

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Lo Score: Un Algoritmo per Investigare la Body Knowledge

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1922910> since 2023-07-25T19:14:10Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Letizia Gioia Monda

Lo Score: un algoritmo per investigare la *Body Knowledge*

Adottando il punto di vista "panoramico" dell'evoluzionismo, assumendo che il *performer* è la metafora per eccellenza dell'essere umano, il mio progetto di ricerca - dal titolo *La Comunità Motion Bank. La Body Knowledge nella Danza e nella Coreografia*²⁴⁴ - si è posto l'obiettivo di esaminare e spiegare la *Body Knowledge* che il *performer* contemporaneo esperisce attraverso le forme d'arte della danza e della coreografia. Un'indagine pragmatica, portata avanti sul campo, grazie al supporto e all'attività della *Comunità Motion Bank*, in un dialogo creativo con i *performers*, i coreografi, gli artisti e gli scienziati coinvolti in questo progetto.

Attraverso un approccio metodologico interdisciplinare, e un lavoro di due anni svolto sul campo, lo scopo di tale ricerca è stato quello di analizzare la comunicazione che si realizza a teatro per mezzo della relazione *performer-performer* durante la *performance* dal vivo.

La scelta di conseguire un'indagine pragmatica riflette il nodo cruciale che interessa la questione metodologica inerente agli studi teatrali, ossia quello costituito da teoria e pratica.

Ritenendo che la condizione necessaria, per far sì che vi sia un reale avanzamento scientifico nei termini di indagine relativa all'arte performativa, stia nel reale connubio tra teoria e pratica – ovvero, in una ricerca interdisciplinare e pragmatica che metta in dialogo la conoscenza pratica e quella teorica del lavoro del *performer* - ho voluto contestualizzare il mio lavoro all'interno di una realtà performativa unica nel suo genere: *Motion Bank*, l'ultimo progetto interdisciplinare di William Forsythe che dal 2010 al 2013 ha provveduto a creare uno spazio d'indagine nella pratica coreutica. Grazie all'utilizzo di nuove tecnologie, e soprattutto grazie all'interdisciplinarità della sua realizzazione, *Motion Bank* sta fornendo preziosissimi dati che arricchiranno

²⁴⁴ La ricerca si è svolta presso La Sapienza Università di Roma nell'ambito del dottorato in "Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo", tutor Luciano Mariti (tesi di scussa il 23 luglio 2014).

in maniera determinate i termini del sapere teorico-pratico inerenti alle arti performative dell'essere umano.

Il progetto di ricerca, dunque, si è basato sull'utilizzo di studi e metodologie d'analisi, materiale documentaristico e interviste. Per quello che riguarda il lavoro sul campo, mi sono trasferita a Frankfurt am Main nel febbraio 2012 per seguire lo sviluppo dei *digital scores* e degli eventi teorico-pratici del progetto *Motion Bank* presso il Frankfurt Lab. Questi eventi sono stati: i *Motion Bank Workshops*; le *Guest Performances*; e i *Dance Engaging Science Interdisciplinary Research Workshops*.

Il filo rosso che lega la spiegazione del complesso oggetto di studio - ossia la *Body Knowledge* nella danza e nella coreografia - è il concetto di *Score*.

L'argomento centrale dell'indagine *Motion Bank* è lo *Score*. Come i crittografi cercano di decifrare un codice ignoto, così gli artisti e gli scienziati coinvolti in *Motion Bank* si sforzano di penetrare il codice usato dall'essere umano per rappresentare metaforicamente attraverso l'arte il mondo esterno. Che cos'è lo *Score*? Un concetto, un metodo di movimento, uno strumento digitale? Forse è ognuna di queste cose. Lo *Score* è un algoritmo necessario per leggere la danza dell'essere umano, acquisire informazioni e trasferire queste informazioni per procedere e far evolvere la conoscenza contenuta nella pratica coreutica.

Gran parte delle riflessioni e delle terminologie presenti in questa ricerca derivano dal dialogo diretto (per mezzo di interviste e meeting) e indiretto (per mezzo degli eventi teorico-pratici) con coloro che formano la *Comunità Motion Bank*. In particolare questo dialogo si è svolto con: William Forsythe; Scott deLahunta (leader del progetto); i *performers* della The Forsythe Company, Nicole Peisl, Fabrice Mazliah, Riley Watts; il Prof. Wolf Singer (Direttore del Max Plank Institute for Brain Research a Frankfurt am Main) per ciò che riguarda gli studi neuro-cognitivi; il filosofo Alva Noë (Professore presso l'UC Berkeley); i coreografi ospiti del progetto Deborah Hay, Jonathan Burrows e Matteo Fargion; il *performer* della The Forsythe Company e programmatore informativo David Kern; il programmatore informatico Martin Streit; e gli artisti digitali del progetto Florian Jenett e Amin Weber, per quel che riguarda l'analisi e la decodifica dei processi di produzione e archiviazione dei *Motion Bank Digital Scores*.

