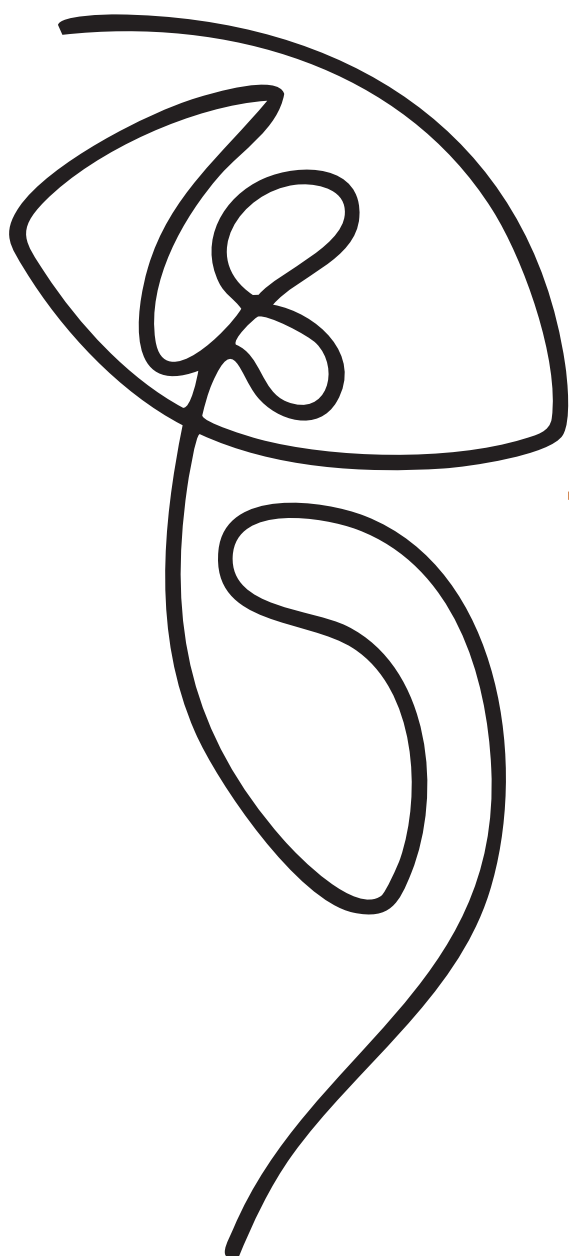


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 2, 2025
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

KINETÈS EDIZIONI

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione..... p. 9

STUDI STORICI

Rappresentazioni delle danze negli scritti dei frati mendicanti
nell'Occidente latino del XIII secolo.

Alessandro Campeggiani p. 13

«Il Francese balla di modo, che sembra quasi nuotare»:
racconto di un percorso di ricerca in danza tra onde melodiche e arie di baule

Bianca Maurmayr p. 25

Maestros de baile en Barcelona (1848-1900). Radiografía de una profesión

Alicia Daufí Muñoz p. 41

L'Éden-Théâtre e il ballo italiano nel cuore di Parigi:
figure straniere e spettacolari, 1883-1892.

Eléa Lauret Baussay p. 61

La riscoperta del mito di Flora nella prima edizione critica
di un balletto di Marius Petipa

Marco Argentina p. 85

Sergej Prokof'ev in confronto con Leonid Lavrovskij.
La rinascita della danza nel 'coreodramma sovietico' *Romeo e Giulietta*

Marta Mele..... p. 99

Estri di Milloss e Petrassi. Un'indagine coreomusicologica

Ida Zicari p. 115

METODOLOGIE E DIDATTICHE

Improvvisare nella complessità.

Danza, sistemi emergenti e pratiche di co-costruzione tra struttura e libertà

Rosaria Vitolo p. 141

ALTRI SGUARDI

Il *Batuque*. Storie di oggetti, animali e persone

Enrica Palmieri..... p. 157

RECENSIONI

Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*,
Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

Simona Chiusolo p. 173

Madison U. Sowell, *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography
in the French Second Empire*
Rome, Kinetès, 2023.

Olivia Sabee p. 179

Francesco Ciabattoni, *Dante's Performance: Music, Dance,
and Drama in the Commedia*.
Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2024.

Madison U. Sowell p. 183

CALL FOR PAPERS p. 189

NORME REDAZIONALI p. 195

Recensioni



Simona Chiusolo

Jeroen Peeters,
And then it got legs. Notes on dance dramaturgy,
 Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022

Deangolare lo sguardo al fine di creare nuovi orizzonti teorico-metodologici è uno degli esercizi che i discorsi della danza eseguono per, se non altro, svelare un non detto. Spesso il non detto è tale perché non pertinente all'ordine del linguaggio, ma intrinseco, se non addirittura essenziale alla danza stessa. Così al vuoto di parole che talvolta gli strumenti non coreici creano, risponde la pratica che dà voce a se stessa parlando di incorporazione, di modi di fare e dire, del vagare nel fangoso campo del fare.

