



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

## Presenze competenti. Approcci somatici al gesto e dispositivi partecipativi nelle creazioni di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni

Margherita De Giorgi

“If moving bodies perform in innovative ways, it is not because they manage to move without acquired gestural routines but because they gain knowledge *as a result of performing them*” (Noland 2009: 7).

“Face à l’hyper-théâtre qui veut transformer la représentation en présence et la passivité en activité [on] propose à l’inverse de révoquer le privilège de la vitalité et de puissance communautaire accordé à la scène théâtrale pour [...] la concevoir comme une nouvelle scène d’égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres. [...] savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons” (Rancière 2008: 28-29).

### *Approcci somatici*

In ambito italiano, la Somatica<sup>1</sup> è ancora la grande assente nei discorsi sulle arti performative e, più in generale, sulla cultura del corpo. Dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso, tuttavia, soprattutto in territori anglofoni e francofoni è fiorita una vivace letteratura sulle pratiche

<sup>1</sup> “Somatica” traduce qui il termine *Somatics*, coniato alla fine degli anni Sessanta da Thomas Hanna, filosofo e scrittore, allievo di Moshe Feldenkrais, creatore in seguito del proprio metodo (Hanna Somatic Education®) e membro fondatore dell’International Movement Association, oggi ISMETA (International Somatic Movement Education & Therapy Association). L’ISMETA è attualmente riconosciuta come entità di riferimento nella determinazione degli standard delle pratiche: <http://www.ismeta.org/> (Ultimo accesso: 23 giugno 2016). Ciononostante il campo delle pratiche somatiche è eterogeneo, in costante crescita e trasformazione; se esso comprende tecniche corporee, d’intervento manuale così come di educazione alla consapevolezza attraverso il movimento, provenienti da diverse tradizioni terapeutiche e culturali, il cosiddetto “approccio somatico” cui ci riferiremo ha un campo di determinazione ancora più ampio. Tratto comune in queste pratiche, molto diffuse in ambito performativo, è infatti l’attenzione per il fenomeno situato e soggettivo della corporeità (*soma*), in alternativa o in integrazione a un approccio clinico-scientifico al *corpo* (visto come oggetto astratto) considerato reificante o poco efficace nell’autonomizzare le persone che vi si rivolgono. Tuttavia anche questa dialettica è soggetta alle evoluzioni del panorama attuale, nel momento in cui progetti di educazione somatica cominciano a raggiungere strutture di ricerca, di cura e di educazione quali università, centri di assistenza e scuole. Si vedano Eddy (2009) e De Giorgi (2015). Per approcciare i testi fondativi o vicini alle pratiche più diffuse – tra cui il Metodo Feldenkrais® e il Body-Mind Centering®, che ritroveremo in seguito – si veda Johnson (1995).



somatiche, nella quale le precedenti narrazioni e politiche identitarie<sup>2</sup> hanno gradualmente lasciato spazio a studi sulla loro efficacia in campo artistico-professionale (Fortin-Lord-Long 2002; Fortin-Vieira-Tremblay 2009; Weber 2009) e sociale (Williamson 2009; Ginot 2012; Bottiglieri-Ginot-Salvatierra in Preau 2013). Se non manca, in questi studi, l'interesse a definire il proprio campo, il proprio *ethos* e i propri concetti fondamentali, ricerche altrettanto interessanti sembrano quelle di natura epistemologica, spesso tratte da azioni sul campo. L'interrogativo su *cosa*, nella pratica del gesto e nello sviluppo della consapevolezza percettiva e motoria, *possa tradursi in conoscenza e in che modo* presenta, in questi casi, ricadute non solo teorico-estetiche ma politiche e attiviste. La rivendicazione di molti autori e autrici praticanti è ad esempio quella di riuscire a portare un importante intervento di *empowerment* nel proprio tessuto culturale e sociale, tramite la conduzione di un ampio ventaglio di azioni terapeutico-educative, di progetti artistici, e invitando un pubblico dibattito con riflessioni e scritti originati da tali interventi, votati anche al loro perfezionamento (Eddy 2002; Ginot 2009, 2010, 2014; Williamson 2009).

Non potendo aspirare all'eshaustività su un argomento tanto vasto e complesso, questo contributo vuole agganciarsi ad alcune esperienze d'introduzione di approcci somatici alla danza. Valuteremo in particolar modo alcuni potenziali estetici (ma, si vedrà, altrettanto politici) espressi da significative applicazioni di pratiche somatiche, o pratiche da queste influenzate, in ambito coreografico-performativo. Ne osserveremo quindi l'utilizzo non tanto nel training o nei processi di creazione, ma come piani performativi specifici che *compongono*, assieme ad altri, l'opera stessa. Tuttavia ciò significa parlare di pratiche spesso non del tutto corrispondenti a quelle "di repertorio", né per forza impiegate in modo canonico. Queste tecniche sono riprese anche operando ibridazioni, variazioni, riduzioni; esse conducono talvolta a percorsi e, si vedrà, persino esiti eticamente antitetici tra loro. Ad esempio, possono accompagnare processi di appropriazione più o meno autonoma del gesto danzato, piuttosto che formazioni standardizzate o omogenee; talvolta invece

<sup>2</sup> Sede storica di tali riflessioni e progetti è «Somatics. Magazine-journal of the bodily arts and sciences», fondato da Thomas Hanna nel 1976. Per approfondire le questioni ideologiche sulla nascita della Somatica come ambito di studi e le loro risonanze nei discorsi attuali, si vedano Ginot (2009) e il *Dossier on Somatic Education* del «Brazilian Journal of Presence Studies» (2015). Significativa è inoltre la comparsa, dagli anni Duemila, di altre riviste accademiche espressamente dedicate alle pratiche somatiche. Ne sono un esempio il «Journal of Dance and Somatic Practices» della Coventry University (Intellect Publishing, Bristol) e il «Journal of Somaesthetics» (Aalborg University, Danimarca – Florida Atlantic University, Florida, edito da Aalborg University Press).



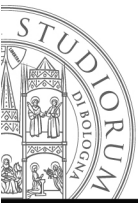
accade il contrario: la pratica somatica in questione diventa a tutti gli effetti un altro metodo compositivo, “canonizzandosi”. Sarà in parte così anche nelle creazioni che andremo a considerare. L’intento principale degli artisti-autori di cui tratteremo è promuovere la personale e altrui appropriazione di tecniche e la rivisitazione di abitudini gestuali; fornire esperienze di apprendimento sul campo, così come riceverne; lasciare delle tracce, all’interno della propria comunità di pratica, non soltanto estetiche ma dal valore pedagogico e anche politico. In esse, il gesto<sup>3</sup> è trattato come micro-dispositivo il cui meccanismo di emersione è parte portante, o matrice, dell’intera macchina performativa. L’evidenza delle tracce della sua elaborazione, o incorporazione, è pertanto fondamentale per il funzionamento dell’opera. Vedremo che, lungi dall’essere visti come fattori neutri, la “trasparenza” o la “persistenza” visibile di questa matrice in scena sono esse stesse segnali di territori estetici e ideologici, nei quali il coesistere tra processo e forma è regolato, appunto, da precise concezioni del gesto. Soffermiamoci quindi a delimitare il nostro campo d’indagine e il suo orizzonte estetico.

### *Da “gesti somatici” a dispositivi partecipativi*

Nel progetto *Dance (Practicable)* (2005-2008) di Frédéric Gies così come, per altre vie, nelle versioni di *Pinocchio – leggermente diverso* di Virgilio Sieni che considereremo (2013-2015), l’interesse degli artisti risiede proprio nell’attraversamento e nell’emersione di gestualità apparentemente “non canoniche” come modalità di messa in crisi e di mutazione del risultato formale – il gesto coreografico – e di *mise en abyme* di competenze altrimenti date per acquisite o invisibili. I loro interpreti o, come vedremo, co-autori e collaboratori sono invitati a *comporre* innanzitutto una propria *interpretazione* delle partiture fornite, sulla base degli stimoli sensoriali e alle basilari istruzioni di orientamento che esse stesse offrono loro.

Le intenzioni autoriali paiono inoltre mirate a raggiungere delle condizioni *operative* in cui la

<sup>3</sup> Seguire lo sviluppo di studi e definizioni sul gesto richiederebbe uno spazio non soddisfacibile dall’economia di questo testo. Ci riferiremo quindi a Carrie Noland, alla luce di discorsi antropologici, semiologici e fenomenologici del secolo scorso che l’autrice valuta e delle proposte che avanza in *Migrations of Gesture* (Noland-Ness 2008). La nozione di gesto qui traduce forme di movimento non solo o semplicemente capaci di veicolare, attraverso l’attuazione di una tecnica, un significato più o meno culturalmente comprensibile, riconoscibile e determinato. Esso incarna e innesca soprattutto processi di trasmissione di valenze, significanti, affetti, dinamiche di forze. Di tutto ciò il corpo si farebbe il controcanto, come materia che resiste al *potere della significazione*, definito anche come “trace structure”, una struttura a traccia (Noland in Noland-Ness 2008: XVI). Il discorso viene ulteriormente approfondito in Noland (2009). Ove non diversamente indicato, le traduzioni in italiano sono di chi scrive.



differenza tra “professionista”, “amatore”, “normale” e “altro” – o per lo meno la sua rilevanza – si depotenzia, in favore di una valutazione trasversale di ciò che vorrei chiamare *competenza*<sup>4</sup>. Osservare il funzionamento di questi lavori dal punto di vista della competenza è utile poiché sospende la separazione categorica e di presunto scarto qualitativo tra professionismo e non professionismo, abilità e dis-abilità, rispetto a dei canoni classico-moderni ancora dominanti in danza. Essa lo fa dando valore all’efficacia e alla piacevolezza del lavoro del performer intrinseco a quello della messa in scena, tentando di dare voce agli aspetti – non sempre *visibili* – di ciò che fa “funzionare” l’opera. Tuttavia, tale sospensione di giudizio ricade inevitabilmente sulla definizione delle competenze – queste sì – professionistiche, nonché sulla ridefinizione delle funzioni dei cosiddetti “addetti ai lavori”, *in primis* i coreografi. Il successo o insuccesso di un’opera possono, ad esempio, manifestarsi nel momento in cui si palesa uno iato tra il progetto coreografico e i limiti di appropriazione dello stesso da parte dell’interprete – ancor più se il progetto pretende d’interessarsi, come qui accade, a uno specifico “saper fare” proprio di chi è in scena. In altri termini, laddove l’interesse si sposta da un “atletismo” coreutico-performativo alla messa in dialogo di una varietà di gesti, corpi ed esperienze individuali, percepire *cinestesicamente* questa varietà attraverso le *qualità* gestuali diventa forse ancor più essenziale che vederla (rap)presentata. Non basta, quindi, portare in scena un ventaglio eterogeneo di corpi e di abilità per farne percepire la qualità individuale: il primo è un intento estetico che proviene da un’idea progettuale o registica, il secondo è un risultato gestuale, dal valore epistemologico, proveniente dal processo di apprendimento consapevole e critico.