In questo articolo presenterò un'indagine basata sull'interdisciplinarietà delle fonti leggendo lo score come un *crystallo*: metafora del dinamismo formante insito nel movimento espressivo. Esporrò come tale crystallo sia il canale necessario per fa sì che si realizzi il *contrappunto coreografico*. Esplorerò cosa ciò significa per i coreografi coinvolti in *Motion Bank* - William Forsythe, Deborah Hay, Jonathan Burrows and Matteo Fargion – analizzando la connessione somatica tra i processi di *art-making* and *score-creation*.

Il tempo è un'entità intangibile che è possibile comprendere solo attraverso l'azione: o meglio il moto della persona nello spazio.

Sin dalle origini l'essere umano ha iniziato a danzare per riconoscersi come identità all'interno di un ambiente²⁴⁵. La percezione (comprensione) dello spazio precede quella del tempo, quindi l'essere umano intuendo, attraverso l'azione e il movimento del corpo, lo spazio avvertiva il tempo e iniziava ad *essere*: ad essere all'unisono con quel ritmo cosmico che governa i fenomeni naturali²⁴⁶.

Luciano Mariti ha scritto:

Pensare il tempo è un'impresa teoretica complessa soprattutto perché il tempo non è solo la forma in cui ci appaiono i fenomeni, ma è anche la modalità con la quale ciascuno conosce e comprende se stesso, dato che ognuno di noi non solo ha memoria, ma è anche la memoria di se stesso.²⁴⁷

²⁴⁵ Come afferma Silvana Sinisi la danza è un linguaggio universale che nasce dal movimento, la manifestazione primaria di vita dell'essere umano. Questo linguaggio trova il suo radicamento nel profondo delle strutture antropologiche e accompagna il cammino evolutivo dell'uomo sin dalle origini con caratteri e funzioni diverse secondo gli stadi di civiltà e dello spirito del tempo. «Ancor prima di formulare un linguaggio organizzato e comunicare attraverso la scrittura, l'uomo ha imparato a danzare, ritrovando nel suo corpo e nella sua anima, la vibrazione di quel ritmo che governa i fenomeni naturali, i cieli, le costellazioni. Non a caso molti miti cosmogonici fanno scaturire l'origine del mondo dalla danza» (Sinisi, Silvana, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Roma, Carocci, 2005, p. 13).

²⁴⁶ Siegfried Giedion nel suo libro sull'eterno-presente (Giedion, Siegfried, *L'eterno presente: le origini dell'arte. Uno studio sulla costanza e il movimento*, Milano, Feltrinelli, 1965), ha esplorato il mondo delle forme del Paleolitico ricercandovi le origini del pensiero umano e il nascere delle "categorie". Secondo Giedion anche se lo spazio, così come il tempo, è intangibile pure può essere intuito attraverso l'azione e il movimento del corpo. Rispetto tali studi Ruggero Pierantoni chiarisce che «L'attitudine verso il mondo determina la concezione spaziale di un periodo, concezione che non è altro che la proiezione grafica di questa attitudine» (Pierantoni, Ruggero, *Forma Fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986, pp. 13-14).

²⁴⁷ Mariti, Luciano, *Sullo spettatore teatrale oltre il dogma dell'immacolata percezione*, in *Meldolesi, Torgeir e altri attori*, numero monografico di «Teatro e Storia», vol. 31, nuova serie II, 2010, p. 19.

Molti scrittori hanno individuato l'inquietudine causata dal tempo nel cuore del soggetto. Per esempio - commentando l'idea kantiana dell'*auto-afezione* del tempo come la più originale forma di consapevolezza - Maurice Merleau-Ponty concluse che «al tempo è essenziale essere non soltanto tempo effettivo o fluente, ma anche tempo consapevole della propria esistenza»²⁴⁸.

Un importante contributo sul problema del tempo, in relazione alla soggettività si deve, come è noto, a Henri Bergson, che osservò opportunamente - nel suo *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889) - che il tempo fisico non coincide con quello della coscienza. Il tempo come unità di misura dei fenomeni fisici, infatti, si risolve in una spazializzazione, in un orologio materiale, in cui ogni istante è oggettivamente rappresentato e qualitativamente identico a tutti gli altri. Il tempo originario, invece, si trova in quel livello della coscienza animale, istintiva, che lo conosce mediante intuizione. Un tempo organico in cui ogni istante risulta qualitativamente diverso da tutti gli altri.