*And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*¹ dalla penna di Jeroen Peeters partecipa alla suddetta ricerca, quale tentativo di raccolta frammentaria del materiale drammaturgico. Un diario di pratiche ed esperienze vissute nell'arco di dieci anni. La scrittura in prima persona, intrecciando memorie ed esempi si fa, per la natura stessa della drammaturgia, discorso teoretico. Il movimento del testo diventa quindi complesso, dalle domande che pensano alla drammaturgia quale *praxis*, a quelle meta-riflessive che la interrogano, augurandosi un'apertura verso orizzonti inediti di definizione o problematizzazione.

La lettura che ci accingiamo a fare di "*And then it got legs*" prenderà in considerazione le parti che compongono il libro a riflesso della struttura rizomatica del lavoro drammaturgico: il materiale che chiede di essere teorizzato o parla da sé, la relazionalità che lo rende metodo, la probabile assenza di una conclusione.

Prima di iniziare. Una forma materiale di pensiero

Vive e lavora a Bruxelles Peeters² scrivendo di danza, partecipando ad essa da inner-outer, riportando sulla pagina la formazione artistica e filosofica. Da uno sguardo critico partecipativo, *Through the Back*³ come uno dei suoi precedenti libri racconta, il suo lavoro accompagna gli artisti, per lunghi periodi o almeno per tempi intensi, per avvicinarsi anche alle loro storie personali, per rielaborarle, farle divenire materiale di nuova creazione, di critica e ricerca. Da lì la peculiarità di alcune proposte offerte alla danza: come parlarne in termini di *language of making*?⁴ - linguaggio del fare - come lasciare che la *materia parli da sé*? Motivo per cui con la scrittura Peeters invita lo spettatore a leggere la descrizione dell'evento scenico prima di qualsiasi apporto critico o interpretativo. Drammaturgo in svariate performance, collabora tra gli altri con Meg Stuart and

1. Jeroen Peeters, *And then it got legs. Notes on dance dramaturgy*, Veramo Press, Brussels/Oslo, 2022.

2. http://sarma.be/pages/Jeroen_Peeters.

3. Jeroen Peeters, *Through the Back: Situating Vision Between Moving Bodies*, Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki, 2014.

4. <http://olga0.oralite.be/oralite/pages/Materials3/>.

Martin Nachbar per citarne alcuni. Prepara e compone workshops aperti a chiunque voglia esplorare la *drammaturgia fisica*.

Prima d'iniziare la passeggiata nelle note drammaturgiche, Peeters ci chiede, non senza margine di auto-riflessività, cosa sia la drammaturgia. Risponde direttamente con la sua esperienza ispirata in parte dalla drammaturgia sperimentale europea⁵ affermando come essa venga qui esplorata come quel campo condiviso atto alla produzione di senso. Come un danzatore del Wuppertal sposta le sedie nello spazio scenico, per far sì che, invece di posizioni si parli di pratiche multi-prospettiche che aiutino l'apertura al significato razionale, situazionale e instabile in rapporto alla cultura, alla società e alla vita. Una forma materiale di pensiero.

Prima di iniziare l'autore si chiede quale sia l'inizio, che seppur definibile concretamente con l'incontro degli artisti e collaboratori, sfugge in termini teoretici e creativi. Perché ci sono già archivi incorporati prima dell'inizio, nonché le precedenti fini, che eludono il momento della reale partenza. In questa zona indeterminata la drammaturgia deve essere sorella al processo affinché, curiosamente, inizi a camminare. Quindi si invitano i *symbolic marking*, tutti quegli artifici narrativi che truccati da inizi agevolino il senso di appartenenza e coinvolgimento, o le immagini guida che indichino un possibile processo. Espedienti del mestiere che per chi ha dimestichezza con la materia hanno il loro limite. Infatti il desiderio di esplorare nella condivisione e l'accesso all'immaginario – alla co-immaginazione per dirla con André Lepecki - necessitano la creazione di uno spazio in cui abbracciare «l'incognito verso un discorso speculativo»⁶. Immersi in questo comune non sapere allora ci si apre al *materiale* dal micro al macro, al *processo* che tenda verso il metodo cosciente, alla creazione di un *panorama concettuale* che contenga e sia contenuto della creazione.

La materia parla da sé.

