



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

Sul comune pedestre**

Isabelle Ginot

In una storia degli amatori in danza (o una storia della danza degli amatori) che rimane ancora da scrivere, comparirebbe certamente la viva attenzione che alcuni tra i fondatori della modernità in danza hanno rivolto agli “amatori”, come se la loro intuizione li conducesse a vedere nel corpo sociale, contemporaneo, attivo della loro epoca l’emergere di una danza futura, così come la necessità di occuparsi del corpo dei lavoratori. Ciò è particolarmente vero per le avanguardie tedesche degli anni Venti¹ e per i danzatori americani di sinistra degli anni Trenta del secolo scorso (Franko, 2002); e di nuovo, lo vedremo, nei danzatori delle avanguardie americane degli anni Sessanta e Settanta. In questa storia complessa e discontinua s’inscrive l’attuale ritorno, sulle scene della danza contemporanea, della presenza di danzatori che ci è difficile designare: amatori, non danzatori, atipici, handicappati, eccetera. Questa nebulosa di danzatori “atipici” – dal titolo di un numero della rivista quebecchese *Jeu* (2014: 13-53) – non si lascia neppure comprendere da una definizione negativa quale quella di “non professionisti”, poiché vi si troveranno allo stesso modo danzatori *handi*² professionisti, amatori (non remunerati) virtuosi, e altri ancora. La loro consistente apparizione sulle scene contemporanee richiede di essere concepita – e descritta – come un fenomeno coreografico a sé stante. In questo articolo mi guarderò dal tentare di fornire una definizione completa ed esaustiva de “l’amatore in danza”; tuttavia vorrei azzardare un’ipotesi: esiste una conformazione dell’amatore *prodotta dal mondo istituzionale e professionale della danza contemporanea*; in altre parole una certa forma d’amatore, che definirò nei termini di *danzatore*

* Titolo originale: *Du piéton ordinaire*. Traduzione dal francese a cura di Margherita De Giorgi. Il testo originale è stato fornito in esclusiva su gentile concessione dell’autrice ed è in via di pubblicazione in un volume a cura di Michel Briand (2017).

¹ Si veda Martin Gleisner (in Launay-Pagès 2010: 239-242); o ancora la conferenza-performance condotta da Isabelle Launay ne *La part du rite* di Latifa Laâbissi (2012) <http://figureproject.com/oeuvre/lapartdurite> (Ultimo accesso: 4 giugno 2016) e, sempre nel volume citato sopra, l’articolo di Axelle Locatelli, in corso di pubblicazione (Locatelli in Briand, 2017).

² Il termine *handi*, in Francia, è rivendicato (assieme ad altri quali “in situazione di handicap”, “portatori di handicap”, eccetera) da un numero d’individui che vivono con un handicap, al fine di sfuggire agli effetti stigmatizzanti ed essenzializzanti del termine “handicappato”. I dibattiti terminologici sono particolarmente attivi da una decina d’anni, con lo sviluppo dei *Disability Studies*. Questi ultimi, tra le filiazioni degli studi femministi, di genere, post-coloniali, studiano l’handicap come fenomeno politico e lo rivendicano come comunità minoritaria.

pedestre, deve la sua esistenza alla danza professionale e istituzionalizzata.

O ancora, la danza contemporanea ha prodotto una categoria di corpo eterogeneo, molteplice, che non si definisce né per il proprio non professionismo, né per la propria amatorialità (in quanto pratica assidua ma non professionistica), né per la propria non virtuosità, né per la propria non remunerazione, ma per la propria funzione: indicare e denunciare un'altra categoria (altrettanto problematica) di danzatore classico o contemporaneo che si presuppone omogeneo, universale e che viene giudicato convenzionale, che chiamerò danzatore *normale*.

Danza d'amatori e amatori a teatro

È stato leggendo gli ampi studi dedicati al teatro amatoriale che mi è parsa forse esistere una categoria d'amatore propria alla danza, inventata e prodotta dalla danza professionale per i bisogni della propria esistenza estetica e, in ciò, ben differente dalle forme dell'amatorialità del teatro.

Marie-Madeleine Mervant-Roux definisce così il teatro amatoriale:

“[...] affinché un'attività drammatica rientri nel teatro detto 'degli amatori' o 'amatoriale', tre condizioni – escluso il carattere non lucrativo dell'attività, criterio oggettivo di ogni amatorialità – sono richieste: a) lo scopo dell'attività dev'essere *il teatro*, e non un'azione condotta mediante il teatro; b) la sua struttura dev'essere autonoma; c) in un modo o nell'altro, *la relazione con un pubblico* dev'essere inscritta nell'orizzonte, prossimo o meno, dei partecipanti. Numerose attività oggi riunite sotto l'etichetta di 'pratiche amatoriali' devono questa definizione a null'altro se non alla caratteristica di principiante dei loro *aderenti*, tuttavia esse non corrispondono, in quanto *strutture*, a queste condizioni (Mervant-Roux 2004: 7)”.

Il “teatro amatoriale”, definito dai tre criteri qui citati, si distingue anche da numerose altre pratiche in cui rappresenta lo strumento di un progetto terapeutico, educativo, sociale, eccetera. La nozione delimita una pratica attiva, regolare, assidua, che si oppone tanto a quelle di dilettantismo, d'incompetenza, di “sola” pratica (il laboratorio senza lo spettacolo), che di pratica “vincolata” (fare teatro, o danza, nell'ambito di una struttura obbligatoria, notoriamente la scuola primaria, la scuola media, il liceo, senza averlo liberamente scelto).

Il teatro amatoriale si distingue così da altre pratiche non professionistiche, ma anche dal teatro



professionale: “[...] si ritiene di difendere utilmente questo teatro [amatoriale] in un confronto che si pensa obbligato con la scena professionistica – e che conviene rifiutare. Perché è antropologicamente differente” (Mervant-Roux 2004: 13). Mervant-Roux sottolinea che è l’indefinitezza (l’assenza) dello statuto di “attore amatore” a costituire la sua natura: l’attore amatore non abbandona il suo status sociale per diventare attore; al contrario, lo mantiene fin dentro al teatro e questo è persino ciò che costituisce l’identità del teatro amatoriale: “l’assenza di uno statuto d’attore amatore in quanto tale, l’assenza, per colui che interpreta, d’una vera rottura con la società, l’assenza di una vera e propria iscrizione nel campo estetico produce la reale differenza con l’attività cui si dedica l’attore professionista” (Mervant-Roux 2004: 13).

Infine, il teatro amatoriale non condivide i luoghi e le temporalità del teatro professionale: esso si è progressivamente disseminato

“in sale e luoghi eteroclitici che costituiscono *una sorta di margini interni alla società*: questi luoghi non si presentano come marginali, i codici sociali sono ripetuti all’interno del loro dominio [...]. Fare del teatro amatoriale, non è quindi fare lo stesso teatro del professionista, gratuitamente e in maniera più ‘di sinistra’. [...] ‘lo scarto decisivo’ riguarda *la natura della scena drammatica dove s’interpreta, senza soluzione di continuità con la scena del sociale*. Possiamo allora comprendere meglio il silenzio degli specialisti il cui oggetto di studio è *l’arte del teatro*: il mondo amatoriale di mezzo si trova al di fuori del loro campo d’indagine” (Mervant-Roux 2004: 14).

