

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**La negoziazione tra regia e coreografia nelle opere di videodanza. Uno studio condotto presso l'archivio del Festival Il Coreografo Elettronico**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1922912> since 2023-07-25T19:28:50Z

*Publisher:*

Salento University Press

*Published version:*

DOI:10.1285/i9788883051654p219

*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)

## La negoziazione tra regia e coreografia nelle opere di videodanza.

### Uno studio condotto presso l'archivio del Festival

#### *Il Coreografo Elettronico*

Letizia Gioia Monda

Con l'avvento delle tecnologie elettroniche e digitali in ambito performativo abbiamo assistito al proliferarsi di nuove espressioni artistiche che sono emerse come risultato della rimediazione e integrazione interattiva di diversi linguaggi performativi. La videodanza rappresenta uno di questi nuovi linguaggi e offre un canale privilegiato per indagare quel fenomeno che ha condotto molti artisti a sviluppare metodi compositivi innovativi volti a far dialogare in uno *spazio associato*<sup>1</sup> il corpo e la macchina. Questa pratica performativa ci spinge ad interrogarci sull'evoluzione dell'arte coreografica nell'era del progresso tecno-scientifico e sulle nuove modalità di fruizione che dipendono dalla rivoluzione indotta dall'applicazione di dispositivi digitali nella vita quotidiana<sup>2</sup>. Nell'era digitale l'organicità, su cui si fonda l'arte della danza, è soggetta ad un processo di *empowerment* e *renderizzazione*<sup>3</sup> e, in questa cornice, l'occhio della telecamera diviene per gli artisti una protesi per potenziare le abilità percettive, una lente d'ingrandimento per permettere allo spettatore di osservare da vicino le forme in cui si manifesta il pensiero fisico. Al tempo stesso, il video si fa mezzo per espandere le idee sul movimento, sulla sua organizzazione ed espressione: un sito alternativo per rappresentare una concezione del corpo, o del corpo che danza. La videodanza si definisce così a partire dalla negoziazione tra due forme di espressione registica: quella cinematografica da una parte e quella coreografica dall'altra.

La ricerca che qui viene presentata è frutto di un lavoro condotto presso l'archivio del Festival Internazionale di Videodanza *Il Coreografo Elettronico*. Fondato a Napoli nel 1990<sup>4</sup> da Marilena Riccio (ex prima ballerina del Teatro di San Carlo di Napoli), come iniziativa dell'Associazione Napolidanza, il Festival ha rappresentato nel corso delle sue ventuno edizioni (fino al 2017)<sup>5</sup> una piattaforma prestigiosa per la condivisione e il riconoscimento della videodanza in Italia. Il corpus delle opere presentate durante il concorso ha fatto sì che si costituisse negli anni un archivio di grande valore storico, emblema di un'eredità culturale ed importante strumento di

---

<sup>1</sup> P. Montani, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 36.

<sup>2</sup> L'inclusione delle tecnologie digitali nella vita quotidiana ha indotto nell'essere umano una trasformazione delle capacità di visione, immaginazione e condivisione dei pensieri. Cfr. L. G. Monda, *Luci ed ombre sull'uso del digitale nella danza. Dal Festival Più che Danza! una riflessione sulle reti sociali e le app per condividere i processi creativi coreografici*, in "SigMa Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo", vol. 3 (2019), pp. 959-981.

<sup>3</sup> Cfr. V. Di Bernardi, L. G. Monda (a cura di), *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Piretti, Bologna 2018.

<sup>4</sup> Cfr. Marilena Riccio, *Il Coreografo Elettronico*, in *Immaginare la danza*, a cura di V. Di Bernardi, L. G. Monda, cit., pp. 171-174.

<sup>5</sup> Nel 2018 fu pubblicato il bando per la XXII edizione del Festival Il Coreografo Elettronico a cui parteciparono circa una trentina di titoli, ma l'iniziativa non si svolse a causa di problemi di organizzazione.

