

Alessandro Pontremoli

I. Drammaturgia e *dramaturg*

Quando nel 1997 usciva, a mia cura, il volume *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*¹, accostare il termine *drammaturgia* alla parola *danza* era, nel contesto culturale italiano di quegli anni, un azzardo. Usato soprattutto in ambito teatrale, il lemma “drammaturgia” cominciava però a sconfinare semanticamente e ad allargare il proprio orizzonte di senso anche in Italia, in particolare in seguito alle prospettive aperte dalle riflessioni antropologiche sulla performance², dalle teorizzazioni grotowskiane e barbiane, dal teatro immagine, dal teatrodanza, nonché da tutte quelle forme non più aristotelicamente mimetiche e non più basate sulla costruzione del personaggio che nel 1999 Hans-Thies Lehmann avrebbe definito e classificato come post-drammatiche³.

Una pratica di drammaturgia come «scrittura seconda»⁴ cominciava ad avere

1. Cfr. A. Pontremoli, *Per una drammaturgia coreutica*, in Id. (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresis Edizioni, Milano 1997, pp. 15-35. Molte delle considerazioni teoriche di quel saggio sono a mio parere ancora valide. Rimando ad esso per un approfondimento sui concetti fondamentali del processo di significazione in danza.

2. Cfr. V. Turner, *Antropologia della performance* (1986), trad. it., il Mulino, Bologna 1993; R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London-New York 1988; P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993; E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), trad. it., Carocci, Roma 2014.

3. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

4. La definizione si deve a una delle maggiori *dramaturg* italiane, Renata Molinari, che con essa intende un processo di scrittura ulteriore, seconda appunto, rispetto ai materiali di partenza, che costituiscono il tessuto primo di ogni processo drammaturgico. Cfr. R. Molinari, *Prefazione*, in G. Barberio Corsetti, *L'attore mentale. Dalla trilogia su Kafka al Legno dei violini*, a cura di R. Molinari, Ubulibri, Milano 1992, pp. 9-11; C. Meldolesi, R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007; Ead., *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon. Attraverso I demoni di Fëdor Dostoevskij*, Ubulibri, Milano 2008; cfr. G. Piccioli, *L'importanza di essere dramaturg. Lo spettatore esigente se ne sta dietro le quinte*, «UbuNews», <http://www.ubulibri.it/diario.htm> (16.01.2017), s.i.p.

proprio negli anni Novanta uno spazio sempre meno marginale all'interno del teatro e andava progressivamente differenziando competenze e definizione professionali rispetto alla figura del regista. Com'è noto, l'idea di una drammaturgia non unicamente intesa come scrittura di un testo drammatico a tavolino da affidare, in un momento successivo, all'interpretazione scenica di un regista e di uno o più attori viene dalla tradizione teatrale tedesca. In Germania, almeno dai tempi dei quattro numeri dei *Beiträge* di Lessing e poi della *Drammaturgia d'Amburgo* – la sua raccolta, stampata nel 1767, delle cronache degli spettacoli del primo teatro nazionale tedesco, quello di Amburgo, dove Lessing lavorava – viene progressivamente definendosi un ruolo istituzionale, quello del *dramaturg*, con funzioni non stabilite una volta per tutte, perché variamente configurate a seconda dei tempi, delle compagnie e dei teatri con cui stabilmente collaborava. Un po' consulente letterario, un po' aiuto regista, un po' consigliere artistico degli attori, il *dramaturg* opera tradizionalmente una mediazione fra scena e platea, sta all'interno del processo produttivo, ma spesso vi si pone di fronte come sguardo esterno, come una sorta di primo spettatore, di pubblico privilegiato e partecipe.

In seguito ai rivolgimenti della scena occidentale novecentesca, a partire dagli anni Sessanta e Settanta – in particolare dal così detto Nuovo Teatro⁵, che rivalutava la figura dell'attore/performer e riscopriva il valore della presenza del suo corpo sulla scena, dal Teatro Immagine e dal Teatro Fisico, che disconoscevano e combattevano la supremazia del teatro di parola – una scrittura scenica si sostituisce progressivamente alla scrittura verbale, mentre la semiotica teorizza il «testo spettacolare»⁶, esito di processi di significazione complessi e dell'azione di molteplici codici, oltre al contributo, non sempre necessario, di quello verbale. Una tessitura della scena così articolata porta la figura del *dramaturg* fuori dai confini della sua tradizione germanica e lo veicola laddove le nuove prassi del teatro (Terzo Teatro, Teatro di Narrazione, Teatro di Gruppo ecc.), e ben presto anche della danza (Tanztheater, Nuove Danze, Danza d'Autore ecc.), ne richiedano i servizi.

Sintetizza bene questo slittamento semantico del termine Mirella Schino:

La parola drammaturgia aveva dunque, in partenza, un senso diffuso limitato e consolidato, ma [...] neppure esso chiarissimo: drammaturgia era tutto ciò che ha a che fare con i testi teatrali. Indicava, allora, l'insieme dei testi teatrali, però designava anche il lavoro di scrittura per il teatro, e al tempo stesso si riferiva alla normativa che lo concerneva, se ve n'è una. Inoltre, proprio per le sue origini legate a Lessing, la parola «drammaturgia» sembrava indicare, anche in questa sua accezione ristretta precedente al Novecento, un carattere non solo letterario, ma «letterario-teatrale», senza che però sia chiaro cosa con «teatrale» si intenda (usato in teatro? nato per il teatro, con caratteri che ne facilitano o addirittura ne rendono possibile il suo uso nel teatro?). Agli inizi

5. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987; S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Pisa 2013; M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Pisa 2015.

6. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982, pp. 60-98.

del XX secolo, la parola «drammaturgia» prende del resto ad allargare esplicitamente i confini del suo campo semantico [...]. Questo primo piccolo slabbramento del significato originario determina una crepa irreparabile nella sicurezza di sapere di cosa si stia parlando. Il senso del termine esplose in più direzioni, aumentando una confusione già esistente, ed ampliando sempre di più il ventaglio di usi possibili. Si parla di «drammaturgia del regista», o di «drammaturgia dell'attore». Si moltiplicano le *drammaturgie* presenti nello spettacolo⁷.

