

***Creatività senza voce:
la danza tra performance e testimonianza identitaria***
di Stefano Tomassini

«Più in generale, *un modo di utilizzare* i sistemi imposti costituisce una resistenza alla legge storica di uno stato di cose e alle sue legittimazioni dogmatiche. Una pratica dell'ordine introdotta da altri ne ridistribuisce lo spazio, creandovi almeno un margine di gioco, per manovrare tra forze diseguali e intravedere riferimenti utopici.»

MICHEL DE CERTEAU,
L'invention du quotidien

1. Addestrare l'immaginazione

La mia esperienza di insegnamento in discipline dello spettacolo, presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dura ormai da otto anni. Ho tenuto e tengo, a contratto, corsi di *Elementi di storia della danza e del mimo*, per il corso di Laurea triennale in Tecniche artistiche e dello spettacolo, con l'obiettivo di una conoscenza a forte vocazione interdisciplinare di un'area di studi e di ricerca (i *dance studies*) ancora pionieristica in Italia, secondo un'idea di danza e performatività come cultura e solidarietà tra teoria e pratica. E corsi di *Storiografia critico-letteraria della danza* per il corso di Laurea specialistica in Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale, con l'obiettivo della messa a punto di strumenti teorici capaci di un'esplorazione della logica testuale delle pratiche

performative, nella doppia prospettiva critica e letteraria, pensando non solo alla storia che le precede e le influenza, ma anche alla cultura che le circonda.

Questo mio insegnamento nel campo delle *humanities* si ispira al principio dell'accesso, attraverso la letteratura e l'arte, alla performatività delle culture, specie nello studio della lingua quale «spazio del teorizzare», di ogni lingua perché «la lingua è anche un luogo di lotta»¹, e in quanto strumento primo per addestrare l'immaginazione, secondo quella stessa pratica di liberazione etica e del corpo che Gayatri C. Spivak considera, in *Human Rights, Human Wrongs* (Oxford Amnesty Lectures), «essere un riassetto *non coercitivo* dei desideri»².

Gran parte delle discipline storiche universitarie possono sentirsi rassicurate e protette da un sentimento, non tanto astratto, di tradizione: la tradizione della presenza accademica della propria disciplina, una tradizione che è il risultato dello sviluppo delle metodologie della ricerca e degli studi nella propria area, linee di confini ben definiti e sorvegliati, e così via.

La storiografia della danza, in Italia, non gode invece di questo privilegio. Non è possibile sentirsi rassicurati all'interno di una tradizione che in Italia non ha confini, e quindi chi vi si dedica con maggiore ambizione ha sempre l'impressione di una generica inadeguatezza, o secondo le felici parole di Susan Sontag a proposito della somiglianza tra traduzione letteraria e balletto, di «un certo inappagamento, o la sensazione di non essere quasi mai all'altezza»³: di dover insomma quasi sempre partire da zero.

Inoltre, gli studenti che decidono di partecipare a questi miei corsi, spesso non sono nemmeno ancora stati degli spettatori, più o meno

¹ Bell Hooks, *Elogio del margine* (1991), in ead., Maria Nodotti (a cura di), *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 62-73 (citt. p. 63).

² Gayatri Chakravorty Spivak, *Raddrizzare i torti*, in Nicholas Owen (a cura di), *Troppo umano. La giustizia nell'era della globalizzazione* (2002), Milano, Mondadori, 2005, pp. 193-285 (cit. p. 199).

³ Susan Sontag nella sua londinese St. Jerome Lecture, *The world as India*, tradotto come *Tradurre letteratura* (2002), Milano, Archinto, 2004, p. 22.

casuali, di eventi di danza. E ciò che è peggio, coloro che vengono già da esperienze di danza (scuole, corsi...), sono spesso incapaci di considerare sullo stesso livello di quell'esperienza pratica, a qualsiasi titolo ricevuta, la dimensione per esempio teorica della danza, oppure storica e culturale, per non parlare infine di quella della scrittura critica.