Sebbene l’ambito coreografico non sia stato finora oggetto di analoghe investigazioni, queste analisi sui rapporti tra teatro amatoriale e teatro professionistico risuonano ampiamente con il campo della danza. Così, la rigida definizione dell’uso del termine amatore per una pratica non professionistica ma volontaria, costante, rivolta verso lo spettacolo e un pubblico, permette in primo luogo, in danza come in teatro, di evitare il mescolamento con le forme educative (danza nelle scuole, nei conservatori...), terapeutiche (danza terapia) e sociali (soprattutto con tutte le “missioni” legate alle azioni sul campo durante le residenze coreografiche). Essa permette anche d’identificare una “danza amatoriale” nel senso in cui il termine viene utilizzato nel teatro, vale a dire un tessuto di gruppi organizzati, assidui, impegnati, volti allo spettacolo, spesso organizzati in



forma di compagnie, che operano all'interno di una rete di diffusione e all'interno di un pubblico in qualche modo parallelo a quello della danza cosiddetta professionale, e corrispondente in definitiva ai criteri del teatro amatoriale già citati. Menzionerò ad esempio il dispositivo "danza di repertorio e amatoriale", avviato dal Ministero della cultura e oggi preso in carico dal Centre National de la Danse (CND)³, che offre una definizione precisa dei gruppi amatoriali che possono rivolgersi a questa struttura: tra gli altri criteri, gruppo costituito da almeno due anni, la cui pratica è assidua, e desideroso di ricreare un'opera di repertorio. Questo dispositivo rivela dal 2006 l'esistenza di un tessuto di gruppi "amatoriali" che forse ha contribuito a creare, o almeno a strutturare. Se la storia della formazione di questa rete di danza amatoriale pare in parte diversa da quella del teatro⁴, la descrizione delle relazioni tra teatro professionale e amatoriale sembra su più aspetti trasponibile alla danza contemporanea. Tuttavia esiste in danza una forma di amatori che non compare in questa panoramica teatrale, oppure compare in maniera molto marginale "nel momento in cui dei registi professionisti introducono nei loro spettacoli degli interpreti senza esperienza (spesso 'nemmeno amatori') vedendovi un mezzo per reinterrogare e rivitalizzare la loro arte" (Mervant-Roux 2004: 12). In danza, questi "nemmeno amatori" sono molto in voga su un gran numero di scene professionistiche. Molto apprezzati da una certa danza contemporanea, questi "nemmeno amatori" sono presentati, costruiti da una rete istituzionale complessa e richiedono di essere distinti dagli amatori così come M. M. Mervant-Roux li definisce. Proporrò di denominarli "danzatori pedestri", espressione che prendo in prestito dai danzatori post-moderni americani, che parlano di *pedestrian body* per indicare i danzatori non formati, non virtuosi, che fecero la loro comparsa nella danza americana degli anni Sessanta e Settanta.

"Soprattutto non amatori"

È su questa figura del danzatore pedestre come categoria estetica, e non sociologica, dell'amatore che vorrei riflettere. M. M. Mervant-Roux nota che gli specialisti in teatro non s'interessano agli amatori; in compenso, la questione dell'amatore rimane, per una gran parte, una questione per sociologi. Vorrei dimostrare come il "corpo pedestre" sia una categoria estetica, *prodotta dal campo*

³ Il testo del regolamento di questo bando è disponibile sul sito del CND: www.cnd.fr/ (Ultimo accesso: 4 giugno 2016) e si trova, si noterà, nella sezione "professionisti/costruire il proprio progetto".

⁴ Per una storia della costruzione – e dell'esclusione – della categoria del "teatro amatoriale" si veda il contributo di Laurent Fleury nel saggio a cura di Mervant-Roux (2004: 51-47).



della danza professionale. Nulla conosce, questa, delle categorie sociologiche di quanti incarnano i pedestri e non molto sa di un'eventuale identità (della loro formazione, del loro eventuale allenamento, della loro pratica assidua o semplicistica, delle loro motivazioni verso la danza). Tuttavia questa categoria segnala lo sforzo di una danza contemporanea che tenta, a traverso di essa, di sfuggire alle proprie norme. Perorero a favore dell'utilizzo di questa nozione di danzatore pedestre come concettualmente distinta da quella di danzatore amatore, poiché i dibattiti emergenti sugli amatori in danza tendono a confondere la prospettiva estetica (quale funzione occupa il "corpo amatoriale" nella creazione contemporanea), sociologica (chi sono gli amatori?) e politica, cioè attivista (come può la danza essere al servizio di un progetto volto al cambiamento sociale?).

Ora, tutto sembra contrapporre il danzatore pedestre e il danzatore amatore. Quest'ultimo, in effetti, si caratterizza per la propria passione per la danza, una pratica costante, delle esigenze tecniche e un insieme di tratti che paiono fortemente ricalcati sul modello del danzatore professionista *normale*. Al contrario, il danzatore pedestre sarebbe innanzitutto un *danzatore naif*; con ciò intendo a un tempo "vicino all'origine del mondo in cui la vita appare di una semplicità naturale, senza affettazione", secondo il dizionario lessicografico del Centro nazionale delle risorse testuali e letterarie⁵, e nel senso in cui si utilizza oggi il termine in ambito medico – i pazienti "naif" corrispondendo in questo caso a quanti non hanno ancora mai ricevuto trattamenti. Il danzatore pedestre, apprezzato per il suo stato "di natura", sarebbe così colui che non ha mai ricevuto un "trattamento in danza": niente pratica, niente formazione, niente allenamento. Questo danzatore "soprattutto non amatore"⁶, quindi, è apprezzato dagli artisti professionisti precisamente per la sua mancanza di formazione in danza. Questo stato "naif" del danzatore pedestre, lo vedremo, è un'invenzione costruita dagli specialisti della danza (precisamente quelli che, come osserva Mervant-Roux, non s'interessano agli amatori) – finzione che serve a designare, nonché a denunciare, delle norme estetiche da cui il pedestre tenta di distaccarsi.

⁵ Si veda il portale lessicale del Centre national de ressources textuelles et lexicales: www.cnrtl.fr/ (Ultimo accesso: 4 giugno 2016).

⁶ Ringrazio Patrick Germain-Thomas per avermi concesso di condividere alcuni estratti delle interviste che ha condotto per le proprie ricerche personali, nelle quali una quantità di danzatori e coreografi professionisti affermano di preferire lavorare con amatori principianti, piuttosto che amatori assidui, già avvezzi a una pratica di danza dalla quale avrebbero difficoltà a distanziarsi.



Pedestri d'America

È nel periodo – oramai canonico – delle “avanguardie americane degli anni Sessanta e Settanta” che si consolida la figura del corpo pedestre e che fanno la loro comparsa nelle performance dei performer atipici, ovvero danzatori non segnati dalle “stigmati” dell’allenamento tradizionale. Sally Banes ha analizzato quest’epoca e le sfide di questa corrente, a cominciare dalla nozione di “democrazia” (Banes 2002): si trattava di togliere una quantità di gerarchie che strutturavano le estetiche coreografiche dominanti, quali la scena teatrale *versus* gli spazi ordinari; il gesto virtuosistico *versus* il gesto quotidiano; il danzatore “straordinario” *versus* il “pedestre”; il performer sul palcoscenico *versus* lo spettatore... In senso più ampio, si trattava di una versione tra le altre della riconciliazione tra “il mondo dell’arte” e quello della “vita”.