In quegli anni, il lavoro del *dramaturg* sembra configurarsi e definirsi di volta in volta a partire dal contesto di azione, spaziando dalla mediazione fra il testo e la scena all'identificazione funzionale vuoi con l'attore/performer, vuoi con l'autore, vuoi addirittura con il regista. Con una metafora efficace Claudio Meldolesi e Renata Molinari, in un volume che per primo in Italia faceva il punto della situazione sulla condizione e il lavoro del *dramaturg*⁸, affermano che: «l'agire del *dramaturg* dall'oscurità è collegabile alla maestria degli attori nominati “nulla” o “neri” in Giappone, attivi a volto coperto durante gli spettacoli per rimuovere ogni tipo d'impedimento materiale ai recitanti»⁹. Analogamente Gianandrea Piccioli paragona gli strumenti del *dramaturg* a quelli «dell'editor, almeno per la necessaria capacità di entrare nel lavoro di un altro in modo da proporre soluzioni che non tradiscano e anche per l'inevitabilità di veder realizzate da altri le proprie proposte o intuizioni»¹⁰.

Elementi costitutivi in teatro sono il corpo e la sua azione fisica riconoscibile: ogni elemento – così anche la parola/voce in quanto gesto fisico ed emanazione del corpo, concatenata in un'eventuale ma non necessaria partitura testuale – è materia dell'azione scenica che contribuisce a un'enunciazione «seconda». Pertanto, al di là di ogni finalità espressiva o narrativa, la drammaturgia contribuisce in prima istanza a creare una organicità fisica dell'azione scenica di un corpo, che è il luogo della conoscenza, della comunicazione, della trasmissione, della produzione di senso. Quello del *dramaturg*, ed è ancora la Molinari a parlare, «non è tanto un lavoro di immaginazione di azioni, ma piuttosto un lavoro di creazione di strumenti per agire»¹¹.

2. Drammaturgia e danza

2.1. Un po' di storia recente

Nell'ambito della danza si comincia a parlare di drammaturgia dal 1979¹², quando, fino al 1990, Pina Bausch si vale con regolarità della collaborazione di Raimund

7. M. Schino, *Drammaturgia dell'elusione*, in “Teatro e storia”, n.s., Annali 7, XV, 2000, 22, pp. 329-363: 344.

8. Meldolesi, Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit.

9. Ivi, p. 25.

10. Piccioli, *L'importanza di essere dramaturg*, cit., s.i.p.

11. Meldolesi, Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 25-30.

12. Cfr. K. Profeta, *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*, The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin) 2015, p. 8.

Hoghe per i suoi pezzi di Tanztheater. Solo in apparenza, tuttavia, la Bausch si colloca nella tradizione drammaturgica germanica, che da Lessing, attraverso Brecht, arriva fino a Heiner Müller: il sodalizio Hoghe/Bausch inaugura nuove modalità di lavoro e nuovi processi e va piuttosto collocata all'interno della storia della danza, ampiamente costellata di collaborazioni drammaturgiche *ante litteram*. La figura del *dramaturg* di danza ha infatti una sua evoluzione indipendente da quella del *dramaturg* teatrale e non ne è un portato diretto. Si pensi ad esempio alla pluriennale direzione da parte di Sergej Djagilev dei Ballets Russes e all'influenza da lui esercitata sui diversi coreografi della compagnia; al binomio Adolphe Appia ed Émile Jaques-Dalcroze; o ancora al rapporto artisticamente maieutico fra John Martin e Martha Graham.

Negli stessi anni dell'esperienza della Bausch, la drammaturgia della danza diviene una prassi abbastanza diffusa e consolida i propri processi al di là e al di qua dell'Oceano: negli Stati Uniti Elizabeth Langley stabilisce una lunga collaborazione con la compagnia Fujiwara Dance Inventions e Katherine Profeta segue il coreografo Ralph Lemon; a Francoforte Haidi Gilpin lavora a stretto contatto con William Forsythe, in Belgio Marianne van Kerkhoven partecipa alla così detta *Flemish wave* delle *performing arts* come figura di grande influenza in Europa, dopo aver partecipato alle creazioni di Anne Teresa De Keersmaeker, mentre nello stesso territorio Hildegard De Vuyst affianca dal 1995 ad oggi Alain Platel e Les Ballets C de la B¹³.

In seguito all'esplosione di questo fenomeno culturale, la presenza del *dramaturg*, in paesi con grande sostegno alla cultura come il Belgio e in generale in paesi a forte economia capitalistica, sarebbe diventata presto uno strumento di più sicuro successo e di maggiore incremento del mercato per molti artisti e compagnie, generando il fenomeno del *dramaturg icona* di sicuro richiamo per l'*audience*, ma elemento ansiogeno per coreografi e danzatori, coi quali questa figura viene in competizione in termini di visibilità e di paternità artistica dei prodotti performativi¹⁴.

2.2. Corpo e iscrizioni

Prima di addentrarci nelle problematiche relative alla fenomenologia della drammaturgia contemporanea della danza, è importante soffermarci su alcune questioni teoriche utili alla comprensione dei cambiamenti storici in corso fin dalla seconda metà del Novecento nell'ambito delle *performing arts*.

In prima istanza dobbiamo tornare a interrogarci sul corpo e in particolare sul corpo danzante, quel corpo posto in una particolare condizione di osservazione e di lavoro che si trova all'incrocio di produzione, interpretazione e circolazione del senso. Un siffatto oggetto è un'apertura che in parte sfugge alla dicibilità.

13. Cfr. Profeta, *Dramaturgy in Motion*, cit., p. 9.

14. P. Hansen, *Introduction*, in P. Hansen, D. Callison (eds.), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2015, pp. 1-27: 5, 11-12.

Vale la pena ricordare che le riflessioni di Foucault hanno messo in evidenza come sia impossibile pensare il corpo come un ente naturale indipendente dalla cultura che lo concepisce: il corpo nella società occidentale è definito, determinato e controllato dalle strategie discorsive del potere. Costruendo un corpo docile e disciplinato e contribuendo poi a conservarlo tale, il potere legittima sé stesso e si rende, in tal modo, visibile e incarnato:

L'importante sarà ancora sapere sotto quali forme, attraverso quali canali, insinuandosi in quali discorsi il potere arriva fino ai comportamenti più minuti e più individuali, quali vie gli permettono di raggiungere le forme rare e appena percettibili del desiderio, come penetra e controlla il piacere quotidiano – tutto ciò con effetti che possono essere di rifiuto, di ostruzione, di squalificazione, ma anche d'incitazione, d'intensificazione, in breve le «tecniche polimorfe del potere»¹⁵.

In termini ancora più radicali Judith Butler¹⁶ sostiene che la stessa materialità dei corpi è un effetto di senso prodotto da discorsi e da pratiche performative. L'idea di un corpo materico e naturale è indotta da «a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter»¹⁷.