La drammaturgia fisica è già paradigma di creazione, che sussuma il potenziale del discorso a venire nell'in sé del materiale stesso. Per in sé qui si intende quell'evento performativo non ancora detto che giace silente all'interno del materiale. La voce della *praxis* precedentemente menzionata, cui si vuole dare spazio. Un lavoro materialmente inteso che sia capace di vedere ed esplorare, non acriticamente, il reverso del dato. Porre l'accento sulla fisicità presuppone abbandonare tutti quei mezzi esteriori che aggiungono messaggi, narrazioni estrinseche alla cosa in sé. Boris Charmatz⁷ la chiamerebbe Archeologia Fantasma riferendosi esattamente a quel contesto invisibile all'interno del materiale che attende solo di essere letto, come presente performato, quale DNA di una creazione a venire. Il materiale così inteso è tangibile, concreto. Appartiene appunto a quel che appare nel senso fenomenologico del termine, un segno che trasporta il campo semantico personale e culturale, ma permette anche nuovi percorsi interpretativi nello scambio tra il nuovo, l'esterno e il non detto. Come consentire al materiale di parlare assottigliando il

5. A partire orientativamente dagli anni Ottanta, ad esempio la figura di Marianne Van Kerkhoven, collaboratrice di Anne Terese De Keersmaeker, propone una visione processuale, meno intellettuale e più pragmatica della drammaturgia. Il testo scenico chiede la sua rivalse sul testo letterario mentre i corpi, la loro spazialità e temporalità relazionale, diverranno focus da cui possa emergere il materiale e la sua strutturazione.

6. Peeters, *And then it got legs* cit., p. 24 (t.d.A).

7. Ivi, p. 21 (t.d.A).

più possibile il margine di incomprensione e di mediazione? Peeters lavora sulla *leggibilità* del materiale proprio all'interno dei workshops Backtracking⁸

Si tratta di un approccio fenomenologico al lavoro drammaturgico: quale esercizio di mappatura di significati culturali sedimentati, preferenze personali, training o abitudini. Ma anche schemi di visione e interpretazione. *Richiesta di presa di coscienza tra la propria intenzione. Proiezione. Desiderio* e la cosa in sé⁹.

Complessità filosofico teoretica che non pretende di slegarsi dalla pratica. Il tutto infatti avviene attraverso una pratica di creazione di materiali, scambi di ruoli tra interprete e osservatore affinché le lenti della propria percezione vengano portate alla luce. Così non solo l'in sé è nel materiale, ma lo si riscopre anche nell'osservatore. Quanto l'in sé corrisponde a quel che si vede? Quanto quel che pensavi di aver detto diventa leggibile?

La centralità del materiale scenico concentra la drammaturgia sugli strumenti della danza e del corpo, a volte richiede un'immagine guida che faccia da là. In alcuni casi come quello di Meg Stuart l'inizio è pura immaginazione che interroga la fine: "com'è la performance"?

La drammaturgia diventa un atto maieutico affinché l'in sé, questo seme che attende di diventare leggibile e performante si dischiuda. Quale anima della creazione ha bisogno di molti modi per potersi dispiegare. Tra essi la scrittura libera, la lettura. La scrittura qui non intende essere necessariamente una creazione a sé stante, se non una pratica tra il fisico e l'intellettuale che leghi la dimensione umana del performer alla sua artisticità. A esempio Peeters ricorda Vera Mantero che, a seguito di un'estenuante pratica fisica, propone un esercizio di scrittura libera, quale flusso senza particolari connessioni logico razionali. Dimostrando così il suo interesse in merito alla tessitura inconscia sottesa al processo creativo. Come la scrittura, la lettura. Il lavoro drammaturgico risiede anche nel fornire letture, che non siano esclusivamente applicazioni di concetti preesistenti, ma invitino alla riflessione sul come si legge. Leggere diventa un evento collettivo o letterale: come nel rendere letterale una metafora si agisce sul lettore-performer o come la Stuart direbbe quali corpi per "lavare le parole"? Quindi quella transizione dal senso letterale dell'immagine al re-immaginare fisicamente la parola.

Il materiale nella passeggiata tra le note è così diventato anche extracorporeo, tra lettura e scrittura, domande maieutiche, che non negano la parola. Talvolta lo si nomina questo materiale per creare una memoria collettiva arbitrariamente notata dai presenti, facilmente rintracciabile in quanto appartenente a un campo di significati insieme individuati e condivisi. O in altri casi modifica la danza. Dalla sua posizione mediatrice il drammaturgo si chiede: "quale lingua creare che non sia troppo tecnica? Quale lingua condivisa?" che sia soprattutto inclusione e strutture linguisticamente il panorama concettuale in filigrana?