Parlando di competenze trasversali e di categorie depotenziate, non si vogliono quindi dimenticare o minimizzare le abilità acquisite dagli uni – coloro che, indipendentemente dal tipo di abilità, trovano nelle arti sceniche una vocazione, una pratica costante, un sostentamento e un’identità professionale – in favore di un discorso semplicistico sugli “altri” della scena contemporanea, gli

<sup>4</sup> Nonostante la precisazione dei significati e dei valori di questo termine in danza necessiti indagini ulteriori, delle quali la presente si pone come primo spunto, è interessante notare come, nell’accezione in cui la proponiamo, la competenza risuoni innanzitutto con la definizione di *cultural competence*: “Essa comporta lo sviluppo di certe consapevolezze e sensibilità personali e interpersonali, l’apprendimento di specifici insiemi di conoscenza culturale, così come padroneggiare un ventaglio di abilità che, prese insieme, stanno alla base dell’insegnamento transculturale. Gli individui intraprendono questo viaggio con esperienze di vita e preconcetti specifici [...]” (Moule [2005] 2012: 5).



“amatori”. Si vuole rendere invece conto di pratiche coreografiche e performative che intenzionalmente mettono in discussione i propri canoni, soprattutto di matrice classica e moderna, nonché le abilità richieste alle persone coinvolte – ivi compresi gli spettatori. L’obiettivo di tali progetti è realizzare nuove forme estetiche e al tempo stesso intrecciare un diverso rapporto con il contesto sociale, culturale, politico che circonda l’opera. Per riprendere un importante saggio di Rancière, esse ripensano dunque *la ripartizione del sensibile*, ovvero la separazione del campo artistico dal territorio socio-politico, manifestando la continuità delle leggi che li governano invece che la loro pretesa differenza (Rancière 2000).

Ma come può rendersi possibile un chiarimento – a questo punto, su basi di esperienze inevitabilmente soggettive – di ciò che s’intende per *competenza* nei lavori che andremo a considerare? Si tratta appunto di leggere e restituire le qualità espresse dai partecipanti in scena nel loro *appropriarsi* di una coreografia, di una partitura, di una funzione conferita loro dal dispositivo creato dall’artista. La conduzione del movimento, infatti, incarna e rivela il tipo di relazione che essi intessono con le funzioni e le istruzioni che sono state loro assegnate e con le culture (corporee, gestuali e non solo) da cui provengono, in cui si riconoscono o cui resistono (Louppe 2000; Burt in Lepecki 2004; Foster 2011; Noland-Ness 2008)<sup>5</sup>. Accanto a quella di gesto, già introdotta, andremo a convocare quindi la nozione di *presenza* che a sua volta, non a caso, si è fatta oggetto di crescente interesse da parte degli studi accademici in un periodo pressoché corrispondente alla (ri)emersione degli studi somatici (Lepecki 2004; Pitozzi 2012; Kaye-Giannachi-Shanks 2012). Prima di farlo, tuttavia, un’ultima digressione si fa necessaria. Così come, oltre a una certa misura, non basta produrre in scena una varietà di corpi per poterne evidenziare l’individualità (l’unicità gestuale che dona *forma* alla singolarità morfologica), così lo sguardo strettamente “visivo” non basta a se stesso nel raccontarlo. Schiacciandosi esclusivamente sulla soglia del visibile, l’analisi rischia di esaurirsi in una descrizione d’impressioni o d’interpretazioni senza approfondire il potenziale trasformativo

<sup>5</sup> Ramsay Burt esorta gli studiosi a prestare attenzione alla gestualità e alla presenza del performer, piuttosto che limitarsi a una valutazione astratta dell’opera – specie nell’analisi di creazioni considerate rappresentative, in questo caso della seconda metà del XX secolo. Un approccio storiografico, quest’ultimo, “canonizzante”, “reificante” e “normalizzante”, soprattutto per quanto riguarda i potenziali sovversivi della corporeità (Burt in Lepecki 2004: 30). Anche Susan L. Foster, nel suo saggio, si sofferma a notare come in *Yippie!!!* (2006), creazione del collettivo giapponese KATHY, la manifestazione di una presa di posizione consapevole e anche critica degli interpreti verso la partitura che eseguono passi per la qualità dei loro gesti e della presenza (Foster 2011: 209).



espresso dall'esperienza dell'opera. Per evitare di atrofizzarla nello studio di quanto viene esposto alla vista e osservato compiersi *a rigore di cronaca*, un tassello metodologico di estrema importanza consiste nella congiunzione delle qualità visibili del gesto e della presenza con i loro portati (e motori) più *percepibili* che effettivamente evidenti: affetti e connessione cinestetica<sup>6</sup>.

Il progetto performativo, nei casi specifici che andremo a trattare, viene strutturato anche per promuovere a sua volta l'appropriazione consapevole di questi stessi elementi, che permettono di riformulare lo sguardo e le categorie interpretative dell'evento, così come dell'osservazione stessa. Tenteremo perciò di articolare il discorso considerando fattori quali cinestesia, affetti e sguardo non solo come effetti o complementi dell'evento, ma come propulsori capaci di far sedimentare l'esperienza nei partecipanti anche trasformandone le capacità di lettura, d'interpretazione. Il tentativo è restituire alcuni modi d'intendere il dispositivo partecipativo nel lavoro di Frédéric Gies e di Virgilio Sieni. Una sfida coreografica, questa, che passa per l'alterazione di sistemi normativi dell'autorialità così come dello statuto d'interprete e delle abilità in danza; al tempo stesso, tuttavia, essa non è esente da possibili normalizzazioni<sup>7</sup>.

Limitiamoci in un primo momento ad anticipare, a forma di esempio, quanto osserva Petra Sabisch sulla notazione creata da Frédéric Gies per *Dance (Practicable)*. Progetto risalente al 2005, in seguito modificato e ripreso in assolo così come in gruppo da lui stesso, *Dance* è stato composto sulla base

<sup>6</sup> Gli affetti, in particolare, trovano una trattazione ancora limitata e disorganica nell'analisi delle opere coreografiche e tuttavia sono tra gli aspetti chiave per comprendere molta creazione contemporanea, per lo meno in Europa e a partire dagli anni Duemila (ancora lo stesso periodo di sviluppo degli studi sulle pratiche somatiche, da un lato, e sulla presenza, dall'altro). Riprendiamo qui Gilles Deleuze e Félix Guattari che considerano percetti e affetti elementi costitutivi delle sensazioni, dei fenomeni che oltrepassano la dimensione *personale* delle emozioni e delle affezioni. Essi fanno invece parte di quelle forze pre-personali che *compongono* l'uomo, così come compongono l'opera d'arte – un vero "essere" o "blocco" di sensazioni –; entrambi non cessano così di trasformarsi, di *divenire-altro* a partire dal "territorio" che l'accesso stesso all'esperienza sensibile crea (Deleuze-Guattari, 1991: 154-188, traduzione di chi scrive). L'empatia, in quanto esperienza di sensazione, trattiene sia aspetti ascrivibili al "contagio cinestetico", sia aspetti legati alla risonanza affettiva reciproca in una relazione a due – tra interpreti, o tra danzatore e spettatore. Si veda Foster (2011: 10, 126-174). In questo studio inscriviamo tali definizioni in un orizzonte fenomenologico sul corpo, più precisamente quello sulla corporeità e sui chiasmi intercorporei, specialmente alla luce degli studi di Michel Bernard (1995; 2001).

<sup>7</sup> Il riferimento va qui al pensiero foucauldiano sulla biopolitica, la costruzione e gestione dell'uomo come corpo e soggetto nelle sue attività sociali e funzioni biologiche da parte del potere nella società moderna detta "occidentale", al centro delle celebri conferenze al *Collège de France* (1970-1981) e approfondibile, nei punti che ci riguardano, in *Sorvegliare e punire* (Foucault [1975] 2014) e ne *La volontà di sapere* (Foucault [1976] 2009). Tra gli studiosi in danza che convocano questa prospettiva ci limiteremo a segnalare il già citato Burt (in Lepecki 2004: 29-44) e Laurence Louppe (2000: 48). Tenendo a mente questi due usi complementari di Foucault in danza – quello di Louppe vertendo sulla tensione tra forze e segni nella regolamentazione disciplinaria, da un lato, e dalla ricerca, dall'altro – li triangoleremo con la nozione di tecnologie del sé (*techniques de soi*) (Foucault 1994), cui ci riferiremo in chiusura.

di un percorso in Body-Mind Centering® (BMC®), ad oggi una delle più diffuse pratiche di educazione somatica attraverso il movimento<sup>8</sup>:

*“Dance shows the formation of movements as an effect of the most heterogeneous qualities of bodily movements. [...] as soon as movements emerge from these qualities, they enter into a relationship with the forms they produce. [...] Gies’ non-representative way of showing [dance] styles [...] does not cite a form as such but a way to produce movement via heterogeneous qualities”* (Sabisch in Gies 2008b: 17-18).

