora spesso, del «pensiero del coreografo». In sintesi, significa fondare una teoria della strumentalizzazione e della negazione del lavoro senza cui l’opera non sarebbe visibile. Questa questione mi sembra innegabilmente politica.

Isabelle GINOT

MUSIDANSE (E.A. 1572)
Équipe « Danse, geste et corporéité »
Université Paris 8 Saint-Denis



Per citare questo articolo: Isabelle Ginot, « L’identità, il contemporaneo e i danzatori », *I discorsi della danza*, a cura di Suzanne Franco e Marina Nordera, Utet Libreria, Torino, 2005, pp. 301-321.
Tratto da una versione digitale pubblicata sul sito web Paris 8 Danse nel 2019 : www.danse.univ-paris8.fr

²³ Cfr. Perrin, *De l’espace corporel à l’espace public*, cit., p. 63.