

# Il movimento: *tutto qui*. L'ordine aleatorio delle macchine danzanti

## Veronica Cavedagna

Laureata in Filosofia Teoretica all'Università degli Studi di Torino sotto la direzione di Ugo Maria Ugazio con la tesi dal titolo *Strutture dinamiche e desoggettivazione. Problemi della filosofia di Raymond Ruyer*, è traduttrice di Raymond Ruyer. I suoi studi si concentrano sulla filosofia francese contemporanea, con particolare attenzione alle questioni legate alla filosofia della natura e alle teorie della complessità. Ha curato il numero di «aut aut» 377/2018 *Effetto Simondon*. Docente precaria nei licei, è tra i fondatori di Philosophy Kitchen e fa parte del Comitato Direttivo della rivista.

veronica.cavedagna@gmail.com

## Alice Giarolo

Laureata in Filosofia della storia all'Università Alma Mater Studiorum di Bologna sotto la direzione di Manlio Iodrida con la tesi *La vita: un mistero familiare* dedicata a Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze e Gilbert Simondon, è attualmente dottoranda presso l'Università degli Studi di Ferrara dove è impegnata in una ricerca sul trascendentale tra filosofia e geografia. Docente di ruolo nei licei, nel 2013 ha ottenuto l'abilitazione all'insegnamento per la classe di concorso di Storia e Filosofia e nel 2016 l'abilitazione per il sostegno.

giarolo.alice@gmail.com

Starting from the analysis of *Accumulation* (1971) and *Set and Reset*, the article intends to analyze the relationship between chance and artistic creation in Trisha Brown. The notion of “dancing machine”, used by Trisha Brown herself to refer to the dancer, will be the occasion to attempt the juxtaposition between dancing body, animal and cybernetic machine. As we will see, the case is an element of creation proper to the living and, in general, to every self-poietic system.

37

Il testo è concepito congiuntamente dalle due autrici, che ne condividono completamente impostazione, concetti e contenuti. Tuttavia, ai fini di valutazioni comparative, è attribuibile ad Alice Giarolo il paragrafo introduttivo e la prima sezione, e a Veronica Cavedagna la seconda sezione e il paragrafo conclusivo.

*Accumulation 1971* e *Set and Reset* sono le opere di Trisha Brown che eleggiamo a punti di partenza per illustrare come l'operazione compiuta dalla coreografa-danzatrice sia, nel panorama coreutico del secondo Novecento, uno dei lasciti più fecondi per indagare il rapporto tra caso e creazione artistica. Basti richiamare, a titolo di prima suggestione, l'espressione "movimento browniano" (Murphy 2005; Mazzaglia 2007) con cui s'indica la sua intera produzione e che tiene insieme il suo nome e il richiamo al moto casuale di particelle in un fluido, osservabile nell'ordine microscopico, scoperto da R. Brown. I concetti e le tesi che intendiamo sviluppare sono l'improvvisazione (diversa dalla spontaneità pura o sbrigliata), il caso (come elemento che gioca con la necessità), il corpo danzante (di cui tentiamo un primo accostamento all'animale e un secondo alla macchina cibernetica), il vivente (caratterizzato da un'attività di sperimentazione). Occorre tenere a mente che nel risultato finale dell'arte di TB processo creativo e opera creata non sono davvero scindibili, come se si stesse assistendo a un'opera che si crea creando, contribuendo all'effrazione di regole e categorie della tradizione coreutica operata dalla cosiddetta *post-modern dance*, etichetta entro cui anche il nome di TB compare. [1]

[1] Sulla *post-modern dance*, Pontremoli (2006).

## I. Ambienti magici e linee di fuga

*Set and Reset* (1983) fa parte del ciclo denominato *strutture molecolari instabili*. Il balletto, presentato per la prima volta al Next Wave Festival, BAM Opera House (Brooklyn), dura una trentina di minuti e vede in scena sei danzatori (tra cui TB). La coreografia è sostenuta dalla partecipazione artistica di Laurie Anderson cui si deve il brano *Long time no see* e di Robert Rauschenberg che realizza costumi e scenografia, *Elastic Carrier (Shiner)*, un'installazione sospesa nel cielo, composta di una scatola rettangolare con dentro due piramidi e ricoperta da un tessuto su cui sono proiettati spezzoni in bianco e nero (montaggi cinematografici, cinegiornali, programmi televisivi e filmati della NASA). Pur mantenendo la loro autonomia – ogni intervento artistico porta un titolo diverso – danza, musica e scenografia s'integrano perfettamente, per armoniosa corrispondenza o per contrasti stranianti, nel rendere manifesto il dialogo tra visibile e invisibile: ciò che si vede e ciò che non si vede ma c'è. "Giocare con il visibile e l'invisibile" era una delle cinque istruzioni assegnate da TB ai danzatori durante la costruzione del pezzo, racconta A. Yager (Candoco Dance Company 2012), danzatrice della compagnia. Le altre erano: allinearsi, viaggiare ai margini dello spazio, agire d'istinto, mantenere la semplicità. Le istruzioni sono un elemento essenziale nella creazione artistica di TB: rappresentano le regole sintattiche dentro cui si sviluppano le frasi di movimento, le regole del gioco con cui i danzatori compiono le loro mosse. [2] Il lavoro preparatorio di *Set and Reset* ha attraversato, dice Yager, una fase iniziale in cui TB domandava ai danzatori di imparare a memoria le frasi (cui TB dichiara di arrivare tramite improvvisazione in studio) per giocare con questo materiale come fosse un vocabolario,

[2] Tra i lavori che indagano tema del gioco, per noi importante ma ripreso solo per sorvolo, rimandiamo a Huizinga (2002) giacché in esso è costruito un ponte tra animalità e dimensione umana.

piccoli pezzi di fabbricazione, al fine di costruire successivamente un impianto architettonico. Poi, TB chiedeva loro di ripetere la struttura del pezzo nella sua interezza come si segue una ricetta, rimanendo fedeli alle istruzioni date in partenza. Nella formazione condotta da TB, tale apprendimento consente di giungere al punto di essere capaci d'improvvisare ovvero scoprire nuove possibilità da quelle assimilate.