The body posited as prior to the sign, is always *posited* or *signified as prior*. This signification produces as an *effect* of its own procedure the very body that it nevertheless and simultaneously claims to discover as that which *precedes* its own action. If the body signified as prior to signification is an effect of signification, then the mimetic or representational status of language, which claims that signs follow bodies as their necessary mirrors, is not mimetic at all. On the contrary, it is productive, constitutive, one might even argue *performative*, inasmuch as this signifying act delimits and contours the body that it then claims to find prior to any and all signification¹⁸.

Per quanto attiene alla drammaturgia della danza è forse più utile considerare il corpo all'interno di una visione intermedia fra un approccio totalmente ontologizzante e uno radicalmente costruttivista. Il corpo, che certamente è un costrutto culturale, è anche portatore di una determinazione materica, che viene però subito investita dalle pratiche e dai discorsi in grado di modellarla, manipolarla, etichettarla: «il corpo non va inteso come una categoria biologica o sociologica, bensì come il luogo in cui si sovrappongono quelle determinazioni “materiali”, simboliche e sociologiche che partecipano alla strutturazione della soggettività»¹⁹.

15. M. Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I* (1976), trad. it., Feltrinelli, Milano 1978, pp. 16-17.

16. Cfr. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990; Ead., *Bodies that Matter*, Routledge, New York 1993.

17. Butler, *Bodies that Matter*, cit., p. 9.

18. Ivi, p. 30.

19. C. Demaria, *Genere e soggetti sessuati. Le rappresentazioni del femminile*, in C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), *Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto*, MacGraw-Hill, Milano 2008, p. 163.

Si addicono dunque al corpo danzante sia la categoria di *liminale* (soglia)²⁰, sia quella di *traccia*²¹. In entrambi i casi abbiamo a che fare con una condizione indecidibile, con una posizione perfettamente intermedia fra un prima e un dopo, fra un già e un non ancora, fra una dimensione materica e una discorsiva, fra una presenza e un'assenza, fra una soggettività e una oggettività: insomma, un «motore delle trasposizioni, risultato delle traduzioni, superficie di iscrizione, operatore e al contempo esito dell'enunciazione»²².

È opinione ampiamente condivisa²³ che la drammaturgia della danza sia un fenomeno legato all'emancipazione della danza stessa come forma d'arte indipendente, come una pratica e una disciplina autonome. Gli *studi di danza* hanno posto il problema della costruzione di una tale disciplina e dei suoi oggetti a partire da una produzione discorsiva che non è unicamente appannaggio delle proposizioni di una lingua naturale, ma è anche scrittura dei corpi sulla scena dello spettacolo²⁴ non meno che sulla scena critica. I corpi in movimento o in totale stasi o in dialettica con la parola e la scrittura sono, al pari di altri elementi, oggetti sociali, costrutti culturali che soggiacciono alla legge «oggetto = atto iscritto» (nel caso dell'arte il filosofo Maurizio Ferraris parla più precisamente di «opera = atto iscritto»)²⁵. Il senso che diamo a questi corpi, la funzione e il valore che ad essi attribuiamo, le caratteristiche che evidenziamo sono in parte affidate a scritture extracorporee, a testi e discorsi che di questo corpo parlano o hanno parlato, in parte sono segni che questi corpi hanno già accolto su di sé, incisioni materiche presenti sulla pelle, abiti e indumenti che ne rivestono la carne, nudità che si liberano di stratificazioni²⁶.

Esemplifica questo statuto dell'iscrizione corporea *Shirtologie* (1997), una delle opere più significative del coreografo francese Jérôme Bel. Su un palcoscenico spoglio un performer dapprima toglie e poi mette una dopo l'altra due serie di T-shirt, ciascuna con la sua scritta: l'effetto di costruzione discorsiva prodotto dalla successione di frasi, marchi, numeri, loghi unitamente alle semplici e minimali

20. Uso questo termine, già introdotto dall'antropologo Victor Turner (che, all'interno dei *performance studies*, lo mutua a sua volta da Arnold van Gennep), non nel senso che questo autore propone, ma secondo l'interessante visione semiotica di María José Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, tesi di dottorato, relatori prof.sse Patrizia Violi, Cristina Demaria, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2008, pp. 14-40.

21. Cfr. J. Derrida, *Margini della filosofia* (1972), trad. it., Einaudi, Torino 1997, in particolare il saggio *La différence*, pp. 27-57.

22. Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena*, cit., p. 27.

23. Cfr. S.K. Behrnt, *Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking*, in "Contemporary Theatre Review", 20, 2010, 2, pp. 185-196: 189; A. Lepecki, *Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene*, in A. Carter (ed.), *Rethinking Dance History. A Reader*, Routledge, London-New York 2004, pp. 170-181.

24. Cfr. A. Noë, *Strange Tools. Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York 2015.

25. M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 305-317.

26. Tutto ciò che va in scena è già connotato in partenza e caratterizzato da *cliché*, credenze, significati, convenzioni; cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. La logica della sensazione* (1981), trad. it., Quodlibet, Macerata 1996.

azioni fisiche del performer producono, in stretta connessione con i processi affettivi del pubblico, una testualità complessa, fortemente ironica e di grande tenuta drammatica. Quest'ultima raggiunge il suo apice quando l'interazione fra il corpo del performer e l'iscrizione delle T-shirt diviene azione fisica, danza, canto, solo all'apparenza dettati dal caso e dal *nonsense*.

In modo quasi didascalico Jérôme Bel mette in scena la condizione del corpo di essere lacanianamente già detto dall'esterno, di venire reificato nella continua iscrizione che lo manipola e lo riplasma. Tradendo nello spettatore ogni aspettativa di danza secondo modelli tradizionali, Jérôme Bel, fra i padri della non-danza, propone, nella possibilità di protrarre all'infinito l'azione performativa, una sorta di liberazione dal potere del tempo agendo direttamente sul potere della scrittura e del significato: leggere quanto scritto su una maglietta, intonare lo spartito riportato su un'altra, danzare quanto suggerito da una terza offrono al corpo nuove e inaspettate possibilità di significazione.

