

§1. A mo' d'introduzione

Che cosa cerca lo sguardo mentre camminiamo per strada? Altri occhi complici, qualcosa che attraggia l'attenzione o solo il riflesso innocuo del proprio anonimato? E quando, nel buio della sala, la luce s'imprime nella retina in immagini cinematografiche o teatrali, anche lì, che cosa cerca in fondo, ponendosi da parte ad osservare? Come avviene, inoltre, che dallo sguardo ci si approssimi poi all'oggetto desiderato che si presenta dinanzi, inaspettato o atteso?

Lo scarto tra l'azione dell'occhio e quella del corpo è lo spazio: spazio disponibile, vacante e aperto alla relazione, spazio che misura la distanza dall'altro e, di riflesso, la scoperta del proprio muto bisogno. Spazio che, come ogni buon attore e danzatore sa, risuona persino nell'immobilità, sotto la pressione di uno sguardo capace di orientare anche l'attenzione altrui verso il proprio oggetto di osservazione.

Azione, movimento e intenzione confluiscono nel percorso di un gesto che può essere misurato oggettivamente o percepito, piuttosto, attraverso le tensioni cinetiche e affettive che sprigiona nel dialogo con il mondo circostante, attraverso una trama invisibile di pulsioni, emozioni e vettori dinamici. Questo è lo spazio del vissuto e, inevitabilmente, dell'arte della danza, spazio al tempo stesso aperto e segreto della relazione, nella scena e con il pubbli-

co, all'interno di luoghi deputati alla rappresentazione o rubati, e persino trasformati, dalla quotidianità. Spazio, dunque, che si definisce rispetto alla cornice che lo delimita, incasellando l'azione dentro un quadro fisico e culturale, che la danza può riflettere, adeguandosi, o contrastare, sovvertendo le aspettative di chi osserva.

Nella danza, il corpo occupa e crea lo spazio, così come l'attività performativa dà senso e dinamica al luogo in cui si colloca. Oltre a questo rapporto piuttosto intuitivo, lo spazio penetra inoltre nel movimento, che ne è condizionato a livello fisico, percettivo ed emotivo. L'ambiente stesso in cui viviamo plasma, infatti, il nostro modo di stare al mondo e partecipa alla costruzione della soggettività individuale, che si riflette nuovamente nelle modalità creative e performative della danza. Come ricorda lo storico del teatro Fabrizio Cruciani:

Lo spazio non è soltanto una qualità della realtà fisica quanto piuttosto una struttura storica dell'esperienza; lo spazio artificiale del teatro è una convenzione culturale che diventa elemento attivo dell'espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente: un luogo dei possibili espressivi¹.

Nei paesi occidentali, lo spettacolo di danza è comunemente pensato all'interno della cornice del teatro, che per molto tempo è stato considerato sinonimo dell'edificio teatrale, per quanto anche i balli popolari e i rituali delle società primitive apparten-

gano, senz'altro, ad un generico immaginario della danza che si svolge all'aperto, nel cuore delle comunità viventi. Queste modalità d'incontro, di notevole interesse antropologico, vanno tuttavia distinte dalla storia della danza teatrale e dai progetti pedagogici e culturali che coinvolgono ampi gruppi di dilettanti a fini estetici, e non terapeutici o strettamente comunitari. Non valgono, infatti, in questi casi, le considerazioni artistiche e drammaturgiche tipiche della danza teatrale, per quanto anch'essi rivelino, assieme alla storia della danza fino almeno al Cinquecento, un dato fondamentale, ovvero che lo spazio della danza non s'identifica con un luogo specifico e istituzionale.

La tendenza contemporanea a realizzare performance urbane, piuttosto che in gallerie d'arte o ambienti che hanno abitualmente una diversa fruizione e funzione sociale, conferma anche nel presente l'esistenza di più luoghi per la danza. Il teatro all'italiana resta un sito d'elezione nella circuitazione degli spettacoli, con il quale il coreografo ambisce a confrontarsi. Eppure, nella seconda metà del Novecento, la sua rappresentatività si è ridotta e quegli artisti che hanno continuato ad esibirsi nel teatro tradizionale, o che vi sono ritornati dopo periodi di sperimentazione in luoghi non ortodossi, lo hanno utilizzato in modo originale, modificandone ampiamente la percezione.