indagine per esplorare la memoria dell'arte performativa contemporanea. Oggi custodito presso la Fondazione Donnaregina per le Arti Contemporanee/Museo Madre di Napoli – presieduta da Laura Valente<sup>6</sup> – l'archivio è curato grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza Università di Roma, il merito della quale si deve a Vito Di Bernardi, titolare dei fondi di un progetto di ateneo volto a costituire un archivio digitale per la danza<sup>7</sup>. Il fondo racchiude diversi tipi di videodanza perché, a partire dalla quinta edizione del festival (tenutasi nel 1994), Il Coreografo Elettronico fu organizzato come una competizione tra diverse categorie: A) registrazioni di spettacoli o *remake* in studio; B) creazioni per il video; C) documentari e/o filmati di danze etniche; D) opere video contenenti elaborazioni multimediali o digitali; E) creazioni video ispirate al mondo dell'arte. Come parte dell'equipe della Sapienza Università di Roma, la mia indagine si concentra in particolare su quegli *artefatti choreocinematici*<sup>8</sup> che si rivelano essere frutto di una ricerca che ha avuto come obiettivo la commistione tra danza, cinema e arte grafica digitale. Questi *oggetti coreografici*<sup>9</sup> si differenziano dai lavori di videodanza che nascono come registrazioni di spettacoli, oppure documentari su artisti e tradizioni coreutiche, in quanto mirano, attraverso l'interazione multimodale tra più espressioni del pensiero fisico, alla creazione di un'opera unitaria in cui lo spazio del video è utilizzato come ambiente coreografico<sup>10</sup>: uno spazio malleabile in cui la scrittura della danza diviene soggetto, oggetto e metafora del pensiero fisico<sup>11</sup>; un luogo per sperimentare la costruzione di nuove architetture performative e in questo modo interrogare il movimento a partire dalla relazione spazio-temporale di un'azione.

<sup>6</sup> Dal 2015 Laura Valente è presidente dell'Associazione Culturale Napolidanza e il direttore artistico del Festival Internazionale di videodanza *Il Coreografo Elettronico*. Cfr. L. Valente, *Il Coreografo Elettronico, oggi e domani*, in *Immaginare la danza*, a cura di V. Di Bernardi, L. G. Monda, cit., pp. 175-178.

<sup>7</sup> Professore di Storia della danza alla Sapienza Università di Roma, Vito Di Bernardi dal 2017 dirige il progetto d'ateneo «Per un archivio digitale della danza. L'uso delle nuove tecnologie per conservare e trasmettere la memoria della danza. Progetto sull'archivio video del Festival Internazionale Il Coreografo Elettronico (Napoli 1991-2017)».

<sup>8</sup> In una recente pubblicazione sul lavoro della regista americana Maya Deren, pioniera della videodanza, Vito Di Bernardi riprende la definizione *choreocinema* coniata nel 1933 dal noto critico John Martin per celebrare la nascita di questa nuova arte performativa in cui danza e cinema cooperano alla creazione di un'opera unitaria. Cfr. V. Di Bernardi, *A continuous awakening movement. Note sul choreocinema di Maya Deren*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n.10 (2018), pp. 161-173.

<sup>9</sup> Il termine *oggetti coreografici* viene utilizzato secondo la definizione coniata dal coreografo William Forsythe nel 2008: «Un oggetto coreografico non è un sostituto del corpo, ma piuttosto un sito alternativo per la comprensione di potenziale istigazione e organizzazione dell'azione per risiedere. Idealmente, le idee coreografiche in questa forma attirerebbero un pubblico differente e attento, che infine comprenderebbe e, probabilmente, perorerebbe le innumerevoli manifestazioni, vecchie e nuove, del pensiero coreografico», W. Forsythe, *Oggetti coreografici*, tr.it., in L. G. Monda, *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016, pp. 10-12.

<sup>10</sup> Cfr. P. Ruiz Carballido, *The Screen as Choreographic Space: A Pas De Deux between the Dancer and the Camera*, in *Art in Motion. Current Research in Screendance*, a cura di F. Boulegue, M. C. Hayes, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2015, pp. 130-137.

<sup>11</sup> Cfr. L. G. Monda, *Dall'oggetto coreografico ai digital dance score. Le metafore della creatività per studiare l'intelligenza coreografica*, in «Biblioteca Teatrale», n. 134, luglio-dicembre, 2020, in corso di pubblicazione.