Nel loro presentarsi nella dimensione sociale dello spettacolo, i corpi danzanti portano quindi con sé questo corredo di iscrizioni, che ne costituisce l'ontologia e ne fonda un'epistemologia. È in questo senso che la danza torna a essere associabile al testo e di conseguenza alla drammaturgia come testualità. Corpo e coreografia possono essere considerati testi critici, come Susan Leigh Foster ha ampiamente dimostrato:

Affrontare la coreografia come una teoria significa aprire uno spazio in cui la danza e tutte le attività incentrate sul corpo hanno una loro integrità equivalente a quella dei documenti che le riguardano. Stabiliscono i propri lessici di senso, i propri assi sintagmatici e paradigmatici di significazione, la propria capacità di riflettere criticamente su se stesse e sulle pratiche correlate. Questa parità tra la danza e la cosa scritta stimola nuovi modi per affrontare l'atto di tradurre la danza in una descrizione verbale. La traduzione comporta allora un riconoscimento della diversità di ciascun medium, quindi una serie di decisioni tattiche che fanno precipitare in una lingua interdisciplinare ciò che si mosse e ciò che fu scritto²⁷.

Il corpo è un sistema di significati costruiti socialmente e culturalmente, non è un contenitore neutrale di inespressività astratta. Ha inscritto in sé e, nel contempo, agisce performativamente un contenuto drammaturgico, esito della lotta che in esso si consuma fra l'essere esposto al potere e il suo resistergli. Il corpo è in prima istanza il luogo dove il potere scrive le sue regole e il suo significato, è – come afferma Antonella Pierangeli – «l'epifania del controllo in cui il potere si oggettiva, prendendo “corpo” nei corpi, sulla carne vivente, su cui sono incisi i segni del dominio»²⁸. Ma il corpo non è solo attraversato dal potere e dai suoi segni, che

27. S. Leigh Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle* (1996), Dino Audino, Roma 2003, p. 9; cfr. Ead., *Choreographing History*, in Ead. (ed.), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, pp. 3-21.

28. A. Pierangeli, *Aiuto. Se è il corpo a parlare. Michel Foucault o della Corporeità Inquietata*, in “L'area di Broca”, XXXIV-XXXV, 86-87, luglio 2007 - giugno 2008, p. 18.

ne incidono la carne e ne plasmano la soggettività nel profondo, nella coscienza e nei desideri; non è solo identità stabilita da pratiche disciplinari; è anche resistenza, possibilità di minare alle radici quel potere stesso che lo attraversa e lo condiziona, di allentare la presa e di renderlo fragile e finanche inoffensivo attraverso la pratica liberatoria dell'autopoiesi, nella costituzione di sé come opera d'arte²⁹. Ed è questa, forse, una delle suggestioni più interessanti che adombrano il senso e la definizione della danza come tecnica del sé, sempre dialetticamente (o sarebbe forse meglio dire drammaturgicamente) convivente con le tecniche di dominio.

A partire dagli anni Novanta artisti europei totalmente eterogenei hanno esplorato il ruolo del corpo danzante all'interno del mondo artistico e della società. Una sorta di movimento senza nome³⁰ (nel quale compaiono calibri come Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, La Ribot, Thomas Lehmen, Sasha Walz, Felix Ruckert, Tom Plischke, Vera Mantero, João Fiadeiro, Miguel Pereira, Meg Stuart, Christine deSmedt, Jonathan Burrows) si fa portatore sulla scena coreografica di un processo di decostruzione e ricostruzione secondo nuovi parametri e nuove coordinate. Accompagna la loro produzione artistica una parallela produzione discorsiva, tesa a smascherare le pretese di verità e di universalità di tutte quelle proposizioni che generalmente definiscono la danza e la coreografia come organizzazioni di passi, movimenti nello spazio e nel tempo di corpi allenati, esteticamente rilevanti e tecnicamente virtuosistici. Una nuova drammaturgia al grado zero mette in discussione e spiazzava lo spettatore in relazione al suo sensorio consolidato, alle credenze artistiche e politiche, alle aspettative estetiche, producendo, in tal modo, senso.

Questi artisti firmano a Vienna nel 2001 il *Manifesto for a European Performance Policy*³¹, in cui si proclama la necessità storica di fluidità, dinamicità e osmosi di ogni tipo di confine: fra le discipline, fra le categorie teoriche, fra le nazioni. Si afferma inoltre che il dialogo, il pensiero, la ricerca e il fare sono tutti elementi costitutivi del lavoro artistico, senza alcuna gerarchia o priorità di antecedenti.

Tali affermazioni rendono evidente con chiarezza la condizione di quello che André Lepecki definisce il *terreno instabile comune*³² a questa generazione di artisti e alla seguente che è operante in questo inizio di millennio, ovvero quel *terzo paesaggio* della danza – secondo una felice intuizione di Fabio Acca³³ – in cui aspetti estetici, performativi e teoretici convivono e rappresentano una base comu-

29. Cfr. V. Sorrentino, *L'«impazienza della libertà»: autopoiesi e perdita di sé in Michel Foucault*, in "Rivista elettronica della Società Italiana di Filosofia Politica", 4 ottobre 2007, <http://eprints.sifp.it/59/1/sorrentino.html> (20.12.2016).

30. Lepecki, *Concept and Presence*, cit., p. 171.

31. Cfr. *ibid.*

32. *Ivi*, p. 170.

33. Lo studioso mutua la definizione da G. Clément, *Manifesto del terzo paesaggio* (2004), trad. it., Quodlibet, Macerata 2016; cfr. F. Acca, *TANZMESSE 2016. Quando la danza italiana va in fiera*, in "Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea", 10 ottobre 2016, <http://www.cultureteatrali.org/tanzmesse-2016-quando-la-danza-italiana-va-in-fiera/> (8.01.2017). Cfr. anche il video dell'intervento di Acca al Tavolo Tematico *Fermo immagine*, in occasione della NID Platform 2015 III Edition, Bre-

ne, coerenti visioni e pratiche, pur nell'evidente e non cancellabile eterogeneità autoriale.

Fra gli aspetti più o meno esplicitamente condivisi c'è un riconoscimento (negli artisti italiani consapevole solo fino a un certo punto, eppure evidente nei processi creativi a volte ingenui) della forte influenza e dell'impatto dell'arte performativa degli anni Sessanta e Settanta su tutta l'arte, analogamente all'assunzione, soprattutto in termini formali, dei principi del minimalismo e del concettualismo. Per non parlare dell'impatto provocato, fra i Settanta e gli Ottanta, proprio alle spalle di questi nuovi paesaggi del presente (che nascono sul finire del millennio), del *Tanztheater* e dei suoi derivati e affini. Si tratta degli spartiacque della storia della danza contemporanea³⁴: la feconda, anche se di breve durata, sperimentazione della Judson Church negli anni Sessanta negli Stati Uniti e la nuova proposta drammaturgica della tedesca Pina Bausch, che negli anni Settanta trasforma il proprio processo compositivo partendo da una serie di domande ai danzatori come spunto per generare risposte/azioni da montare nella fase finale del lavoro. Eventi destabilizzanti che, anche se distanti nello spazio, divengono nel tempo e attraverso i processi creativi un immaginario condiviso, in grado di incidere profondamente sui paesaggi della danza contemporanea, di por fine all'idea di una danza come arte del movimento e di liberarsi dalla schiavitù e dalla dipendenza nei confronti del concetto di rappresentazione.