Il problema allora che si pone all'inizio è quello del mestiere militante dello spettatore, affinché la salvaguardia della cultura plurisecolare di danza, tra cui soprattutto quella italiana — un folto repertorio fatto di archivi e materiali ancora in gran parte da censire —, possa trovare ragioni non meramente conservative nella trasmissione ragionata, dal punto di vista teorico e pratico, della sua presenza storica soprattutto (se non proprio esclusivamente, e a scampo di ogni equivoco di natura meramente archeologica) nella produzione di immaginazione a favore della contemporaneità.

E qui l'attenzione alla formazione come processo rinnovato di contaminazione fra i campi del sapere, in una continua riproblematizzazione attraverso l'esperienza della contemporaneità da parte dello spettatore, potrebbe, se ve ne fosse lo spazio, realmente tradursi nei termini di una battaglia.

Educare l'immaginazione significa tradurre i modi della visione in un luogo di incontro performativo tra la pratica e l'esperienza dello spettatore. Cosa significa? Significa che, per preparare gli studenti a un atteggiamento di conoscenza che non si esaurisca soltanto nel tipo istituzionale, storicistico e puramente occasionale, nel mio lavoro cerco di mettere in rilievo come il modo dell'incontro con lo spettacolo dal vivo sia già una possibilità di tradurre quella esperienza in un nuovo evento. Questo modo di fare, «modi d'uso - o piuttosto, di riuso»⁴, se accuratamente sorvegliato e alimentato, può introdurre una creatività nel mestiere dello spettatore e rendere così plurale lo spazio dentro il quale si trova ad agire.

2. Creatività senza voce

In questo convegno si è parlato della necessità che ogni bambino

⁴ Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (1990), Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 64.

debba avere una possibilità, debba avere la sua possibilità di accesso alla dimensione creativa. È proprio questo il punto: ognuno. È proprio questa la questione: di ognuno.

Quando noi siamo seduti in platea oppure quando il Professor Oliva vi diceva, stamattina, «il più bello spettacolo siete voi», parlando della vostra così folta, numerosa presenza qui, non era soltanto un consueto modo di captare la benevolenza dell'uditorio, ma era anche un modo più sottile e raffinato di insinuare che il senso più vero, più pieno e anche forse più problematico del nostro stare qui oggi a condividere, o a cercare di condividere un sapere, di ripensare i discorsi e i pensieri attraverso la creatività, è quello di essere in due, ossia non è ciò che vi autorizza a essere qui senza esserci, ma è tutto ciò che vi costringe a essere qui insieme a noi, per formare questo due; tra l'altro la parola dialogo, *dia-logos* significa proprio questo, "la parola di due".

Il titolo, *Creatività senza voce*, allude a una pratica mista di gesti e sguardi più che di parole e frasi, a una lingua che può nascere più da impulsi primari e bisogni culturali piuttosto che da più o meno elaborate necessità formali e comportamentali: alfabeti ricorrenti di una testimonianza identitaria con al centro la nozione di *infans*, ossia 'colui che non può ancora parlare'.

Le identità sono il prodotto di discorsi e pratiche sociali, anche contraddittorie e conflittuali, comunque sempre quali conseguenze di un potere che segna confini di una singola identità sempre a spese di un'altra, della sua esclusione o della sua semplificazione⁵.

Occorre allora, nelle pratiche performative, anche al servizio dell'esperienza educativa, ricollocare lo sguardo della visione (la posizione del soggetto), e ricreare (liberandolo) l'ordine simbolico sociale attraverso la decostruzione delle prospettive tradizionali di nozioni quali, ad esempio per la danza, *narrazione*, *memoria* e *spazio delle identità*. Ho selezionato, per l'intervento di oggi, tre esperienze performative tra loro molto distanti, ma che sono

⁵ Cfr. i contributi raccolti in Cinzia Bianchi, Cristina Demaria, Siri Nergaard (a cura di), *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2002.

state capaci a mio avviso di ripensare a fondo queste tre nozioni abbastanza tradizionali, secondo anche prospettive diverse.