In questa descrizione della genesi di *Set and Reset* troviamo la compresenza tra costrizione/libertà, tra ripetizione/variazione. Da un lato l'improvvisazione s'inscrive all'interno di una partitura precisa che la rende in ultima istanza possibile, dall'altro l'architettura finale non nasce da una progettazione che *a priori* detta il posizionamento delle componenti costitutive, ma da un lavoro costante di accostamento e ri-accostamento dei singoli mattoni. La realizzazione di un'architettura solida e visibile – che TB considera l'intento del suo lavoro complessivo – e il riferimento alla struttura – presente anche nel titolo del ciclo *strutture molecolari instabili* – cozzano con il richiamo all'instabilità e con l'immagine con cui la coreografa descrive l'effetto di queste coreografie simile a un'ameba in continua trasformazione, a un branco di pesci che si scinde, quando si butta una pietra nell'acqua, per poi ricomporsi. Potremmo affermare che si tratta piuttosto di architetture metastabili perché realizzate attraverso modi compositivi che si assestano con la costante organizzazione e riorganizzazione, lasciandosi permeabili al caso e alla sperimentazione di possibilità impreviste, pur nel ripresentarsi di tracce che riemergono dalla memoria tematica del corpo. Troviamo a fundamenta della coreografia la molteplicità, che produce come esito finale l'impressione di una creatura mobile e fluida, multiforme piuttosto che uniforme. La frase di movimento è l'elemento di base, attraverso il quale prende consistenza una sorta di tematismo che si genera per variazioni, [3] differenza e ripetizione, sperimentando le possibilità e i limiti della frase stessa che viene giocata e rigiocata fino all'ultima goccia.

[3] Sul rapporto tema e variazioni in riferimento al nostro ordine concettuale, Amoroso & De Fazio (2020).

La presenza di una partitura nella fase dell'improvvisazione consente di esplorare un'ampia gamma di sfumature, ritmi, connotazioni e di ripensare il significato stesso del verbo 'improvvisare', così come l'importanza della precisione, altro aspetto a prima vista paradossale per chi in questa pratica vede la manifestazione dell'assoluta libertà creativa del danzatore. In quest'orizzonte la creazione *ex nihilo* non è pensabile, essendo piuttosto legata al riproporsi di qualcosa che a ogni sua ricomparsa può produrre una nuova elaborazione. Lavorare sulle micro-sequenze così come sulla precisione consente, secondo quanto scrive E. Barba ne *La canoa di carta* (1993, 179), di «lasciar spazio a un nuovo collaboratore: il Caso [...] che suggerisce soluzioni inattese». Indica inoltre, facendo riferimento al lavoro di L. Jouvett, alcuni procedimenti per collaborare con il caso. Le fasi da attraversare sono due: un periodo di dissolvimento dell'ordine e un momento di ricomposizione. La fase della *dissociation* «consiste nella caduta nel disordine, nel frazionamento dei materiali, nell'abbandono dei piani d'interpretazione [...] fino ad arrivare a un'indeterminazione mobile» (Barba 1993, 179). La fase seguente, di *association*, mette in pratica una sorta di tessitura degli elementi sparsi per costruire sequenze che utilizzano i frammenti emersi nella fase di distruzione. Alla base di questo modo di procedere vi è l'esigenza di impedire che le idee preventive, la programmazione,

un piano di lavoro, posture e abitudini soggettive vengano a soffocare il processo creativo che presenta però una sua normatività. Si assiste a un costante andirivieni tra casualità e regola, tra disordine e organizzazione.

Tornando a TB e al ciclo *strutture molecolari instabili* troviamo sia la compresenza delle due fasi appena descritte, sia il rapporto stringente tra cornice e caso, che si insinua tra le pieghe di ciò che può apparire come la mera ripetizione di una serie di automatismi, la ricetta che è diventata l'*habitus* dei danzatori. Più in generale queste tensioni sono delle costanti all'interno dell'opera di TB, che disegna griglie stringenti al fine di lasciare una parte di lavoro al caso. TB fa sua la procedura concretista della "macchina automatica" [4] dove la composizione crea una cornice all'interno della quale si produce qualcosa indipendentemente dall'artista-compositore. «Pertanto il contributo primario di un artista veramente concreto consiste nell'ideare un concetto o un metodo con cui la forma possa essere creata indipendentemente da lui, piuttosto che definire forma o struttura» (Maciunas 1993, 157).

La presenza di costrizioni strutturali stimola la creatività, apre lo spazio alle infiltrazioni del caso e riduce le pretese dell'ego a favore di una sorta d'impersonalità. Ancora una volta può essere significativa un'immagine che Barba (1993, 62) utilizza per spiegare questa messa tra parentesi della soggettività che è quella di un quadro dipinto da un pittore cieco la cui mano esperta fa danzare sulla tela movimenti che non vede, poiché «il vero messaggio è il risultato non previsto, non programmato d'un viaggio in una oscurità cosciente: l'anonimato». Avviciniamo il tema della corporeità, poiché "il corpo è il fondamento della danza" (TB citata in Mazzaglia 2007, 155). La danza è un'esperienza primariamente corporea, dove il corpo del danzatore implica una presenza qualitativa diversa rispetto al corpo comune, quotidiano. Come descrive Barba (1993, 30-32, 25) si tratta di un'utilizzazione particolare del corpo per cui è possibile distinguere tra una tecnica quotidiana e un'extra-quotidiana, legata a una qualità extra-ordinaria dell'energia che rimanda al livello pre-liminare del *bios* dell'attore-danzatore o, suggeriamo, al livello biologico inteso come ciò che non varia al di sotto delle individualità. Prima di indagare le caratteristiche del livello che Barba definisce "pre-espressivo", è necessario precisare che tra quotidiano ed extra-quotidiano non è tracciata una dicotomia, nella misura in cui il danzatore non esibisce un "altro corpo", seguendo tecniche così diverse da quelle quotidiane tanto da perdere qualsiasi contatto con queste, come accade nel caso dell'acrobata. Il corpo del danzatore resta un corpo credibile che rende l'azione reale. L'energia extra-quotidiana inaugura piuttosto un rapporto differente tra il corpo del danzatore e il mondo, introducendo, rispetto al quotidiano, una differenza di grado. Le tecniche e le correlative energie extra-quotidiane, infatti, consistono in procedimenti fisici fondati sulla realtà che si conosce, secondo una logica però non immediatamente riconoscibile (Barba 1993, 59) che implica da un lato l'esplorazione di una relazionalità diversa tra corpo e mondo, dall'altro l'infrazione di automatismi attraverso equivalenze extra-ordinarie. Già nel mondo animale possiamo riconoscere relazioni che s'instaurano tra vivente-*milieu* che deviano da una logica immediatamente riconoscibile e che producono ciò che il naturalista tedesco J. von Uexküll (2013, 142-143) definisce "ambienti magici". La peculiarità di tali ambienti è che in questi contesti