In danza, le pratiche somatiche permettono di distaccarsi dall’idea di rappresentazione o imitazione (del coreografo, di altri danzatori, di aspetti della “realtà quotidiana”), fornendo invece strumenti legati all’*ascolto* del proprio stato corporeo (propriocezione), all’*intonazione* con i partner e con l’ambiente (esterocezione). Nella creazione coreografica, queste tecniche ben si sposano con dispositivi in cui delle narrazioni soggettive vengono colte in termini non testuali o contenutistici, bensì *performativi*; in altre parole, quando le narrazioni si fanno invisibili foriere di materia gestuale: immaginari, stati del corpo, movimenti. Lavorando su questo materiale sensibile, l’interprete influisce efficacemente sulla qualità cinestetica ed empatica dei propri gesti, delle posture che li sostengono, degli stati corporei che animano la propria presenza. I partecipanti vengono allora toccati da questa materia che ha un’origine sì soggettiva (*Dance*) o persino autobiografica (*Pinocchio leggermente diverso*), poiché proveniente da immagini e sensazioni che la partitura provoca, ma che viene composta in una grammatica coreografica sufficientemente astratta da dare rilievo alla forma più che ai significati particolari.

In secondo luogo le tecniche adottate sia da Gies che da Sieni, mutate o influenzate dalle pratiche somatiche, sono uno strumento generalmente efficace non solo per coltivare il gesto, ma per trasformare le esperienze di corporeità e di spazio che ne emergono senza abbandonare, per questo, una certa estetica del “quotidiano”, che riecheggia comunque nei gesti e nelle corporeità qui messi in campo. Riprendendo Rossella Mazzaglia sul lavoro di Virgilio Sieni, troviamo un’efficace valutazione di questo tipo di risonanza:

<sup>8</sup> Per approfondire gli aspetti fondamentali di questa pratica si veda Bainbridge Cohen ([1994] 2011).

“All’origine del gesto c’è, infatti, la capacità del danzatore di scoprire/ri-scoprire nel proprio corpo quella danza latente che gli appartiene come persona e in cui si mescolano sapere biografico, culturale e sociale. [...] la coscienza del movimento non è inoltre esclusivamente individuale, bensì attinge dal sapere sedimentato dei luoghi, dell’arte e delle azioni anche più comuni, in cui riecheggia la memoria di un patrimonio culturale e umano condiviso particolarmente da quanti abitano lo stesso territorio” (Mazzaglia 2011: 96).

Naturalmente non parliamo né di procedimenti né di sistemi di lettura inediti ma di filiazioni, particolarmente in danza, di una certa stagione postmoderna. Nella danza postmoderna americana (Banes 1993) l’uso del gesto quotidiano, di una presenza non “eroica” e dell’esecuzione pragmatica di attività erano strategie di sottrazione alle cifre autoriali e all’espressionismo della stagione moderna precedente. Come avviene per altri artisti contemporanei, le creazioni di Gies e di Sieni dimostrano un interesse simile e tuttavia un posizionamento più ambiguo, o per lo meno non così militante, rispetto ai potenziali di resistenza di queste pratiche a una certa canonizzazione.

*Intuizione, co-produzione, replay. Dance (Practicable) di Frédéric Gies*



Fig. 1-2. Copertina della partitura di Dance (Practicable).





In *Dance (Practicable)* (2006)<sup>9</sup>, il danzatore e coreografo francese Frédéric Gies propone un'improvvisazione strutturata<sup>10</sup> di movimenti spontanei seguendo una partitura da lui stesso creata sulla base del lavoro corporeo proposto nel Body-Mind Centering®. La partitura consiste in una serie di cento attività (*activities*) coreografiche, divise in cinque parti, che riguardano la stimolazione di gesti e qualità di movimento grazie all'ascolto propriocettivo di strutture, organi e fluidi del corpo – convocati per “genere” a cominciare da pelle, grasso, muscoli, legamenti e scheletro fino ad arrivare al sangue, al liquido cerebrospinale, al sistema nervoso. Al tempo stesso, essa indica i tempi di esecuzione (variabili a seconda del numero d'interpreti), la disposizione in scena e l'orientamento verso il pubblico per ciascuna attività. Accompagnato da una sola traccia originale (da richiedere direttamente all'artista), da momenti di silenzio e da una serie di recenti brani di Madonna, *Dance* vuole mantenere una cornice esteticamente pop e neanche ludica per questo esperimento, sconfessando così una possibile deriva intimistica del gesto e sollecitando negli spettatori un contagio cinestetico, più che il solo esercizio dello sguardo.

Un notevole punto d'interesse è rappresentato dal formato “finale” dell'opera, fatto per lasciarne aperto e partecipativo il destino: “risultato di un processo lungo tre anni, così come una nuova tappa nello sviluppo del progetto” (Gies 2008b: 3). Dal debutto ufficiale della performance di gruppo (2008), Gies rende la partitura disponibile sul sito del collettivo Practicable, di cui fa parte<sup>11</sup>. È dunque possibile organizzare dei *replay* di *Dance*, così come Gies stesso ha fatto nel 2006 e nel 2008,

<sup>9</sup> Dopo due versioni preparatorie interpretate solo da Gies (2005-2006) su un'idea di Alice Chauchat, *Dance (Practicable)* debutta nella sua versione definitiva come assolo e in un estratto per quattro interpreti (Frédéric de Carlo, Isabelle Schad, Odile Seitz e Gies stesso) nei programmi del Festival Tanz/Tanznacht a Berlino (rispettivamente 8 e 16 dicembre 2006). La versione per dieci persone, per la quale Gies ha curato il volume omonimo, ha debuttato il 16 ottobre 2008 al Sophiensaele di Berlino (Gies 2008b: 30, 32). Interpreti: Alice Chauchat, Frédéric de Carlo, Jefta van Dinther, Frédéric Gies, Ulrike Melzig, Sarah Menger, Christian Modersbach, Petra Sabisch, Isabelle Schad (<http://www.practicable.info/dance.html>; ultimo accesso: 28 giugno 2016).

<sup>10</sup> Con questo termine s'intende una partitura scandita da istruzioni, indicazioni, suggerimenti su gesti, spostamenti o altri tipi di attività da condurre nel corso del pezzo, che si distingue dall'improvvisazione libera, priva di ogni parametro. Proponendo una struttura di riferimento, per lo più per l'ordine delle attività e per la loro durata, l'improvvisazione strutturata permette la ripetibilità di gesti e movimenti, mantenendo tuttavia una relativa variabilità nel modo di realizzarli. Benché essa sia adottata e costitutiva di diversi generi di danza, in questo studio ci riferiamo all'improvvisazione strutturata come metodo compositivo in voga nella *postmodern dance* americana e nella performance coeva, ripreso in tempi più recenti dalla nuova danza. Si veda Banes (1993).

<sup>11</sup> Oggi scaricabile dal sito dell'artista, dove è anche disponibile un profilo del suo percorso: <http://fredericgies.com/> (Ultimo accesso: 28 giugno 2016). Il collettivo Practicable, nato nel 2005, è formato da F. Gies, Frédéric de Carlo, Isabelle Schad e Odile Seitz; si propone come “struttura di lavoro orizzontale, basata sulla condivisione di pratiche corporee” e sulla creazione di performance anch'esse “radicate nell'esplorazione di pratiche corporee per apprezzare la rappresentazione” (<http://www.practicable.info/home.html>; ultimo accesso: 28 giugno 2016).

divenendone co-autori; uniche condizioni sono accompagnare il processo di apprendimento della partitura alla pratica del BMC®, citare Gies tra i co-autori del *replay* e inviare all'artista i crediti della performance realizzata, affinché compaiano nel sito di *Praticable* (Gies 2008a: 2-3). Il dispositivo permette dunque la diffusione di una pratica somatica applicata alla danza, l'accumulo d'interpretazioni e variazioni nel tempo e nello spazio, il contagio di danzatori e spettatori (che poi potranno a loro volta diventare interpreti). Pare significativo notare come questa vocazione aperta e generativa del dispositivo risuoni con il processo circolare e aperto d'intuizione, movimento e cognizione che caratterizza l'approccio somatico alla consapevolezza corporea, sin dalle micro-dinamiche della costruzione di ogni postura e gesto<sup>12</sup>. La strutturazione dell'esperienza performativa attorno a un movimento intuitivo e via via più consapevole e organizzabile, infatti, è il principio motore del progetto sin dai suoi albori. Afferma poi l'artista che, senza prevederlo, l'improvvisazione lo ha condotto all'elaborazione di involontarie citazioni gestuali:

“I started to improvise in front of [Alice Chauchat], initiating my movement sequentially in each fluid of my body (blood, lymph, cerebrospinal fluid, synovial fluid, cellular fluid, intercellular fluid and fat). [...] It appeared in the most clear way that the different movement qualities that were emerging from each fluid were evoking different dance styles. We were seeing Cunningham, Isadora Duncan, belly dance, etc... [...] We have seen immediately the potential of this trying: the possibility to propose a gaze on dance history, a particular way to work with quotation and questioning authorship” (Gies 2008b: 26).

Non ci soffermeremo, qui, sulla questione delle citazioni quanto più sulla natura performativa dell'emersione delle qualità di movimento e sui suoi collegamenti con la successiva strutturazione dell'opera. L'intento stesso, infatti, di rendere *praticabile* gratuitamente e per chiunque lo desideri la partitura della danza rappresenta – aggiunge Bojana Cvejić in uno dei testi di accompagnamento di *Dance* – un'ulteriore realizzazione del rapporto di *aderenza* tra movimento e pensiero:

<sup>12</sup> Caratteristica dei processi cognitivi e, conseguentemente, dell'incorporazione di un'esperienza sensibile del resto comprovata da studi di fisiologia della percezione (Berthoz 1998) e di neurofenomenologia (Varela-Thompson-Rosch 1993).