L'essere umano non possiede una nozione di tempo assoluto. La percezione e la misurazione della realtà sono processi selettivi soggettivi. La questione critica riguarda il fatto che oltre ad essere l'*animale intelligente* l'essere umano è anche l'*animale sociale*. Ciò significa che abbiamo bisogno di comunicare la nostra presenza nel mondo. E la comunicazione si realizza nel presente: per comunicare abbiamo bisogno di essere presenti. *Essere presente* significa superare lo scarto temporale della percezione, arrivare a quel punto in cui mente e corpo sono in contatto all'unisono nello spazio circostante, in sincronia temporale con gli altri soggetti coinvolti in questo spazio. Ma come afferma Proust: «la vita è vera per tutti ma differente per ciascuno»²⁴⁹, perché ognuno di noi vive soggettivamente lo spazio-tempo. La parola, il linguaggio ci orientano verso il mondo esterno, perché strutturano il nostro tempo soggettivo attraverso un sistema metrico organizzato che è quello del linguaggio. Ma questo non ci permette di penetrare il processo della coscienza che primordialmente parte dal movimento. Il *pensare-in-parola* non basta per esprimere il nostro sé, abbiamo bisogno di *agire* per comunicare gli impulsi che scaturiscono dalle emozioni e

²⁴⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della Percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 544.

²⁴⁹ Proust, Marcel, cit. in Mariti, Luciano, *Sullo spettatore teatrale oltre il dogma dell'immacolata percezione*, cit., p. 21.

dalle sensazioni, abbiamo bisogno di *pensare-in-movimento*²⁵⁰ e di interagire in una *sincronia cosciente* per superare la barriera che ci separa dalla soggettività altrui. Questo è il motivo per il quale l'arte è così importante per l'essere umano, consente il contatto a quel livello prelinguistico e precognitivo che ci accomuna tutti.

Come si realizza dunque la *sincronia cosciente*? E come può essere indagato tale processo di comunicazione umana se il tempo che fonda la coscienza percettiva della persona è soggettivo?

L'unico modo per indagare l'*essere presente* è comprendere l'arte vivente del *performer*. Per analizzare il *pensare-in-movimento* e comprendere come si realizza la *sincronia cosciente* nella comunicazione, è necessario entrare nel luogo che non contiene il tempo ma che è tempo: il teatro come luogo di incontro delle esperienze soggettive che attraverso il *training* cercano di mettersi in dialogo per trascendere tali soggettività e arrivare a quel punto di transito in cui si è in nessun luogo e in ogni luogo sincronicamente allo stesso tempo, per arrivare a quel momento in cui si è in contatto primordialmente all'unisono.

Il *pensare-in-movimento* è un linguaggio che non è possibile codificare: è un linguaggio che chiede di essere vissuto per poter essere compreso e appreso. Questo pensiero cosciente, che nella sua elaborazione e per il suo significato coinvolge l'intero *background* della persona, è un'azione che emerge solo quando la persona è presente e allo stesso tempo coinvolta, nella sua totalità, dinamicamente nell'ambiente: è quella *coscienza percettiva* che supera - perché integra - la pianificazione dell'azione con l'esecuzione della suddetta azione.

Assumendo che il tempo può essere diviso in forme diverse, e che la percezione umana del tempo è caratterizzata storicamente e culturalmente, risulta opportuno indagare il tempo della *performance* come dimensione della soggettività umana, considerando che tale dimensione è direttamente proporzionale al potere decisionale del *performer* che agisce in relazione ad altri individui coinvolti nello spazio d'azione.

Si possono trovare molti esempi di come il tempo sia visibile nel corpo in movimento coinvolto in un'azione performativa. Dall'educazione fino al

²⁵⁰ Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999.

processo creativo il tempo è l'elemento fondante dell'arte coreutica dal quale si parte per strutturare la bio-meccanica del corpo-mente.

Nella danza il tempo è una dimensione sempre presente che si esperisce attraverso un evento all'unisono con la partitura psico-fisica dell'esecutore.

Nella coreografia il tempo è diviso, è *in-improvisation*, ossia nell'improvvisazione, intendendo con ciò che nell'attuazione coreografica è necessario che i *performers* prendano decisioni costantemente, in uno stato conscio e inconscio, in relazione ai diversi modi in cui viene intesa e percepita, nel momento presente, la temporalità dell'azione. Un *performer* deve tenere conto: di quanto tempo un movimento necessita per essere sviluppato (ossia, della propria unità temporale psico-fisica); del modo in cui i tempi si sviluppano a loro volta all'interno del movimento (ossia, della scansione tempo-ritmica del movimento); questi due fattori vengono determinati a loro volta tenendo in considerazione le unità temporali psico-fisiche e la scansione tempo-ritmica del movimento degli altri esecutori che agiscono nell'*hic et nunc* dell'evento teatrale.