Se questo impulso a sottrarsi alle convenzioni dominanti è comune a tutto il campo artistico, bisogna ricordare che, per la danza, queste convenzioni sono prodotte in primo luogo da un’iscrizione anche nel corpo e nel gesto:

“Tutti i danzatori di Martha Graham si assomigliano. Stessa cosa per quelli di Doris Humphrey. Si assomigliava per forza al coreografo che dirigeva la compagnia e incarnava una sorta di guru cui si prendeva in prestito lo stile dei movimenti, la filosofia, tutto. S’indossava lo stesso tipo di vestiti e si danzava sempre a piedi nudi. Non ero la sola a ribellarmi contro questo stato di cose [...]” (Halprin 2009: 7).

L’integrazione di corpi pedestri, in altre parole danzatori non formati, è uno degli strumenti di questa democratizzazione. I corpi pedestri si oppongono in primo luogo a quanti sono passati per l’allenamento di quella danza che modella il corpo e il gesto, come denuncia Anna Halprin nella citazione qui sopra. La loro maldestrezza, da un termine che Dominique Bagouet, ben più tardi, amò adottare, acquisisce valore in opposizione alla destrezza, l’abilità, l’eleganza dei danzatori formati, ai quali si rimprovera ormai l’*allure* riconoscibile, segno del loro allenamento costante. Con “pedestre” non bisogna nemmeno intendere dei corpi “marcianti”: se la marcia, in effetti, è un motivo ricorrente delle performance dell’epoca, come gesti quotidiani come restare fermi in piedi, sedersi, alzarsi, guardare, eccetera, il termine cerca piuttosto di designare uno stato della presenza e dei



gesti che, se non sono quotidiani, del quotidiano avrebbero la tranquillità o l'apparenza ordinaria – e, soprattutto, che non sarebbero coloriti da una postura, un'esagerazione, una stilizzazione che marcano irrimediabilmente ogni gesto del danzatore allenato. Ciononostante, bisognerebbe sfumare questa nozione di “non allenamento”: nel contesto del Judson Dance Theatre, si richiamano regolarmente le “performance” in cui sarebbero apparsi artisti non danzatori e, in particolar modo, artisti visivi (Robert Morris, Rauschenberg, Jasper Johns...). Se costoro sono in effetti “non allenati” a una tecnica di danza classica o moderna dell'epoca, e se i loro corpi non portano i segni di questo allenamento, certamente non sono “ordinari” nel senso abituale del termine: anonimi, distanti dal mondo dell'arte, eccetera. I corpi pedestri delle origini non sono quindi pedestri nel senso di uomo della strada, estraneo all'universo artistico; pedestre indica qui il danzatore naif, certo, perché non allenato, ma sicuramente non straniero al mondo dell'arte.

Virtuosismi pedestri

Nonostante ciò, la “democratizzazione” si accompagna anche allo sviluppo di nuove metodologie di lavoro che intendono rendere la danza *accessibile* ai corpi non allenati, tanto quanto a rinnovarne il territorio ed espanderne le possibilità; così il corpo pedestre non è sempre un corpo naif, che arriva in scena inalterato da tutte tecniche corporee e gestuali acquisite; esso è più probabilmente di un danzatore avvezzo ad altre tecniche, a altre *formazioni* rispetto a quelle che paiono, allora, definire il “corpo danzante normale”.

“C'erano gli stili Graham, eccetera, che erano diventati una sorta di norma. Bisognava riesaminare tutto ciò per trovare delle nuove maniere di comporre e una nuova gestualità. È per constatazione che è nata l'idea di servirsi di movimenti legati alla realizzazione di un compito [*task*, in francese *tâche*, ndt], e da lì viene il mio interesse per la concezione che Mabel Todd espone nel suo libro *The Thinking Body*. Ho avuto il desiderio di ritornare alla fonte, a ciò che mi aveva insegnato il mio primo professore, Margareth H'Doubler, che coglieva davvero il movimento a partire dall'anatomia e dalla kinesiologia, ponendo ampiamente l'accento sulla creatività” (Halprin 2009: 7).



Tra le nuove metodologie della danza, possiamo citare i famosi *tasks* (“compiti”) di Anna Halprin, largamente ripresi e sviluppati in diverse forme dagli artisti che lavorano sotto la sua impronta, così come la nozione di partitura (*score*). Le pratiche d’improvvisazione e di composizione istantanea, che derivano dalle precedenti, permettono anch’esse di pensare la danza indipendentemente dalla (ri)produzione di una forma; infine, aggiungerò il campo delle pratiche somatiche⁷, che diventano una risorsa per i danzatori e che forniscono al loro passaggio verso opere *processuali* degli strumenti grazie al loro focus sul lavoro di percezione.

Queste metodologie di lavoro, che oggi si sono inserite in una gran parte delle pratiche della danza contemporanea, svolgono a un tempo tre funzioni:

- Estendere il territorio di ciò che è considerato come danza molto al di là delle frontiere convenzionali;
- Sfuggire, dal punto di vista dei danzatori “formati” (soprattutto transfughi di Cunningham), agli automatismi acquisiti e alle loro norme, tanto gerarchiche quanto estetiche;
- “Democratizzare” la danza, nei suoi spazi tanto quanto nei suoi materiali gestuali, nei suoi corpi, nelle sue platee, e renderla *accessibile*⁸ a dei danzatori che non sono passati attraverso gli allenamenti tradizionali delle danze classiche e moderne; in altri termini, coloro che non sono stati normalizzati rispetto alle convenzioni dominanti in danza.

Le chiamerò tecniche *anti-formali*, non perché esse manchino di rigore (in realtà, sono particolarmente rigorose), ma perché contrariamente alle “norme” coreografiche che Halprin denuncia, esse non si definiscono con la produzione di forme: di uno stile, di un vocabolario gestuale, di figure riconoscibili che caratterizzano differenti stili classici e moderni. Ciò che le definisce non è la forma che esse costruiscono, ma il loro processo. Insistiamo sul fatto che esse

⁷ Le pratiche somatiche sono un insieme di pratiche di movimento, non danzato, che pongono l’accento sullo sviluppo della consapevolezza del gesto e su un lavoro sottile sulla percezione. Tra queste tecniche possiamo citare il metodo Feldenkrais, che Halprin ha molto praticato, o ancora il *Body-Mind Centering*[®] di Bonnie Bainbridge Cohen, molto seguito dai danzatori di *Contact Improvisation*.

⁸ Insisto su questo termine abitualmente riservato all’ambito dell’handicap, proprio perché queste tecniche “accessibili” rendono ad oggi il campo della danza contemporanea *accessibile* per i corpi non normati di danzatori portatori di handicap, anche se la loro presenza in scena rimane troppo sporadica.



permettono l'accesso della pratica di danza a danzatori non allenati nel senso abituale del termine; e che tuttavia esse non potrebbero *definire* il danzatore pedestre in opposizione al danzatore "allenato", poiché oggi rappresentano altrettanto il substrato della presenza scenica di molti danzatori "allenati":

"Frédéric Seguet si [presenta] ad esempio in scena come 'anti-vero danzatore': dissimula la sua tecnica, presenta un corpo non glorioso, fiacco e dimesso, canta stonato... ma rivela tuttavia un virtuosismo nella conduzione del tempo del proprio gesto, nel controllo dell'attenzione del pubblico, nella sua capacità di produrre immagini..." (Perrin in Formis 2008: 86-97).