“A speculative practice constantly demands vigilance and invention, it demands one to be open and sensitive enough to recognize and abduct a new situation, where a new observation can generate a new rule as a possible explanation. [...] So, if the research in a speculative practice like BMC® isn’t driven by the measurement of validity then it is by the success of empowerment” (Cvejić in Gies 2008b: 11-12).

*Dance* non solo prova che percepire è una modalità di agire, ma soprattutto mette in atto una pratica che vuole essere intrinsecamente anti-normativa e anti-convenzionale. Questa pièce introduce una modalità partecipativa non semplicemente legata alla trasmissione di una partitura, ma alla proliferazione di relazioni empatiche tra i partecipanti e di gesti diversi – sebbene sulla base dello stesso lavoro somatico. Così, continua Cvejić, lo statuto del danzatore e dello spettatore è di partecipanti che, sebbene l’uno tramite i gesti e l’altro rimanendo per lo più immobile, s’incontrano nella stessa danza a livello di “consapevolezza cinestetica” (Behnke 2008). Il loro comune movimento, in altri termini, è innanzitutto quello dell’intuizione, un’attività immaginativa che s’inscrive letteralmente – e permane – nella formulazione dei gesti, delle posture, dello sguardo, senza innescare alcun tipo di rappresentazione o imitazione: “[...] C’è poco da osservare [...] ma c’è molto di cui fare esperienza” (Cvejić in Gies 2008b: 6).

Arriviamo così a toccare il nesso della relazione tra questi corpi ugualmente partecipanti – spettatore e performer – e il movimento stesso della danza – il “movimento del movimento” (Ness in Noland-Ness 2008: 262), cioè il suo divenire – promosso da *Dance*. Cvejić conclude che pur essendo innanzitutto costitutivamente formato da esperienze empatiche e affettive,

“[...] moving from within the body should by no means be mistaken for self-expression, an outwarding of the inner movements of a transcendental notion such as the soul etc. [...] [T]he affective power of *Dance* lies in the *self-reliance of the dancer*. [...] [T]he act of thinking movement, imagining where it originates from, is the same act which produces it, by which it comes to be. *Dance* is an elaboration of a practice into a process of movement where expression needs a path to abolish any *distance between movement and the knowledge about it*. *Movement and thought constitute a practical relation here*” (Cvejić in Gies 2008b: 7; corsivo di chi scrive).

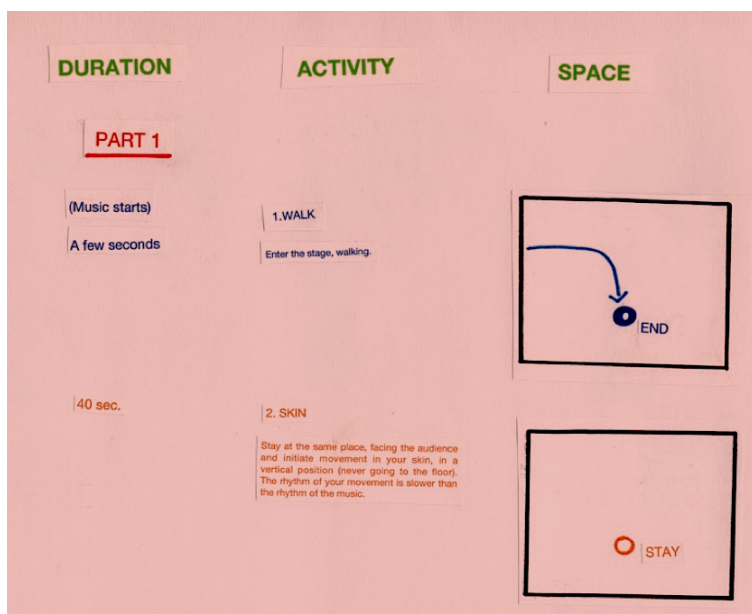


Fig. 3. *Incipit di Dance (Praticable)*<sup>13</sup>.

In un contesto di ripresa e di reinterpretazione di *Dance*, specie in gruppo, la scelta del formato coreografico in chiave partecipativa manifesta il suo risvolto politico. Si aprono infatti delle discussioni principalmente sui ruoli e sui metodi: come procedere dal contesto di laboratorio a quello effettivamente performativo? Chi dovrebbe coordinare chi? Quale aspetto è da privilegiare tra l'improvvisazione e il rispetto della partitura? Quale può essere l'utilità di richiedere e osservare materiali video della performance di Gies, o di precedenti *replay*, e quali invece i rischi di ricadere in qualche forma d'imitazione?<sup>14</sup>

Un ultimo appunto sembra allora necessario, poiché riguarda l'unica contraddizione del progetto compositivo rispetto alla vastità del suo orizzonte partecipativo e politico. Per scelta dell'autore, come si è detto, i *replay* sono aperti a tutti o, meglio, non viene esplicitata alcuna limitazione

<sup>13</sup> L'immagine (e le seguenti figg. 4 e 5) sono tratte dalla partitura messa a disposizione da Gies all'indirizzo [http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance\\_score.pdf](http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_score.pdf) (Ultimo accesso: 14 luglio 2016).

<sup>14</sup> Questioni emerse in un gruppo di pratica formatosi attorno alla proposta di una studentessa di Laurea Magistrale del Département Danse dell'Université Paris 8, sostenuta dall'associazione Anacrouse, nel corso dell'autunno 2014. All'inizio del progetto il gruppo era condotto principalmente da due operatrici di BMC® con esperienza in danza. I partecipanti stessi avevano tutti alle spalle una pratica più o meno prolungata e un'esperienza diretta per lo meno dell'applicazione del BMC® al movimento. La pratica si divideva in due sessioni da tre ore, la prima dedicata al solo BMC® e la seconda all'apprendimento, attraverso la pratica, della partitura di Gies. Il laboratorio continua a svolgersi, a cadenza più o meno mensile, a Parigi (<http://dancepraticable.tumblr.com/>; ultimo accesso: 28 giugno 2016).

relativa agli interpreti. Questa scelta ricalca perfettamente l'ethos delle pratiche somatiche stesse, che sin dai testi dei fondatori si propongono come accessibili e realizzabili *da tutti*. Gies nondimeno prescrive degli standard di preparazione per poter partecipare al progetto; infatti, a sua detta, “la pratica BMC® è richiesta *per riuscire a interpretare la partitura*” (Gies 2008a: 2; corsivo di chi scrive). Se quindi, da un lato, non è necessario essere danzatori, anche “solo” amatoriali, per imbarcarsi in quest'avventura somato-coreografica, d'altro lato è plausibile che la maggior parte delle persone interessate rispecchino questi due profili della pratica di danza. Questo perché, conseguentemente alle istruzioni di Gies, è imperativo prendersi il tempo per acquisire una certa competenza in anatomia esperienziale, un certo ascolto sinestetico di sé e dell'ambiente esterno, una certa flessibilità nel tenere a mente le istruzioni e lasciarsi trasportare dalle sensazioni emergenti: tutti aspetti chiave di questa pratica di educazione somatica.

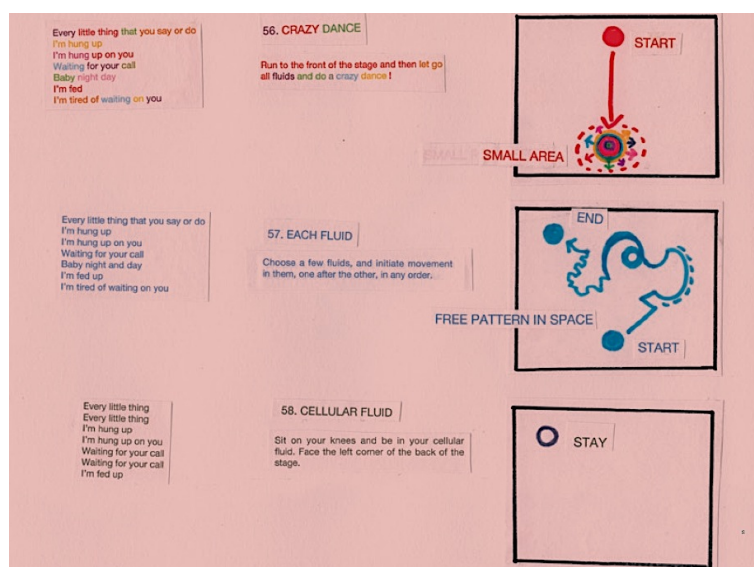


Fig. 4. Fine della terza parte; nella colonna a sinistra, le parti testo di Hung up di Madonna scandiscono la durata delle “attività” e degli spostamenti. Anche i colori utilizzati per il testo e per le traiettorie vanno usati come stimoli per il movimento.

Se è vero che non viene richiesta nessuna prova del ricorso a insegnanti, operatori o danzatori esperti in BMC® per partecipare al progetto, la prescrizione metodologica di Gies sembra quasi voler chiedere una prova di “qualità” e d’“impegno” a fronte della natura improvvisativa della partitura.

Pare così suggerire che, pur nella sua costante moltiplicazione e variazione, per esistere in quanto tale *Dance* dovrebbe essere eseguita non proprio a interpretazione “libera”, ma secondo una serie di qualità gestuali e di presenza presumibilmente riconoscibili e acquisibili attraverso l’assimilazione di una pratica somatica precisa – e non altrimenti. Nessun interrogativo viene posto sulla legittimità di un’interpretazione priva di queste preparazioni specifiche.

