

Con queste poche riflessioni, intendiamo soffermarci su alcune delle istanze più significative che investono la manipolazione della spazialità nella dimensione coreografica *site-specific*, offrendo così il punto di vista (coreo)semiotico¹ al tema della riscrittura dello spazio. Quest'ultimo sarà inteso tanto come elemento coreografico (fisico e concettuale) intrinseco all'arte della danza, quanto come elemento più generale del mondo (naturale e/o quotidiano), di cui lo spazio urbano non è che una tra le possibili articolazioni. L'approccio coreografico *site-specific* sarà indagato per la sua capacità dialettica di trasformare luoghi-ambienti ma anche non-luoghi virtuali – la dimensione dello schermo, in particolare – resi *sito* molto specifico per una danza che si serve della materialità disincarnata di corpi che si muovono sulla base di regole spazio-temporali che seguono le leggi proprie della coreografia tecnologicamente modificata. Anche in relazione alla danza, trattare dello spazio non è né semplice né sbrigativo. Questo termine implica, infatti, il riferimento a una categoria descrittiva fondamentale per questo campo di studi pratico-teorici, categoria che è analizzata in forma dettagliata in varie aree nell'ambito dei *dance studies*².

La caratteristica forse più spiccata della dimensione spaziale nella danza è quella di essere un concetto/elemento del *medium* che teorici e *practitioners* possono interpretare attribuendogli gradi differenti di astrazione e/o, all'opposto, di concretezza. Inoltre, sia nella teoria che nella pratica di danza, lo spazio, come sorta di macrocategoria globale intesa come dimensione spaziale omnicomprensiva, tende poi a sfaccettarsi in una serie di spazi che non sono solo quelli dei luoghi in cui la danza viene praticata e/o recepita. Infatti, nella pluralità di accezioni a cui ci si può riferire nella danza quando si parla di spazio, si possono distinguere, almeno, lo spazio del danzatore singolo, quello dell'insieme dei danzatori, lo spazio coreografico scenico e lo spazio/ambiente in cui è immersa la *performance*, per non parlare delle altre forme che la spazialità può assumere non solo rispetto all'esterno del corpo ma anche rispetto al suo interno³. Inoltre, la danza si confronta sempre più con tutta la serie degli spazi virtuali proposti dalle nuove tecnologie e dai nuovi *media*, spazi che sono concepiti e costruiti secondo i principi propri dello schermo e del mezzo, sia esso il video, il computer o gli altri supporti di tipo informatico.

Questa idea di spazio non è, dunque, così distante dall'idea semiotica di "oggetto costruito" laddove, ad esempio, in Greimas e Courtés (1979, p. 339), si legge di un "oggetto spazio" sul quale è possibile adottare un punto di vista geometrico, psico-fisiologico o socio-culturale e al quale va ad aggiungersi tutta la gamma delle accezioni metaforiche. L'idea che, come puntualizza Sedda (2006, p. 3), sia Lotman che Greimas pensino, inoltre, la spazialità come un'attività formatrice, "vale a dire in quanto struttura astratta che orienta le nostre attribuzioni di senso", appare in sintonia con l'approc-



Coreografare *site-specific*. Luogo che plasma, danza che trasforma

Cristina Righi

cio coreografico ad uno spazio anch'esso astratto in cui i livelli di senso si orientano e si definiscono, anche sulla base dell'uso, investendo o meno l'articolazione spaziale di significati e/o valori anche diversi da quelli puramente funzionali che si costituiscono nella relazione col movimento.

Dimensione fondante per la danza insieme al tempo, lo spazio si impone sia come uno degli elementi del *medium* che come uno dei fattori del movimento⁴ e, insieme agli altri, permette la descrizione dell'atto del danzare sul fronte teorico, mentre ne potenzia il raggio d'esplorazione sul piano pratico. Sul piano individuale, lo spazio acquista i contorni di quella cinesfera dinamica idealmente costruita intorno al danzatore all'interno della quale egli può esplorare le proprie capacità di movimento in relazione ai limiti di estensione del suo corpo e, di conseguenza, anche in funzione delle proprie capacità di proiettarsi al suo esterno. Quando invece è la spazialità coreografica globale ad essere esplorata, il coreografo deve gestire le molteplicità cinetiche individuali creando una trama corale di movimento che deve essere situata entro la relazione che si viene a creare tra lo spazio scenico e le singole dinamiche cinetiche dei danzatori.

Coreograficamente parlando dunque, la macrocategoria di spazio funziona a più livelli e assume più configurazioni nei suoi modi di articolarsi. Può essere utilizzata, ad esempio, come espediente per la creazione di materiale coreografico⁵ e assumere così, per il danzatore, una qualità anche costrittiva e restrittiva che può diventare talmente forte da essere percepita come una vera e propria resistenza, quasi tangibile e al limite del concreto. Oppure, utilizzato come un costruito figurale, funzionale e strumentale, lo spazio può costituirsi in un reticolo virtuale di punti, linee e direzioni con cui il danzatore mappa l'area scenica e il luogo di *performance* per potersi orientare, effettuando così un'ope-



razione di localizzazione spaziale⁶ in cui gli elementi coreografici si dotano di collocazione in quanto situati gli uni rispetto agli altri, siano essi visibili e presenti sulla scena (oggetti e persone che occupano lo spazio) o invisibili (punti, linee, superfici e volumi che si intrecciano in traiettorie e direzioni di movimento).