3. Narrazione

Il primo esempio che voglio portare è un lavoro di un paio d'anni fa di Aterballetto, svolto nell'ambito della danza-educazione, molto importante perché il risultato di questo lavoro è stato presentato all'interno di un festival di danza internazionale che si svolge annualmente a Reggio Emilia, RED Reggio Emilia Danza. Il lavoro di Aterballetto (pensato principalmente da Federica Parretti e Arturo Cannistrà), dal titolo *La musica del corpo*, e condotto da tre danzatori e coreografi (Adrien Boissonet, Beatrice Mille e Valerio Longo) su alcune narrazioni di bambini trasformate in movimento mostra una via di lavoro possibile per abbattere la dittatura del senso e della rappresentazione nella narrazione.

Il lavoro si è svolto per fasi successive, una iniziale serie di momenti di incontro, poi, in una finale, i coreografi con i danzatori hanno lavorato in completa e totale autonomia. Ne è venuto fuori un lavoro di danza, di coreografia, giocato sul livello astratto della percezione dei movimenti, con a contrappeso una proiezione video che documentava sia il lavoro fatto con questi bambini, sia anche il risultato progressivo dell'avvicinamento alla fase conclusiva del lavoro. Attraverso questo evento, i coreografi hanno riproblematizzato la questione della narrazione attraverso l'utilizzo di materiali prodotti dai bambini. Questo è avvenuto sia attraverso i disegni, sia attraverso i giochi, sia attraverso l'utilizzo da parte dei bambini di una dimensione spazio-temporale e anche di una pratica diretta, in un'esperienza di movimento con i danzatori stessi di Aterballetto. La narrazione è stata trasformata nel movimento e ha mostrato una via molto felice di abbattimento del senso della rappresentazione che solitamente chi opera all'interno di un ambito educativo crede si debba fare mantenendo distinti il momento della creazione dal momento della sua rappresentazione, simulando nel piccolo anche in fase educativo quello che il sistema professionistico

invece comunemente propone. L'ambito educativo invece consente non solo di riproblematizzare, ma addirittura di mettere in crisi questo paradigma così tradizionale e consueto e di pensarlo in modi assolutamente nuovi.

4. Memoria

Gli altri due aspetti sui quali volevo invece mostrarvi anche delle immagini sono quello della memoria, nello specifico memoria del corpo, e quello dello spazio dell'identità, della riproblematizzazione del luogo attraverso i linguaggi della performance.

Il lavoro sulla memoria e la disposizione dei corpi in William Forsythe, coreografo da sempre interessato ai meccanismi linguistici della danza, nel suo recente *The Room as It Was* ("La stanza così com'era", 14 febbraio 2002, Francoforte), insegna come la differenza si insinua nella presenza e nell'assenza del corpo dell'altro. La coreografia è scandita unicamente dal respiro degli otto danzatori che in uno spazio vuoto rincorrono, nel denominatore comune della memoria di coreografie danzate e poi cancellate, l'idea che il corpo trattenga questo passato e che sia in grado di dividerne la sua reminiscenza in un atto collettivo di creazione esclusivamente mentale.

Dana Caspersen, interprete storica del lavoro coreografico di Forsythe, così ricorda la sua interpretazione in *The Room as It Was*: «alla fine di questa coreografia c'è un duetto mentre nella performance da solista immagino ciò che avviene nel duetto, immagino di volta in volta i miei movimenti e i movimenti dell'altro danzatore che ha fatto con me il duetto»⁶. Il tema è quello del trasferimento della memoria nel tempo: quando la memoria si traduce in una pratica, è

⁶ «Tocco di volta in volta quella parte del mio corpo che in un dato momento del duetto si trova in un preciso momento dello spazio e immagino anche dove si trovavano le varie parti del corpo del mio accompagnatore e, per esempio, cerco di mettere la mia gamba dove si trovava il suo braccio in quel dato momento», in *Riflessioni di un'interprete e co-autrice. Intervista a Dana Caspersen*, raccolta in *Forsythe ieri oggi domani*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia 2005, p.103; sul lavoro di Forsythe si vd. inoltre Gerald Siegmund (Hrsg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, Henschel Verlag 2004.

una presenza quella che si mostra alla pluralità del tempo, non più contenuta e circoscritta soltanto nel passato, ormai assente. Mentre il movimento «dell'altro» (che non è in scena) riposiziona nello spazio nozioni e conoscenze interiorizzate, in un preciso orizzonte di tempo; nel silenzio i danzatori dispiegano una serie di scene, i loro respiri creano una rete giocosa e ritmica che tiene il tempo, marca arrivi e partenze, unisce tramite il denominatore comune della memoria.