Siamo allora di fronte all’uso di una pratica, volta alla consapevolezza corporea e gestuale, connotato da un’idea forte di cosa possa essere un “gesto somatico”; un’idea a sua volta proveniente dall’esperienza di un professionista della danza, avvezzo al BMC<sup>®</sup>, e che rischia di limitare non poco le capacità inventive degli interpreti – specie se, come spesso accade, questi provengono dal suo pubblico e, magari, da una formazione in danza già specializzata. Ne consegue che il progetto proposto da Gies può essere, in fin dei conti, *più formativo che performativo*, più normativo che ludico e riservato a un’utenza più ristretta di quella che l’estetica “pop” e del quotidiano, cavalcata dalla performance, può indicare. Tale atteggiamento, di per sé legittimo, riecheggia però un’elusiva tendenza a dichiarare e quindi a normalizzare le (presunte) qualità del “gesto somatico”, ad oggi combattuta e tuttavia radicata, a più livelli, nella pratica e negli studi teorici<sup>15</sup>.

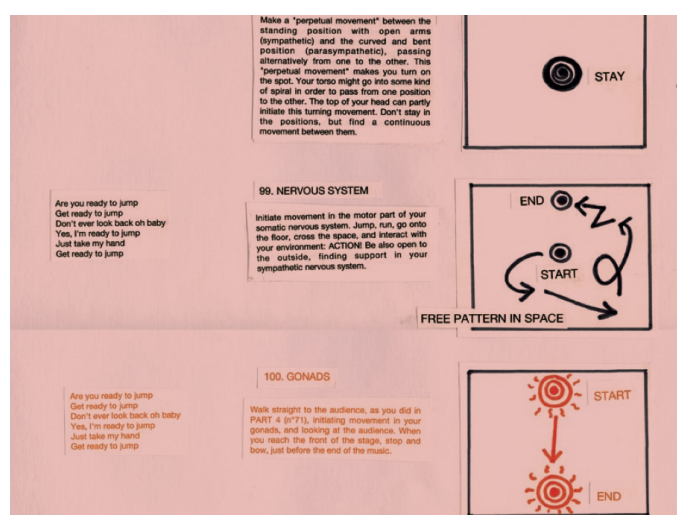


Fig. 5. Fine della partitura di Dance (Praticable).

<sup>15</sup> Si veda l’articolo di Isabelle Ginot (2010) sulla *somaestetica* di Richard Shusterman (2008). Si segnalano anche posizioni normative nell’insegnamento delle pratiche somatiche, già affrontate da autori quali Matha Eddy (2002) e in numerosi contributi di riviste specifiche. Si veda la nota 2.



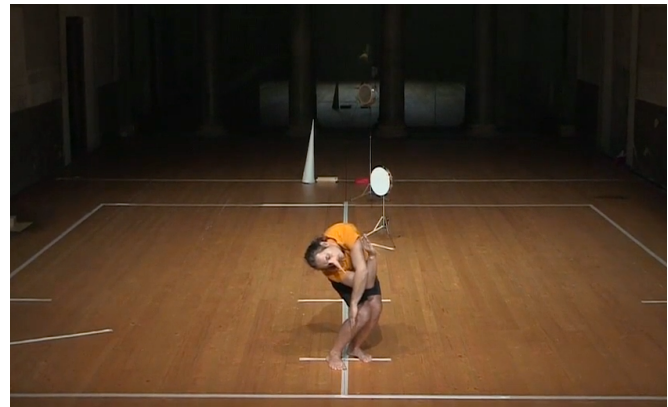
Pinocchio - leggermente diverso (2013-2015) di Virgilio Sieni

Volgendoci alla scena italiana e al lavoro di Virgilio Sieni, avviciniamo un pezzo che non si presenta di per sé come partecipativo ma che provoca, su più piani e anche “in contropiede”, lo sguardo e l'intervento degli spettatori. *Pinocchio - leggermente diverso* (2013) ha debuttato a Firenze presso la sede di CANGO e, in seguito a diverse riprese spettacolari come laboratoriali, è stato presentato nel quadro della retrospettiva dedicata a Virgilio Sieni nel 2015 a Bologna<sup>16</sup>. Giuseppe Comuniello, principale interprete e collaboratore alla creazione del pezzo, è un giovane professionista a pieno titolo: Sieni del resto lo ha seguito lungo il suo percorso d'iniziazione, portandolo in scena in più momenti, fino alla consacrazione della danza come professione. La narrazione proposta dalla pièce, tuttavia, mette volutamente alla prova i confini reciproci e limiti comuni delle categorie di professionismo e amatorialità, così come quelle di abilità e disabilità. Ripercorrendo un personale “viaggio nella danza” (Comuniello in Corsini, 2015), *Pinocchio - leggermente diverso* rievoca le fatiche e le bellezze del processo di formazione vissuto da Comuniello. Si tratta di una formazione relativamente recente, che egli ha intrapreso da zero in età adulta, che ricalca e amplifica la riorganizzazione del suo fare successiva alla perdita della vista<sup>17</sup>. La radice dei gesti e la loro qualità attingono a questo periodo germinale connotato da timidezza, impulsività, energia guizzante e improvvisi momenti di abbandono. L'abilità di Comuniello, acquisita nel tempo, lavora proprio sulla

<sup>16</sup> Coreografia, regia, luci: Virgilio Sieni. Interpretazione e collaborazione: Giuseppe Comuniello. Elementi scenici: Antonio Gatto. Durata: 60'. Produzione Compagnia Virgilio Sieni – AMAT Civitanova Danza. La versione cui si è personalmente assistito è quella bolognese. Si ringrazia a tal proposito la disponibilità dell'artista e del Dipartimento di Musica e Spettacolo – Università di Bologna, nella figura della Professoressa Elena Cervellati, per aver reso possibile anche l'esperienza diretta rispettivamente dell'allestimento di *Abbracci* e *Altissima Povertà* presso lo spazio DOM La cupola del Pilastro (Bologna, 20-22 marzo 2015) e del workshop condotto da Sieni presso i Laboratori delle Arti (19 marzo 2015), momenti di essenziale riflessione per questo contributo. Gli eventi erano iscritti nella retrospettiva *Nelle pieghe del corpo\_Bologna. Geografia di gesti e luoghi*, curata da Emilia Romagna Teatro, Fondazione Teatro Comunale di Bologna e che ha visto nel Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti uno dei principali collaboratori. Si veda il sito della Fondazione ERT: [http://www.emiliaromagnateatro.com/nelle-pieghe-del-corpo\\_bologna-il-progetto-di-virgilio-sieni-per-bologna/](http://www.emiliaromagnateatro.com/nelle-pieghe-del-corpo_bologna-il-progetto-di-virgilio-sieni-per-bologna/) (Ultimo accesso: 23 maggio 2016).

<sup>17</sup> Dalla presentazione del laboratorio *Danze leggermente diverse* condotto da Comuniello presso il Laboratorio delle Arti (21 marzo 2015): “Nato e cresciuto a Viareggio, nel 2007 Giuseppe Comuniello perde la vista a causa di una grave malattia degenerativa. Lascia quindi la propria attività di pasticciere e si avvicina alla pratica di diversi sport – nuoto, baseball, immersione, scherma – e, nel 2008, alla danza, grazie a Virgilio Sieni e alla sua Accademia sull'arte del gesto. Danza quindi nel duo *Prima danza su ciò che ignoro* (2009), con Dorina Meta, nell'assolo *Atlante del bianco* (2010) e in *Pinocchio - leggermente diverso* (2013), fino alle *Danze leggermente diverse* presentate nel 2014 nell'ambito della Biennale Danza di Venezia, dove nell'arco di un mese lavora, attraverso l'improvvisazione, su alcuni temi di movimento connessi [al] mondo della fiaba e della commedia dell'arte, facendo avvicinare alla danza altre persone non vedenti”. [http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta/2015/danza/danze\\_leggermente\\_diverse](http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta/2015/danza/danze_leggermente_diverse) (Ultimo accesso: 23 giugno 2016).

realizzazione coerente e consapevole di queste qualità gestuali, in quanto essa è una delle istruzioni coreografiche che ha concordato con Sieni. Così facendo, egli non solo si riappropria ma *sconfessa la fragilità che racconta* proprio mentre la narra; facendo ciò, inoltre, mette in scacco lo sguardo preconconcetto che vorrebbe la sua “diversità” come definizione ultima del suo essere interprete.



Figg. 6-7. Giuseppe Comuniello in *Pinocchio - leggermente diverso* (2013). Still da video.

Comuniello è un danzatore preciso e dalle qualità di movimento intense, irruente; il rapporto che intesse con la sua partitura a improvvisazione strutturata lascia trasparire agio e sicurezza sufficienti a far dimenticare – o, meglio, a emanciparsi da – ciò che dovrebbe segnarlo come danzatore “altro”, ovvero l'impossibilità di vedere. Così come non li enfatizza, d'altra parte, egli non dissimula in nulla i propri limiti: dalla sua attiva collaborazione con Sieni emergono molte concatenazioni di gesti e attività ordinarie per il danzatore quali, ad esempio, orientarsi cercando con la pianta dei piedi le geometrie segnate sul pavimento con del nastro adesivo. Per quanto sia tecnicamente abile, Comuniello è quindi un interprete non “eroico” bensì pragmatico delle partiture e delle intenzioni coreografiche<sup>18</sup>.