Tale operazione di localizzazione spaziale, in questa veste coreografica di mappatura dinamica, produce effetti visibili contribuendo sia al manifestarsi del *design* coreografico a livello planare, dove le tracce cinetiche si dispiegano sulla superficie dei singoli piani⁷, che al manifestarsi di una dinamicità plastica a livello d'insieme. In questo caso, lo spazio è scolpito dal movimento dei corpi nella volumetria tridimensionale che deriva dal movimento che si svolge contemporaneamente su più piani intersecanti. Se, nel primo caso, i gesti sembrano per lo più 'scriversi' sulle superfici planari dello spazio, nel secondo non solo la danza si fa 'scrittura'⁸ ma diventa capace di una vera e propria 'incisione' a livello plastico.

Siamo dunque in presenza di uno spazio che, modellando ed essendo a sua volta modellato, acquista una concretezza e densità tale da non potersi più configurare come uno "spazio vuoto" (Brook, 1968)⁹. Chi danza, infatti, disegna e scolpisce col movimento una massa trasparente da cui si fa a sua volta scolpire in un'alternanza di pieni e di vuoti che, come in un gioco fotografico, creano effetti di positivo e negativo.

Lo spazio nella danza ha, dunque, regole proprie e queste, se ignorate, possono ostacolare il processo coreografico. Il coreografo lo sa e sa che, degli spazi, dovrà saper accettare i limiti (Preston-Dunlop 1998, p. 176), compresi quelli che derivano dalla relazione topologica che si instaura con il luogo di rappresentazione. Parafrasando Schechner (1984, p. 108), diremo allora

che questi vincoli forse "diminuiscono la libertà" ma spesso, proprio per questo, "aumentano il divertimento".

"*Space speaks*", come dice Preston-Dunlop (1998, p. 175) e, si potrebbe aggiungere, lo spazio ha ancora più cose da dire nella coreografia *site-specific*. Qui, infatti, qualcosa di veramente speciale accade tra danza, spazio e luogo di *performance*. Nel *site-specific* la coreografia, creata per 'quel' luogo particolare, finisce per essere talmente forgiata su di esso che replicarla altrove, anche quando possibile, la priverebbe di un tratto talmente distintivo che non è esagerato definire identitario¹⁰ per il genere. In cosa consiste tale distintività?

Le definizioni che provengono dalla teoria e dalla pratica di danza ma anche, più in generale, dalla teoria e dalla pratica della *performance*, concordano sul fatto che è *site-specific* ciò che intrattiene una relazione caratteristica con il luogo in cui si dà l'evento performativo, sia esso coreografia, installazione, *happening* o altro. Per la danza, come abbiamo detto, si tratta di coreografie così appositamente create 'per' luoghi particolari che non solo non possono essere eseguite altrove, ma per le quali, addirittura, il movimento stesso scaturisce dalla relazione speciale che si instaura tra quello specifico spazio e i danzatori (Preston-Dunlop 1998, p. 176). La coreografia *site-specific* è inseparabile dal luogo per il quale è creata poiché coreografare *site-specific* mette danza e luogo in una condizione di interdipendenza reciproca, legandoli in un sodalizio che li rende indissolubili nel contesto della creazione e della produzione di quella specifica opera.

In quanto dotate di tale tratto, distintivo e identitario, le *performance site-specific* non vanno confuse con l'arte urbana. Innanzitutto perché la città non è il solo ambiente a cui il *site-specific* può ricorrere, inoltre, perché

anche quando lo scenario è, di fatto, la città, la creazione *site-specific* si distingue per l'intenzione peculiare del proprio progetto coreografico, che è quello di inglobare la specificità del luogo nel processo creativo lasciandosi influenzare ed ispirare dalla sua topologia ed, eventualmente, da altre suggestioni ad essa collegate.