In realtà le sequenze sono costruite secondo un tipico atteggiamento di decostruzione della coreografia, per cui i singoli danzatori che voi vedete ballare sono in realtà soltanto una porzione di una sequenza che invece era stata precedentemente costruita a gruppo, e dalla quale sono poi state sottratte le presenze. Che cosa succede al corpo che danza quando le presenze con cui io danzo vengono sottratte? Succede che questa esperienza si traduce in una pratica assolutamente inedita dove l'assente deve essere figurato non attraverso il corpo, ma attraverso il corpo di colui che è invece presente. E vedete come la memoria che in questo caso ha una sua presenza in quanto assenza di corpi con cui invece i danzatori stanno ballando, si sposta dalla dimensione temporale che le pertiene per approdare a una dimensione esclusivamente spaziale.

5. Spazio delle identità

L'altra esperienza che vi voglio portare sull'idea di luogo, e di irruzione identitaria e ironica, è *Roma. From the Basement to the Third Floor Loo* del coreografo romano Enzo Cosimi⁷ (con l'ausilio progettuale di Aldo Tilocca e il disegno delle luci di Stefano Pirandello), realizzato per l'Istituto italiano di cultura a Londra, nel giugno 2001, su invito del direttore Mario Fortunato. Interpretato da Corinna Anastasio, Rachele Caputo, lo stesso Enzo Cosimi, Valentina Marini e Franco Senica, questa inondazione di romanità

⁷ Su cui si vd. Stefano Tomassini, *Enzo Cosimi*, Zona, Arezzo 2002, nonché Id., *Creazione inaudita e nostalgia dell'umano: qualche nota su danza e macchina*, in «Golem l'indispensabile», puntata 47, 2005, rivista web Motta online (www.golemindispensabile.it).

nel palazzo londinese dell'Istituto, una palazzina di tre piani, si è svolta in concomitanza con la mostra *Zero to Infinity: Arte povera 1962-1972* promossa dalla Tate Modern gallery di Londra in quello stesso periodo. La danza qui si adatta a uno spazio di più piani tra cui uno scantinato nel quale ci si immerge e dal quale si emerge in avvio dell'evento, in una sorta di architettura d'ambiente che abbatte la frontalità spaziale e l'unicità di un centro ordinatore tutto a favore del movimento e dunque della curva:

Rome is not an ordinary theatre performance or a bodie's installation. It is, in fact, a series of spectacular actions inspired by the venue [lugo, sede] where those actions take place. With this in mind, every room is a "different recipient" showing an ever changing vision of Rome and "romanità". Unrelated [senza legami] visual situations are mixed with pictures of the city.

Lo striscione 'romanista' di *Eliogabalo* che accoglie dal balcone dell'edificio, è anche testimonianza prima dell'origine dell'idea e della provenienza di gran parte del materiale qui sviluppato. Ma è l'obbligo dell'itineranza a rendere più esplicita l'iperbole manieristica dell'*ordo* con cui viene organizzato lo spazio; la sintassi visiva di questo passaggio parte da un piccolo cortile nello scantinato, in cui è possibile ascoltare mista a un falò la radiocronaca di una partita di calcio, tra fumogeni giallorossi e delirî da curva in sottofondo, mentre due figure in nero accompagnano dal sottosuolo lungo un corridoio che conduce alla caffetteria dell'Istituto, in cui si vede e si ascolta, di là da un vetro, un circolo 'massonico' di incappucciati che recitano un sonetto in romanesco del Belli, *La bellezza*.

Il percorso guidato riprende poi verso il piano superiore ove si incontra una figura in mutande, con stivali militari e parrucca bionda, il corpo segnato da scritte "enjoy yourself", "suck me" etc.