[4] Il concetto è esplicitato da G. Maciunas, fondatore di *Fluxus*, un gruppo di artisti attivi a New York tra il 1962 e il 1978, che ha giocato un ruolo molto importante nella formazione artistica di TB.

le esperienze non vengono legate tra loro in modo logico, seguendo relazioni di causa/effetto. Si tratta piuttosto di ri-significazioni inedite che ricordano, come accennato da von Uexküll, l'attività ludica, che pure è presente nel mondo animale quando s'instaura con l'ambiente circostante una relazione che potremmo definire "gratuita", in quanto non indirizzata immediatamente e specificamente dalla necessità biologica ma orientata piuttosto alla sperimentazione. [5] È il caso del canto e della danza che, in molte circostanze nel mondo animale, eccedono una funzione meramente riproduttiva mostrando già una ricchezza espressiva.

[5] Per un approfondimento sugli intrecci etologici rimandiamo al lavoro di Amoroso (2019).

Il pre-espressivo, stando alla definizione fornita da Barba, indica l'organizzazione della presenza fisica tesa all'espressione, la condizione necessaria ma non sufficiente della stessa espressione artistica. Rappresenta dunque la base, il fondo-sfondo su cui s'inscrive ogni processo creativo e ha a che fare, in ultima istanza, con il livello biologico che rende possibile ogni genesi, e con la stessa materia mobile compositiva su cui inizia il lavoro del danzatore. Esiste dunque una vita pre-espressiva dell'attore-danzatore che non riguarda però la fisiologia, la meccanica del corpo (il riferimento al fisico e al biologico potrebbe in questo senso ingannare), rimanda invece a un mondo subatomico in costante fermento descritto da Barba in termini energetici. Questa vitalità pre-espressiva afferisce alla concezione di un *corpo caldo* «ma non in senso sentimentale ed emotivo [...] è un corpo al calor rosso, nel senso scientifico del termine. Le particelle che compongono il comportamento quotidiano sono state eccitate e producono più energia. Hanno subito un incremento di moto, si allontanano, si attraggono, si oppongono con più forza, più velocità» (Barba 1993, 148).

Questa energia è presente in ogni essere animato, perciò è necessaria ma non sufficiente all'espressione artistica; ciò che è cruciale è il modo in cui il processo biologico della materia vivente viene rimodellato, scomponendo, trattenendo, sospendendo l'energia e facendola passare con intensità diverse attraverso il disegno dei movimenti (Barba 1993, 109). Più che di energia, il mondo subatomico del *bios* del danzatore è caratterizzato da salti di energia che producono una serie di variazioni che, secondo il metodo creativo descritto, si basano su micro-sequenze che sono montate e rimontate e che diventano quelle che, secondo Barba (1993, 109), «le diverse lingue di lavoro chiameranno "azioni fisiche", "disegno di movimenti", "partitura", "kata"», la cui peculiarità è di comporsi nel momento stesso in cui vengono eseguite. Nella pratica il compito del danzatore è di «suddividere e architettare un percorso preciso che permetta all'energia di saltare. Questo verbo è usato nel linguaggio scientifico per indicare il comportamento dei "quanta" d'energia. Per i latini voleva dire *danzare*» (Barba 1993, 110). Una danza di energia, in cui si riaffaccia la valenza della precisione analizzata in relazione alle procedure compositive della stessa TB e al tema della *frase di movimento*. L'esattezza del movimento, l'accuratezza dell'azione definita in ogni suo tratto, la precisione con cui sono tracciati i punti di partenza e i punti di arrivo di una sequenza, consentono all'energia di saltare, con i suoi impulsi e contro-impulsi, con i suoi cambi di direzione, e rappresentano la condizione preliminare per la danza. Anche in TB possiamo intercettare una danza dell'energia che coinvolge primariamente il corpo che diventa «luogo di passaggio della forza gravitaria e della forza di reazione, un luogo di passaggio di flussi, al fine di essere adattabile

a tutte le situazioni di disequilibrio, in modo da trovare la sua *densità*, per non parlare della sua *danzità*» (Mazzaglia 2007, 172).