Al contrario del *site-specific*, che assume il luogo in quanto parte integrante del proprio programma artistico-creativo, sembra che spesso l'arte urbana, più che mettere la topologia del luogo al centro del proprio processo di creazione, si ponga piuttosto come un processo di mera urbanizzazione dell'arte. Col suo trasferire *performance* artistiche nella cornice¹¹ della città, sovente infatti tanta danza urbana sembra più rispondere ad un desiderio degli amministratori locali di valorizzare il territorio per mezzo dell'evento artistico piuttosto che dare una risposta ad un'esigenza di valorizzazione dell'evento stesso proprio in funzione del rapporto biunivoco che si crea con il luogo di *performance*. Usata come una cornice, la città diventa allora un grande, indifferente palcoscenico, che ospita spettacoli la cui funzione è dare risalto al luogo che li accoglie senza che si instauri con esso alcuno specifico rapporto di necessità/motivazione interna, come invece è proprio del *site-specific*. La città cornice, quindi, non è che un contenitore o, per usare la felice espressione di Codeluppi (2005), una bella "vetrina". Le *location* urbane che ospitano *performance*, infatti, si configurano spesso solo come una tra le tante scenografie possibili, palcoscenici impersonali che, terminato lo spettacolo, restano sostanzialmente identici a se stessi, poiché fondamentalmente estranei alla natura e alla concezione dell'evento artistico che hanno ospitato.

Certo, si può pensare, con Preston-Dunlop (1998, p. 177)¹², che questo sia vero anche per il luogo *site-specific*, al quale la studiosa riconosce un valore estetico proprio che, a suo parere, resta immutato una volta che la *performance* è terminata. Tuttavia, ci pare che, invece, in termini di acquisizione di nuovi strati di senso anche a livello topologico, si possa dire che lo *status* del luogo *site-specific* si altera poiché, di fatto, l'evento lo ha trasformato¹³ in uno spazio altro da sé. Grazie a quell'intrinseca relazione di senso che ha legato la soluzione coreografica alla situazione topologica, il senso 'storico' di quel luogo, la sua "memoria culturale" (Sedda 2006, p. 5)¹⁴ di struttura spaziale e la sua "memoria figurativa" (Fontanille 2004, p. 259, p. 391) porteranno le tracce del suo essere stato, anche se temporaneamente, altro.

Bachelard (1957, p. 59), parlando di immagini letterarie, dice che se esse sono "vere" allora si tratta di "incisioni"¹⁵. Parlando di immagini coreografiche, sceniche e visive, noi diremo che il coreografo, plasmando il luogo *site-specific* con la sua arte durante il processo coreografico lo 'incide' con la propria immaginazione poetica ancor prima che con la danza e il movimento. A questo punto, se i *performer* riescono a rimettere in gioco la relazione "interiore" con il pubblico, allora, nella percezione della diversa natura assunta dal luogo performativo,

non si tratterà più solamente di una "diversità superficiale", come quella della cornice urbana usata come sfondo, ma sarà riconosciuta come una diversità molto più "profonda", in quanto prodotta da un programma artistico preciso (Brook 1968, p. 136)¹⁶.

L'affermazione di Greimas (1970, p. 70) che "la danza [...] è un'intenzionalità"¹⁷ che, in quanto tale, trasforma il mondo" ci sembra più che mai adatta a rendere conto di questo tipo di forza illocutiva che scaturisce non solo dal linguaggio verbale ma anche dal movimento immaginativo danzato. Coreografare mette di per sé in moto il cambiamento. Coreografare *site-specific*, mette in moto un cambiamento anche topologico alterando la dimensione spaziale quotidiana del luogo e proiettandolo nella dimensione extra-ordinaria tipica della *performance*.

Il luogo *site-specific* si trasforma prima di tutto perché esso è spazio che si offre all'immaginazione dell'artista. L'immaginazione coreografica ne è influenzata poiché il luogo, con le sue caratteristiche, la dirige e la orienta verso certe soluzioni piuttosto che altre. Come osserva Bachelard (1957, p. 40), "[l]o spazio richiama l'azione e, prima dell'azione, l'immaginazione lavora". L'immaginazione poetica e l'azione della danza sono le forze in campo che agiscono e trasformano il luogo *site-specific* grazie ad un processo che Schechner (1999, pp. 18-19)¹⁸ definisce "raddoppio trasformativo" e che, nelle parole di Fontanille (2004, pp. 32-33), si riferisce invece alla "doppia identità dell'attante". Pur secondo le specificità dei propri campi di ricerca, sia Schechner che Fontanille ci sembrano voler sottolineare la possibilità di integrare il molteplice nell'identità.

Schechner (1999, p. 19), situa il problema all'interno della *performance* in cui, egli dice, vengono sempre in contatto "due regni di esperienza [...] il mondo dell'esistenza contingente, fatto di persone e cose quotidiane e comuni, e il mondo dell'esistenza trascendente, fatto di [...] personaggi". Fontanille, pone la questione in termini semiotici all'interno della tematica dell'attante, individuando un'identità corporale a partire dal "corpo dell'attante" in cui egli stabilisce una prima opposizione tra "carne" e "corpo proprio", preludio ad una successiva suddivisione del corpo in quattro figure¹⁹. Sia in Schechner che in Fontanille ci sembra che la questione ruoti intorno alla problematica della coesistenza di ruoli e funzioni multiple nei soggetti (e negli oggetti) e, dunque, intorno alla possibilità di compresenza di sé e dell'altro da sé, tanto nel contesto dell'esistenza quotidiana che in quello della *performance* senza che, tuttavia, si giunga esplicitamente al prodursi di un vero e proprio 'doppio'. Semmai, ciò che si produce nella *performance*, sembra piuttosto un quasi-'triplo', formato da un positivo (io sono io), un negativo (io non sono io) e un intermedio non positivo/non negativo (io non sono io ma non sono nemmeno non-non io). Nella *performance*, lo spiega bene Schechner (1984)²⁰, accade infatti che il performer impersoni per un certo tempo qualcun'altro

senza smettere di essere se stesso e senza assumere completamente l'identità del personaggio e/o del ruolo che interpreta.