Il percorso ora è libero di articolarsi fra le stanze dei diversi piani, passando per le scale dove ci si imbatte in una sorta di banchetto

onanistico di persone che, ostentatamente distese sulla moquette dei gradini, mangiano pasta al sugo di pomodoro con volti ed espressioni come sotto anestetico. Lo spaghetti che impugnano diventa la catarsi mercuriale e ironica dell'identità italiota e nostrana; mentre, al primo piano, isolata tra strisce plastificate bianche e rosse, o tra porte semichiusse di uffici, è possibile assistere a scene in cui si sono consumati delitti, furti, saccheggi e stupri. Su tutto, regna tra i capelli di una vittima abbandonata sul pavimento un piccolo colosseo, retaggio selvaggio di un turismo poco illuminato e di una storia antica ridotta a *gadget*, sporco di un sangue che è per tutto simile al pomodoro delle scale. Altrove, in un'altra stanza, sono alcune cartoline multiscatto di Roma a richiamare la natura didascalica di questa memoria sepolta sotto il lezzo della cronaca e dell'attualità, mentre in tutta la palazzina si ascolta a pieno volume *Grazie Roma* di Antonello Venditti e la caciara del popolo romanista di un concerto dal vivo al Circo Massimo. In un altro ufficio una figura sembra soffocata da un cappio ottenuto con la sciarpa della Roma calcio, e dopo aver consumato una sorta di rito orgiastico; a lato, un altro ufficio sembra essere adibito a *peep show*, e una ragazza balla disinvolta dietro a un muro abbattuto. All'improvviso il pubblico è richiamato da urla a pianoterra, in un salone buio dell'Istituto dove sono di scena due figure, una nuda e una in nero e con occhiali da sole, che al microfono grida disperato; a terra sono sparse mele verdi e farina. In controcanto a un video proiettato sullo sfondo, si consuma una sorta di combattimento sessuale in cui la preda spesso si produce nel ruolo di carnefice, senza timore di ostentare piaceri sadomasochisti, prima di un urlo senza voce nel cono di luce di una lampada. Poi, nel buio, due torce in movimento giocate dalle due figure, che sono Enzo Cosimi e Franco Senica, si stagliano sull'immagine del Colosseo ostentata sullo schermo del fondo. Lo spettacolo prosegue nel corridoio di partenza, in cui tre ragazze scendono le scale fermandosi a tratti in posizioni molto rigide, mentre sul volto un collant maschera i loro contorni. Al piano superiore, tra due grandi stanze attigue, prosegue l'azione tra mattoni,

video, piatti e movimenti convulsi, in un intero armamentario da *arte povera*, rigorosamente aformale, in una costante riduzione dei segni al loro aspetto di superficie, come un tappeto aperto e steso sul pavimento da tre danzatrici, o la sostanza soffice dell'interno di un cuscino che finisce per avvolgere i corpi in una metamorfosi materica ben oltre il mero aspetto fisico ed estetico (e si pensi alla *Cotoniera* del 1967 di Jannis Kounellis). Le tre donne che hanno compiuto questo rito di rigenerazione, rivestono la figura di Franco con un paio di zeppe e parrucca bionda, poi con un piccone in mano, è trascinato in processione dalle tre danzatrici, in una sorta di ascesa finale verso l'ultimo piano della palazzina. Tutti, sul percorso, si addormentano, mentre il viaggio termina in un bagno, lì all'ultimo piano, in cui si accede quasi uno per volta; tra un water immerso di fiori e una vasca riempita di terra e margherite, come un'opera di Land Art consapevolmente infettata dal pvc, una palla da discoteca riflette a pioggia brevi lampi di luce cristallina. Mentre Franco, in un'atmosfera da fiaba *splatter*, spruzza nell'aria un deodorante finto primaverile. Fedele al motivo della mostra londinese, sul cui programma era riportata l'immagine dell'opera di Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi* del 1970, Enzo Cosimi sembra qui ribaltare i luoghi comuni più abusati della romanità, e dunque della quotidianità capitolina, sotto cui spesso fermenta l'orrore di una impossibile nuova mediazione tra l'uomo e l'ambiente, in un teatrino catartico e senza tragedia in cui solo l'ironia può salvare dal crollo psichico dell'identità, quando ridotta a *gadget* ed emblemi commerciali di un mondo invisibile.