Il livello pre-espressivo della danza, e in generale dell'espressione artistica, rimanda dunque a un corpo intensivo, molecolare, che in qualche modo accompagna, attraversa, eccede il corpo organico (Barba 1992, 1986) e afferisce, come abbiamo accennato, a una dimensione corporea anonima, pre-individuale. Concetti come “pre-individuale”, “corpo organico-corpo inorganico”, “versante molare e molecolare” dell'organizzazione sono stati elaborati in ambito filosofico per descrivere i processi, definibili a tutti gli effetti come processi auto-poietici, attraverso i quali i viventi s'individuano ed elaborano le loro peculiari coreografie vitali, di cui quelle dei danzatori non sono che un prolungamento. Così scrive Nô Hisao Kanze (citato in Hoff 1985, 5): «Voglio essere sul palcoscenico come vi sarebbe un fiore cresciuto lì per caso. [...] Come un fiore. Il fiore è vivo. Il fiore deve respirare. La scena racconta la vita del fiore». E ancora Barba (1993, 55): «L'attore-danzatore ricrea il vivente nell'azione». Per usare i concetti di Deleuze e Guattari in *Millepiani*, [6] il movimento che vediamo al lavoro nelle attività del vivente è dunque sempre duplice: un processo di costante territorializzazione e de-territorializzazione. Essi mutuano le due nozioni dall'etologia, così come quella di fuga che rappresenta il momento in cui avviene una nuova creazione, una nuova assiomatica, una nuova configurazione spaziale e temporale, e dunque una mutata relazione tra l'organismo vivente, il suo *milieu* e gli altri organismi (Deleuze & Guattari 2010, 443-446). [7] Un animale che tenta di allontanarsi da un pericolo costituisce una vera e propria creazione poiché l'animale, fuggendo, non modifica solo la sua posizione in seno al dispositivo in cui è preso e minacciato, ma lo stravolge rivelando le linee di fuga che porta in esso. Si mette così in luce il carattere attivo e creativo delle linee di fuga, che hanno come caratteristica propria di essere attualizzate indipendentemente da ogni pre-figurazione o pre-determinismo causale. La vita fa di ogni vivente un'avventura ricca di processi di produzione in divenire che lo espongono, da un lato, al carattere aleatorio del *milieu* e, dall'altro, alle forze stesse che sotteraneamente lo attraversano. Ciascun vivente non abbandona quello che è per diventare un'altra cosa; ma un altro modo di vivere, sentire, relazionarsi con il mondo si sviluppa nel suo, facendolo *per così dire* fuggire dalla sua configurazione attuale, in una compresenza di attività e passività che caratterizza i processi viventi e dunque anche quelli creativi.

Nel descrivere il processo d'individuazione, Simondon riprende dagli studi sulla termodinamica il concetto di metastabilità che coincide con la condizione che rende possibile la produttività della vita. Un sistema si definisce in equilibrio metastabile quando la minima modificazione dei parametri del sistema (pressione, temperatura ecc.) è sufficiente a rompere l'equilibrio iniziale. Simondon, prendendo a riferimento gli studi della fisica quantistica, spiega, mediante la nozione fisica di energia potenziale, la possibilità di trasformazione dei sistemi vitali. Parliamo di sistema vitale in opposizione a quello che Simondon (2011, 288 e 745) definisce “sistema morto”, ossia un sistema che ha raggiunto lo stato più stabile d'equilibrio,

[6] La nostra ripresa di Deleuze & Guattari (2010) si concentra su introduzione; 3 su molare e molecolare; 6 sulla nozione di corpo senza organi; 10 sullo svilupparsi del divenire (intenso, animale, impercettibile); 11 sulle parti dedicate a territorio, territorialità e concatenamenti.

[7] Su animalità e territorializzazione, anche sul solco deleuziano-guattariano, menzioniamo Despret (2019). A quest'opera che parte dall'osservazione del comportamento un merlo (si colga l'occasione per ricordare l'airone di Lorenz), affianchiamo Morizot (2020b) ispirato dalle tracce dei lupi e Morizot (2020a) più in generale sulla prossimità tra animali e umani.

“il grado più elevato di omogeneità possibile” e in cui “non si può verificare più alcuna trasformazione” poiché “il processo irreversibile è compiuto”. In un sistema vi è energia potenziale e quindi “capacità di trasformazioni reali” (Simondon 2011, 94) quando sono soddisfatte altre due condizioni: la presenza di una relazione di eterogeneità e una differenza di potenziale. Questa matrice potenziale ed energetica che condiziona di fatto ogni trasformazione e ogni genesi, Simondon l'accosta alla nozione di pre-individuale. Il reale pre-individuale non è altro che uno stato di metastabilità “primitivo ed originale” (Simondon 1989, 230), una riserva inesauribile di energia potenziale da cui dipende l'ingresso nel regime d'individuazione e il suo procrastinarsi in individuazioni e individualizzazioni successive (Simondon 1989, 2010). Il problema è per Simondon evitare di ricadere nell'idea che il pre-individuale porti in sé, *in nuce*, tutte le individualizzazioni possibili che via via verranno realizzate. Per fuoriuscire dall'ottica di un pre-individuale ridotto a un possibile astratto e per comprendere come esso sia, al contrario, un “potenziale reale”, dobbiamo riconoscere nel processo d'individuazione il darsi di “un'invenzione risoltrice” (Simondon 1989, 124-126). L'invenzione designa l'operazione propria ai regimi d'individuazione che consta nella risoluzione inventiva di problematiche. La metastabilità rivela una condizione d'incompatibilità interna al vitale (o *disparition*), che è la cifra della sua problematicità, per risolvere la quale la vita esibisce la sua capacità di auto-risoluzione, indice della sua creatività. La produttività della vita è concepita da Simondon come la scoperta di assiomatiche sempre nuove all'interno di relazioni conflittuali; assiomatiche che via via incorporano e unificano tutti gli elementi disparati e quindi eterogenei in una nuova configurazione. Da una situazione d'incompatibilità, si dà la scoperta di una compatibilità. L'operazione attraverso cui si realizza la risoluzione di un'incompatibilità è la trasduzione [8], che procede mediante due attività gemelle e complementari: integrazione e differenziazione, le due tendenze peculiari della vita e del vitale, e che abbiamo visto all'opera anche nelle procedure artistiche qui prese in esame. Come in Barba, anche in Simondon (2011, 221, 426-427, 434-435) è riconosciuta la presenza di una dimensione preliminare di carattere impersonale e attestata l'esistenza di una sorta di energia potenziale, e il problema anche in questo caso riguarda la comprensione delle modalità attraverso cui “prendono forma” in questo caso le produzioni vitali. L'espressione “prendere forma” è quanto mai adeguata, giacché Simondon, per dimostrare che il processo d'individuazione procede, a tutti i livelli, per modulazione, propagazione e trasduzione, fa riferimento alla teoria dell'informazione (Simondon 2011, 738-741). Anche in questo caso possiamo dire che Simondon descrive un processo metastabile che viene a instaurarsi, che propaga una forma di strutturazione, che modella continuamente la materia indifferenziata, che tende a prendere possesso, per così dire, di ciò che si trova al suo *limite* per farlo entrare nella sua “presa di forma”. Questo è possibile perché la modulazione è trasduttiva, cioè una propagazione *de proche en proche* (cfr. ‘progressivamente’ Simondon 2011, 45), ovvero un'attività di propagazione basata sulla strutturazione, in cui ogni regione della struttura serve alla successiva da principio costitutivo. Ogni