Il *performer* è già *scored* (come dice William Forsythe²⁵¹) - ossia articolato, accordato temporalmente - e durante una *performance* deve confrontarsi con altri e diversi livelli di dinamica temporale. Vi sono una molteplicità di informazioni tempo-ritmiche che fluiscono nelle *performances*, la responsabilità del *performer* è scegliere costantemente a quale livello della struttura coreografica complessa deve rispondere.

Ciò ha condotto il danzatore contemporaneo a considerare il tempo-ritmo interno al suo corpo: un orologio interno che funge da *pacemaker* nell'esecuzione del movimento coreografato. L'attenzione, lo sguardo, l'ampliamento delle facoltà sensoriali del corpo - già implicate nella pratica del balletto per il mantenimento della diacronia nel movimento - diventano, così, fattori determinanti coinvolti nel processo di creazione *sincronico* della coreografia contemporanea.

²⁵¹ Forsythe, William, in Burrows, Jonathan, *Interview with William Forsythe and Dana Caspersen*, Frankfurt, 6 marzo 1998, www.jonathanburrows.info/#/text/?id=61&t=content (u.v. 13 ottobre 2014).

La *geometria dell'esperienza*²⁵² altro non è che la trasformazione in movimenti dell'universo intuitivo ed emotivo del *performer*, e la struttura temporale che il corpo performativo crea è un'esperienza in cui l'*altro* viene rivelato da meccanismi che provocano e sostengono reazioni oggettive e coadiuvano chi le crea.

Il linguaggio *coreo-grafico* si rivela come la somma di più elementi, ovvero: del corpo o dell'azione del singolo, che articola ciò che sa e ciò che è, in quanto individuo, attraverso il suo corpo scenicamente costruito; e del corpo performativo, ossia del lavoro che una compagnia realizza, il quale può essere visto allo stesso modo come un corpo che è composto dalla somma dei pensieri collettivi, e dai diversi modi di pensare dei corpi individuali.

Questi "corpi" si rivelano durante la *performance* grazie all'organizzazione metodica e organica del *contrappunto coreografico*²⁵³.

L'intenso *training* permette ai *performers* di sviluppare una abilità propriocettiva molto acuta, grazie alla quale l'intero corpo assume una consapevolezza di sé che permette ai *performers* di capire intuitivamente e organicamente in che modo i *many-timed body experiences* si connettono con gli altri, e come queste sincronizzazioni possono agganciarsi ancora ad altre temporalità.

Il danzatore contemporaneo arriva a quel punto di transito in cui spezza i legami tra spazio e tempo. Spazio e tempo si fondono all'unisono ed il corpo del *performer* diviene il *medium* nel quale scorre il *flusso* di energia: l'intero corpo è uno.

Dice Nicole Peisl, *performer* della The Forsythe Company:

When you are really in balance and other things are integrating: your instinct can work in a certain way, because it is in connection with the cerebrum, in connection with

²⁵² La nozione di "geometria dell'esperienza" compare per la prima volta durante *Architecture Intermundium*, un laboratorio didattico sperimentale fondato e diretto dall'architetto Daniel Libeskind a Milano dal 1986 al 1989. Cfr. anche Baudoin, Patricia, – Gilpin, Heidi, *Proliferazione e Perfetto Disordine: William Forsythe e L'Architettura della Dissolvenza*, in Guatterini, Marinella (a cura di), *William Forsythe. Reggio Emilia Festival Danza*, Reggio Emilia, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 1989, 4 voll., vol. II, *Il disegno che non fa il ritratto. Danza, Architettura, Notazioni*, p. 11.

²⁵³ Storicamente, il contrappunto è una tecnica compositiva ed esecutiva che consiste nell'associazione, in un complesso armonico, di due o più parti melodiche, più o meno autonome che se sovrapposte formano assonanze. Il contrappunto può essere inteso come un modo di far interagire ogni tipo di tema, tono, motivo, ritmo: un modo per far interagire il tempo soggettivo per mezzo dell'azione cosciente dell'uomo.

your ratio and your thinking. You *pendulate* between your instinct and your ratio.²⁵⁴