Quel che qui descrive Julie Perrin potrebbe benissimo venire applicato al corpo pedestre, tanto questi concetti di "corpo pedestre" e di "gesto quotidiano" fanno parte dell'armamento generale della democratizzazione della danza secondo Sally Banes. Così, il corpo pedestre non costituisce in nessun modo un'essenza o una natura; una presenza apparentemente quotidiana in scena può rivelare un danzatore amatore o pedestre, ma altrettanto un danzatore *normale* che sostituisce i segni dell'allenamento tradizionale con i segni positivi di un corpo ordinario:

"Danzatori in scarpe da ginnastica, posture non gloriose, gesti dimessi, attività semplici (fumare, discutere, grattarsi...) costituiscono segni del quotidiano. Questi codici di una certa presenza scenica sono talvolta molto distanti dalla realtà del quotidiano che noi viviamo.... Essi costituiscono quindi una sorta d'invenzione del quotidiano" (Perrin in Formis 2008: 86-97).

Quando, negli anni Novanta, i danzatori contemporanei francesi scoprono, o riscoprono, a un tempo gli artisti e le opere della corrente postmoderna americana, le loro tecniche e i loro credo estetici e politici, ciò avviene sulla base di una "crisi" delle norme coreografiche che risuona ampiamente con quelle degli anni Sessanta americani: crisi della rappresentazione, rigetto della formattazione tanto estetica quanto corporea, rifiuto della strumentalizzazione degli interpreti al servizio dell'opera e del suo coreografo, problematiche riguardanti i rapporti politici all'interno delle compagnie. I danzatori allenati presso le migliori scuole accademiche e gli interpreti delle



compagnie più in vista della “danza francese degli anni Ottanta” scoprono con delizia le pratiche somatiche, la *Contact Improvisation*, l'improvvisazione strutturata, le partiture, i *tasks* e la serie di metodologie che vi si integrano (produzione collettiva, rifiuto della gerarchia coreografo-interprete...). In occasione di un memorabile laboratorio organizzato alla Ménagerie de Verre da Mark Tompkins, intitolato “*On the Edge*” (1998), la futura élite delle avanguardie francesi incontra Steve Paxton, Simone Forti e Lisa Nelson. Dalle loro prime creazioni, quando un gran numero di questi celebri interpreti diventa a sua volta “autore”, vedremo comparire in scena (e su altri spazi non convenzionali) tecnici, critici, teorici, artisti visivi che partecipano alla performance e rivelano a loro volta le grazie del gesto e dei corpi “non allenati”. I segni del quotidiano e dell'ordinario, secondo il termine usato da Julie Perrin, diventano il marchio di questa nuova corrente che non si tarderà a denominare “non danza”⁹.

Norme coreografiche...

Il danzatore pedestre delle avanguardie coreografiche americane e poi francesi è dunque un antidoto al corpo danzante moderno: è spesso descritto come “non virtuoso”, o ancora maldestro, termine che qui assume una sfumatura positiva. Se egli è di una splendida maldestrezza, ciò è dovuto al fatto che non è stato “formattato” dagli anni di standardizzazione gestuale e tecnica della formazione tradizionale del danzatore; e se lo è stato, si farà necessario un lavoro straordinario per “spulciare la bestia”, o ancora “levare le squame”, con i termini precursori di Dominique Bagouet (Bagouet in Aubry 1989: 23) – la formattazione tecnica apparendo in tal modo come una maschera o una corazza imposte dall'esterno, alle quali bisogna rinunciare per lasciar trasparire una verità più interiore. Sotto l'impronta di questa opposizione del corpo pedestre al corpo tecnicizzato del danzatore classico e moderno è necessario intendere eventualmente anche l'argomentazione del corpo “più naturale”, opposto a una trasformazione artificiale subita dal danzatore *normale*, che richiede di essere disfatta¹⁰.

La moltiplicazione di *tecniche anti-formali* mostra fino a che punto sia precaria questa opposizione

⁹ Sul termine «non danza» si veda Dominique Frétard (2003) e soprattutto Jean-Marc Adolpe-Gérard Mayen (2004: 72-74).

¹⁰ Il dibattito “natura” vs “artificio” rimette così in gioco quello degli anni Dieci e Venti del secolo scorso, nel quale i danzatori moderni rivendicavano un gesto naturale in opposizione al gesto classico, a loro parere artificioso.



“pedestre/tecnico”, o “pedestre/virtuoso”, poiché ciò che permette al danzatore pedestre di essere danzatore è molto spesso l’appropriazione di tecniche provenienti da un altro virtuosismo... al punto che talvolta saranno i danzatori più accaniti ad arrivare a produrre l’effetto di naturalezza ricercato con il corpo pedestre. Il danzatore pedestre è esattamente un “anti-danzatore”, poiché non tenta di mostrare né potenza, né grandi estensioni, né figure straordinarie. È “singolare” laddove il danzatore *normale* ha perso tutta la propria identità individuale. Tuttavia, mentre la sua sola presenza denuncia la standardizzazione del danzatore normale attraverso le norme coreografiche, gli anni di allenamento intrapresi dall’infanzia, l’esecuzione di forme riproducibili e imposte dall’esterno, i retaggi reali e principeschi portati dalla tradizione classica; mentre il pedestre appare in scena attorniato da un vocabolario della presenza, della spontaneità, del gesto naturale e particolare, nulla viene detto sulle ore di pratica che l’hanno lì condotto, sull’apprendimento di tecniche ad ogni modo specifiche quali l’abbandono del peso, le pratiche della Contact, la percezione degli stimoli ambientali, l’interpretazione delle consegne della partitura, che formano il corpo e l’immaginario del danzatore pedestre allo stesso modo delle presunte ore passate alla sbarra del danzatore normale.

L’opposizione “pedestre/virtuoso” è quindi una finzione sostenuta da un duplice mito: da un lato, quello di un “corpo naif”, che non sarebbe “formato” da alcuna tecnica, e che quindi non si conformerebbe ad alcuna convenzione. Dall’altro, quello di un corpo *normale* – vale a dire irrimediabilmente normato – del danzatore, che potrebbe definirsi, al di là di un’ipotetica standardizzazione (“tutti i danzatori si assomigliano”) attraverso una sorta di segno virtuosistico: la sua postura gloriosa, la sua gestualità eclatante lo potrebbero definirebbe agli occhi di tutti come “danzatore” persino quando non danza, e ciò andrebbe ricadere fino alla sua capacità di danzare diversamente. Il danzatore *pedestre* ricerca una presenza che non è quella del danzatore *normale*; egli non vuole dei gesti ridicolmente eccezionali, fuori dal mondo, fuori dall’ordinario, che definiscono la danza secondo il danzatore *normale* e modellano il suo corpo al punto che non sia più possibile vederlo in nessun altro modo se non come danzatore. Questa opposizione non sussiste, d’altro canto, che in virtù del suo carattere illusorio: la categoria “danzatore virtuoso” o “danzatore normale” non corrisponde a nessuna realtà tangibile (si possono forse confondere un danzatore dell’Opéra di Parigi, un danzatore di Cunningham, un danzatore di Wim Wandekeybus, un



danzatore di Pina Bausch?), così come dietro la nozione di “corpo pedestre” si cela una varietà assai ampia di pratiche, di esperienze e... di virtuosismi.