In termini semiotici, per i *performer* dal vivo, saremmo in presenza di una sorta di semi-*débrayage* attanziale per cui questa condizione di 'non-non io' potrebbe essere spiegata come l'impossibilità di disgiungersi completamente da se stessi e dal proprio corpo in quanto soggetti-persone dell'enunciazione nel momento in cui questa è enunciata dal 'personaggio'. Completamente diverso è invece il caso della videodanza o della danza digitale, strumenti di una coreografia in differita, in cui il simulacro del danzatore nello/sullo schermo – un "avatar proiettato", nelle parole di Fontanille (2004, p. 233) – si configura a tutti gli effetti come il prodotto finito di un procedimento di *débrayage* in cui non solo si ha la completa disgiunzione del soggetto dell'enunciazione ma anche la sua proiezione nell'enunciato del discorso coreografico video e/o digitale in quanto non-io²¹ inequivocabilmente extra-corporeo. Per estensione, lo stesso sembra possa dirsi per il luogo della *performance site-specific*²².

Se, infatti, anche a livello topologico²³ possiamo applicare una modalità equivalente a quella del ruolo per l'attore, allora un luogo può effettivamente occupare nella *performance* un ruolo attanziale, per il quale si ripropone, in situazione *site-specific*, la stessa condizione di *débrayage* parziale. Quello spazio, infatti, pur continuando ad essere il luogo che è, viene trasformato dall'evento performativo in modo che, durante la *performance* diventa un luogo-soglia che, pur essendo se stesso 'non è' più completamente ciò che abitualmente è e contemporaneamente 'non-non è' completamente altro da sé. Grazie alla *performance*, anche il luogo *site-specific* acquisisce, come il *performer*, una sorta di terza identità topologica in cui "sé multipli coesistono in una tensione dialettica irrisolta" (Schechner 1999, p. 19), una tipica, oscillante, "lacerante" "dialettica del fuori e del dentro", per dirla con Bachelard (1957, p. 247), in cui diverse nature, soggettive, oggettive o, come in questo caso, topologiche, si trovano a coesistere nell'andirivieni tra una dimensione e l'altra, tra il quotidiano e l'extra-quotidiano, acquistando così, come succede in ogni forma di conversione in quanto connessa ad un processo di trasformazione, un "surplus di significazione" (Greimas, Courtés 1979, p. 61)²⁴.

Il rilievo che l'elemento topologico assume in questo modo a livello attanziale, così come il rilievo che assume in generale lo spazio coreografico, non deve stupire poiché nella danza è fin troppo facile per la spazialità assumere ruoli e funzioni anche attoriali. Come osservano Blom e Chaplin (1982, p. 31), per il danzatore, lo spazio può essere considerato un partecipante attivo, un vero e proprio partner astratto (ma, aggiungiamo noi, di quell'astrattezza peculiare di cui si è detto più sopra). Quando, nell'aspetto topologico della dimensione coreografica, la spazialità del luogo di *performance* si

dispiega in quanto presenza così concretamente capace di agire e influenzare gli altri attori dell'evento, allora luogo e spazio diventano partner secondo la logica propria del *site-specific*, che lega la specificità topologica alla singolarità dell'opera coreografica.

In quella sua terza modalità d'esistenza transitoria e liminale che lo contraddistingue, il luogo *site-specific* manifesta una natura effimera tale quale quella dell'evento di *performance* di cui è parte e di cui condivide la natura impermanente. Ha dunque senso definirlo come 'luogo' o non sarebbe meglio descriverlo come "nonluogo", secondo la contrapposizione che Augé (1992) istituisce tra queste due diverse possibilità di essere dello spazio della surmodernità? Vero è che del "nonluogo", lo spazio *site-specific* possiede caratteristiche quali la transitorietà e la provvisorietà (Augé 1992, pp. 73-74), col suo essere fondamentalmente uno spazio che, durante la *performance*, perde un po' della sua identità per acquisirne un'altra, seppur non completamente e temporaneamente. In questo senso, e nel senso in cui aggrega temporaneamente i propri osservatori (gli spettatori) esso è senz'altro un nonluogo di passaggio, nell'accezione di Augé.