Cercando di spiegare il più chiaramente possibile la conoscenza pratica del corpo attraverso una terminologia teorica è possibile assumere che il danzatore per poter realizzare lo stato di *flusso* ha bisogno di integrare mente e corpo. In questo stato di *balance*²⁵⁵ il danzatore si pone l'obiettivo di strutturare lo spazio-tempo dell'azione. Il *performer* crea la sua soggettiva dimensione spazializzando il tempo. Ponendo in dialogo corpo istintivo e mente razionale, la coscienza del *performer* si apre alle infinite *non-possibilità* del tempo-spazio. La connessione tra mente e corpo diviene estremamente chiara nell'azione: le decisioni divengono *istintive*. Corpo e mente sono in dialogo armonico: sono in sincronia nella *middle line*²⁵⁶. In questo stato l'articolazione del corpo diviene fluida, veloce, ed estremamente chiara. La percezione di sé è *fluid spectrum*. Nel *flusso* il danzatore non ha bisogno più di essere concentrato, non c'è controllo ma solo pratica.

I danzatori acquisiscono il *visceral thinking*²⁵⁷ (come lo chiama William Forsythe), e incorporando il campo d'azione diventano il *medium* attraverso il quale l'energia scambia *in-form-azioni* con l'ambiente e con i corpi coinvolti nell'evento.

Il *performer* smette di essere una soggettività e ne diventa molteplici allo stesso tempo.

In questo modo, il *pensiero-in-movimento* diviene un principio "selettivo". Questa legge selettiva del tempo è una volontà che si deve volere. Pierre

²⁵⁴ L'intervista inedita con Nicole Peisl, dal titolo *Interview in two steps with Nicole Peisl*, è materiale di ricerca da me curato per la redazione della tesi di dottorato. L'intervista è stata realizzata in due momenti, la prima volta a Frankfurt am Main il 20 gennaio 2013, la seconda volta tramite una conversazione via skype il 12 febbraio 2013.

²⁵⁵ Nello stato di *balance* il *performer* amplifica "attivamente" il suo universo: organizza se stesso in modo da produrre un continuo movimento ascensionale delle azioni e delle reazioni tra la sfera fisica e quella psichica. L'improvvisazione diviene organica quando il *performer* è in grado di armonizzare percezione e propriocezione, *input* e *output*, consentendo all'esperienza somatica di informarlo sugli impulsi che scaturiscono da questo stato di connessione.

²⁵⁶ *Middle line*: è uno stato di *balance* del corpo-mente. *Line* si riferisce al modo in cui il *performer* visualizza il processo dinamico ed energetico che sta compiendo. *Middle* si riferisce allo stato di connessione che si realizza per mezzo di questo processo, ossia il rapporto armonico tra corpo e mente nel mezzo dei tempi e tra gli spazi. Questo stato di *balance* si rivela in un grande schema fisico che articola la polarità tra mente e corpo. Attraverso tale processo il danzatore incorpora lo spazio arrivando a quel punto di transito in cui *esso gli appartiene*.

²⁵⁷ Forsythe, William – Kaiser, Paul, *Dance Geometry (Forsythe)*, intervista online, 1998, <http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html> (u.v. 13 luglio 2014).

Klossowski, infatti, dice - e proprio per questo si dimostra il principale promotore del *circolo vizioso* di cui parla Nietzsche - che:

Nel momento della rivelazione, io cesso di essere io *hic et nunc* e sono suscettibile di diventare infiniti altri, sapendo che tra breve dimenticherò questa rivelazione, non appena avrò perduto la memoria di me stesso... E la mia coscienza attuale non si sarà stabilita che nell'oblio delle mie altre possibilità.²⁵⁸

Volendo spiegare questo evento in termini fisici potremmo dire che il tempo di un osservatore è uguale a quello di un altro osservatore quando viene moltiplicato rispetto un certo fattore che dipende dalla velocità relativa dei due osservatori. Quindi soggetti diversi esperiscono la stessa temporalità per mezzo della velocità che si instaura nel rapporto dinamico tra i due soggetti. Ciò chiarisce che la comunicazione teatrale si realizza a partire dalla relazione *performer-performer*, e avviene per volontà dall'accordo spaziale dei tempi soggettivi.

Il tempo soggettivato nella *performance* attraverso l'architettura spaziale della coreografia si traduce nell'azione del corpo performativo il quale agisce in un luogo dove si svolge una rappresentazione a sua volta organizzata. Il risultato di questo algoritmo²⁵⁹ che nel luogo teatrale fa confluire l'azione del corpo performativo e la reazione del pubblico si manifesta nella magia dell'evento, in cui l'arte precede, e sopravvive ciò che va al di là dell'arte stessa: la coscienza umana.