Vi sono diversi elementi che interagiscono e operano insieme nelle opere di videodanza – la danza, la musica, la fotografia, la luce, la voce, i movimenti di macchina, la scrittura grafica-digitale, etc. – ma due sono i livelli autoriali principali che negoziano per produrre il linguaggio di un’opera: la regia cinematografica da un lato e quella coreografica dall’altro. Queste due arti condividono molti più fattori di quelli che si possa pensare in quanto entrambe studiano il movimento e ricercano i principi che possano permettere di rappresentarlo, di contenerlo in un’istantanea per enfatizzare il potere comunicativo inscritto nella sua qualità e natura. Un’opera di videodanza è il risultato di un processo creativo basato su *operazioni cine-coreografiche*<sup>12</sup> volte a catturare una *performance filmica* governata da strategie coreografiche<sup>13</sup>. La regia in questa pratica performativa mira a strutturare estetiche performative, più che trame diegetiche, in cui la scrittura della danza viene *ri-diretta* per offrire allo spettatore un nuovo tipo di esperienza percettiva dell’azione coreografica che gli permette di osservare il movimento, o il corpo in movimento, in una forma nuova, simultanea e multiprospettica. Parliamo di un’arte che si manifesta come frutto di un’*autorialità plurale* e assume un particolare stile rispetto il modo in cui interagiscono nel processo creativo: il coreografo, il regista e il designer. Durante il Festival Il Coreografo Elettronico, erano gli autori – coreografi, filmmaker o designer – a scegliere, nel momento in cui presentavano la domanda, in quale categoria far concorrere il proprio lavoro<sup>14</sup>, e studiando il fondo un dato rilevante è stato constatare che in diverse edizioni il titolo «Miglior autore della regia» sia stato assegnato a dei coreografi. Espressione di ciò sono casi come quello di: Angelin Preljocaj che vinse il titolo nel 1993 con *Un Trait d’Union* (1992)<sup>15</sup>; del canadese Michael Downing che vinse nel 1998 con *T(here)* (1996)<sup>16</sup>; della tedesca Sasha Waltz<sup>17</sup>, che partecipò a diverse edizioni del Festival ma vinse solo nel 2000 con l’opera *Allee der Kosmonauten* (1998) della quale è autrice sia della regia che della coreografia (insieme ai danzatori coinvolti nella performance); o ancora della coreografa svedese Efva Lilja che vinse nel 2006 con *Homeward Bound* (2005), e del belga Wim Vandekeybus vincitore dell’edizione del 2008 con *Here After* (2007). Tali evidenze e la ciclica partecipazione di alcuni artisti al festival, mi hanno

<sup>12</sup> Erin Branningam definisce *operazioni cine-coreografiche* quelle procedure che ci permettono di osservare la *risrittura* di elementi coreografici attraverso la tecnologia cinematografica, cfr. E. Branningam, *Dancefilm. Choreography and Moving Image*, Oxford University Press, New York 2011, p. 11.

<sup>13</sup> Il termine *strategie coreografiche* viene utilizzato per indicare quelle regole grammaticali e linguistiche che servono ad organizzare all’interno di un ambiente, naturale o virtuale, la presenza, o l’assenza, di soggetti e oggetti determinando in questo modo la strutturazione concettuale dello stesso.

<sup>14</sup> Da una conversazione personale dell’autrice con la studiosa Ada D’Adamo che ha collaborato all’organizzazione di diverse edizioni del Festival Il Coreografo Elettronico.

<sup>15</sup> Angelin Preljocaj nell’edizione del 1993 del festival Il Coreografo Elettronico presentò ben tre opere di videodanza per i quali vinse una menzione speciale come autore della regia: *Idees Noires* e *Le Postier*, della serie *Lettres D’Amerique* prodotta nel 1991; e *Un Trait D’Union* del 1992.

<sup>16</sup> Michael Downing partecipò anche all’edizione del Festival nel 1999 con *Terrain* (1999).

<sup>17</sup> Sasha Waltz partecipò al Festival Il Coreografo Elettronico anche nel 2003 con l’opera *About noBody* diretta da Anäis&Olivier Spiro; nel 2008 appare nei cataloghi dell’archivio come co-produttrice di *Història* diretto e coreografato da Karsten Liske; e infine nel 2010 partecipò con il videodocumentario *Tanzfieber | Inside Berlins Dance Communit* creato in collaborazione con Mauro Bigonzetti ed altri.

condotto a ritenere che studiare la negoziazione tra regia e coreografia possa offrire un valido approccio per rintracciare dei principi utili a sviluppare un'analisi coreologica<sup>18</sup>, trasversale e transdisciplinare delle opere in oggetto, consentendoci di osservare come si è sviluppato il linguaggio della videodanza nel corso degli anni, e quali sono state le scelte linguistiche e stilistiche che hanno comportato l'evoluzione di una precisa poetica.