Tuttavia se, come osserva Schechner (1984, p. 167), lo spazio scenico postmoderno²⁵ – di cui la surmodernità rappresenta per Augé (1992, p. 32) il lato positivo – è "strettamente relazionale", allora anche lo spazio *site-specific* si configura come improntato alla relazione e sotto molti aspetti, non ultimo quello del rapporto con gli osservatori/spettatori. Essendo relazionale, non si tratta quindi di uno spazio neutrale anche perché, nelle parole di Bachelard (1957, p. 26), "lo spazio colto dall'immaginazione non può restare lo spazio indifferente" in quanto mette in contatto "lo spazio intimo e lo spazio esterno" (Bachelard 1957, p. 236). Si potrebbe addirittura ipotizzare, magari azzardando un po', che il luogo coreografico *site-specific* sia, prima di tutto, come accade per la "foresta intima" citata da Bachelard (1957, p. 221)²⁶, uno "stato d'animo", nella cui dimensione spaziale e topologica le sensibilità di *performers*, coreografo e spettatori si incontrano affinché "lo spazio dell'intimità e lo spazio del mondo, diventino consonanti" (Bachelard 1957, p. 238). Visti in questa luce, i luoghi coreografici *site-specific* sfuggono all'anonimato del nonluogo.

Allora, più che di "nonluoghi", forse si tratta piuttosto di veri e propri "luoghi" antropologici poiché essi si dimostrano "identitari, relazionali e storici" (Augé 1992, p. 52). Non che tale definizione sia meno ambigua, come avverte lo stesso Augé (1992, p. 54), dal momento che anche "lo status intellettuale del luogo antropologico è ambiguo" così come ambiguo è lo statuto della danza e, a monte, lo è lo statuto stesso della corporeità (Pontremoli 2004, p. 33). In fondo, non si tratta che dell'ambiguità intrinsecamente costitutiva delle realtà complesse.

Paradossalmente, l'ambiguità semiotica degli statuti performativi delle arti dal vivo, in un certo senso, si



stempera e si chiarisce nel passaggio all'alterità materica esplicita, al mondo dell'artificialità manifesta, quando si passa, cioè, alla dimensione spaziale più decisamente eterotopica di un altrove in cui la dimensione enunciativa del *live* è trasposta in forma enunciata nella virtualità di quello spazio elettronico che Vaccarino (1996), non a torto, definisce "schermo freddo". Quando parliamo di coreografia tecnologicamente modificata possiamo ancora parlare di *site-specific*, nella misura in cui la videodanza e/o la danza digitale propongono "materiali coreografici, creati esplicitamente per il mezzo video" (Pontremoli 2004, p. 133)²⁷.

Certo, è una variante *sui generis*, ma abbiamo *site-specific* tecnologico a pieno titolo quando l'intenzionalità coreografica²⁸ include nel proprio programma la relazione topologica che la danza intrattiene con lo schermo. Inoltre, il supporto informatico, come osserva Davidson (1999, p. 248), è uno "strumento che è insieme il luogo di creazione dell'opera e il luogo della sua presentazione" e, pertanto, ha una sua propria modalità di esistenza topologica, per quanto virtuale. Va detto però che, rispetto al luogo *site-specific* 'reale', il *site-specific* video e/o digitale è tale se consideriamo il micromondo del suo spazio inglobato – lo schermo. Non lo è, invece, se consideriamo lo spazio che lo ingloba – l'ambiente circostante – poiché in questo caso siamo di fronte alla possibilità di trasferire lo schermo collocandolo ovunque le condizioni tecniche lo consentano.

Per i *media* digitali può sembrare effettivamente più appropriato parlare di non-luogo, come suggerisce Bench (2007)²⁹, in quanto siamo di fronte a una relazione topologica che sembra improntata alla neutralità quando non all'indifferenza di una spazialità che non è caratterizzata se non dall'uniformità della sua natura elettronica. Come lo spazio pittorico, che "in mancanza delle forme organizzanti semplicemente non c'è" (Langer 1953, p. 89), così lo schermo appare – per usare ancora le parole di Langer – come lo spazio "dietro alla superficie di uno specchio", ovvero come un'immagine vir-

tuale intangibile, 'sul' quale o 'nel' quale – diciamo noi – si muovono simulacri di corpi umani in un ambiente che li priva della "carne" e del "corpo proprio"³⁰ e che li 'riduce' a forme svuotate della loro sostanza e densità materica originale togliendo loro spessore e vita. Il corpo tecnologicamente³¹ modificato, osserva Pontremoli (2004, p. 150), si trova dunque "al centro di uno spazio nuovo da costruire nella dimensione intermedia fra arte e tecnologia".

Questo spazio nuovo esiste ed è quella dimensione del *métissage* topologico ad alto impatto visivo che coniuga il *site-specific* live al tecnologico e che sembra così bene in grado di iscrivere, riscrivere e incidere lo spazio urbano contemporaneo. *Performance* come *Accented Body. The Body as Site and in Site*³², per citare un significativo esempio contemporaneo del genere, scelgono la contaminazione del live-tecnologico anziché la mutua esclusione tra i media, progettandosi e proponendosi come eventi su larga scala e ispirandosi proprio all'incontro e all'implementazione reciproca a partire dai diversi mezzi di espressione artistica. Prevale così un'ottica di collaborazione sul terreno delle (nuove) pratiche creative e una forte volontà di rinnovamento nel modo di concepire corpi, spazi e luoghi.