Il tempo risulterebbe impossibile da indagare, a meno che questo non venga organizzato in una nuova struttura. Occorre mettere il tempo in musica per comprendere la melodia, come questa porti un messaggio e come questo messaggio arrivi a coloro che ascoltano. E per mettere il tempo in musica occorre uno *score* con leggi che regolano l'organizzazione del corpo-mente nel tempo-spazio. Questo "score estetico" organizzando il tempo realizzerà lo spazio d'azione. Allora l'inevitabile soggettività si risolverà in una relativa

²⁵⁸ Klossowski, Pierre, *Nietzsche e il Circolo Vizioso*, Milano, Adelphi, 2013, p. 97.

²⁵⁹ Come chiarisce Yiannis N. Moschovakis in *What is an algorithm?*, in Engquist, Björn - Schmid, Wilfred (a cura di), *Mathematics Unlimited — 2001 and beyond*, Springer, 2001, pp. 919-936, una definizione del concetto di algoritmo che sia formale e non tecnica manca tutt'ora e si è pertanto costretti ad accontentarsi dell'idea intuitiva di algoritmo come: una sequenza ordinata e finita di passi (operazioni o istruzioni) elementari che conduce ad un ben determinato risultato (in questo caso la *performance* dal vivo) in un tempo finito.

estetica oggettiva, e questo ci permetterà di indagare e comprendere la *Body Knowledge*.

Nelle *performance* di coreografia contemporanea – di coreografi quali William Forsythe, Deborah Hay, Jonathan Burrows e Matteo Fargion - si può osservare dividere il tempo e il ricordo che si svela attraverso strutture temporali. Il *contrappunto coreografico*, che si realizza nell'*hic et nunc* della *performance*, si svela in quel magico momento in cui i tempi di tutti i soggetti coinvolti nell'attuazione sono armonicamente soggettivati dall'azione del corpo performativo che li traduce attraverso un'unica forma sincronica, in *clock*, cioè tempi visibili. Quel punto è dove si smette di pensare e si inizia a vivere: *in nessun luogo e in ogni luogo allo stesso tempo*.

L'intento di William Forsythe nel guidare la sua compagnia è proprio far sì che durante la *performance* questa forma *temporale* venga bloccata visivamente, creare *nuclei visivi di riferimento*²⁶⁰, fare in modo che durante la *performance* dagli *allineamenti* spazio-temporali scaturisca un'*immagine-tempo*, si visualizzi un *oggetto sincronico coreografico*. Quella stessa "immagine-tempo" di cui parla Gilles Deleuze, che concepisce la temporalità negli stessi termini di Henri Bergson²⁶¹. Nelle *performances* le *immagini-tempo*, che riescono a rendere evidente questa struttura temporale facendo pressione sullo spettatore, sono i punti di cristallizzazione: *il tempo si vede nel cristallo*: nel *contrappunto coreografico* che permette di catturare nell'*hic et nunc* il funzionamento interno del tempo stesso.

Dice William Forsythe:

Visual counterpoint in dance is quite obvious when you see it, but describing it in concise language that adequately expresses its function, lets say, like an algorithm, is another matter. The definition evolved slowly from "kinds of alignment in time" to "coincidence of attributes" and finally to "a field of action in which the coincidence of attributes of an organizations properties produces an ordered interplay". [...] If everyone is in the same position (form/shape) and are all changing at the same rate, you

²⁶⁰ Rebecca Groves, *Motion Bank: Investing in Dance Knowledge*, in Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko - Wilcke, Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, New Brunswick and London, Transaction Publishers, 2007, p. 91.

²⁶¹ Deleuze, Gilles, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2006, p. 97: «Le grandi tesi di Bergson sul tempo si presentano così: il passato consiste col presente che è stato; il passato si conserva in sé, come passato in generale (non-cronologico); il tempo si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva». Proprio questo è ciò che avviene per mezzo del corpo *scorea* del *performer*: il passato si conserva attualizzandosi in un fluido presente inconclusivo.

have good old unison. But alter just one of the parameters of that state [velocity, position, direction] and the phenomenon of counterpoint starts to emerge. So to make it fairly simple, counterpoint emerges when some properties of unison are shared, but not all and not always. What makes counterpoint most striking are the moments when each different attribute intermittently reverts predominantly to unison. Unison functions as a base state from which to compare all further change and seems to provide some kind of instinctive visual gratification.²⁶²

Il lavoro di Deborah Hay consiste nel *dis-attach*²⁶³ dagli impulsi di movimento notando tutto il corpo in una volta come suo insegnante, assumendo l'intelligenza cellulare del suo corpo.

La nostra coreografa da quarant'anni lavora riconfigurando il suo corpo tridimensionale all'interno di un corpo cellulare.