Il primo passo per analizzare da un punto di vista coreologico la negoziazione tra regia cinematografica e coreografica è distinguere nel processo creativo di un'opera di videodanza la fase *profilmica*<sup>19</sup> dalla *performance filmica*<sup>20</sup>. Nella fase profilmica il coreografo progetta le strategie coreografiche che legheranno insieme le azioni di tutti gli agenti coinvolti nel gioco scenico. In questo *score*<sup>21</sup> – che organizza insieme i materiali di movimento dei danzatori, ma anche l'azione degli oggetti di scena, la funzione linguistica della luce, il disegno sonoro, etc. – importante è osservare il ruolo che svolge la tecnologia che viene applicata nel lavoro, in modo da individuare se, oltre alla telecamera, siano coinvolti altri dispositivi di cattura del movimento (come la Motion Capture o la Kinect). I movimenti della telecamera possono essere analizzati sulla base di diversi parametri<sup>22</sup>: 1) la posizione dello strumento nello spazio che determina l'angolazione della ripresa, verticale<sup>23</sup> o orizzontale<sup>24</sup>; 2) il suo moto, come panoramiche, carrellate e zoom; 3) il *focus* come inquadratura<sup>25</sup> di ambientazione, di azione, di taglio, etc. Questa tripartizione serve per supportare un'analisi spaziale dell'oggetto coreografico, quindi volto a determinare il modo in cui, in queste opere, i corpi reali dialogano con la telecamera per creare l'ambiente associato. Quando il coreografo è anche regista della *performance* di videodanza è lui che stabilisce questi parametri in relazione alla sua strategia coreografica. Viceversa, se il regista e il coreografo lavorano su piani paralleli la telecamera può svolgere una funzione dicotomica

<sup>18</sup> Un metodo d'analisi coreologica da applicare alla videodanza è stato proposto da Tim Glenn utilizzando le teorie di Alwin Nikolais e Murray Louis come parametro per studiare il movimento nell'artefatto choreocinematico. Cfr. T. Glenn, *Performance Techniques behind the Lens: Applying the Nikolais/Louis Philosophy of Motion to Cinematography*, in *Art in Motion*, a cura di F. Boulègue, Marisa C. Hayes, cit., pp. 58-72.

<sup>19</sup> Il termine *profilmico* viene utilizzato secondo l'accezione coniata nel 1951 da Étienne Souriau, cfr. É. Souriau, *La structure de l'univers filmique et vocabulaire de la filmologie*, in "Revue internationale de filmologie", n.7-8 (1951), pp. 231-40; S. Bernardi, voce *Profilmico*, in "Enciclopedia Treccani", [http://www.treccani.it/enciclopedia/profilmico\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/profilmico_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/).

<sup>20</sup> Laleen Jayamanne citata in L. Stern, *As Long As This Life Lasts*, in "PHOTOFILE", Winter, 1987, p. 18.

<sup>21</sup> L. G. Monda, *Lo Score: Un Algoritmo per Investigare la Body Knowledge, La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie. Giornate di studio*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni", n. 6 (2015), pp. 137-152.

<sup>22</sup> Cfr. E. Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Costa&Nolan, Genova 1996, p. 40.

<sup>23</sup> Le angolazioni verticali sono le riprese realizzabili ruotando la camera intorno al suo asse orizzontale. Si usa distinguere le angolazioni a piombo, dall'alto, orizzontale, dal basso, supina.

<sup>24</sup> Le angolazioni orizzontali sono quelle ricavabili attraverso la rotazione della camera intorno al suo asse verticale. Si usa distinguere le angolazioni frontale, tre quarti, profilo, tre quarti di spalle, di spalle.

<sup>25</sup> *Focus come inquadratura* è espressione della idea-logica di composizione che organizza gli agenti coinvolti nel gioco scenico nel quadro dell'inquadratura per realizzare una precisa visualizzazione dell'azione.

all'interno della strategia coreografica. E ancora quando il regista è anche coreografo, la funzione della telecamera mirerà ad esaltare le forme in cui si manifesta il pensiero coreografico.

Della *performance filmica* invece è importante osservare i procedimenti cinestetici atti a transcodificare la performance dal vivo in un oggetto coreografico. A questo livello è importante analizzare il rapporto tra codici linguistici: i procedimenti audiovisivi, quindi il rapporto tra immagine e suono; il processo di scrittura dell'immagine digitale in cui il designer associando colore, forma e movimento elabora un nuovo codice capace di riscrivere la negoziazione tra regia e coreografia; e infine la dialettica del montaggio. Questo secondo livello d'analisi serve per comprendere come il tempo viene strutturato nel video, come viene materializzato il contrappunto coreografico nell'opera cinematografica.