... e maldestrezza

Perché il danzatore pedestre non è soltanto un anti-danzatore; gli è attribuita anche una costellazione di valori positivi: in primo luogo, un’“infinita diversità” che si tratta di rendere visibile. Ritorna così alla mente il bellissimo lavoro di Steve Paxton, reinterpretato dal Quatuor Knust, in Francia, agli albori del movimento delle nuove “avanguardie coreografiche” francesi: *Satisfyin’ lover*¹¹, composizione per un gran numero di performer pedestri (e questa volta “marciatori” in senso stretto) di ogni età e costituzione, che consiste in semplici marce che attraversano il palcoscenico da un capo all’altro, seguendo una partitura di ritmi, velocità, raggruppamenti definiti con precisione. La pièce rivela così l’infinita varietà delle morfologie umane, rese visibili dal quadro scenico, e del movimento più ordinario, più “comune” e meno osservato del mondo: la marcia. Tutti gli artifici della scena e del teatro vengono così mobilitati per “rendere visibile l’invisibile”: in altri termini, per far rientrare il quotidiano – troppo familiare per essere distinguibile, come osserva ancora Julie Perrin – in un’avventura spettacolare.

Il quotidiano è anche “comune”: si presuppone che il pubblico del danzatore pedestre si riconosca in lui e, grazie a lui, riteniamo si dissolvano i confini che separano il palco dalla sala, il mondo ordinario dal mondo dell’arte. Questo è ciò che è in gioco nelle numerose pièce i cui danzatori e performer sono reclutati attraverso un “bando di partecipazione”; menzioniamo per esempio *Les gens de chez moi* di Thierry Thieû Niang, creato nel marzo 2014 presso l’Espace 1789 di Saint Ouen, con “ventisette abitanti di Saint-Ouen, del quartiere” di quattro generazioni differenti e in cui il pubblico, per una considerevole parte composto da persone vicine ai danzatori, si trova in qualche modo in confidenza con questi; o ancora il progetto *The Record* ospitato alla Villette nel marzo 2015, che per l’occasione bandisce un reclutamento aperto a

+ 16 anni e alle persone che possiedono una buona mobilità. Nessuna pratica teatrale o coreografica è richiesta per partecipare a *The Record*. [...] La preselezione delle candidature e

¹¹ Creata da Steve Paxton nel 1967, la performance fu ripresa in Francia dal Quatuor Knust nel 1996, in occasione del Festival Montpellier danse.



l'audizione saranno svolte dagli artisti della compagnia. La durata dell'audizione può variare tra i quindici minuti e l'ora, a seconda dei profili. Le 35 persone selezionate per partecipare al progetto saranno informate al termine della fase di audizione [...]”¹²;

e i punti centrali della pièce, così descritti:

“*The Record* parla di noi tutti, ora. Del presente, dell'epica del quotidiano. Le 35 persone in scena riveleranno chi sono, ma anche chi possono diventare. Insieme, essi creano uno spettacolo che mescola teatro, danza, arti visive e incontro. Perché la particolarità sta nel fatto che nessuno di questi 35 amatori si sarà incontrato prima della rappresentazione di debutto”¹³.

Infine, il danzatore pedestre può brillare di propria maldestrezza – la quale si contrappone naturalmente al gesto senza grinzhe del danzatore normale, ma che tocca il suo pubblico grazie a un'altra forma di eroismo, quello di esporre la propria fragilità. Così i *Sisyphes* di Julie Nioche, riconversione di un assolo creato dall'artista per se stessa in un pezzo di gruppo per adolescenti: montato in cinque giorni, la pièce consiste in una partitura estenuante di più di venti minuti di variazioni di salti, sulla musica interminabile di *This is the end*, in una versione dei The Doors. Frontale, formando una falsa sincronia poiché, in funzione di consegne comuni, ogni danzatore ha composto i propri salti, l'opera espone il formidabile sforzo di superare limiti per ciascuno differenti, le fragilità, le lotte contro il desiderio di rinunciare, i narcisismi infantili, gli entusiasmi... e tutto ciò che dell'adolescenza può risuonare con le nostre fragilità.

Così, i danzatori pedestri incarnano una distanza critica rispetto alla norma del corpo danzante, ma anche nuove poetiche del gesto; non allenati, essi sono più “naturalisti”, il loro gesto è ritenuto più autentico o più spontaneo. E ancora, “non danzatori”, essi aderiscono meglio al corpo sociale, sono “più nel mondo” che i danzatori *normali*, più impregnati di cultura comune, e a questo titolo “rappresentativi” di noi stessi, il loro pubblico. La presenza dei corpi pedestri sulle nostre scene sarebbe dunque per natura doppiamente sovversivo, opponendosi da un lato a delle norme

¹² Dal formulario d'iscrizione pubblicato sul sito de La Villette e disponibile al seguente indirizzo: <https://lavillette.com/wp-content/uploads/2014/10/Dossier-inscription-The-Record1.pdf> (Ultimo accesso: 4 giugno 2016).

¹³ *Ibidem*.



estetiche sul corpo danzante e sulle opere coreografiche e, dall'altro, all'ordine sociale che pretende di separare gli artisti dalle persone comuni, poiché queste opere contribuiscono a trasformare il mondo apportando delle conoscenze e l'esperienza artistica a coloro che le nostre società lasciano sprovvisti. Si sarà compreso che questi "corpi pedestri" non sono pedestri di per sé, ma in quanto antitesi del corpo *normale* del danzatore: senza riferimento a costui, forse essi sarebbero semplicemente invisibili.

Questa figura del "corpo pedestre", che emerge negli anni Sessanta americani, mi sembra essere riapparsa largamente sulle scene francesi degli anni Novanta e fino ai nostri giorni. Come negli anni Sessanta, essa cristallizza un desiderio di cambiare di corpo e di scena, e si sforza di contrapporsi a tutto ciò che gli appare, di contro, come danza *normale* (in questo caso, le estetiche che hanno spadroneggiato nel corso degli anni Ottanta). Mi pare dunque necessario non confondere danzatore pedestre e danzatore amatore: il primo incarna una categoria insolita del danzatore professionale. Contrariamente all'attore amatore descritto da Mervant-Roux, il danzatore pedestre non opera in scene sociali parallele, lontano dalle reti professionali. Se il danzatore amatore si sforza di avvicinarsi a un corpo danzante "normale" come quello che definiscono le sfere professionistiche, lo fa dall'esterno di queste sfere; al contrario, il danzatore pedestre opera all'interno delle reti artistiche e sociali della danza professionale e la sua esistenza è definita dalla sua distanza dal danzatore "normale", incarnando così "l'altro corpo" di questa danza normale che lo inventa.