La danza del presente ripropone un distillato degli aspetti centrali di queste rivoluzioni post-moderne. Non si tratterebbe di filiazioni dirette, di influenze o di somiglianze formali, ma dell'impossibilità di sfuggire a tale radicalità di azione e destabilizzazione nei confronti di quello che fino a quel momento era stato considerato tradizionalmente come l'arte della danza³⁵.

Ciò che appare chiaro, nonostante tutti i tentativi di "riflusso", è che dopo queste due esperienze storiche la danza non può più rivendicare alcuna univoca certezza definitoria e formale, ma solo accettare la nuova dimensione di transdisciplinarietà e di apertura che è caratteristica peculiare del corpo danzante contemporaneo, essendo stato smantellato ormai ogni *ubi consistam*.

Drammaturgia e movimento subiscono una riduzione di scala e di obiettivi intervenendo in termini di ricezione sulla «microscopia della percezione», di cui parla il filosofo José Gil³⁶. Il lavoro con questa micro dimensione obbliga a un ripensamento dello spazio della danza. Le strutture tradizionali non appaiono più adatte alla relazione fra le nuove proposte performative e l'esperienza di fruizione del pubblico.

La danza del presente riplasma ecletticamente lo spazio agendo sempre più di

scia, Palazzo Colleon-Brend, 9 ottobre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=aONfBshNoCQ> (8.01.2017).

34. Cfr. Lepecki, *Concept and Presence*, cit., pp. 172-175; Behrndt, *Dance, Dramaturgy*, cit., pp. 188-189; Profeta, *Dramaturgy in Motion*, cit., p. 7.

35. Cfr. Lepecki, *Concept and Presence*, cit., p. 173.

36. Ivi, p. 174.

frequente in un altrove, utilizzando teatri di tradizione ricontestualizzati, sale non teatrali, musei e luoghi espositivi, spazi urbani; ripensa totalmente, nei termini della micro percezione, le sue azioni, oscillanti fra movimento, agire performativo e immobilità; esibisce con sfrontatezza un totale disinteresse per ogni preoccupazione formale, relativamente alle appartenenze, alle identificazioni, al senso comune di ciò che è considerato danza.

Questo terreno instabile comune, ovvero questo terzo paesaggio della danza non è caratterizzato – come a volte la critica più tradizionale e retriva, soprattutto italiana, tende a mettere in evidenza – da carenze o lacune dal punto di vista fondativo, ma da un ripensamento globale di quei paradigmi dogmatici, formali e ontologici, introdotti dalla danza moderna all'inizio del Novecento³⁷. Se negli anni Novanta si combatteva il preteso isomorfismo fra danza e movimento, originariamente rivendicato dalla danza moderna come conquista di autonomia, la scena più recente rifiuta la trappola della rottura col passato, tipica dell'ideologia modernista (ma di fatto riproposta in termini analoghi anche dal *post-modern* degli anni Sessanta) e critica questi parametri in modo diverso: coreografi e danzatori delle ultime generazioni considerano il passato come una piattaforma comune sulla quale è impossibile non venirsi a trovare, vuoi ripercorrendo sentieri già battuti, vuoi producendo nuove configurazioni di quel passato³⁸.

Questi artisti non tollerano i dogmatismi del modernismo, non accettano più la divisione assoluta fra le discipline e si oppongono a una concezione teleologica del processo storico. Tuttavia in Italia alcune delle giovani promesse hanno subito in tempi recenti nuovi imperativi, magari opposti, dettati da un'ideologia del performativo *a tutti i costi*, convenzionale e omologante, proposta da operatori e programmatori, di contro alla possibilità di muoversi con libertà e originalità sulla scena del presente. La conseguenza di nuovi dogmatismi, presenti con forme diverse anche nel resto d'Europa, porta con sé il rischio di una divisione fra gli artisti, da un lato, e gli operatori della produzione e della distribuzione – che oggi controllano e disciplinano gran parte dei discorsi della danza – dall'altro.

Ciò che appare evidente è che una volta messo in crisi l'immaginario tradizionale, una volta che i suoi confini vengono dilatati verso la performance, dove il *movimento dei corpi* può anche essere totalmente dismesso, dopo che gli spazi consueti dell'agire teatrale vengono abbandonati, ciò che rimane è unicamente la *presenza di corpi* su un terreno comune a performer e spettatori, un paesaggio quanto mai reale in cui non c'è più spazio per la rappresentazione, ma solo una coesistenza di presenze che condividono un luogo in cui è possibile prendersi cura gli uni degli altri.

Il moderno si è dunque concluso, soprattutto nei suoi progetti di emancipazione e nella sua visione idealista e teleologica, sostenuta dai sistemi globalizzanti delle ideologie. All'emancipazione tramite la ragione o tramite l'irrazionale (come

37. Ivi, p. 170.

38. Ivi, pp. 170-171.

nel caso delle avanguardie del Novecento) si sostituiscono oggi «forme di melancolia»; all'annuncio del futuro, «modelli di universi possibili»³⁹.

Gli artisti contemporanei non temono più di costruire mondi possibili come una condanna all'intervento parziale che rinunciarebbe alla ricostruzione globale, ma sentono questa loro azione, anche piccola, come una possibilità di «apprendere ad abitare meglio il mondo»⁴⁰. Entro questa visione, sostiene il critico Nicolas Bourriaud:

le opere non si danno più come finalità quella di formare realtà immaginarie o utopiche, ma di costituire modi d'esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente, quale che sia la scala scelta dall'artista [...]: l'artista abita le circostanze che il presente gli offre, al fine di trasformare il contesto della sua vita (il suo rapporto col mondo sensibile o concettuale) in un universo durevole. Prende il mondo in corsa: è un *locatario della cultura*, per riprendere l'espressione di Michel de Certeau⁴¹.