[8] Riportiamo la definizione di “trasduzione” offerta da Simondon (2011, 44) perché riecheggia con i temi della seconda parte della nostra trattazione: «Un'operazione, fisica, biologica, mentale e sociale, per mezzo della quale un'attività si propaga progressivamente all'interno di un certo settore, fondando tale propagazione su di una strutturazione, operata da un luogo all'altro del settore stesso: ciascuna regione strutturata occorre alla regione successiva quel principio di costituzione, così che una modificazione si sviluppa progressivamente e contestualmente a questa operazione strutturante».

tappa riprende la precedente a un livello diverso di risoluzione della problematicità. L'attività di strutturazione è correlativa alla formazione di dimensioni che sorgono nel corso del processo d'individuazione attraverso rapporti che vengono alla luce nel processo stesso, dando origine a una struttura reticolare amplificante caratterizzata da un regime di risonanza interna, cioè da un sistema di relazioni. La trasduzione ha la peculiarità di essere dunque un'attività relazionale: ogni nuova individuazione produce un nuovo sistema di relazioni da cui emerge il darsi di una nuova assiomatica che si regge sin tanto che una mutazione non viene a destabilizzare questo reticolato di rapporti e a dare il *là* a una loro nuova e peculiare articolazione (Simondon 2011, 45-46). La permanenza, in seno ai processi d'individuazione, del pre-individuale da cui dipende la stessa metastabilità, oltre a rappresentare un elemento di eccedenza rivela nuovamente un nucleo d'indeterminatezza al cuore delle pratiche creative che sfugge dunque a ogni pianificazione/controllo da parte dell'artista, che fa in qualche modo i conti con un'estraneità costitutiva: quella che porta in sé (Simondon 1989, 193) e ciò che trova dalla relazione con l'ambiente (Simondon 1989, 151-152).

Quest'ultimo aspetto risulta centrale nell'analisi di alcuni tratti della creazione artistica di TB che riguardano la relazionalità dinamica interno/esterno, la permeabilità del corpo del danzatore e in generale del soggetto rispetto all'ambiente esterno, "il gioco chiasmatico instabile di forze intensive e di vettori eterogenei" (Mazzaglia 2007, 208) che rimanda alle dinamiche del corpo intensivo che si configura qui come un *corpo aperto*, in circuito con il mondo. L'esperienza della relazione tra organismo-mondo è rimanda primariamente all'inerenza del corpo al mondo, già inscritta nella capacità dell'animale che, sollecitato dal variare dei contesti, si mostra capace di differenziare le proprie posture, di rinnovare le proprie condotte, pure in maniera inusuale, mostrando la propria ricettività, cioè la propensione a stare in allerta. La ricerca di uno *status animale* volto alla presenza corporea e inteso come metafora di una reattività che il danzatore-attore deve recuperare (Mazzaglia 2007, 163) attraversa le pratiche creative ed espressive a cui sin qui si è fatto riferimento e in qualche modo le sovrappone. Negli animali è possibile riconoscere "uno stato di danza", e per analizzarlo Mazzaglia rimanda alla riflessione di Barba in cui il corpo del danzatore si trova nello stato in cui tutto il sistema è predisposto all'azione, è *sul punto di agire*. Questo stato particolare che accomuna l'animale e il danzatore rimanda al concetto di *sats*, nuovamente descritto da Barba (1993) in termini energetici, d'impulso e contro-impulso. Si tratta del momento in cui l'energia propria del *bios* è tutta lì pronta ma come sospesa. È il momento della preparazione dinamica, che richiede un impegno muscolare, nervoso e mentale, in cui l'azione che coinvolge tutto il corpo è pensata e agita all'interno dell'organismo. Viene meno dunque la separazione tra azione e pensiero del dualismo mente-corpo di matrice moderna. Questi termini subiscono una sorta di cortocircuito, s'innestano l'uno sull'altro, l'uno nell'altro. «Il lavoro sui *sats* è la via per penetrare nel mondo cellulare del comportamento scenico, ed eliminare la separazione tra pensiero e azione fisica [...] è essenziale, per esempio saper camminare senza pensare a come si cammina. Il *sats* è una minuscola scarica in cui il pensiero innerva l'azione e viene sperimentato come pensiero, azione energia, ritmo nello spazio» (Barba 1993, 91). Nella descrizione del

*sats* troviamo un riferimento esplicito all'etologia (Barba 1993, 89): si tratta della condizione del felino in allerta, pronto a balzare dinanzi a una possibile preda.