Durante la realizzazione del digital score *Using the Sky*²⁶⁴ per il progetto Motion Bank, Hay racconta:

For 40 years when I am dancing I am reconfiguring my 3 dimensional body into a cellular body. [...]

If I am listening to the feedback from 380 trillion cells at once I can't hear one thing. There is no one thing. There is a multiplicity of experiences and it goes [...] I am served by that non-linear feedback. And that's the core of this material. [...]

Just what if where I am is what I need and I notice the feedback from that. And it's changing every second. What if every cell in my body could perceive time passing? Time is passing, so what if every cell could perceive time passing?²⁶⁵

²⁶² Forsythe, William, *Synchronous Objects*, online: <http://synchronousobjects.osu.edu/content.-html#/CounterpointTool> (u.v. 13 luglio 2014).

²⁶³ *Des-attachement (non-attaccamento)*: la pratica performativa di Deborah Hay è un *des-attachement* dalla continuità della discontinuità del suo corpo coreografato. Il lavoro di Deborah Hay consiste nel *dis-attach* il suo sé dall'impulso del movimento considerando tutto il corpo in una volta come suo maestro. Il suo metodo conduce a rimuovere il comportamento istintivo e le tendenze di movimento dalla struttura della danza. Per mezzo di questa rimozione, di questo *dis-attach*, lo spazio e il tempo sono sempre visibili. Come chiarisce in una nota nello score cartaceo di *No Time to Fly*, Hay usa la parola *dis-attach*, invece che *detach*, perché a suo avviso nel corso del tempo *detach* è diventato un concetto generalizzato, che ora spesso conduce a perdere di vista l'esperienza personale nella pratica. *Dis-attach* richiede più attenzione dal punto di vista di colui che pratica. In questo modo il *performer* è in grado di soddisfare la necessità di riconoscere dove è prima di poter *dis-attach* se stesso da quello stato.

²⁶⁴ Motion Bank, Hay, Deborah, *Using the Sky*, online: <http://scores.motionbank.org/dh/#/set/sets> (u.v. 13 luglio 2014).

²⁶⁵ Hay, Deborah, *Talking to Motion Bank score creation team*, Frankfurt am Main, febbraio 2011. Materiali inediti presentati e distribuiti alla fine di un workshop Motion Bank.

Per Deborah Hay il lavoro sul tempo sta nel chiedersi: «What if every cell of my body at once has the potential to perceive time passing, here and gone, here and gone, here and gone?»²⁶⁶.

Come le potenzialità del corpo consentono l'esperienza di essere nel momento: «What if every cell of my body has the potential to perceive my movement as music? [...] In this way, time is in your hands, your perception of time is personal while your perception of space is temporal»²⁶⁷.

Il corpo, il suo insegnante, gli mostra il poetico contrappunto di spazio e tempo.

La necessità della percezione spaziale sta nell'allargare la “presenza” e realizzare il *balance* tra spazio e tempo: la percezione del tempo originale e la percezione dello spazio che si lega a questa percezione.

«The performance of the material I gather to make a dance is what informs the choreography of that dance. My practice of performance is how I learn without thinking. My practice involves the continuity of discontinuity of my choreographed body»²⁶⁸.

Dice Deborah Hay nello *score cartaceo* di *No Time to Fly*:

If I can manage my perception of time and space to inform my body, then I do not have to think about what movement to do next. What I mean by my perception of time is that it is passing. And what I mean by my perception of space is that include it in my dancing so that I am not seduced by the intelligence, past experiences, patterns, limitations, and/or sensuality of my moving body.²⁶⁹

Forse il lavoro del coreografo Jonathan Burrows e del compositore Matteo Fargion è quello che chiarisce meglio il concetto di *contrappunto coreografico*, in quanto le loro opere si presentano come il perfetto risultato dell'impollinazione incrociata delle due arti gemelle: danza e musica.

Per Matteo Fargion: «Time is something really relative with which you can produce a different sort of experiences»²⁷⁰.

²⁶⁶ Hay, Deborah, *The Continuity of Discontinuity*, intervento presentato in occasione del *TanzKongress*, Dusseldorf, 7 giugno 2013, (registrazione, sbobinatura e note a cura dell'autore).

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Hay, Deborah, *No Time to fly. A solo dance score written by Deborah Hay*, New York, 2010, p. 8.

²⁷⁰ L'intervista inedita con Matteo Fargion, dal titolo *Interview with Matteo Fargion*, è materiale di ricerca da me curato per la redazione della tesi di dottorato. L'intervista è stata realizzata a Frankfurt am Main il 17 aprile 2013.