Note

¹ Il prefisso sta ad indicare, da un lato, il riferimento alla coreografia in quanto nostro ambito testuale privilegiato all'interno dei possibili discorsi sulla danza. Dall'altro, esprime il riferimento al significativo appor- to che gli studi coreologici rivestono nell'ambito del nostro approccio a quella semiotica particolare che è la semiotica della danza.

² Il termine comprende un vasto ventaglio di discipline che studiano la danza da diversi punti di vista. Relativamente al nostro oggetto d'analisi vogliamo menzionare qui, in particolare, la coreutica, la coreologia, gli studi coreologici, la notazione e, naturalmente, la coreografia, nella duplice accezione di 'scrittura' della danza e sua realizzazione scenica. Per un approfondimento delle singole definizioni, rimandiamo, in particolare, alle rispettive voci in Preston-Dunlop (1995).

³ Nel *training* del danzatore, infatti, si parla spesso di 'fare spazio' all'interno del proprio corpo, ad esempio, in relazione al creare distanza tra i segmenti corporei a livello articolare così da ottenere un maggiore grado di allungamento e/o di flessibilità. Inoltre, sia a livello di manifestazione visiva del movimento che a livello propriocettivo relativamente alla qualità del movimento stesso, si creano spazi anche tra i segmenti corporei nella successione delle configurazioni che il corpo assume durante la danza. Questi contribuiscono alla plasticità dinamica del movimento creando effetti di pieno e vuoto in uno spazio percepito quasi come materialmente denso, nel quale i gesti scavano la loro traiettoria.

⁴ Rendiamo con 'elementi del *medium*' l'inglese *Strands of the Dance Medium* e con 'fattori del movimento' l'inglese *Four motion factors*. Non potendo qui discutere queste nozioni in modo ampio, ci limitiamo a riportarne due definizioni così come si trovano in Preston-Dunlop (1995, p. 531) alla voce "Strands of the Dance Medium": "The performers, the movement, the sound, the space, and their visual, aural and kinetic sub-strands." e alla voce "Four motion factors" (p. 223): "Weight, space, time, flow, the four factors in movement for which intention can be given by the mover – and which can be discerned by the observer or audience."

⁵ Quello che si suole definire uno *starting point*.

⁶ Applichiamo, adattandola al contesto coreografico, la nozione semiotica di "localizzazione spaziale" così come viene descritta in Greimas e Courtés (1979, p.187).

⁷ Si tratta dei piani sulle cui superfici è possibile tracciare movimenti nelle varie direzioni e che è possibile determinare immaginando strutture geometriche disegnate intorno al corpo umano che si muove al loro interno. Relativamente ai piani del movimento rimandiamo, in special modo, a Bartenieff – Lewis, *Body Movement: Coping with the Environment*, (1980, pp. 31 e segg.).

⁸ L'accezione in cui noi usiamo il termine 'coreografia' è sempre e unicamente quella riferita alla pratica coreografica, dal momento che preferiamo riferirci alle

forme di 'scrittura' della partitura coreografica usando il termine 'notazione'. Tuttavia, è opportuno ricordare, con Pontremoli (2004, p. 70) che il termine 'coreografia', in quanto "scienza della scrittura della danza" è da intendersi sia come notazione cartacea che come "prodursi del movimento in una serie di connessioni".

⁹ Ci riferiamo qui al titolo del libro di P. Brook (1968), *Lo spazio vuoto*.

¹⁰ Il tema della danza come pratica identitaria è stato tra quelli dibattuti al convegno *Répenser pratique et théorie* (CND, Paris, 21-24 juin 2007). Riprendiamo il concetto della caratterizzazione identitaria in quanto suggerito da quel contesto per applicarlo allo spazio *site specific* che qui è oggetto della nostra riflessione.

¹¹ Cfr. R. Schechner (1999, p. 71 e segg.), in cui si discute dell'uso di spazi urbani per le *performance*.

¹² "The site has an aesthetic value of its own. When the dance is over the gallery and its value are unchanged."

¹³ Per l'idea di trasformazione nella *performance* si veda Schechner (1984, pp.176-212).

¹⁴ Sedda osserva inoltre (p. 8) che la "memoria dello spazio" è stato uno dei temi ricorrenti al Convegno AISS del 2005 sulla semiotica della città.

¹⁵ In corsivo nel testo.

¹⁶ Applichiamo al nostro caso quanto osserva Brook. A proposito del rapporto col pubblico, egli nota come lo si possa collocare in luoghi diversi se si vogliono provare possibilità nuove ("Un proscenio, un'arena, una sala con tutte le luci accese, un capannone gremito o una stanza affollata") sottolineando come già questi spazi creino "eventi diversi". Tuttavia, dice Brook, se gli attori non riescono a coinvolgere gli spettatori in maniera profonda, la diversità non sarà che superficiale.