Ogni atto creativo, dunque, implica una sorta di livello primitivo, preliminare, un trampolino che prepara al balzo che è definito da Koestler una "pre-condizione creativa" descritta come «momento che sembra negare tutto ciò che caratterizza la ricerca di un risultato; non determina un nuovo orientamento, è piuttosto un disorientamento, che obbliga a mettere in moto tutte le energie del ricercatore, acuisce i suoi sensi, come quando si avanza nell'oscurità. Questa dilatazione delle proprie potenzialità ha un prezzo elevato: si perde il dominio del significato della propria azione» (Barba 1993, 133). Tale "pre-condizione creativa" si connette all'analisi già affrontata del pre-espressivo in cui «non è ancora essenziale il significato di ciò che si fa, ma la precisione di un'azione che, secondo quanto descrive lo stesso Barba (1993, 133), prepara il vuoto in cui un senso imprevisto può essere catturato». Nel *sats*, come nel pre-espressivo, è possibile il proliferare di significati imprevisti, nella misura in cui il danzatore-animale non si chiede "che cosa sto facendo?", non esercita un dominio assoluto sul significato della propria azione, ma si lascia mutare *cum-crescendo* con la materia (Barba 1993, 135). Circoscriviamo così un'ulteriore accezione che viene ad assumere il corpo, inteso come "corpo deciso" che rivela la compresenza di attività e passività. Questa relazione chiasmatica l'abbiamo vista al lavoro sia nella descrizione delle pratiche d'improvvisazione sia nelle pratiche attualizzate dai viventi, tra le quali tracciamo una continuità. Per comprendere il significato dell'espressione "corpo deciso" ci affidiamo a una lettura di carattere linguistico operata da Barba (1993, 56-57): «In molte lingue europee esiste un'espressione [...] paradossale, in cui una forma passiva viene ad assumere un significato attivo e in cui l'indicazione di un'energica disponibilità all'azione si mostra come una velata forma di passività. Non è un'espressione ambigua ma ermafrodita, somma in sé azione e passione [...] si dice infatti "essere deciso", "être décidé", "to be decided". Non s'intende dire che qualcuno o qualcosa ci decide, che subiamo una decisione o siamo oggetto di essa. Ma neppure s'intende dire che stiamo decidendo, che siamo noi a condurre l'azione di decidere». Il danzatore, come l'animale in stato di allerta, attenzione e tensione, modella la forma da cui è al contempo modellato: agisce e si lascia agire, crea e si lascia creare. Come scrive TB (citata in Sears 1982, 50), quando invita a lasciare che sia il corpo a prendersi cura dei movimenti, «la danza viene verso te e tu giungi alla danza allo stesso momento».

## II. La vitalità della macchina danzante

*Accumulation* (1971) è una coreografia di quattro minuti e trenta secondi ideata da Trisha Brown, la prima ad averla interpretata da sola in scena (l'opera può essere eseguita anche da più danzatori) al New York University Gymnasium. I costumi sono abiti comuni e la scenografia coincide con uno sfondo nero. In quell'occasione, la *performance* fu accompagnata dal brano dei The Grateful Dead, *Uncle John's Band* ma altre volte è stata eseguita in silenzio. A prima vista, la coreografia consiste nello svolgimento di un'azione semplice ripetuta un certo numero di volte, cui si aggiunge un'altra ripetuta in uguale quantità, e di seguito una terza, una quarta

e infine altre azioni, appunto per accumulazione, ripetute a catena ripartendo sempre dall'inizio, come se le azioni precedenti venissero inglobate dalle successive trovando in esse l'origine. Ecco la descrizione di TB: «One simple gesture is presented. This gesture is repeated until it is thoroughly integrated into my kinesthetic system. Gesture 2 is then added. Gesture 1 and 2 are repeated until they are assimilated, then Gesture 3 is added. I continue adding gestures until my system can support no further additions. The first 4 gestures occur on the first 4 beats. The subsequent gestures are packed into that one measure» (*Repetory*). Con 'integrazione' si intende il fatto che, senza perdere in nitidezza e distinzione, l'energia di ogni gesto si traduce in quello successivo, informandolo e dando così vita a un flusso di movimento unitario. «Ogni movimento è responsabile del contesto nella sua totalità, di ciò che precede e di ciò che segue. Ogni movimento è l'ultimo, ma è anche l'inizio del seguente. Il passato è legato al futuro da una frazione di secondo, che è però chiaramente distinta dai due» (TB citata in Mazzaglia 2007, 174). Se le azioni coinvolgono in modo puntuale le singole parti del corpo, con il comporsi della catena di azioni, il movimento finisce per attraversare il corpo nella sua unità, stabilendo così una dinamica stringente tra parti e tutto. Ma guardando *Accumulation* viene da chiedersi se nonostante la compiutezza dell'opera – precisando che la compiutezza nelle opere di TB non è qualcosa che si possa riportare a uno sviluppo narrativo da A a B ma a un esplorare fino in fondo il movimento sempre nel mezzo – non si possa interpretare pure come una sorta di studio preparatorio: se quello che ci si presenta, oltre ai movimenti in quanto tali, non sia anche un corpo in grado di agire gesti il cui svolgimento è semplice solo in apparenza, gesti che finiscono così per assumere una dimensione extra-ordinaria. Un corpo, cioè, preparato, predisposto alla traduzione dell'informazione in movimento (e viceversa) attraverso una trasmissione d'energia, e per tali ragioni aperto ad accogliere la nascita della danza.

L'opera è iscritta nel cosiddetto ciclo matematico *Accumulation pieces*, detto anche da TB *macchine danzanti*. L'aspetto matematico non riguarda tanto il rapporto tra la ripetizione dei gesti e la loro traduzione in una corrispondente struttura matematica, elemento che tuttavia esiste, quanto la stessa generazione dei gesti che parrebbe procedere da un processo evolutivo interno (Tescari 1999): è prima di tutto il processo a essere matematico, impersonale. Emerge un nodo al contempo cruciale e problematico riconducibile da un lato allo stesso meccanismo compositivo, dall'altro a una sorta di dimensione universale propria al corpo che permane sullo sfondo delle singole individualità e le rende a sua volta possibili. La precisione della struttura operativa messa in campo in *Accumulation* produce una sorta di spersonalizzazione/oggettivazione nella misura in cui la macchinazione prende forma indipendentemente dall'ego dell'artista, che agisce senza voler operare alcuna produzione di significati, senza investire con la propria personalità il movimento che si dà come movimento-in-movimento. Il movimento: *tutto qui*. TB, descrivendo *Accumulation pieces*, esprime con chiarezza questa idea del movimento senza alcun valore ornamentale, che non è niente di più o di diverso da quello che è: «Mi passava per la testa "è tutto qui", ma poi si attivava un altro movimento e di nuovo "è tutto qui". [...] Nessuno dei movimenti aveva senso oltre ciò che era» (in Mazzaglia 2007, 68). Il movimento nell'autoevidenza del suo funzionamento, prima che l'individualità del danzatore lo incanali in una

direzione o in un'altra, lo colori di una sfumatura propria. Sul piano della gestualità corporea, la procedura qui adottata porta il corpo del danzatore ad abbandonare automatismi, ritornelli, abitudini che si sono via via incrostate liberandolo da quella che Barba, parlando del danzatore-attore, definisce come la condanna di rassomigliare sempre a se stesso e di rappresentare solo sé. L'operazione di spersonalizzazione promossa da TB di fatto consiste nel togliere ogni artificio e ridurre all'osso.