Particolarmente intense e affettivamente provocatorie giungono allora, proprio nella loro

<sup>18</sup> Questo riflette senz'altro delle scelte estetiche di Sieni, che ama fuoriuscire da un virtuosismo enfatico nelle sue creazioni. Sono piuttosto l'astrazione dei gesti funzionali, da un lato, la loro organizzazione in base alle abitudini di un danzatore non vedente, dall'altro, ad alterare il senso d'ordinarietà delle azioni che l'interprete conduce in scena. Coesistono, insomma, alterazioni di tipo esclusivamente formale, coreografico, e corti circuiti dello sguardo dovuti anche alla relativa rarità, sulle maggiori scene italiane, di danzatori diversamente abili coinvolti come interpreti a tutti gli effetti, invece che principalmente come “portatori di handicap”. Un recente, approfondito studio dell'evoluzione del metodo e delle poetiche di Sieni è fornito da Di Bernardi (2012) e da Mazzaglia (2015).



pragmaticità, le improvvise richieste di accompagnamento a circa metà e alla fine della performance. Comuniello comunica che avrebbe “bisogno di quattro persone. Qui con me”, e poi ancora: “Adesso avrei bisogno di un’altra persona”<sup>19</sup> o, letteralmente, “bisogno di una mano” da parte di qualcuno tra i presenti<sup>20</sup>. Alla luce di un lavoro fino a quel momento soltanto comprovante le sue abilità, le sue competenze tecniche e percettive, il tono della richiesta non sembra suggerire “fragilità” ma una semplice constatazione dei limiti personali. Tali richieste e le collaborazioni che ne conseguono incarnano invece appieno la visione di Sieni del rapporto tra collaboratori fissi e partecipanti occasionali – dal punto di vista delle *competenze*, forse la distinzione più adatta per gran parte dei suoi progetti tra Accademia e Compagnia.



*Figg. 8-9. Sequenza in collaborazione con quattro spettatori volontari*

Qualcosa di particolarmente forte avviene così per lo spettatore. Davanti all’improvvisa richiesta di collaborazione si può vivere, innanzitutto, un momento di spaesamento. Il lavoro, infatti, non è

<sup>19</sup> Da una registrazione video del 2013. Regia e montaggio di Orlando Caponetto, con Giuseppe Comuniello e la partecipazione di Otto Bianchini, colore, 1h01’59”. Disponibile presso l’archivio della Compagnia Virgilio Sieni e online all’indirizzo: <https://vimeo.com/97567030> (Ultimo accesso: 24 giugno 2016).

<sup>20</sup> Confermando la forte presenza d’improvvisazioni strutturate nella composizione della pièce, Comuniello usa la prima espressione nel 2013 e la seconda nel 2015. Anche il numero degli interventi nelle due versioni varia, da quattro a tre. Inoltre, nella versione bolognese la richiesta qui citata viene ripetuta due volte, poiché in un primo momento non vi è risposta da parte degli spettatori. Le considerazioni a seguire derivano principalmente dall’esperienza diretta di questa performance.

presentato come partecipativo; inoltre, tale richiesta rappresenta l'unica forma d'interazione con il pubblico, che infrange all'improvviso la quarta parete e la scansione ritmica tra musica e silenzio che connota la pièce. È quindi l'osservatore a venire messo in condizioni di "fragilità", percependo il "rischio" di violazione del suo spazio privilegiato – quello dello *sguardo esente da sguardi* – e riconoscendo, nella scelta d'intervenire o meno, un'inevitabile responsabilità nei confronti del danzatore e della performance. Chi poi, tra il pubblico, sceglie di diventare collaboratore fa ancora un altro tipo di esperienza. In un primo momento, Comuniello chiede a quattro persone di tenerlo, rimanendo alle sue spalle. A giudicare dal comportamento dei volontari, probabilmente il danzatore non aggiunge altro su ciò che farà. Comincia quindi a sporgersi in avanti e poi verso di loro, di schiena, rimanendo frontale al pubblico e dipendendo totalmente dal loro sostegno lungo le braccia e il busto. Si stende poi a terra. I collaboratori, a questo punto, rimangono in attesa osservandolo attentamente, finché egli non rivolge loro un gesto col braccio, come chiedendo di essere aiutato ad alzarsi – azione di cui è ben capace da solo. A metà tragitto, Comuniello ritorna a terra. Poco dopo si rialza da solo e conduce i collaboratori fuori scena, dove li invita a sedersi. In un altro intervento verso la fine dello spettacolo, Comuniello ha bisogno di qualcuno che lo assista nel legarsi ai piedi con del nastro adesivo dei piccoli blocchi di legno lavorato, come se fossero zeppe o zoccoli (nella versione di Bologna è una richiesta che fa due volte).



Figg. 10-11. Da sinistra: Comuniello aiutato da un collaboratore e nella successiva sequenza di danza



Quando un volontario lo ha aiutato, il danzatore lo accompagna fuori scena camminando in ginocchio, per poi rientrare e iniziare una sequenza particolarmente intensa in cui sembra non riuscire ad alzarsi in piedi se non con grande sforzo. La terza e ultima richiesta è successiva alla sequenza. Comuniello fa indossare a un collaboratore una mantella rossa e tenere in mano una bacchetta da fata che fino a quel momento stringeva egli stesso, per poi caricarlo sulle spalle e uscire così di scena. Negli istanti successivi, tra lampi di luce e buio, s'intravede la coppia che vaga per lo spazio scenico: cadono così in leggerezza la tensione e la concentrazione del pubblico, che ora partecipa al tono giocoso di questa uscita con qualche risata e con gli applausi.

Il continuo gioco di richieste, di attese, e d'altra parte di situazioni di volontaria dipendenza del danzatore dall'intervento altrui connota numerosi lavori di Sieni. Qui, esso è portatore di un discorso particolare, poiché provoca una continua rievocazione e a un tempo smentita della cosiddetta "fragilità" dell'interprete. Se Comuniello assume deliberatamente posizioni che richiedono l'intervento altrui, essendo colui che fornisce le istruzioni, egli rimane in pieno controllo della macchina performativa e in una certa misura espone, invece, gli spettatori e i collaboratori a regole di un gioco che non conoscono del tutto. Nei primi interventi, in effetti, è visibile una certa timidezza e preoccupazione nei collaboratori, probabilmente nel timore di non interpretare bene le istruzioni ricevute dal danzatore e di metterlo in qualche modo "in pericolo". Con il ripetersi delle sequenze e delle richieste, questi collaboratori "improvvisati", "amatoriali", acquisiscono più scioltezza e tranquillità, avendo compreso qual è l'entità del loro ruolo e quale il grado di autonomia di Comuniello. Il pezzo provoca quindi un processo di emancipazione rispetto alle proprie funzioni sia per il performer, che per i collaboratori e lo spettatore. Al centro di questo processo, vi è l'affermazione del primo e la comprensione dei secondi che la fragilità dei gesti di Comuniello è innanzitutto una *narrazione*, sebbene radicata nella sua esperienza; che, per quanto non vedente, egli non ha bisogno che di una *cooperazione già prevista* dalla coreografia. Su tutti i livelli elencati, lo spettacolo pone allo stesso modo ogni genere di partecipante (dal performer all'osservatore) in condizione di negare le distanze, le differenze dettate da norme e categorie sociali sull'abilità e sull'immagine del corpo in relazione alla professione della danza e non solo. Così facendo, si può abbracciare la varietà di relazioni più fundamentalmente intersoggettive, intercorporee (Bernard 2001), a un tempo pre-personali e umane, che la performance richiede *per funzionare*.



Fig. 12. Comuniello saluta il pubblico assieme al suo ultimo collaboratore

*Virgilio Sieni. Forme come "campi di possibilità"*<sup>21</sup>

Le creazioni di Virgilio Sieni realizzate in seno all'Accademia sull'arte del gesto, nata nel 2007, sono tasselli di un progetto di formazione e creazione a lungo termine rivolto a danzatori e "profani" della danza, di età e abilità di volta in volta differenti. Come nota Gaia Germanà, l'obiettivo principale dell'Accademia è "educare il corpo a una certa porosità, all'ascolto, tramutandolo così in principale categoria del sapere, oggetto e soggetto di una conoscenza sensibile, dinamica, dislocante" (Germanà 2012: 123). D'altra parte l'interesse coreografico consiste, riprendendo le parole dell'artista stesso, nell'immersione "in condizioni altamente specifiche dell'individuo da traslare in un contesto artistico" (dal progetto stilato dall'Accademia, in Germanà 2012: 124).

A fronte di un dispositivo che riunisce progetti e collaboratori molto diversi tra loro, si parla quindi di *metodi* tanto quanto di linguaggi coreografici. Nei laboratori, con l'improvvisazione libera o strutturata, si mira ad "allenare le persone 'alla maestria dello stare in uno spazio scenico', e a un ascolto profondo del corpo"; o ancora, osservando altri danzatori e il coreografo, a non "imitare

<sup>21</sup> Un'espressione (*forms as "fields of possibilities"*) ripresa da Umberto Eco, nelle sue riflessioni sull'informale, cui ricorre Carrie Noland nel suo studio dei *Movements* di Henri Michaux (Noland in Noland-Ness 2008: 159).

solo formalmente quei passi ma [a] incorporare una consapevolezza tecnica che [...] permetta di dirigere le energie nel corpo e nello spazio” (Germanà 2012: 137-138). Parte del lavoro al suolo è mutuato dal metodo Feldenkrais; la trasmissione del gesto avviene in maniera verbale-descrittiva o per “sintonizzazione in azione”: con i “ragazzi non vedenti si comunica corpo-a-corpo, a livello cinestetico”. Altro metodo di trasmissione è una rispettosa manipolazione dell’altro, che “serve a scoprire connessioni e possibilità anche estreme del corpo e delle sue articolazioni” (Germanà 2012: 141-142). Sulla base delle sue numerose influenze, che spaziano dalla nuova danza all’eredità di Steve Paxton, dalle pratiche somatiche alle arti marziali (Di Bernardi 2011, 2012; Germanà 2012; Mazzaglia 2015), nella formulazione del gesto Sieni dona un’importanza fondamentale al rilassamento muscolare, da un lato, e al coinvolgimento dell’immaginazione, dall’altro. In risonanza con molte pratiche di educazione somatica, tale scelta permette di orientare la pratica – in particolar modo con persone non allenate a un uso virtuosistico o atletico del corpo in senso stretto – non tanto verso il potenziamento fisico ma allo sviluppo di *potenzialità articolari*, in termini corporei così come immaginativi:

“Emerge così una forte valenza mitopoietica del corpo, un farsi e un disfarsi sulla base di strutture di ‘appartenenza’ [...] la chiara identificazione con quel luogo attraversato da elementi primordiali e primari; il loro decomporsi e riapparire attraverso l’urgenza dettata da ‘forze’ e ‘energie’. L’atto di comprensione, appartenente alla visione, diviene quindi l’elemento portante e inscindibile alla formazione e dalla educazione del corpo” (Sieni in Mazzaglia 2015: 153).