Vi è poi un terzo livello di analisi che serve ad analizzare la performatività di un lavoro: le modalità di fruizione ed interazione tra l'oggetto coreografico e lo spettatore.

In questo saggio mi concentrerò sul primo caso di autorialità plurale, quello in cui un coreografo è anche regista di un'opera, e utilizzerò come esempi *Un Trait D'Union* di Angelin Preljocaj, *Alle der Kosmonautan* di Sasha Waltz e *Here After* di Wim Vandekeybus per esporre come le strategie coreografiche, elaborate nella fase profilmica, vengono attuate nella performance filmica affinché essa possa divenire espressione di un preciso pensiero coreografico e quindi della sua espressione incarnata in una concettualizzazione del corpo o nella sua danza. Elemento che accomuna questi lavori, oltre alla peculiarità autoriale (come è stato precisato sopra, il coreografo è anche autore della regia), è il fatto che tutti e tre siano adattamenti cine-coreografici di una pièce nata per essere eseguita dal vivo; e che nella fase profilmica intervenga come elemento tecnologico solo la telecamera. Nelle opere in oggetto l'azione della telecamera non è volta a registrare una serie progressiva di composizioni o di passi prefissati, piuttosto la sua funzione, in quanto parte attiva nell'azione, determina il modo in cui il movimento dei soggetti e degli oggetti coinvolti nel gioco scenico viene eseguito. Questa performatività offre all'artefatto choreocinematico la potenzialità di tradurre il fenomeno empatico dei corpi che danzano in un'esperienza cinestetica per lo spettatore dell'opera cinematografica. Per questi autori, i movimenti della telecamera rientrano nel progetto per la creazione dell'estetica performativa<sup>26</sup>, e il rapporto tra telecamera, soggetti e oggetti è alla base della relazione dinamica che genera il movimento espressivo della performance filmica. In merito a ciò Katrina McPherson afferma «The choreographed camera, moving through space in relationship to the dancers, alters our perception of the dance [...] creating a fluid and lively viewing experience»<sup>27</sup>. A tal proposito, Angelin Preljocaj usa la performance filmica per indagare la costruzione temporale di un'azione in uno spazio metafisico. Nei suoi lavori un ruolo importante ha il *focus come inquadratura*. *Un Trait D'Union*, per esempio, si apre con una camera fissa che riprende il moto di una tenda bianca che ondeggia spinta dal vento in una

<sup>26</sup> S. Sharff, *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Kinesthetic Impact*, Columbia University Press, New York 1982, p. 134.

<sup>27</sup> K. McPherson, *Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen*, Routledge, Abingdon 2006, pp. 145-146.

stanza verde. Luce, ombra, colore della parete, opposizione con il colore bianco della tenda, tutto rientra in un disegno coreografico studiato nel dettaglio, per offrire allo spettatore la possibilità di osservare la poesia che si cela nel movimento quotidiano di una tenda bianca che viene spinta dal vento in una stanza apparentemente vuota. Il quadro apparirebbe piatto se non fosse per la scelta coreografica di posizionare la finestra, nascosta dietro la tenda, in diagonale rispetto alla parete verde sul fondo, conferendo in questo modo profondità alla ripresa e determinando l'espressività, la suggestione che il moto della tenda provoca nello spettatore. La posizione diagonale della finestra diviene l'elemento che determina l'angolazione della telecamera nel quadro successivo, in cui il coreo-regista decide di focalizzarsi unicamente sui piedi di un soggetto che cammina lungo una strada. I piedi diventano l'oggetto centrale della ripresa del terzo quadro, piedi scalzi che percorrono le superfici praticabili di una poltrona posta nella stanza verde. Il lavoro si sviluppa dunque su queste associazioni spaziali e puzzle linguistici che si traducono in assonanze tempo-ritmiche scandite dalle azioni dei singoli quadri, come se in *Un Trait D'Union* la geometria inscritta in ogni inquadratura, costituita dalle azioni di tutti gli agenti, si risolvesse in una precisa dinamica cinematografica.