Per Burrows il lavoro con Fargion inizia per comprendere quali siano le differenze nella composizione di musica e danza, infatti, scrive: «The desire of contemporary dance to assert itself as an art form in its own right, separate from the music, has led it to let go of pulse as an organizing principle of time»²⁷¹.

Il linguaggio coreografico di questi due artisti si sviluppa a partire dallo *score cartaceo*, che continua ad essere presente con loro in scena. La loro abilità artistica sta nel leggere la musica mentre eseguono la coreografia. Nei loro *Sette Duetti*²⁷² il tempo concepito in termini musicali viene strutturato spazialmente nello *score coreografico*.

Come dice Jonathan Burrows lo *score* può essere inteso come *timeline*: consente il dialogo tra queste due forme d'arte, consente il dialogo tra tempo e spazio. Lo *score* dà libertà, questo permette al *performer* di comprendere in che consiste la relazione: che la relazione è anche *non-relazione*. Lo *score* consente di percepire come si rivela l'intuizione, come l'idea si esperisce attraverso l'*azione-nella-percezione*²⁷³.

Dice Jonathan Burrows che nel campo della danza e della *performance* ciò che è interessante è la comprensione che nasce mettendo in relazione gli opposti. Oggi la vera domanda è: «what is *scoreble* and what is *unscoreble*? What can we put in the *score* and what we cannot?»²⁷⁴.

Il lavoro comincia quando il *performer* inizia ad essere in vita: *presente*. La relazione nel tempo e nello spazio del corpo del *performer* permette di realizzare il contrappunto.

Il corpo del *performer* così esperisce un tempo multiplo, ed è la strutturazione dello *score* che gli permette di agire sincronicamente in tempi multipli.

²⁷¹ Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London & New York, Routledge, 2010, p. 125.

²⁷² Motion Bank, Burrows, Jonathan e Fargion, Matteo, *Seven Duets*, <http://scores.motion-bank.org/jbmf/#/set/sets> (u.v. 13 Luglio 2014).

²⁷³ Noë, Alva, *Action in Perception*, Cambridge, The MIT Press, 2004. In quest'opera il filosofo Alva Noë definisce e chiarisce l'approccio *enattivo* alla percezione. L'*azione-nella-percezione* nella mia ricerca viene intesa come *pensiero-in-movimento* quando percepire per il performer significa implicitamente comprendere: il modo in cui la stimolazione sensoriale si manifesta nel corpo-mente; e l'effetto che tale stimolazione ha sul movimento.

²⁷⁴ Burrows, Jonathan, in *Writing Dance*, V workshop Motion Bank, Frankfurt am Main, Frankfurt Lab, 16-18 aprile 2013 (note a cura dell'autore).

Una necessità intrinseca nell'essere umano, perché come dice Burrows: «human beings like to share a beat»²⁷⁵.

Dicono Burrows e Fargion: «Counterpoint can be a formal way to orientate yourself in relation to time by means of shared rhythm. 'Counterpoint assumes a love between the parts' [...]»²⁷⁶.

Il *contrappunto coreografico*, esplorando forme complesse di parallelismo e sincronicità d'azione, permette di visualizzare ciò che percettivamente avviene a livello temporale durante una *performance*, perché integra il livello astratto mentale e il livello concreto fisico della *body knowledge* del *performer*: «Counterpoint provides a way of writing or recognizing a detailed connection in time and space between events»²⁷⁷.

Lo “score estetico”, che il *performer* ha incorporato dall'educazione al *training* al processo creativo, viene utilizzato come una finestra temporale che viene ripetutamente aperta e chiusa. Lo *score coreografico*, poi, produce una foto incorniciata di un insieme di individui che, sollecitati da un complesso strutturato di segnali (uditivi e visivi che istigano gli eventi), si muovono organicamente insieme nello spazio scenico. Tale *score* lega insieme i tempi-ritmi dei vari soggetti coinvolti nell'azione, questi vengono rielaborati dalle intuizioni-azioni del corpo performativo, che produce un'azione che a sua volta scandisce una struttura temporale, la quale di volta in volta si ricrea nuova nella *performance*. La simultaneità di diversi flussi di immagini in movimento garantisce la possibilità, non solo di avere immagini complesse e stratificate a livello temporale, ma anche intricate costellazioni e giustapposizioni a livello spaziale.

La *performance* di fatto diviene un *ciclo iter-attivo*. Un sistema organizzato, una struttura di controllo, in cui l'algoritmo dello *score* è eseguito per mezzo del corpo a *loop*. All'interno di questo *loop* si verifica l'eccezione, la danza si esprime spontaneamente: la coreografia diviene *geometria dell'esperienza*.

²⁷⁵ Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, cit., p. 127.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 139.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 140.