Quale che sia la sua collocazione, l'evento performativo non si limita, dunque, a "occupare" uno

spazio disponibile. Pur misurandosi con l'architettura e la tradizione culturale dell'edificio teatrale, il coreografo può, infatti, affrancarsi dall'idea di rappresentazione e di relazione che è inscritta entro le sue mura, utilizzando gli elementi strutturali del teatro (dal sipario alle quinte) come strumenti drammaturgici e narrativi. Lo spazio illusorio che si apre dietro l'arco scenico potrà allora suggerire, paradossalmente, una continuità tra scena e sala, funzionare da specchio per il pubblico o trasformarsi in una zona di passaggio e di fughe che – a dispetto della chiarissima delimitazione – aspira ad estendersi metaforicamente oltre i propri confini fisici. La musica che, per esempio, arriva dalla strada, per intensificarsi nel momento in cui una banda locale attraversa il palcoscenico, prima di abbandonarlo e progressivamente svanire (come nel caso di *Foray Forêt* di Trisha Brown del 1990), l'uso frequente di quinte trasparenti e l'esposizione del retroscena svelano più di quanto nascondano e indicano una ricercata porosità tra realtà e finzione che tradisce la distanza implicita nell'architettura teatrale. Altri interventi artistici, al contrario, si servono della scatola scenica in maniera retorica: amplificano la separazione dalla sala, attraverso sipari trasparenti od opachi che filtrano la vista del pubblico, sottolineando, dunque, il voyeurismo dello spettatore.

Questo complessivo ripensamento della scena non corrisponde, chiaramente, ad un cambiamento architettonico e strutturale, bensì dipende dai muta-

menti della cultura teatrale e delle sue forme di rappresentazione. Da questo punto di vista non si può che ribadire la separazione tra il teatro degli architetti e il teatro degli artisti: i progetti di costruzione architettonica e scenografica e la pratica teatrale e registica seguono, particolarmente nel Novecento, due strade parallele, che solo in alcuni casi si sono intersecate. La danza, che con il teatro ha storicamente condiviso gli spazi di rappresentazione, si è anzi sviluppata malgrado la limitatezza di luoghi concepiti specificamente per ospitarla, enfatizzando una concezione dinamica dello spazio, creato dalla relazione con lo sguardo esterno e tra i corpi in movimento.

Nella danza novecentesca lo spazio è, in particolare, strumento conoscitivo di un' esplorazione motoria *consapevole* e stimolo coreografico, nonché tramite di una ricerca sul senso della rappresentazione che si approfondisce nel momento in cui, dalla metà del secolo in poi, la performatività prevale sulla teatralità delle opere. La presenza, l'azione diretta e il sensibile prevalgono sul significato, sulla narrazione e sull'intelligibile; la prossimità è preferita alla distanza del teatro all'italiana; la molteplicità dei punti di vista all'unilateralità prospettica. Lo spazio diviene quindi elemento drammaturgico decisivo, pur senza costituire, come nel teatro, «la vera, rivoluzionaria innovazione» novecentesca, che lì deriva dalla centralità dell'attore (sul testo) in quanto corpo in movimento e azione nello spazio². Nella danza, corpo e movimento sono, infatti, sempre stati ele-

menti essenziali del processo creativo e performativo, nonostante l'assoggettamento a referenti culturali esterni, come la musica e il racconto, che in buona parte caratterizzava ancora il balletto tradizionale e la modern dance.

Al mutare della concezione del corpo e della coreografia, dell'artista e del suo ruolo in relazione alla visione dell'essere umano, si modifica quindi l'uso dello spazio, come conseguenza, però, di un mutamento generale dell'idea della danza e della sua funzione sociale. Si ridisegna, in particolare, il rapporto tra arte e vita e si modificano forma e significato della rappresentazione: il processo creativo e quello ricettivo acquistano maggior rilievo rispetto all'opera compiuta, che incamera sia le fasi della sua realizzazione, sia molteplici possibilità di sguardo da parte del pubblico. Anche quando lo spettacolo è calato in contesti performativi con precise caratteristiche strutturali e in siti con un'identità e una storia riconoscibili, l'intervento della danza non è infatti marginale; al contrario, interviene sulla fruizione del luogo, aprendo un varco nelle abitudini percettive dello spettatore. La negazione della relazione teatrale tradizionale non comporta, quindi, solo la dislocazione degli eventi performativi, ma l'apertura ad una pluralità di punti di vista sulla realtà con la quale il pubblico è chiamato a confrontarsi.

Lo spettacolo che viene realizzato nelle strade cittadine, nei musei e nelle corti di palazzi storici, come in non-luoghi, quali supermercati o stazioni, e

in ambienti rurali, investe l'ambiente della dimensione teatrale, che si protrae esclusivamente per la durata dell'evento ed è destinata in seguito a dissolversi³. Persino nelle forme d'esibizione più semplici, l'evento performativo orienta l'attenzione degli spettatori verso uno spazio deputato, ridisegna le distanze tra le persone (assiepano il pubblico, che si pone di fronte o attorno agli interpreti o è condotto in itinerari specifici), modifica soprattutto lo statuto simbolico dello spazio designato. Al termine dello spettacolo, la strada torna però ad essere congestionata dal traffico e dai pedoni, tra vetrine di negozi che riportano il viandante dentro la logica commerciale prevalente negli spostamenti cittadini; la sala del museo e la corte del palazzo storico sono di nuovo attraversate secondo tempi e percorsi autonomi; la stazione del metrò o dei treni è restituita al passaggio, all'incrocio frettoloso e alla sosta di volti anonimi.