¹⁷ In corsivo nel testo.

¹⁸ La nota del curatore (p. 15) precisa che il testo, scritto nel 1982, fu inizialmente pubblicato in *South Asian Anthropologist*, n. 4 (1), 1983 e ora è contenuto nel volume *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

¹⁹ J. Fontanille (2004, p. 306): corpo-involucro, corpo-carne, corpo-incavo e corpo-punto.

²⁰ Si tratta della dialettica Schechneriana della "doppia negazione" o "doppia negatività": non e non-non: l'attore non è Amleto ma non è neanche non-Amleto. Su tale tematica si veda, in particolare, p. 182 e il saggio introduttivo di Valentini, a p. 35, entrambi in Schechner (1984). Si veda anche l'introduzione di Deriu (Schechner 1999, p. VII).

²¹ Cfr. voce "*débrayage*" in Greimas, Courtés (1979, p. 69). Su *débrayage* e proiezioni cfr. anche Fontanille (2004, p. 226 e segg.)

²² L'estensione agli oggetti, e quindi un'applicabilità che va oltre il soggetto performativo, si trova sia in Schechner (1999, p. 18), nell'esempio dello *status* della pentola di cucina in quanto tale e in quanto *prop*, sia in Fontanille (2004, cap.XII) laddove l'autore tratta degli oggetti nel quadro di una semiotica che non può – af-



ferma – essere esclusivamente “soggettale”.

²³ Cfr. la voce “spazializzazione” in Greimas, Courtés (1979, pp. 338–339), in particolare, il punto 3 a p. 339 elaborato da Françoise Bastide.

²⁴ Vedi alla voce “conversione”.

²⁵ Secondo Augé, “si potrebbe dire della surmodernità che essa rappresenta il diritto di una medaglia di cui la postmodernità ci ha presentato solo il rovescio – il positivo di un negativo.” Questa definizione antropologica, che identifica la postmodernità con un periodo sostanzialmente negativo, mal si accorda con l’estrema vivacità che ha accompagnato, dal punto di vista creativo, il periodo definito postmoderno nella storia della danza. Come spiega infatti Pontremoli (2004, p. 117), le *performance* dei danzatori *post-modern* avevano “caratteristiche rivoluzionarie”. Si trattava di una danza che cercava “luoghi alternativi al teatro” e che pertanto usciva all’aperto occupando la città usandone parti e luoghi “come base d’appoggio”. In questo senso, la coreografia *site-specific* sembra rispondere non tanto alla mera esigenza artistica di uscire dagli spazi dedicati quanto a quella di lasciarsi invadere da altri spazi per renderli spazi altri, fenomeno che è iniziato in modo programmatico, appunto, con la danza postmoderna.

²⁶ Bachelard cita la “foresta intima” di René Ménard.

²⁷ Pontremoli (2004, p. 138), definisce la *screen choreography* un “prodotto coreografico esplicitamente nato per lo schermo e non fruibile se non in quella versione”. Sulla relazione tra la danza e nuove tecnologie nostri riferimenti qui sono: Vaccarino (1996); Pontremoli (2004, cap.VI); Menicacci, Quinz (2001).

²⁸ Non pensiamo solo alla coreografia assistita al computer, ad esempio grazie a programmi come *Life Forms*, ma a tutti gli interventi di manipolazione coreografica tec-

nologica. (Relativamente a *Life Forms* cfr. Menicacci, Quinz 2001, p. 167).

²⁹ L’ipotesi ci è suggerita da Harmony Bench che, a proposito di danze per lo schermo (*screendances*) nota come, in questo ambiente, disancorando la danza dal suolo si produca la possibilità di spiazzamento (*dis-placement*) dei corpi. Nella traduzione che facciamo di “no place” dal titolo della Bench, adottiamo la grafia “non-luogo” per distinguerla dalla precisa scelta grafica fatta per l’italiano dal traduttore di Augé (1992) che ha preferito rendere “*non-lieux*” con “nonluogo” connotando – almeno così ci pare – il termine secondo l’autore francese.

³⁰ Per questi termini cfr. Fontanille (2004).

³¹ Per il “corpo tecnologico” si veda in particolare Vaccarino (1996, pp. 121–154).