Che vocabolario aiuta i danzatori nella creazione? I nomi, la loro scelta, sono parte stessa del materiale e strumento di composizione. Se non sono necessariamente causali,

8. Il primo workshop Backtracking ha avuto luogo a Berlino nell'Agosto del 2006 grazie all'invito di Eva-Maria Hoerster, organizzato dal festival Tanz im August e Co-operative Dance Education Center Berlin. Da allora laboratori di drammaturgia fisica sono stati condotti su base regolare in una grande varietà di contesti, in scuole d'arte e in workshop indipendenti.

9. Peeters, *And then it got legs* cit, p. 22.

non sono d'altra parte insignificanti. Così come il rovescio: quanto la lingua sottrae alla fluidità del silenzio corporeo? Nell'intersezione di queste visioni risiede una nuova percezione del danzatore che se non direttamente artista di parole, le attraversa per pensare e creare dell'altro.

Il materiale parla da sé, seguendo Peeters, nella misura in cui la drammaturgia si mobilita e muova anche le parole che si nascondono nel concreto.

Percorsi, processi, mappe: verso un metodo.

Il punto di vista di Peeters si aggiunge a quella drammaturgia che scrive partendo dai corpi, fiduciosa di un *quid* da scoprire in essi che, se coltivato, permetterà un progressivo disvelamento della performance, la cui apparizione, seppur non da tutti i coreografi con cui Peeters collabora viene considerata cosciente, non accade per pura rivelazione, ma bisogna trovare quelle *hódos* - vie - per dirla con i greci che, progressivamente, variando, concepite anch'esse come mobili, diventino man mano *méthodos*: metodo cosciente.

Creare una griglia rigida di contenimento del possibile come ben risaputo della drammaturgia sperimentale, può comportarne la limitazione che, se non voluta, rischia di comprometterne e sfaldarne il potenziale. Viene in mente, leggendo Peeters, una ricerca che sia organica e trasformativa, ma non per questo semplicista, nel senso di totale libertà del fare individuale, al fine di agevolare un'interconnessione più profonda, un sentire comune, co-immaginando. I metodi, che possono essere anche processuali, individuati non come linee guida univoche, supportano le condizioni della creazione, accogliendo l'intuizione, l'osservazione.

Come rendere appropriate le arbitrarie circostanze di creazione e produzione ai propositi artistici? Se il drammaturgo viene talvolta a essere un "nemico del compiacimento" nel riportare la centralità sull'esperimento e non sul prodotto, altre volte invece ripensa alle condizioni concrete che, se limitanti – spazio, calendario prove, budget – potranno essere rivalutate quale limite creativo, quindi generativamente.

Di stradari o mappe si parla, quando ci si intrattiene con l'incognito di quello che può essere. Le mappe figurano quel che accade, ricorda Meg Stuart qui Peeters e i suoi scrapbook, agglomerato di materiali che si compongono sulla via e possono essere anche simbolicamente distrutti al fine di riportare quella confusione che arresti il flusso, se con esso si intende il già dato, il troppo conosciuto. Oppure di mappare vere e proprie nel considerare lo spazio quale luogo d'accoglienza del percorso creativo, "archivio vivente" preposto, supposto al passo della creazione.

Affinché i "sì" al possibile vengano enunciati, la pratica drammaturgica si propone come lettura polivoca tra percezione, affezione, fascinazione, abitudini e fantasie per dare voce a quegli aspetti non facilmente notati. Lo sguardo esterno è salvaguardato dall'essere della drammaturgia arte di parola, che però s'invera nel tralasciare il vocabolario per entrare nella molteplicità dei modi in cui si può fare senso. A creare questa membrana di passaggio tra il detto e il 'sarà', il drammaturgo, quale presenza attiva sullo sfondo, con pazienza esprime dubbi o li dissolve.. Così la drammaturgia è una continua improvvisazione in cui il *come* è importante come il *cosa*.

La drammaturgia in questo senso avviene, altre volte trattiene o incoraggia. La presenza del drammaturgo è una presenza attiva a prescindere dalla parola o meno, che si fa simbolo stesso della drammaturgia. Il metodo per divenire cosciente spesso inscena

se stesso, performa il fare drammaturgico, proponendo delle tracce simboliche, talvolta artificiali, ma interagite che sorreggano il credo collettivo e la spinta propositiva.

I processi metodici rappresentano il reale da formarsi, intendendo qui un reale artistico si ammettono pratiche simbolico-performative autoriflessive. In breve, il metodo performa se stesso.