Pedestri estremi

In conformità al credo post-moderno, i corpi pedestri marcano le performance d'avanguardia, ma accompagnano anche tutta la sfera dei progetti partecipativi e, o, attivisti della stessa epoca, poiché le tecniche anti-formali qui offrono ancora delle risorse e delle metodologie di lavoro *accessibili* "a tutti". Viene alla mente, ad esempio, *Ceremony of Us* di Anna Halprin (1969), performance proposta in reazione alle violenze razziste che avevano provocato delle sommosse a Watts, che consiste nell'assemblamento in una performance comune di due gruppi naif, l'uno proveniente dai quartieri "neri" e l'altro composto da bianchi giunti da Los Angeles. Le tecniche accessibili aprono allora la danza ad altri tipi di pedestri: non soltanto naif (o supposti tali), ma ancora "fuori norma", spesso colpiti da invisibilità sociale: non-bianchi, provenienti da territori detti svantaggiati, di fasce d'età



specifiche (ultracinquantenni¹⁴ e più di recente bambini¹⁵; adulti portatori di diversi handicap¹⁶, eccetera). Questi corpi fragili, svalutati, minoritari e per lo più affetti da invisibilità sociale appaiono come dei “pedestri estremi”: essi scavano lo scarto con i danzatori normali, sono *ancor più* maldestri, *ancora meno* virtuosi, le loro morfologie sono *ancora meno* normate; essi sono dunque ancora più diversi, ancora più singolari. Infine essi dovrebbero offrire un riflesso *ancora più fedele* del corpo sociale di cui essi, come tutti noi, fanno parte¹⁷. Nuovo paradosso: mi sembra così che una quantità di danzatori “fuori norma”, e particolarmente i danzatori portatori di handicap, facciano a tutti gli effetti parte della categoria dei danzatori pedestri non per la loro qualità “ordinaria”, ma per la maniera in cui definiscono, in modo ancora più forte, la norma danzante da cui la loro presenza si distanzia.

Pedestri nelle vie delle politiche culturali

Questo faccia a faccia tra due generi di corpi all’interno della “danza normale” non dovrebbe ridurre le questioni estetiche del corpo pedestre alla sola dimensione tecnica e individuale, o alle sole intenzioni degli artisti (danzatori e coreografi). Il radicamento del corpo pedestre nello spazio comune del corpo sociale “ordinario” coinvolge, lo si è visto, la dissoluzione di altre convenzioni della danza normale, quali le gerarchie tra mondo artistico e mondo ordinario, tra artista e non artista. Il corpo pedestre è di qui soggetto all’insieme delle pressioni che vengono esercitate sul mondo dell’arte, che condizionano la sua esistenza o che tentano di definirla. L’inclusione dei pedestri sulla scena d’avanguardia ha quindi per corollario l’inclusione di corpi danzanti nel corpo sociale; l’avvio di pratiche di creazione “radicali” è indissociabile da un’attitudine educativa (nella

¹⁴ Si veda per esempio “...du Printemps” di Thierry Niang (2011), per interpreti in età, tra i sessanta e oltre gli ottant’anni, o ancora *Kontakthof* (1978) di Pina Bausch, ripreso da un gruppo di danzatori “sopra i 65 anni” selezionati per l’occasione (2000).

¹⁵ *Enfant* (2011) di Boris Charmatz, *Petit projet de la matière* (2011), da *Projet de la matière* (1993) di Odile Duboc e ricreato da Anne-Karine Lescop per un gruppo di bambini, *Pour Ethan* (2014) di Mickael Phelippeau e molti altri.

¹⁶ Tra i quali un esempio, molto pubblicizzato, è *Disabled Theater* (2012) di Jérôme Bel per la compagnia svizzera di attori portatori di handicap, il Theater HORA.

¹⁷ Sono giunta a chiamare questi danzatori a un tempo pedestri e fuori norma “figure deboli” [in francese *figures faibles*, ndt] perché, di fatto, la diversità ch’essi sembrano portare in scena è lontano dal riflettere questo corpo sociale comune che appunto infligge loro invisibilità. Deboli, per provocazione, perché essi incarnano l’indebolimento che l’ordine sociale impone loro; figure perché, ben più dei pedestri ordinari, sono destinati ad apparire, in scena, come “rappresentanti” della comunità invisibile cui i “normali” li associano. Un prossimo studio permetterà – spero – di mostrare come questi attori indeboliti, impadronendosi dello spazio dello spettacolo, possono anche incarnare una capacità d’azione che i “normali” non saprebbero assegnare loro.



quale i danzatori “professionisti” vengono a educare i non danzatori *alla danza*, oppure a educarli *allo strumento della danza*) o attivista. L’arte appare come lo strumento di uno stare-meglio che si confonde con la terapia o il lavoro di natura politica e sociale. La questione dell’“amatore” in danza nelle sue diverse sfaccettature, ivi compreso il corpo pedestre, si diffrange allora in una moltitudine di pratiche eterogenee, in cui nonostante ciò il danzatore normale e professionale rimane onnipresente: opere o performance inserite nella rete delle avanguardie, progetti partecipativi intrapresi dagli artisti o dalle strutture culturali professionali, presso popolazioni “fragili” o reclutate in un dato territorio, progetti artistici messi *al servizio* di un progetto sociale, o problematiche sociali messe *al servizio* di un progetto artistico... La rivendicazione politica ed estetica, da parte degli artisti, di un’uguaglianza (o di un’assenza di gerarchia valoriale) di tutti questi tipi di progetti pare, per lo meno in superficie, mettere in scacco il criterio proposto da Mervant-Roux dell’autonomia del teatro (il teatro per il teatro, non al servizio di un progetto terapeutico, sociale o educativo). Molti artisti del campo coreutico non separano il progetto educativo, formativo, sociale e il lavoro di creazione ed è quasi impossibile isolare i progetti in cui “l’arte è lo scopo del progetto” da quelli in cui l’arte sarebbe uno strumento al servizio di un altro scopo (educativo, sociale, terapeutico).

Questi incontri con “gli altri dell’arte” tentano di trasformare la sfera artistica tanto quanto il mondo sociale. I processi di creazione e le tecniche di danza sono ormai dei processi artistici volti a produrre gli oggetti dell’arte *tanto quanto* un giacimento di risorse nuove di sostegno, d’aiuto, di trasformazione del mondo, nei quali “il corpo” appare come il luogo utopico di una possibile uguaglianza, anche se gli artisti professionisti sfuggono con difficoltà alla postura sovrastante del professore, dell’animatore, dell’operatore sociale, dell’intellettuale impegnato... o dell’artista visionario. In effetti, dagli anni Sessanta e Settanta in America, fa comparsa un’ambiguità che rappresenta senza dubbio la sigla più persistente tra le pratiche odierne: l’elusivo mantenimento della dicotomia e dell’asimmetria tra artisti e non artisti. Sarebbe necessario analizzare le relazioni tra danzatori normali e pedestri, professionisti e amatori, naif e assidui, anche all’interno dei processi di lavoro. In questa sede non farò tale tentativo; tuttavia occorre constatare l’onnipresenza dei professionisti nella maggior parte dei progetti che coinvolgono danzatori pedestri e, o, danzatori amatoriali che mi è stato concesso osservare¹⁸ e la forgiatura della sfera della danza amatoriale da

¹⁸ Penso qui allo spazio centrale accordato, nel dispositivo “Danza d’amatore e di repertorio”, alla nozione di opera, ma

parte di quella della danza professionale, ivi compreso attraverso i numerosi discorsi che vi si riferiscono.