³² *Accented Body*, scrive Cheryl Stock nel pieghevole che illustra l’evento, è un progetto artistico internazionale su larga scala che mira ad esplorare il corpo *as site* e *in site* in relazione all’idea di connettività. Si tratta di installazioni-*performance* destinate a provocare un “dynamic engagement with the architectural and landscaped environment” nelle aree urbane di nuova costruzione del Creative Industries Precinct e del Kelvin Grove Urban Village a Brisbane. All’evento hanno partecipato 26 artisti internazionali provenienti da Australia, Giappone, Corea, Taiwan e Regno Unito, invitati per l’alto livello delle loro pratiche in campo interdisciplinare, interculturale, interattivo e/o *site-specific*, contraddistinti da diverse sensibilità estetiche e *background* culturali nei campi della danza, della musica, della *performance* digitale e dei *media*. Quella che Stock definisce “an animated form of urban public art” è – dice – un dialogo tra artisti ed esperti di tecnologia interattiva che ha dato vita ad eventi simultaneamente collegati in tempo reale



tra le città e i paesi interessati, non solo a Brisbane ma anche in Corea e nel Regno Unito.

Siamo venuti a conoscenza di questo progetto al convegno *Répenser Pratique et Théorie* (CND, Paris, juin 2007) dove Cheryl Stock lo ha brevemente illustrato.

Bibliografia

- Augé, M., 1992, *Non-lieux*, Paris, Seuil; trad. it., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.
- AA.VV., 2005-2006, *Per una semiotica della città. Spazi sociali e culture metropolitane*, Comunicazioni presentate negli Atelier del XXXIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, San Marino, 28-30 ottobre 2005, *E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online*, <http://www.ec-aiss.it>.
- AA.VV., 2006, *Accented Body the body as site and in site*, Brochure del progetto *A Brisbane Festival 2006 Event* e materiale illustrativo, <http://www.accentedbody.com>
- AA.VV., 2007a, *Repenser pratique et théorie*, Programma del Colloque International de Recherche en Danse, CORD (Congress on Research in Dance), SDHS (Society of Dance History Scholars), Paris-Pantin, Centre National de la Danse, 21-24 juin 2007.
- AA.VV., 2007b, Society of Dance History Scholars, *Proceedings Thirtieth Annual Conference Co-sponsored with CORD*, Centre National de la Danse, Paris, France, 21-24 June 2007
- AA.VV., 2007c, *Embodied Spaces: la danza dentro la città*, Programma e materiale illustrativo della manifestazione RED (Reggio Emilia Danza), Reggio Emilia, 9-18 maggio 2007.
- Bachelard, G., 1957, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF; trad. it., *Lo spazio poetico*, Bari, Dedalo, 1975 (nuova edizione 2006).
- Bartenieff, I., Lewis, D., 1980, *Body Movement: Coping with the Environment*, London, Gordon & Breach Science Publishers.
- Bench, H., 2007, "Dancing at the Surface: Digital Media and the 'No Place' of Dance", Society of Dance History Scholars, *Proceedings Thirtieth Annual Conference Co-Sponsored with CORD*, Centre National de la Danse, Paris, France, 21-24 Juin 2007, pp. 203-207.
- Blom, L.A., Chaplin, L.T., 1982, *The Intimate Act of Choreography*, London, University of Pittsburgh Press, Dance Books.
- Bodei, R. 2005, *La città e il cosmo*, Modena, Fondazione Collegio San Carlo, C.P.E.
- Brook, P., 1968, *The Empty Space*, London, McGibbon & Kee; trad. it. *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Codeluppi, V., 2005, "La città come vetrina", in *E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online*, <http://www.ec-aiss.it>
- Davidson, A., 1999, "La Morsure: una coreografia interattiva digitale", in Menicacci, A., Quinz, E., a cura, 2001, pp. 247-260.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- Greimas, A.J., 1970, *Du sens*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1996.
- Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Langer, S. K., 1953, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York, Routledge & Kegan Paul; trad. it., *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Lotman, J.M., 1998, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti e Vitali.
- Menicacci, A., Quinz, E., a cura, 2001, *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio.
- Nancy, J.-L., 2006, *Cinquantotto indizi sul corpo*, Modena, Fondazione Collegio San Carlo, Notizie Editrice.
- Pontremoli, A., a cura, 1997, *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis Edizioni.

- Pontremoli, A., 2004, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Preston-Dunlop, V., a cura, 1995, *Dance Words*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.
- Preston-Dunlop, V., 1998, *Looking at dances. A Choreological Perspective on Choreography*, London, Verve Publishing.
- Righi, C., 2000, *Semiotica e Danza. Il senso coreografico*, tesi di Dottorato di Ricerca in Semiotica, discussa presso l'Università degli Studi di Bologna.
- Schechner, R., 1984., *La teoria della performance 1970-1987*, a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni.
- Schechner, R., 1999, *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni.
- Sedda, F., Cervelli, P., 2006, "Zone, frontiere, confini. La città come spazio culturale", *E/C – Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* online, <http://www.ec-aiss.it>
- Stock, Cheryl, 2007, "Accented Body and Beyond: a Model for Practice-Led Research with Multiple Theory/Practice Outcomes", Society of Dance History Scholars, *Proceedings Thirtieth Annual Conference Co-Sponsored with CORD, Centre National de la Danse, Paris, France, 21-24 June 2007*, pp. 343-351.
- Vaccarino, E., 1996, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Genova, Costa & Nolan.