La condivisione della responsabilità è parte del gioco drammaturgico, perché se il drammaturgo osserva i mondi creati cadere dopo due giorni e accetta il non sapere come possibilità di vulnerabilità, il coreografo da parte sua si pone nei confronti della materia diversamente.

Il divenire tra pratiche, processi e metodi ha dunque compreso il discorso simbolico, la drammaturgia non detta, tutto quel di fuori privato dei partecipanti, sottotesto non sempre razionale. La drammaturgia così respira al tempo della possibile scoperta assentandosi se necessario.

Il terzo oggetto

Passeggiando si attraversa il circostante, lo si trasforma segnandolo e insieme lo si abita. Si vive, si cambia. Metaforicamente il panorama naturale all'interno del contesto drammaturgico intende quella linea teoretica che pensa a un terzo oggetto a venire da attendere, anticipare, criticare. È il panorama concettuale che cartografa i materiali e i processi – pratiche e metodi – supporta la già menzionata finzione collettiva, o co-immaginazione ed è al contempo essa stessa. Peeters sostiene la necessità della creazione di tale panorama, meta-creazione che può, d'altra parte, nascere da un qualsiasi elemento. Dal materiale, un'idea, un'immagine guida che se espansa, come nel momento dell'espansione, crea una scena concettuale di cui i partecipanti sono e agiscono all'interno contemporaneamente. Il concetto non è a caso un panorama, perché circonda, avvolge e accoglie tutto quello che di tangibile vi è. In un certo senso il momento medio tra i processi e i materiali è anche la loro somma.

Lo si definisce terzo oggetto perché sembra porsi in una posizione autoriale che di per sé conosce più di quello che si fa concretamente e nella sua dimensione simbolica sorregge i momenti d'incertezza del fare.

Abitare un panorama concettuale stimola l'approccio drammaturgico e coreografico: l'incorporazione del concetto e dell'idea permette la messa in parola anche come forma di testo, rimuove l'atletismo filosofico dalla dimensione meramente astratta o metaforica¹⁰.

Potremmo definirlo il lato teoretico della drammaturgia, parte essenziale del discorso che non si conclude necessariamente nella sua performatività, quel non detto contro parte del discorso pragmatico e processuale.

Il panorama concettuale pertiene anche alla relazione tra coreografia e drammaturgia, soprattutto nella fase di composizione. La relazionalità tra le parti è quel che interessa alla drammaturgia rispetto alla composizione, fungendo da trama invisibile tra le parti al fine di restituirne un intero che abbia e produca senso, una costellazione che dia forma e significato a quel che si vede, senza pretendere di esserne la traduzione o un'appendice

10. Ivi, p. 105 (t.d.A.).

che sveli banalmente il contenuto. Per agevolare il percorso d'interazione la drammaturgia si maschera da prima spettatrice facendosi negoziazione tra le convenzioni e le aspettative di colui che assisterà, e le esigenze dei creatori. Con questo non si intende compiacimento, piuttosto l'invito a navigare nell'ignoto.

And then it got legs?

La performance così è divenuta, compiuta. Un corpo insieme di materia, visione, segni, panorami concettuali. Ha infine gambe? Quale corpo finalmente autonomo, pronto all'esposizione, a camminare.

And then it got legs espone, a mio avviso, le risposte che la danza stessa ha dall'interno. La drammaturgia così intesa, infatti, definisce l'angolo d'osservazione che dalla *praxis* si muove verso la *theoria*, quale parabola in divenire, processo di maturazione che critica ed entra in crisi. E al rovescio una teoria che interroghi la creazione ancora silente affinché parli. È un diario di bordo e un testo di per sé drammaturgico, che nota e descrive momenti che il lettore può attraversare con agilità e chiarezza espositiva. Il panorama concettuale sotteso è la drammaturgia che si estende quale terzo oggetto da definire nell'arco delle pagine e lo fa come un processo creativo. Partendo dalle parole che si addicono ai corpi, si muove esplorando momenti in cui le frasi s'intrecciano coscientemente, scandendo i possibili metodi e infine, ritorna a sé ricordando come fosse già lì perché nella coscienza incorporata, nella trasmissione orale e nella cultura comunitaria.

Il libro rappresenta un glossario significativo che riassume l'esperienza personale di Peeters, ma anche il "dove siamo" nel generale processo di trasformazione delle pratiche drammaturgiche, mette il punto e virgola, non pretendendo di essere quel sistema definitivo di comprensione o sistematizzazione di una materia viva, da palcoscenico.

Peeters cerca, mobilitando il campo semantico, un terzo oggetto cui si aspira dall'indeterminazione di ogni inizio.



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