In *Alle der Kosmonautan* di Sasha Waltz, invece, è possibile osservare come predominante sia la *posizione che la telecamera* occupa nello spazio in rapporto alla scena e ai personaggi della performance di teatrodanza. La sua funzione sembra essere quella di dare risalto ai singoli elementi presenti sulla scena evocando in forma allusiva un discorso sulle forme di nevrosi che colpiscono una famiglia nel quotidiano. In questo modo il lavoro si contraddistingue per l'estetica narrativa che procede per immagini: gli elementi d'arredo della casa, in cui è ambientata l'azione, diventano agenti che innescano precise modalità in cui il movimento viene eseguito dai performer e ripreso dalla telecamera; soggettive e primi piani vengono utilizzati per frammentare i corpi degli interpreti esaltando ripetizioni di materiali frenetici. L'angolazione della ripresa in questo lavoro crea illusioni ottiche, quindi come spettatori rimaniamo incantati ad osservare la trasformazione di quei corpi alterati dallo sguardo rivelatrice della telecamera. A differenza della strategia di Preljocaj, in questo caso è interessante constatare invece come la regia coreografica, alla base della ripresa cinematografica, sia in grado di transcodificare la danza svelando nelle inquadrature le partiture tempo-ritmiche dei personaggi. Ogni personaggio nella pièce si contraddistingue per la capacità di esaltare singolari qualità di movimento, l'angolazione della ripresa a sua volta cattura quel movimento per visualizzarlo in una specifica forma alterata, insieme questi due livelli linguistici definiscono una particolare partitura che determina a sua volta la costruzione temporale dei singoli quadri. Questi nuclei tematici diventano riferimenti importanti nel montaggio per guidare lo spettatore nella fruizione dell'intera opera.

Infine, in *Here After* di Wim Vadekeybus riscontriamo predominante una strategia coreografica che si serve del *moto della telecamera* per espandere la visione di un corpo umano attraversato dal terrore. Il lavoro mira a rendere visibili gli effetti che tale sentimento può provocare sul corpo. Alternando materiale filmico registrato in super8 e immagini in 16mm di sequenze della

performance di danza eseguita dal vivo<sup>28</sup>, l'opera «racconta la storia di una comunità isolata in cui un tiranno pazzo di potere comanda un infanticidio. Nelle scene danzate vediamo come i personaggi rivivono i loro ricordi nell'aldilà; come se le loro emozioni e traumi fossero catturati nella memoria dei loro corpi»<sup>29</sup>. *Leitmotiv* nell'opera è l'uso che il coreo-regista fa dello zoom, procedendo ricorsivamente nella performance con tuffi vertiginosi sui corpi immobili dei performer per riprendere in dettaglio parti del corpo e trasformare la presenza umana in scultura cinematografica. Il video in questo lavoro è utilizzato come canale alchemico per far dialogare l'obiettivo della telecamera con la superficie reale dei corpi, in modo da interrogare, nella nuova dimensione che questa interazione tra corpo e macchina crea, il confine tra la vita e la morte, la colpa e la penitenza, l'identità e la memoria, il rimpianto e la negazione, il potere e la libertà. Il lavoro si serve della tecnologia del *chromakey* per rappresentare l'ambientazione di alcune scene, ma forse l'elemento centrale della performance filmica è costituito dal colore, usato strategicamente per conferire un valore emozionale alle scene, spesso macabre, capaci di indurre nello spettatore un senso di disagio, solitudine e sofferenza.

Per concludere la domanda che appare importante porre è: comparando la performance coreografica dal vivo e la sua riscrittura cine-coreografica, che cosa l'opera di videodanza rivela della poetica coreografica? A quale sapere possiamo accedere osservando la transcodificazione del pensiero fisico in una performance di videodanza?

Nei casi sopra esposti appare evidente come il video diventi un canale per materializzare la spazializzazione del suono (degli agenti che danzano nella performance filmica) oggettando in immagini la sintesi delle informazioni cinetiche che nella performance dal vivo siamo capaci di percepire a livello somatico. La comprensione del fenomeno psicofisico, su cui si basa la danza, nella videodanza è vincolato alla strategia coreografica che guida il processo creativo di un'opera, nella fase profilmica e nella performance filmica, con l'obiettivo di sviluppare istantanee capaci di meta-rappresentare, nel loro montaggio tempo-ritmico, l'idea-logica su cui si fonda la singola poetica coreografica. La multimodalità d'espressione di cui si serve la videodanza conduce lo spettatore così a partecipare ad una nuova esperienza in cui è in grado di osservare, e sinesteticamente percepire per mezzo di *immagini-in-movimento*, la molteplicità attraverso cui è possibile manifestare il pensiero fisico.

---

<sup>28</sup> Il progetto di *Here After* nasce dalla performance coreografica dal vivo *Puur* presentata al Festival di Avignon nel 2005.

<sup>29</sup> Cfr. Ultima Vez/ Wim Vandekeybus, *Here After*, <https://www.ultimavez.com/en/films/here-after>.