In definitiva, spazio e luogo non sono assimilabili⁴, né esiste dunque un solo luogo, bensì tanti luoghi della danza, non diversamente dal teatro, che nel Novecento si è fatto espressione di comunità laboratoriali interne al contesto socio-culturale di specifici territori (come nel teatro di gruppo), ha calcato le strade (tra gli altri, il Living Theatre), è andato nelle scuole, nelle prigioni e negli istituti psichiatrici, proponendo forme di teatro di strada e sociale. Anche la danza ha trovato uno sbocco comunitario e sociale, particolarmente nei paesi anglofoni, ispirandosi alle sperimentazioni di Anna Halprin, maestra della ge-

nerazione della *postmodern dance*. Dagli anni Sessanta in poi, la ricerca di spazi extra-teatrali è indotta però, principalmente, da motivazioni estetiche e da esigenze economiche (come in seguito il ritorno, soprattutto nel corso degli anni Ottanta, al teatro all'italiana), associate al desiderio di avvicinare l'“altro”, sempre più identificato nel singolo, e non nella massa, all'approssimarsi del nuovo millennio.

La visione che oggi abbiamo della danza e dei suoi spazi dipende, fortemente, dalla cultura contemporanea e dai movimenti estetici della seconda metà del Novecento (dalla danza postmoderna americana al teatro-danza tedesco, alla nuova danza europea e italiana, fino alla non-danza emersa nel passaggio tra i due secoli). La ricostruiamo qui attraverso un breve *excursus* che, senza alcuna pretesa di esaustività, mira a mettere in luce i principali elementi della relazione tra spazio e danza nella performance dal vivo, attraverso esempi mirati, che precisino la concezione contemporanea di questo rapporto.

Innanzitutto, è perciò necessario collocare il binomio danza-spazio nella storia, riconoscendo l'origine della sua interpretazione nel presente, nelle acquisizioni metodologiche della nuova teatrologia e degli attuali approcci di studio sul movimento, così come nell'estensione concettuale consentita dalle performance contemporanee.

Non è dunque, come già anticipato, la disseminazione in luoghi esterni al teatro all'italiana a connotare il rapporto tra danza e spazio nella contempo-

raneità, nonostante questa tendenza abbia un ruolo significativo nella diffusione della danza degli ultimi decenni e nella sua evoluzione estetica. Il cambiamento nella concezione del corpo, della figura dell'artista e del processo teatrale, partecipa similmente a definire la relazione danza-spazio, che a sua volta modella il rapporto con il pubblico. Che cosa s'intenda tuttavia per corpo, spazio e processo creativo non è secondario, in quanto il significato stesso di queste parole muta tanto nel corso del XX secolo, quanto in relazione alle forme di danza pregresse. Si pone, pertanto, un problema terminologico e concettuale.

Al chiarimento dell'espressione "danza contemporanea" è perciò dedicata una prima riflessione. Si discute in seguito la concezione contemporanea dello spazio a partire dalla "perdita del centro" di Merce Cunningham, che a metà secolo ha introdotto modalità di relazione interne alla scena e con il pubblico, cui le generazioni più giovani sono ancora debitorici. Successivamente, si ripercorre il rapporto tra danza e spazio in relazione alla consapevolezza del corpo, alle pratiche nei luoghi extra-teatrali (a contatto con la natura e nella città), al teatro all'italiana e allo sguardo dello spettatore. Si analizzano le logiche sottostanti le diverse tipologie d'incontro di spazio e danza, provando a comprenderne e delucidarne la contemporaneità sulla base della funzione drammaturgica dello spazio, nonché del processo creativo che modella i risultati estetici e la relazione teatrale.

Si presentano, quindi, le forme di rappresentazione che sono nate dal ripensamento di questo binomio nella seconda metà del Novecento, come la danza urbana, e si approfondisce l'opera di alcuni coreografi, quali Virgilio Sieni (§ 10) e Trisha Brown (§ 12), mostrando, così, come le varie dimensioni del rapporto danza-spazio, prima individuate separatamente, si integrino nello sviluppo di un preciso idioletto estetico e si traducano in modalità inedite di interazione tra scena e danza.

Questo percorso di conoscenza consente, in ultimo, di riconoscere il ruolo che il mutato rapporto tra danza e spazio ha giocato nel ribaltamento dello statuto dello spettatore, sempre più "singolo" ed espressione di un'unicità che la scena tematizza, anche laddove aspira a raccogliere una pluralità di individui. Nelle sperimentazioni intorno allo spazio, come spazio dell'esperienza e della relazione, s'intravede perciò un elemento centrale della ricerca di senso del teatro e della sua capacità e necessità di rendersi "contemporaneo" rispetto al proprio tempo.