Per tale motivo una parte dell'arte contemporanea, della danza e del teatro affrontano un percorso drammaturgico e compositivo nuovo, che progetta interventi estetici ben oltre le economie della circuitazione e programmazione tradizionali, coinvolgendo non professionisti, gente comune, persone provenienti da aree di disagio sociale o semplicemente desiderose di appartenere a una nuova comunità.

Nicolas Bourriaud⁴² già sul finire degli anni Novanta aveva parlato di *arte relazionale*, individuando nel mondo dell'arte visiva una tendenza che oggi descrive perfettamente una parte della fenomenologia della danza del presente, che ha come orizzonte le relazioni umane e il contesto sociale, «luogo privilegiato in cui s'instaurano [...] collettività istantanee»⁴³ e non più pubblici e spettatori indifferenziati e anonimi. L'arte attuale, lungi dal produrre oggetti chiusi, realizza forme dell'incontro con relazioni dinamiche.

Sembra realizzarsi il sogno del ritorno del festivo:

La funzione sovversiva e critica dell'arte contemporanea si realizza ormai nell'invenzione di linee di fuga individuali o collettive, in quelle costruzioni provvisorie e nomadi attraverso le quali l'artista modella e diffonde situazioni disturbanti. Da qui deriva l'attuale infatuazione per gli spazi di convivialità rivisitati, crogioli dove si elaborano modelli di partecipazione sociale eterogenei⁴⁴.

L'invito storico a un radicale ripensamento della drammaturgia della danza viene, a mio parere, da due spettacoli emblematici degli anni Novanta: in Francia

39. N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), trad. it., Milano, Postmedia, 2010, p. 12.

40. Ivi, p. 13.

41. *Ibid.*

42. Cfr. L. Donati, *Formazione critica per uno sviluppo del pubblico*, in R. Rizzente, A. Cagali (a cura di), *Dieci anni di Pim 2005-15. Teatro e arti di uno spazio off*, Cue Press, Bologna 2015, pp. 134-145.

43. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 16.

44. Ivi, p. 32.

Jérôme Bel di Jérôme Bel (1995)⁴⁵ e in Italia *Quore. Per un lavoro in divenire* di Raffaella Giordano (1999)⁴⁶. Entrambi questi lavori operano uno smantellamento sistematico della scatola teatrale attraverso una presentazione visiva della sua decadenza (palcoscenico nudo, elementi scenici e materiali abbandonati nello spazio ecc.). La danza come movimento puro non è più l'elemento di partenza compositivo e un suo labile eventuale richiamo è offerto dalla dialettica e dalla tensione fra presenza e assenza, fra luce e ombra, e si materializza nello spazio fra carne nuda esposta e carne nascosta.

Quella che con notevole resistenza i tradizionalisti sarebbero disposti a chiamare coreografia consiste nella precisione estrema del *timing* dei gesti, nella cronometrica alternanza di quiete e movimento, nell'incanto di un *racconto* privato che viene osteso al pubblico. La macchina drammaturgica si rivela con chiarezza attraverso il meccanismo della sovradeterminazione dei corpi – da parte dell'autore, nel caso di *Jérôme Bel*; da parte del collettivo, nel caso di *Quore* – e si dispiega come metafora della liberazione di questi corpi stessi, sempre oscillanti fra disperazione e irrisione.

Tali corpi nella loro realtà greve, antitesi del *glamour* estetizzante del danzatore tradizionale, nel loro agire, nel loro relazionarsi non sono azione pura: divengono iscrizioni di atti e pertanto documenti⁴⁷ attraversati dal passato e in grado di portarlo a presenza per un pubblico non più posto a distanza, ma collocato concettualmente allo stesso livello del performer. Ogni volta che si procede alla realizzazione di un progetto performativo si contribuisce alla costruzione di un *mondo*⁴⁸. *Tale locus*, a dire il vero non sempre *amoenus*, viene arredato, popolato, piantumato, abitato secondo un processo fatto di regole e processi, di azioni e di non-azioni, tutte generate in termini unitari e coerenti dal reticolato drammaturgico.

3. *Dramaturg* e potere

Nei confronti del *dramaturg* esistono pregiudizi, radicati soprattutto nel passato, che lo descrivono come il detentore esterno della verità, autorità sovradeterminante nei confronti della creazione, che impone il senso in termini di rappresentazione o di narrazione. Solo negli ultimi anni si è spostata l'attenzione dalla figura autoritaria del *dramaturg* a un pensare drammaturgico, funzione democratica, disseminata all'interno del gruppo di creatori come una modalità richiesta a tutti di porsi di fronte al lavoro. Ciò non esclude poi che qualcuno possa assumere il ruolo, ri-

45. Riprendo qui le osservazioni sullo spettacolo di Jérôme Bel che Lepecki ha espresso in *Concept and Presence*, cit., pp. 175-178, perché si attagliano perfettamente al lavoro di Raffaella Giordano.

46. Cfr. A. Pontremoli, *Quore. Per un lavoro in divenire*, in F. Fiaschini (a cura di), *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, Titivillus, Pisa 2013, pp. 11-27.

47. Cfr. Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 280-304.

48. Cfr. K. Elam, *Semiotica del teatro* (1980), trad. it., il Mulino, Bologna 1988.

conosciuto e condiviso, di chi alla fine è in grado di sintetizzare con un *feedback* un sentire comune nato dall'ascolto⁴⁹.

All'idea di *dramaturg* si legano anche ansie e paure⁵⁰, in relazione alla sua genealogia, alla progressiva trasformazione del suo ruolo (a partire dalla sua comparsa in Germania) di ultima parola sull'interpretazione di un testo, di controllore dell'obiettivo specifico dello spettacolo (spesso concepito solo in termini di razionalità *vs* caos interpretativo), di censore, di sguardo esterno che controlla e corregge non meno che di mediatore nei confronti di un generalizzato pubblico da proteggere esattamente come l'esito finale della rappresentazione⁵¹. In questa migrazione di ruolo e competenze la preoccupazione degli artisti della danza si concentra sull'idea di potere come forma di difesa di privilegi di conoscenza. Il timore di una contaminazione dei processi creativi e di una contesa circa la paternità delle idee e delle opere deriva dal riconoscimento al *dramaturg* di un ruolo centrale nel teatro tradizionale e istituzionalizzato, ben prima della sua comparsa all'interno del contesto della danza, e ha offuscato talvolta il servizio di forte mediazione per l'integrazione dei linguaggi svolto da questa figura professionale proprio a partire dagli anni Novanta.