In altre parole, preparazione fisica e sviluppo di consapevolezza corporea sono due aspetti dello stesso lavoro, motivato molto più dalla ricerca di molteplicità, diversità, variazione nel gesto che dalla forgiatura di corpi scultorei, pronti a realizzare i soli progetti del coreografo. Con i professionisti e non, con danzatori che definiamo – nel senso più ampio possibile – diversamente abili per età e per potenzialità senso-motorie, Sieni vede nei progetti laboratoriali e performativi una possibilità di co-creare, fuoriuscendo così dalle proprie abitudini compositive. Così, all’inizio di questa investigazione, è Sieni stesso a ricercare una certa posizione di fragilità e di disorientamento rispetto a un sapere o ad abilità eterogenee, ovvero proveniente dal, e proprie del, danzatore con



cui lavora<sup>22</sup>. Una posizione che naturalmente, nel tempo, ha in qualche modo arricchito la sua cifra poetica, riconfermandolo – diversamente che per il progetto di Gies – in tutto e per tutto nel ruolo di autore.

Sieni dunque ricombina e riadatta le sue conoscenze di coreografo sulla base delle caratteristiche dei collaboratori. Ripetizione, variazione, moltiplicazione e messa in situazione (*in situ*) di corpi che appartengono e assorbono grammatiche gestuali differenti dalla propria: questi i principi base dei recenti progetti che hanno portato il lavoro di Sieni alla ribalta sulla scena internazionale. Così si sono cristallizzati alcuni dispositivi performativi che organizzano sia i processi di trasmissione e creazione, sia la strutturazione delle performance. È questo il caso delle *Visitazioni*, delle *Agorà* e dei *Cenacoli*, ripresi in più occasioni, che moltiplicano a loro volta quantitativamente e qualitativamente gli esiti performativi dei metodi adottati in contesti diversi<sup>23</sup>.

### Conclusioni

In virtù delle tecniche adottate, gli approcci somatici alla trasmissione del gesto e alla creazione coreografica di Gies e di Sieni permettono d'instillare tracce, cambiamenti nei corpi e nei vissuti non solo dei performer, ma di tutti i partecipanti, ben prima e ben oltre la conclusione dell'evento coreografico in sé. L'efficacia che ha portato alla loro diffusione può essere dovuta al fatto di riuscire a sviluppare un particolare rapporto di aderenza intuitiva tra movimento e pensiero. In altri termini, questi approcci mutuati dalle pratiche somatiche offrono metodi di esplorazione e appropriazione di un'esperienza sensoriale a fronte di un interesse già esistente, in molta tradizione performativa, nella seconda metà del Novecento. Il loro successo è probabilmente dovuto alla possibilità, offerta dal loro rigore, di riflettersi a posteriori con efficacia e varietà nella conseguente strutturazione coreografica. Gli autori – e i loro collaboratori – diventano allora in grado di organizzare un discorso performativo esteticamente autonomo, nel quale la struttura di una partitura e il piano sensoriale

<sup>22</sup> A margine di *Commedia del corpo e della luce* (2008), un'altra collaborazione con Comuniello, Sieni rimarca ad esempio come gli spunti propulsivi del lavoro immediatamente precedente – *Interrogazioni alle vertebre* (2008) – lo abbiano portato a chiedere al danzatore di indicargli le sue modalità di ascolto e di relazione allo spazio (Sieni 2009b).

<sup>23</sup> Si pensi ad esempio alle *Visitazioni* del progetto triennale a Marsiglia, alle *Agorà* e *Agorà TUTTI* che troviamo nella Biennale di Venezia sotto la sua direzione, ai *Cenacoli fiorentini* (Sieni 2009a, 2011a, 2011b; Leogrande 2013) e alla *Cena Pasolini* di Bologna (<https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/?s=Cena+Pasolini&submit=Cerca>; ultimo accesso: 29 giugno 2016).



che la sua esecuzione convoca permettono l'incontro tra interprete, collaboratore o co-autore e spettatore per contagio cinestetico ed empatico. Non solo: queste e numerose altre esperienze partecipative paiono dirci che, con tali strutturazioni prismatiche di forze e forme, è possibile sedimentare con efficacia delle specifiche competenze gestuali e di sguardo che trasformino il modo di praticare la partecipazione in danza e d'intendere l'abilità.

Questo genere di competenze si riferiscono alla capacità di apprendere, d'incorporare e di appropriarsi delle proprie partiture e funzioni (ivi comprese quelle spettatoriali) in relazione a uno specifico lavoro performativo-coreografico. La persistenza degli approcci somatici nella partitura, l'organizzazione della stessa in conseguenza alla pratica intuitiva – del movimento e del pensiero – e infine l'estensione di questa struttura a un dispositivo di natura partecipativa sono tutti piani che organizzano e amplificano il contatto cinestetico e affettivo dei partecipanti e, con esso, le trasformazioni di abitudini e delle sensibilità già presenti in ciascuno di essi. La competenza si riflette nella qualità del gesto e della *presenza* corporea, intesa qui come organizzazione del tono muscolare della postura, del pre-movimento, del fondo del gesto (Pitozzi 2012: 110-111; Godard 1994, 1998). Sembra così interessante ripensare queste competenze alla luce della nozione di tecnologie del sé (*techniques de soi*)<sup>24</sup>. Questo perché tali processi, in quanto espressione di appropriazioni e resistenze allo sguardo e alle tassonomie dominanti, come aprono spazi di ripensamento così possono richiudersi in se stesse in altre forme "docili", o canonicità. L'adozione delle pratiche somatiche, infatti, specie in funzione di progetti artistici che dialogano con la stagione postmoderna, non deve essere intesa come esente da normalizzazioni e dal supporto di riaffermazioni di distanza (tra cultura maggioritaria e minoritaria, tra un fantomatico "Sé" e un fantomatico "Altro"), invece che di varietà dal valore positivo. Tali tendenze intercettano una problematica che si riconferma presente in diverse forme di progettualità partecipativa, che spaziano dalle esperienze citate a interventi più marcatamente educativi e a sfondo sociale.

<sup>24</sup> Che Michel Foucault descrive come quelle "che permettono agli individui di compiere, soli o con l'aiuto di altri, un certo numero di operazioni sul loro corpo e il loro animo, i loro pensieri, le loro condotte, il loro modo d'essere; di trasformarsi al fine di raggiungere un certo stato di benessere, di purezza, di saggezza [...]" (Foucault 1994: 785).



### Bibliografia

A.A.VV.

2015 *Dossier on Somatic Education*, «Brazilian Journal of Presence Studies», n. 1, vol. 5, gennaio/aprile.

BANES, SALLY

1993 *Tersicore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Ephemeria, Macerata (tit. orig.: *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston 1980).

BAINBRIDGE COHEN, BONNIE

2011 *Sensazione, Emozione, Azione. Anatomia esperienziale del body-mind centering*, Somatica Edizioni, Norma (Latina) (tit. orig.: *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, 1994, Contact Editions, Northampton, MA).

BEHNKE, ELIZABETH A.

1997 *Ghost Gestures: Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their Intercorporeal Implications*, in «Human Studies. A Journal for Philosophy and the Social Sciences», vol. 20, n. 2, aprile, pp. 181–201. Consultato da JSTOR: [https://www.jstor.org/stable/20011149?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20011149?seq=1#page_scan_tab_contents) (Ultimo accesso: 16 maggio 2016).

2008 *Interkinaesthetic affectivity: a phenomenological approach*, in «Continental Philosophy Review», n. 2, vol. 41, pp. 143-161.

BERNARD, MICHEL

2001 *De la création chorégraphique*, CND, Paris.

1995 *Le Corps* [1975], Seuil, Paris.

BERTHOZ, ALAIN

1998 *Il senso del movimento*, McGraw Hill, Milano (tit. orig.: *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris 1997).

BOTTIGLIERI, C. – GINOT, I. – SALVATIERRA, V.

2013 *Du Bien être au Devenir Subjectif*, in FLORIN, Agnès-PRÉAU, Marie (a cura di), *Le Bien Être*, L'Harmattan, Paris, pp. 247-257.

CORSINI, ALESSANDRA

2015 *Creare per immagini. Intervista a Giuseppe Comuniello e Gaia Germanà*, in «Nelle pieghe del corpo», 18 marzo 2015, disponibile all'indirizzo: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/03/18/creare-per-immagini-intervista-a-giuseppe-comuniello-e-gaia-germana/> (Ultimo accesso: 28 giugno 2016).





DE GIORGI, MARGHERITA

2015 *Shaping the Living Body: paradigms of soma and authority in Thomas Hanna's writings*, in *Dossier on Somatic Education*, «Brazilian Journal on Presence Studies», n. 1, vol. 5, gennaio-aprile, pp. 54-84.

DELEUZE, G. – GUATTARI F.

1991 *Qu'est-ce qu'est la philosophie?* Les Editions de Minuit, Paris.

DI BERNARDI, VITO

2011 *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo.

2012 *Cosa può la danza –saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma.