Dell'andamento della macchina danzante abbiamo compreso che si mette in moto grazie a un processo interno che presenta una sua autonomia e che si auto-costruisce per accumulazione mediante la trasmissione di un flusso d'energia che mette in interazione le parti. Il circuito dei movimenti s'innescia nella macchina, l'attraversa per ritornare su se stesso e questa costruzione coreografica, come dichiara TB (citata in Rosenberg 2012, 39), "*tends to make it object-like*". Un oggetto con un suo specifico meccanismo di funzionamento che può reiterare e adattarsi in contesti diversi finché l'energia non si esaurisce. Anche per questo sono state proposte innumerevoli versioni di *Accumulation* con durate tra loro differenti, dove lo stop, talvolta segnalato da un gesto della mano del danzatore, indicava l'esaurimento dell'energia, la fine della sua trasmissione, lo spegnimento della macchina. Lo scopo di queste *pièces* diventa non tanto l'esposizione del prodotto finito e compiutamente realizzato, piuttosto l'attualizzazione del processo *in fieri*. La danza di TB non è né narrazione né rappresentazione, giacché la coreografa non è interessata né alla logica del risultato né al dispiegamento di un senso, ma al livello operativo, come si evince dalle procedure che mette in atto nella costruzione delle *proprie* creazioni.

Nella reiterazione e addizione ritroviamo l'indiscutibile presenza dell'elemento della costrizione del ciclo delle macchine automatiche (in *Set and Reset* stava nelle indicazioni da seguire), fondamentale per comprendere l'innescio della creatività che si manifesta in un rapporto costante con il vincolo. Anche in questo caso, coppie apparentemente paradossali come disordine/ordine, ripetizione/differenza, partitura/imprevisto sono costitutive della vitalità delle macchine danzanti. Riprendiamo allora cosa significhi improvvisare. Anche quando la composizione coreutica pare, agli occhi dello spettatore, lasciata al furore caotico o alla libera iniziativa, rivela TB (Tescari 1999), tutto è in realtà frutto di un ordine preparato e educato nel lavoro di *training* in sala prove. A tale ordine TB arriva integrando nella preparazione alla danza una parte considerevole di educazione somatica, quale metodo per affinare l'ascolto interiore, acquisire consapevolezza della relazione tra parti del corpo in termini di energia e ritrovare un corpo neutro o, per dirla con Barba, il *bios*. Eppure, nonostante il rigore, caso e improvvisazione intervengono nella creazione: per esempio nella ricerca delle frasi di movimento, nella selezione e nell'ordine di concatenazione.

Si è visto che l'improvvisazione di cui TB si serve è quella strutturata o contenuta, distinta dall'improvvisazione libera che si svolge nella totale pretesa spontaneità dell'azione. Gli elementi introdotti servono ad allestire il campo in cui interverrà pure l'elemento casuale, cioè non prevedibile o non tracciabile in partenza, dell'improvvisazione vera e propria. Come altri danzatori prima di lei, A. Halprin o M. Cunningham (in collaborazione con J. Cage), TB sperimenta l'adozione di procedure aleatorie, e

anch'essa con lo scopo di discostarsi da un modello antropocentrico della danza: per mettere in scacco l'intenzionalità sovrana e l'ancoraggio del soggetto a posture o gestualità entro cui esercita il controllo e non sospende mai se stesso, finendo per confermare la pantomima dell'imitazione di sé e per trascurare la propria coscienza cinestetica (si noti che, paradossalmente, ciò accade con più facilità nelle procedure strutturate che in quelle libere). I giochi a regole o l'uso delle schede rappresentano un esempio concreto di come si organizzino un'improvvisazione strutturata e fungono da metodo creativo cui TB ricorrerà dagli inizi degli anni Sessanta fino alla produzione matura. In sostanza: in un caso sono stabilite norme comuni, in un altro viene scritto, su un mazzo di schede da pescare, un elenco d'istruzioni o indicazioni; in entrambi, i danzatori devono attenersi pedissequamente a ciò che ricevono e sviluppare la danza a partire dalle "costrizioni strutturali" assegnate (Mazzaglia 2007, 38) (come in *Set and Reset*). In molti casi i vincoli dialogano con l'ambiente in cui la performance si realizza, che diventa fonte di stimoli che il danzatore deve *lì per lì* integrare nella danza. Scrive TB: «Se all'inizio definisci una struttura e decidi di avere a che fare con i materiali, X, Y e Z in un certo modo, la fissi ulteriormente e chiarisci che puoi solo camminare in avanti, non puoi usare la voce o che devi fare 195 gesti prima di sbattere contro il muro dall'altra parte della stanza, allora ottieni un'improvvisazione entro limiti stabiliti. Questo è il principio, per esempio, che sta dietro il jazz» (citata in Mazzaglia 2007, 38).