Ciononostante, non sono i soli artisti – normali o pedestri – a creare le questioni estetiche; inoltre l’uguaglianza che essi rivendicano è lungi dal produrre consenso (perché non si giunge affatto a realizzarla). Nel 1994, in un articolo che scatenò un’eccezionale polemica, la critica del *New Yorker* Arlene Croce fa un processo a quella che lei denomina *victim art*, l’arte della vittima o, secondo l’autrice, il surrogato artistico di quanti pretendono di fare arte rendendo visibile la propria debolezza (età, malattia, razza, handicap, sovrappeso, eccetera). In questo articolo divenuto celebre, benché poco letto nella sua interezza, l’autrice rintraccia la genesi della *victim art* e mette soprattutto in causa le politiche del National Endowment for the Arts che a suo parere l’ha favorita (se non addirittura prodotta), mescolando in un’unica linea budgetaria progetti artistici “autonomi” e progetti a intento sociale:

“La burocrazia delle arti del nostro paese (agenzie statali così come private) ha dimostrato negli ultimi anni un’eclatante preferenza per l’arte utilitaristica – arte che giustifica l’esistenza della burocrazia essendo socialmente utile. Questa preferenza è inerente alla natura di ogni governo – benché non fosse questo il caso quando facevo parte della commissione del National Endowment for the Arts alla fine degli anni Settanta. A quell’epoca, l’arte e la pedagogia dell’arte dovevano essere sostenuti senza discussioni e l’azione socio-culturale godeva di programmi specifici [...] Verso la fine degli anni Ottanta, l’ethos del servizio sociale ha letteralmente assorbito tutto il resto: per il NEA era l’unico modo di sopravvivere” (Croce 1994)¹⁹.

Croce prosegue recriminando che la fusione di linee budgetarie differenti (per la creazione, per il

anche di trasmissione, che deve essere assicurata da un “professionista comprovato”: “Perciò, i gruppi e il loro abituale responsabile lavoreranno con un professionista comprovato – coreografo, interprete, notatore di danza o collettore – al fine di rimontare un’opera...” (http://www.cnd.fr/professionnels/danse_amateur_repertoire; Ultimo accesso: 4 giugno 2016). Qui l’amatore è concepito come allievo, discepolo, o quello che potremmo chiamare “piccolo professionista”; ma penso anche a progetti partecipativi che sono sempre diretti da un artista, o da un collettivo d’artisti, e inquadrati da strutture culturali, quale è il caso di Thierry Thieû Niang per *Les gens de chez moi* (tra le altre creazioni), all’Espace 1789 di Saint-Ouen; numerose pièce “per amatori” create da artisti e compagnie professionistiche... dove la questione è sempre “far condividere” agli amatori un progetto artistico professionale. E penso a numerosi dispositivi di danza “amatoriale” in cui uno dei criteri di approvazione è l’intervento di un artista coreografico all’interno del progetto.

¹⁹ Il NEA è l’organismo di Stato incaricato di attribuire finanziamenti pubblici in campo artistico. Traduzione [dall’inglese al francese] dell’autrice.



“servizio sociale”) abbia abolito la divisione, secondo lei indispensabile, tra creazione e arte utilitaristica (o servizio sociale), ponendo così le basi di quello che chiama l’arte della vittima. In tal modo, secondo Croce, l’arte deve mantenere la propria esistenza “autonoma” (da intendere qui “separata dal mondo ordinario”) e tutto ciò che se ne distanzia costituisce una sorta di errore o di malinteso, non tanto della “cattiva arte” quanto “non arte”, giudizio che i critici hanno il ruolo e la competenza per emettere. Sono tuttavia le politiche culturali di finanziamento della creazione ad aggravare la confusione, facilitando lo sviluppo di questa “non arte”, o arte utilitaristica, che serve l’interesse dei governanti.

Dietro al corpo pedestre, strumento di un’arte “politica”, vi sarebbe quindi una questione politica, nel senso utilitario che Arlene Croce deplora. Sul territorio francese, la questione si elabora sulla base di modelli di politiche culturali ben differenti da quelli degli Stati Uniti; ciononostante, nel momento in cui questo testo viene scritto, si possono fare emergere delle tematiche comuni – malgrado le posizioni radicalmente opposte a quelle di Croce. Il “ritorno” francese alle avanguardie, negli anni Novanta, si preoccupa molto meno di problematiche sociali e politiche – e soprattutto per la questione del pubblico della danza – che di questioni estetiche di rimessa in causa delle norme coreografiche dominanti. La generazione “pilota” di questa nuova danza è ben più preoccupata d’inserirsi nelle reti dell’élite coreografica (e soprattutto nelle scene ad essa consacrate), sconvolgendo i codici che vi dominano, che di ricomporre le gerarchie tra “l’arte e la strada”.

Tuttavia, l’inserimento nella rete assai specifica dei teatri pubblici e delle scene nazionali e l’accesso ai dispositivi di finanziamento pubblici che dominano l’economia coreografica hanno imposto l’incontro tra questi gesti d’avanguardia e le missioni di servizio pubblico che definiscono le politiche culturali francesi. Arte per tutti, sensibilizzazione, educazione artistica, missioni territoriali; tutta una rete di pratiche di formazione e di conquista di nuovi pubblici è indissociabile dalla diffusione artistica sostenuta dalle tutele. È in tal modo, mi sembra, che da qualche anno si assiste all’incontro tra queste due logiche: la costruzione elitaria di un “anti-corpo” di danzatore, vale a dire di danzatori virtuosi divenuti esperti nel presentare i *segni* di una corporeità e di un gesto quotidiano, e la messa in scena di corpi supposti pedestri, reclutati facendo un grande uso di bandi di



partecipazione che annunciano criteri invertiti (“cerco danzatori sprovvisti di ogni esperienza”); le due logiche condividono, in parte, delle metodologie di lavoro comuni, *accessibili*, e pure un’estetica dell’ordinario che vuole dar conto o riflettere la magnifica diversità del nostro quotidiano.

Per concludere: esotismo dell’ordinario

In fin dei conti, la semplicità del danzatore pedestre non sussiste se non per la sua qualità di finzione; sappiamo, in effetti, che malgrado l’insistenza dei bandi di partecipazione tra i danzatori “senza alcuna esperienza”, una quantità di coloro che rispondono alla chiamata sono amatori assidui, futuri professionisti, se non professionisti in cerca di lavoro che preferiscono danzare da amatori piuttosto che non danzare per nulla, o ancora sperando di trovare in seguito, grazie a questo primo contatto, un impiego remunerato²⁰. Al termine di questo percorso, il corpo pedestre e la costellazione di rappresentazioni che vi si allacciano (ordinario, comune, simile, quotidiano, eccetera) mi sembrano fissarsi attorno alla nozione di alterità: prima di essere ordinario, “simile” al comune e al pubblico che gli è di fronte, il corpo pedestre è in primo luogo “l’altro” del corpo danzante normale e della sua straordinaria differenza rispetto ai corpi comuni. Così, il danzatore pedestre resiste a ogni definizione: non ha alcuna sussistenza se non nella relazione che intesse con il suo altro, il danzatore “normale”.

²⁰ Così, da quando conduco un insegnamento su queste questioni presso il Département Danse dell’Université Paris 8, alcuni studenti in danza mi offrono essi stessi dei regolari resoconti delle loro esperienze da “danzatori amatori” in creazioni cosiddette partecipative.



Bibliografia

A.A.V.V.

2014 «Jeu. Revue de théâtre ». Dossier *Corps atypiques*, n. 151, vol. 2, pp. 13-53.

ADOLPHE, J.-M.– MAYEN, G.

2004 *La "non-danse" danse encore*, in «Mouvement», n. 28, maggio-giugno, pp. 72-74.

AUBRY, CHANTAL

1989 *Bagouet*, Bernard Coutaz, Arles.

BANES, SALLY

2002 *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. francese di Denise Luccioni, CND, Pantin.

CROCE, ARLENE

1994 *Discussing the undiscussable*, in «The New Yorker », 26 dicembre.

FRANKO, MARK

2002 *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, Middletown.

FRÉTARD, DOMINIQUE

2003 *La fin annoncée de la non-danse*, in «Le Monde », 6 maggio.