Come fa notare Pil Hansen⁵², negli ultimi anni si è costruita intorno al *dramaturg* della danza un'immagine di *status symbol*, soprattutto in relazione alla recente ondata culturale belga, che lo ha in parte considerato un agente di normalizzazione. Questo fattore avrebbe a che fare con il consolidamento di efficaci modelli di mercato, così da rendere la presenza di un *dramaturg* una condizione quasi necessaria per ogni produzione di un certo investimento. Ciò estende il concetto di drammaturgia anche alla progettualità di curatori, produttori e distributori, intenzionati, per motivi economici e di mercato, a sostenere il ritorno a una drammaturgia di controllo, di confezione, di mediazione fra l'artista e l'istituzione, fra l'artista e il pubblico. In Italia, sta avvenendo negli ultimi anni qualcosa di analogo: il potere che oggi gli operatori detengono diviene esercizio di drammaturgia nei confronti degli artisti e delle strategie di mercato (che, anche se piccolo, esiste). Questo ha portato in Italia a determinare sulla produzione artistica degli influssi particolari, che di volta in volta hanno orientato le giovani generazioni verso una maggiore o minore performatività (*vs* danza tradizionale) delle proprie creazioni, verso una maggiore o minore teatralità delle proprie drammaturgie e così via.

Esiste, tuttavia, anche una drammaturgia curatoriale alternativa, non schiava del mercato o incline a determinare solo processi politico-estetico-narcisistici di sottrazione di paternità artistica agli artisti stessi, ma finalizzata alla promozione della cultura e all'*audience engagement* della danza contemporanea. Come sostiene Bonnie Brooks: «If dramaturgy is about the facilitation of ideas and the shaping of those ideas into meaningful content, then the presentation of art in social contexts

49. Behrndt, *Dance, Dramaturgy*, cit., p. 190.

50. Cfr. Hansen, *Introduction*, cit., pp. 9-12.

51. Behrndt, *Dance, Dramaturgy*, cit., pp. 193-194.

52. Hansen, *Introduction*, cit., pp. 9-10.

is dramaturgical»⁵³. In questo senso una drammaturgia dell'*audience*, intesa come un'adeguata contestualizzazione e presentazione di un'esperienza artistica per gruppi, comunità, testimoni, spettatori ecc., è oggi più che mai un intervento strategico necessario per migliorare le possibilità per un'opera coreica di produrre senso e cambiamento culturale nei territori. Curare e presentare la danza può essere oggi un'attività drammaturgica, che richiede però una condivisione di potere fra molti enti e soggetti e una complessa attività di negoziazione finalizzata a produrre idee, pensiero e trasformazione sociale.

4. Per una nuova drammaturgia della danza

Appare sempre più chiaramente che il recente interesse per i processi drammaturgici da parte della danza è da mettere in relazione col progressivo modificarsi dell'assetto tradizionale della drammaturgia e con le trasformazioni subite nel corso degli ultimi vent'anni dalle forme dello spettacolo.

Come abbiamo visto, a partire dalla stagione analitica degli anni Sessanta, nella danza è avvenuta una rivoluzione copernicana: la nozione di coreografia ha quasi del tutto perso il connotato di *struttura codificata di movimento* a vantaggio di complesse dinamiche di interazione fra mutevoli corpi-menti, materiali e idee.

Negli anni Novanta la drammaturgia della danza diviene anche discorso scientifico all'interno degli *studi di danza* (*dance studies* in area anglosassone), facilitando scambi all'interno delle pratiche e fra le pratiche. Tuttavia negli anni Dieci del nuovo secolo, a causa della crisi economica, la drammaturgia come *status symbol* viene progressivamente meno e le pratiche rimangono spesso interne ai processi creativi.

Il concetto di Post-drammatico, introdotto da Hans-Thies Lehmann, viene presto esteso anche alla fenomenologia della danza contemporanea, con particolare riferimento non solo alle performance che non hanno una costruzione drammatica transcodificabile in termini narrativi, ma a tutti quei lavori basati sul processo, la cui composizione si sviluppa in stretta dipendenza dal sensorio degli spettatori e in relazione a un loro coinvolgimento corporeo⁵⁴.

Si va quindi nella direzione di una *drammaturgia delle connessioni*⁵⁵, focalizzata su effetti e affetti provocati dall'interazione fra tutto il materiale compositivo (*idee, fonti di lavoro, persone, materiali vari*) e le pratiche percettivo-cognitive degli spettatori. In tale visione il *dramaturg* si configura come una sorta di facilitatore al servizio di «creator-performers and audience members alike to recognize and work with what a performance is *doing* rather than what it is trying to *be*»⁵⁶.

53. B. Brooks, *Dance Presenting and Dramaturgy*, in Hansen, Callison (eds.), *Dance Dramaturgy*, cit., pp. 180-194.

54. Cfr. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 67-131.

55. B. Burton, *Interactual Dramaturgy: Intention and Affect in Interdisciplinary Performance*, in M. Romanska (ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Routledge, Abingdon-New York 2015, pp. 179-185.

56. Ivi, p. 184.

La drammaturgia della danza si trasforma e assume nuovi connotati proprio nel momento in cui la danza stessa subisce una radicale modificazione di materiali, riferimenti e modalità di identificazione e autoidentificazione⁵⁷. I discorsi teorici e le discussioni sulle prassi di drammaturgia della danza si intensificano quando la danza acquisisce uno statuto di complesso lavoro artistico e mette in questione addirittura la propria identità storica, e quando l'indagine concettuale e teoretica sulla danza si fa più sviluppata e integrata. Nuovi discorsi sulla danza e della danza producono nuovi approcci alla danza stessa che mettono in crisi la concezione classica della coreografia, rinnovando inoltre il dibattito critico intorno alle opere.

In Europa la drammaturgia viene infatti a segnare all'interno della danza una separazione fra quella che generalmente viene definita *danza pura* e un teatro di danza concettuale all'interno del quale gli artisti da tempo si interrogano sui processi di lettura e interpretazione del corpo, del movimento, della coreografia stessa e del suo essere produzione di senso nei contesti e nelle pratiche, non meno che processi incorporati di lettura di problemi e tentativi di soluzione in termini di coreografia⁵⁸. Questo è ciò che accomuna, ad esempio, artisti anche molto diversi fra loro come Alain Platel e Les Ballets C de la B, Sidi Larbi Cherkaoui, Wim Vandekeybus e Ultima Vez, Vera Mantero, Meg Stuart e Damaged Goods, Jan Fabre e Anne Teresa de Keersmaecker⁵⁹.