EDDY, MARTHA

2002 *Access to Somatic Theory and Applications: socio-political concerns*, in CRONE-WILLIS, Juliette, *Dancing in the Millennium: an international conference*. Washington, D.C.: [s.n.], pp. 144-148. Consultato dal sito professionale dell'autrice: <http://www.wellnesscke.net/downloadables/Access-to-Somatics.pdf> (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

2009 *A Brief History of Somatic Practices and Dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», n. 1, vol. 1, primavera-estate, pp. 5-27.

FORTIN, S. – LONG, W. – LORD, M.

2002 *Three Voices: researching how somatic education informs contemporary dance technique classes*, in «Research in Dance Education», n. 2, vol. 3, p. 155-179.

FOSTER, SUSAN L.

2011 *Choreographing Empathy: kinesthesia in performance*, Routledge, London/New York.

FOUCAULT, MICHEL

1994 *Les techniques de soi* [1982], sous la direction de D. Defert, F. Ewald in *Dits et écrits par Michel Foucault: 1954-1988*, vol. 4, Gallimard, Paris 1994, p. 785).

2009 *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. it. P. Pasquale, G. Procacci (tit. orig. *La volonté de savoir*, 1976), Feltrinelli, Milano.

2014 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. A. Tarchetti (tit. orig. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975), Einaudi, Torino.

GERMANÀ, GAIA

2011 *In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1, dicembre, pp. 121-152.



GIES, FRÉDÉRIC

2006a *Dance (Praticable)*, partitura scaricabile dal sito di Frédéric Gies: [http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance\\_score.pdf](http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_score.pdf) (Ultimo accesso: 28 giugno 2016).

GIES, FRÉDÉRIC (a cura di)

2006b *Dance (Praticable)*, libretto scaricabile dal sito di Frédéric Gies: [http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance\\_txt.pdf](http://fredericgies.com/wp-content/uploads/2013/07/dance_txt.pdf) (Ultimo accesso: 28 giugno 2016).

GINOT, ISABELLE

2009 *Discours, Techniques du Corps et Technocorps*, in GIOFFREDI, Paule (a cura di), *A la Rencontre de la Danse Contemporaine: porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris p. 265-293.

2010 *From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics*, in «Dance Research Journal», n. 1, vol. 42, estate, p. 12-29, Consultato dal sito di Paris 8 Danse: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=11](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11) (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

2011 *Ecouter le toucher: Des pratiques corporelles pour de personnes vivant avec le VIH – le récit d'une expérience*, in «Tempus – Actas de Saúde Coletiva», n. 5, vol. 1, marzo, pp. 257-271. [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=11](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11) (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

2012 *Body Schema and Body Image: at the crossroad of somatics and social work*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», nn. 1-2, vol. 3, pp. 151-165. Consultato dal sito di Paris 8 Danse: [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=11](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=11) (Ultimo accesso: 29 giugno 2016).

GINOT, ISABELLE (a cura di)

2014 *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, L'Entretemps, Montpellier.

GODARD, HUBERT

1994 *C'est le mouvement qui donne corps au geste*, in «Marsyas. Revue de pédagogie musicale et chorégraphique», n. 30, giugno, pp. 72-77.

1998 *Le geste et sa perception*, in GINOT, Isabelle-MICHEL, Marcelle, *La danse au XXème siècle*, Bordas, Paris.

JOHNSON, DON H. (a cura di)

1995 *Bone, Breath and Gesture: practices of embodiment*, North Atlantic Books, Berkeley.

KAYE N. – GIANNACHI, G. – SHANKS, M. (a cura di)

2012 *Archeologies of Presence. Art, Performance, and the Persistence of Being*, Routledge, London-New York.



LEOGRANDE, ALESSANDRO (a cura di)

2013 *Trois Agoras Marseille. Art du geste dans la Méditerranée – Virgilio Sieni*, Maschietto Editore, Firenze.

LEPECKI, ANDRÉ (a cura di)

2004 *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown.

LOUPPE, LAURENCE

2000 *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles.

2007 *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles.

MAZZAGLIA, ROSSELLA

2011 *La danza delle lucciole. Oralità e trasmissione nell'opera di Virgilio Sieni*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1, dicembre, pp. 91-120.

2015 *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

MOULE, JEAN

2012 *Cultural competence. A primer for educators*, Wadsworth [2005], Belmont (CA).

NANCY, JEAN-LUC

2009 *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino.

NOLAND, CARRIE

2009 *Agency & Embodiment. Performing Gestures / Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London.

NOLAND, CARRIE – NESS, SALLY ANNE (a cura di)

2008 *Migrations of Gesture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

PITTOZZI, ENRICO (a cura di)

2012 *On Presence*, «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n. 21, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (BO).

RANCIÈRE, JACQUES

2000 *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris.

2008 *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris.

SHUSTERMAN, RICHARD

2008 *Body Consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*, Cambridge University Press, New York.



SIENI, VIRGILIO (a cura di)

2009a *Commedia del corpo e della luce. Interrogazioni alle vertebre*, Maschietto Editore, Firenze.

2009b *La trasmissione del gesto*, Firenze, Maschietto Editore.

2011a *Marseille. Carnet physique de voyage – Diario fisico di un viaggio*, Maschietto Editore, Firenze.

2011b *Grande adagio popolare. Quattro azioni per quattro cenacoli fiorentini*, Maschietto Editore, Firenze.

TOMASSINI, STEFANO

2014 *Danzare isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 5, pp. 55-74.

VARELA, J. F. – THOMPSON, E. – ROSCH, E.

1993 *The Embodied Mind: cognitive science and human experience*, MIT Press, Cambridge/London.

WEBER, REBECCA

2009 *Integrating Semi-structured Somatic Practices and Contemporary Dance Technique Training*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», n. 2, vol. 1, pp. 237-254.

WILLIAMSON, AMANDA

2009 *Formative Support and Connection: somatic movement dance education in community and client practice*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», n. 1, vol. 1, pp. 29-46.

### Sitografia

Blog *Dance (Practicable) replays*

<http://dancepracticable.tumblr.com/>

Sito di Frédéric Gies

<http://fredericgies.com/>

Journal of Dance and Somatic Practices

<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=160/>

The Journal of Somaesthetics

<https://journals.aau.dk/index.php/JOS/index>

Blog *Nelle pieghe del corpo*

<https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/>

Collettivo Practicable

<http://www.practicable.info/home.html>



Brazilian Journal of Presence Studies

<http://seer.ufrgs.br/presenca>

Compagnia Virgilio Sieni – Accademia sull'arte del gesto

<http://www.sienidanza.it/cont.asp>

Somatics. Magazine-journal of the bodily arts and sciences

<http://www.somaticsed.com/magJournal.html>

Vimeo

<https://vimeo.com/>

### Abstract – IT

*Dance (Practicable)* (2005-2008) di Frédéric Gies e *Pinocchio - leggermente diverso* (2013-2015) di Virgilio Sieni si basano su metodi di trasmissione e di composizione mutuati o influenzati dalle pratiche somatiche, volte all'educazione alla consapevolezza corporea e al movimento ponendo attenzione all'esperienza soggettiva e inter-soggettiva degli stessi. Un'analisi delle due pièce permette di valutare come questi processi di composizione esprimano potenziali anti-convenzionali per quanto riguarda la qualità della presenza del performer e le strutture finali delle opere, in specie promuovendo una aderenza intuitiva tra gesto e pensiero (Cvejić in Gies 2008b) e trasformandole in dispositivi partecipativi. Se, da un lato, è qui possibile depotenziare le categorie che oppongono "professionismo" e "amatorialità", abilità e disabilità, permettendo una lettura di tutti i partecipanti dal punto di vista delle *competenze*, si vedrà come queste pratiche non siano esenti da possibili normalizzazioni.

### Abstract – ENG

*Dance (Practicable)* (2005-2008) by Frédéric Gies and *Pinocchio - leggermente diverso* (2013-2015) by Virgilio Sieni are contemporary dance projects relying on methods of transmission and composition based on, or influenced by, somatic practices. Such practices are defined as those aiming at enhancing bodily and gestural awareness by focusing on the movers' subjective and inter-subjective experience. Through these two case studies it is considered how these compositional processes can express potentially anti-conventional instances concerning the quality of the performer's presence as well as the final structure of the piece. Having such intentions in mind, the artists induced what we call an intuitive adherence between their gesture and thought (Cvejić in Gies 2008b), and subsequently turned their works into participatory dispositives. It is thus possible to disempower some categories opposing "professionism", "non-professionism" or "amateurism", "ability", and "disability" by considering each participant from the perspective of their *competences*; besides, such choreographic practices are not exempt from the possibility of endorsing normative approaches or applications.



### MARGHERITA DE GIORGI

Margherita De Giorgi è dottoranda e operatrice in Biodinamica Cranio Sacrale. La sua tesi sulla nozione di presenza nella scena contemporanea è condotta nel quadro di una cotutela tra il Dipartimento delle Arti (Università di Bologna) e il Département Danse (Université Paris 8). Altre ricerche riguardano la danza *butō*. Ha pubblicato *Shaping the Living Body. Paradigms of Soma and Authority in Thomas Hanna's Writings* ("Brazilian Journal of Presence Studies", 2015) e *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading ankoku butō's legacy in European contemporary aesthetics* (in *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, 2015). Collabora con «Antropologia e Teatro» dal 2011.

### MARGHERITA DE GIORGI

Margherita De Giorgi is a Ph.D. candidate and a Registered Biodynamic Cranio Sacral Therapist. Her thesis, focusing on the notion of presence in the contemporary scene, is developed in co-supervision between the Department of Arts, University of Bologna, and the Département Danse, Université Paris 8. Further researches are devoted to *butō* dance. She published *Shaping the Living Body. Paradigms of Soma and Authority in Thomas Hanna's Writings* ("Brazilian Journal of Presence Studies", 2015), and *(Im)possible Maps, Poetical Inlands. Rereading ankoku butō's legacy in European contemporary aesthetics* (in *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, 2015). Since 2011 she works for the editorial board of «Antropologia e Teatro».