GLEISNER, MARTIN

2010 [luglio 1928] *Danse écrite et danse amateur (Laientanz), Schrifftanz*, trad. francese di A. Locatelli, in Launay, I. – Pagès, S. (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, «Mobiles» n. 2, Collezione Arts 8, L'Harmattan, pp. 239-242.

HALPRIN, ANNA

2009 *Mouvements de vie*, trad. francese di E. Argaud e D. Luccioni, Contredanse, Bruxelles.

LOCATELLI, AXELLE

2017 *Gymnastique par la danse et chœur de mouvement*, in Briand, Michel (a cura di) *Corps (in)croyables*, Centre national de la danse (Recherches), Pantin (in corso di pubblicazione).

MERVANT-ROUX, MARIE-MADELEINE (a cura di)

2004 *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*. Editions CNRS, coll. Spectacle vivant, Parigi.

PERRIN, JULIE

2008 *Du quotidien. Une impasse critique*, in Formis, Barbara (a cura di), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, p. 86-97. Citato dalla versione elettronica pubblicata sul sito del



Département danse dell'Université Paris 8, *Paris 8 danse*: www.danse.univ-paris8.fr (Ultimo accesso: 4 giugno 2016).

Sitografia

Il Centre National de la Danse di Pantin

www.cnd.fr/

Paris 8 danse, sito web del Département Danse, Université Paris 8 Saint-Denis Vincennes

www.danse.univ-paris8.fr

Sito personale di Latifa Laâbissi

<http://figureproject.com/>

Portale lessicografico del Centre national de ressources textuelles et lexicales

www.cnrtl.fr/

La Villette, Parigi

<https://lavillette.com/>



Abstract – IT

La presenza di danzatori detti “amatori” cresce sulla scena europea da alcuni anni. Dietro a questo termine di amatore, si nascondono a un tempo una varietà di persone, di pratiche e una certa confusione categoriale. Questo articolo s’interessa a un genere specifico di amatori: non i danzatori non professionisti che portano avanti una pratica costante della danza, spesso modellata su un certo ideale di danzatore virtuoso, ma piuttosto i danzatori che definiamo “pedestri”, da una nozione presa in prestito dalla *postmodern dance* americana. Si tratta di quanti compaiono sulle scene professionistiche, in seguito a bandi di partecipazione, reclutamenti locali, che incarnano la finzione di un danzatore naif, intaccato da nessun allenamento, da nessuna pratica, da nessun virtuosismo e pertanto splendido, perché sfugge alle norme coreografiche dominanti. Si tratta, qui, anche di sfumare questo mito del danzatore naif, rendendo evidenti delle forme di allenamento alternative che consistono nell’improvvisazione, nelle pratiche somatiche, nella composizione istantanea; in ultima istanza, la categoria “pedestre” appare non esterna o opposta a quella del danzatore professionale, ma intrinsecamente legata a questo e persino come finzione prodotta dal mondo della danza contemporanea professionale.

Abstract – ENG

The presence of so-called “amateur” dancers has been growing in the European scene in the last few years. Behind the notion of “amateur” are, at once, a variety of individuals, of practices, and a kind of categorical confusion. This paper considers a very specific genre of “amateurs”: not the non-professional dancers, whose practice is constant and often moulded by a certain ideal of virtuosity of the dancer, but rather those who are defined as “pedestrian”, according to the term borrowed from the American postmodern dance. These are the dancers appearing in the professional scene thanks to calls for participation, local recruitments, and embodying the fiction of a naïf dancer, untouched by any training, practice, virtuosity, and thus splendid, since escaping the dominant choreographic norms. It is also about nuancing the myth of the naïf dancer, by pinpointing alternatives forms of training, such as improvisation, the somatic practices, and instant composition; in the end, the “pedestrian” category does not seem to be outer or opposite to the one of the professional dancer, but intrinsically tied to it and even as a fiction produced by the professional dance world.

Abstract – FR

La présence de danseurs dits « amateurs » se développe sur les scènes européennes depuis quelques années. Derrière ce terme d’amateur, se cachent à la fois une diversité de personnes, une diversité de pratiques, et certaine confusion catégorielle. Cet article s’intéresse à une sorte bien spécifique d’amateurs: non pas les danseurs non professionnels ayant une pratique assidue de la danse, souvent modélisée sur un certain idéal du danseur virtuose; mais plutôt, les danseurs que nous qualifions de « piétons », selon un terme emprunté à la post-modern dance américaine. Il s’agit de ceux qui paraissent sur les scènes professionnelles, issus d’appels à participation, de recrutements locaux, qui incarnent la fiction d’un danseur naïf, vierge de tout entraînement, pratique, virtuosité, et par là splendide, car échappant aux normes chorégraphiques dominantes. Il s’agit aussi de nuancer ce mythe du danseur naïf, par la mise en évidence de formes d’entraînement alternatives que sont l’improvisation, les pratiques somatiques, la composition instantanée; finalement, la catégorie « piéton » apparaît non pas comme externe ou opposée à celle du danseur professionnel, mais intrinsèquement liée à celui-ci, et même comme une fiction produite par le milieu de la danse contemporaine professionnelle.



ISABELLE GINOT

Isabelle Ginot è Professoressa ordinaria presso il Dipartimento Danza dell'Université Paris 8, operatrice Feldenkrais e responsabile pedagogica del programma "Danza, educazione somatica e pubblico fragile" ("Danse, éducation somatique et publics fragiles"). Le sue ricerche hanno inizialmente riguardato l'analisi delle opere coreografiche, in seguito l'analisi delle pratiche di danza e, in particolare, delle pratiche somatiche. Attualmente lavora sull'articolazione tra usi e rappresentazioni, studiando in questo senso i diversi percorsi della danza contemporanea nel mondo dei non danzatori, delle collettività fragili, dei danzatori *handi*, e altri ancora. La gran parte delle sue pubblicazioni è disponibile sulla pagine personale nel sito dell'Université Paris 8: <http://www.fp.univ-paris8.fr/techniques-corps-soins?page=article>

ISABELLE GINOT

Isabelle Ginot is Professor at the Dance Department of the Université Paris 8, a Feldenkrais practitioner and head of the educational programme "Dance, somatic education and fragile audiences" ("Danse, éducation somatique et publics fragiles"). Her researches initially focused on the analysis of choreographic pieces, and subsequently on the study of dance practices, particularly somatic practices. She currently works on the joints between use and representation, considering the diverse experiences of contemporary dance in the world of non-dancers, fragile audiences, disabled dancers, etc.. Most part of her publications is available in her page on the University of Paris 8 website: <http://www.fp.univ-paris8.fr/techniques-corps-soins?page=article>.

ISABELLE GINOT

Isabelle Ginot est professeure au département danse de l'université Paris 8 et praticienne Feldenkrais, ainsi que responsable pédagogique du cursus «Danse, éducation somatique et publics fragiles». Ses recherches ont d'abord porté sur l'analyse des œuvres chorégraphiques, puis sur l'analyse des pratiques en danse, et tout particulièrement, des pratiques somatiques. Elle travaille aujourd'hui sur l'articulation entre usages et représentations, et étudie pour cela les diverses excursions de la danse contemporaine dans le monde des non danseurs, publics fragiles, danseurs *handi*, etc. La plupart de ses publications sont accessibles sur son espace personnel dans le site de l'Université Paris 8: <http://www.fp.univ-paris8.fr/techniques-corps-soins?page=article>