L'interesse drammaturgico, nel contesto della danza, segna il cruciale momento in cui il discorso critico viene assorbito all'interno del processo creativo⁶⁰. Questo passaggio avviene con l'avvento dei *dance studies* (uno dei molti rizomi dei *cultural studies*), quando addirittura si comincia a dar vita a forme contaminate, a scavalco fra processi di produzione critica, teoretica e storiografica e creazioni artistiche: danzatori e coreografi non sono più unicamente artisti su un palcoscenico, così come gli storici della danza non si limitano più a pontificare *ex cathedra*, ma scendono in campo e affrontano la scena con conferenze performative o performance critiche tese a dimostrare – forse oggi a distanza di tempo diremmo “ingenuamente” per certi aspetti, e/o “provocatoriamente” per altri – che le narrazioni storiografiche e i discorsi prodotti dalla critica e dagli studi hanno sempre carattere performativo (e quindi politico oltre che culturale), analogamente alla performance artistica, che è pensiero in azione, azione portatrice di senso, discorso incorporato e via discorrendo.

Sul versante della produzione questo momento ha significato una riappropriazione da parte di coreografi e danzatori del potere del discorso e una riconfigurazione dei tradizionali processi di produzione artistica, ovvero un coinvolgimento diretto con le politiche e le drammaturgie delle proprie forme estetiche.

57. Behrndt, *Dance, Dramaturgy*, cit., pp. 187-188.

58. Cfr. B. Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2015.

59. Behrndt, *Dance, Dramaturgy*, cit., p. 188.

60. *Ibid.*

In tale contesto la figura del *dramaturg* passa dall'essere considerata un *soggetto* che agisce in autonomia – parallelamente alla vecchia idea del coreografo che componeva a priori e poi trasmetteva strutture di movimento alla compagnia – a un *processo* sempre più spesso collettivo, che prevede vari piani operativi: da quello delle possibilità relazionali attivate dal rapporto fra i diversi collaboratori di un progetto creativo a quello della *messa in azione* del danzatore, anche a partire da sistemi guidati di improvvisazione.

Un processo individuale, in cui un soggetto *esterno* anticipava le motivazioni compositive e le conoscenze, viene gradatamente sostituito da un processo collettivo, che mappa i punti di interazione e le loro conseguenze in termini di *affezione* all'interno del gruppo di lavoro, per approdare a un processo tutto *interno*, affidato a *sistemi di azioni*⁶¹. Uno dei temi cardine della nuova drammaturgia è la *consapevolezza*, che fa sì che la responsabilità drammaturgica venga distribuita fra l'artista, i suoi collaboratori e gli spettatori. Il *dramaturg*, tuttavia, non si dissolve: catalizzatore di modalità di coinvolgimento e di relazione, esso assume ruoli differenti a seconda dei contesti e della natura del progetto: collaboratore, presenza partecipe, amico, mentore, critico, supporto, memoria, dialogo ecc.

Le tendenze più recenti nell'ambito della ricerca e della pratica spostano l'accento da una professione specifica con competenze, metodi e strumenti peculiari e procedure standardizzabili a una visione decisamente più situata, dipendente anzitutto dal progetto e quindi riprogrammabile come una strategia sempre in movimento. A questo si aggiunge una modalità di lavoro collettiva e complementare, che supera il conflitto fra autorialità/paternità dell'opera e sua proprietà intellettuale. In questa modalità il *dramaturg* appare come colui che è in grado di mantenere le connessioni attive e di aiutare il gruppo a tener desta la consapevolezza, il pensiero e il coinvolgimento drammaturgici.

5. Conclusioni

Tirare le fila sulle questioni complesse della drammaturgia della danza equivarrebbe a bloccare forzatamente un movimento culturale ricco e variegato di possibilità di azione per trarne un'istantanea del tutto parziale e carente sul piano euristico. In Italia, in particolare, stiamo cominciando proprio in questi ultimi anni a raccogliere stimoli e a vagliare eredità di esperienze più mature e consolidate come quelle provenienti dal Nord Europa e stiamo forse provando a proporre una nuova configurazione delle prassi e delle forme. In questa sede, tuttavia, conviene riassumere il senso di una trasformazione che ormai possiede anche una sua storia.

La drammaturgia contemporanea, come pratica per la danza e nella danza, è una *tensione* che si stabilisce fra molteplici non scritti, diffusi ed erranti percorsi di pensiero, da un lato, e articolati processi corporei di realizzazione e di reifica-

61. Cfr. Hansen, *Introduction*, cit., p. 1. A questo recente pregevole studio faccio riferimento per le considerazioni che seguono.

zione di questi pensieri, dall'altro⁶². È un processo di erranza, di deriva, di navigazione continua, senza sapere dove si stia andando, perché nessuno è detentore, in questo processo, di una conoscenza soggettiva da imporre, nessuno sa in partenza e a priori quale sarà l'esito finale del lavoro. Il rigore sta nel mantenere questa erranza come metodo.

La drammaturgia opera nel campo della disunità, che tuttavia rimane specifica e reclama coerenza. Questa coerenza viene dalla grossolana materialità delle azioni, dei pensieri, dei passi, dei gesti, degli oggetti, delle scene, dei costumi, della temporalità, dei ritmi, che ciascun danzatore, ciascun oggetto, ciascun luogo possiede, collettivamente assemblate su un piano di composizione. La forza che tiene insieme tutti questi elementi è il desiderio dell'autore. Il problema è solo riconoscere che l'autorialità non sta né nel coreografo né nel *dramaturg*, ma nel lavoro stesso che viene alla luce con una sua necessità.

Il *dramaturg* contemporaneo è una presenza, corpo all'interno della sala prove, non più un ruolo ma un testimone integrato. Un esserci che come quello dei danzatori ha una sua consistenza e un peso nello spazio e all'interno della creazione, in grado di attivare momenti di riflessione e di scatenare l'immaginario. Una sorta di facilitatore molto vicino al processo, in grado di porre domande e trovare risposte insieme agli altri. Questo cercatore di possibilità non agisce più al posto di, ma insieme a tutti i partecipanti alla creazione coreografica, all'interno della quale il significato non la precede né la dirige, ma viene alla forma contemporaneamente alla materia di cui è composto.

saggi

62. A. Lepecki, *Errancy as Work. Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy*, in Hansen, Callison (eds.), *Dance Dramaturgy*, cit., pp. 51-66.