Il danzatore (la cui posizione, improvvisando, coincide con quella del coreografo) si trova quindi a dover maneggiare una certa quantità d'informazioni con cui ha potuto familiarizzare in sala o che riceve *ex abrupto*, e che deve leggere, interpretare, assimilare, *computare*, infine realizzare in un movimento concreto, chiaro, comunicabile. Secondo un dialogo aperto tra sé e il *milieu* (altri danzatori compresi) il danzatore immagazzina *informazioni-stimoli* cui deve fornire un'*informazione-risposta*, frutto dell'elaborazione dialettica di azione-reazione che comprende anche l'ascolto del proprio sentire o *stato interno*, cui il danzatore è educato. Immerso nel processo creativo, il danzatore funziona come un vero e proprio trasduttore: è appunto una macchina danzante. Benché i gesti realizzati da TB richiamino per nostra associazione o alludano volutamente ai movimenti operati dalle macchine concrete del paradigma meccanicistico classico, di cui le parti del corpo dei danzatori sembrano replicare pezzi o funzioni, quando diciamo 'macchina' non ci riferiamo a enti fisici ma a entità reali seppur virtuali, alla macchina cibernetica, cui tentiamo l'accostamento *analogico* col danzatore immerso nel processo creativo. Innanzitutto chiariamo l'uso di 'cibernetica' in termini di teoria dell'informazione con la definizione di Simondon: «lo studio delle *operazioni* particolari che trasformano un'informazione in un'altra specie d'informazione» (Simondon 2018, 17) e l'accostiamo alla scienza della complessità, come studio dell'organizzazione e composizione dei sistemi viventi e non.

Secondo von Foerster (2007, 103-104) "la nozione di macchina è uno strumento puramente concettuale". Da Turing in avanti, seguendo von Foerster, 'macchina' diventa una modalità di comportamento, l'esecuzione di determinati passi o operazioni secondo una sequenza precisa. Egli pone una distinzione importante tra "macchina banale" e "macchina non banale". Nella macchina banale il rapporto tra input (causa-stimolo) e

output (effetto-risposta) è stringente: tra stimolo/risposta o causa/effetto esiste un determinismo diretto. Da fuori, anche un osservatore semplice, intendendo con questa espressione una persona che non ha costruito la macchina programmata nel dettaglio per un uso specifico e secondo un preciso modo di operare, dopo attenta osservazione del suo funzionamento e puntuale raccolta di dati, può determinare e anticipare il suo comportamento, giacché la macchina seguirà – a meno di errori o guasti – le leggi cui è vincolata, senza traccia di memoria o storia. In una siffatta macchina non c'è margine d'imprevedibilità: «si sa sempre tutto ciò che farà la macchina quando le si darà un particolare input», perché il programmatore, attraverso il programma, le impartisce anche l'output. Della macchina non banale, invece, da uno stesso input si ottengono output diversi (von Foerster 2007, 105). L'osservatore non può offrirne una determinazione analitica, inoltre non sa cosa aspettarsi: essa è imprevedibile. La macchina non banale si trova sempre a uno stato interno ovvero a un certo tipo di organizzazione (per analogia: *senso interno*) che influenza ciò che la macchina farà o non farà; e cambia il proprio modo di funzionamento, per mezzo di un sistema di *feed back* retroattivi, in virtù di operazioni precedenti (von Foerster 2009, xiii). Quindi, quando la macchina riceve l'input, non si comporterà necessariamente come si era comportata in precedenza e il suo comportamento influenzerà il comportamento futuro attraverso il cambiamento dello stato interno, disponendo così la macchina in uno stato nuovo tra gli infiniti stati possibili. Il margine d'imprevedibilità della macchina non concerne solamente l'esperienza dell'osservatore, ma è parte integrante del suo processo e del suo statuto. Del processo, non perché, banalmente, la macchina sia in completa balia degli input, ma perché la loro variabilità deve necessariamente combinarsi con lo stato – sempre provvisorio poiché cangiante, dunque impossibile da stabilire preventivamente – in cui essa si trova e sarà tale combinazione a decidere *per così dire* dell'operazione della macchina e, in senso forte, della macchina stessa, del suo *senso*, posto che – come abbiamo detto – la macchina coincide puramente con le operazioni che esegue: dunque, la traduzione delle informazioni implica una trasduzione ontologica. Dello statuto, perché la macchina non banale è priva di programma; possiede invece una struttura morfogenetica che fa sì che essa coincida con la sua stessa auto-programmazione – che procede per connessioni e composizioni di connessioni – volta alla regolazione autonoma del rapporto tra lo stato interno e l'ambiente, con il solo scopo di continuare a funzionare nel suo funzionamento, qualunque esso sia.

Modello di un agente a tutti gli effetti, la macchina agisce unicamente su se stessa, ristrutturando continuamente il proprio senso interno e dunque il suo comportamento, con cui farà fronte a un ambiente che può dirsi aleatorio sempre e solo in rapporto alla macchina (non è possibile slegare i due poli della relazione e considerarli a sé stanti). La ristrutturazione del proprio stato interno, e dunque del suo funzionamento, avviene secondo il principio formulato da von Foerster dell'*order from noise* e così spiegato da Morin (2007, 27): «da un'agitazione o una turbolenza disordinata possono nascere fenomeni ordinati (preferirei dire organizzati)». Disordine e ordine non sono giudizi. Come abbiamo già visto, ma con parole diverse, questi rimandano alla complessità e alla contingenza, alle capacità d'integrazione e adattamento attraverso il riconoscimento di

regolarità tra le irregolarità che si trovano nell'ambiente, e che la macchina fa proprie per organizzare la sua consistenza. Anche la macchina cibernetica deve passare per l'esplorazione di sperimentazioni per così dire rando- miche, mettere in pratica innumerevoli comportamenti da cui essa stessa impara, per elaborare e realizzare il suo funzionamento ottimale. E così facendo giocare con l'aleatorio, che assume dunque un ruolo generativo essenziale, giacché la variabilità delle combinazioni delle catene causali è occasione di varietà, novità. Allo stesso modo, in continuità tanto con la macchina quanto con l'animale, anche il danzatore impara, ripete, esplora e sviluppa frasi di movimento possibili, cioè affina la capacità di distin- guere fra traduzione in gesti efficaci e non efficaci; gesti che, una volta compiuti, avranno come effetto il ricadere retroattivamente sul corpo che li ha compiuti, cambiandone lo stato d'energia. Efficace sarà quel gesto che possiede maggior senso, capace di esprimere al massimo la tensione tra soggetto e mondo (Simondon 2011, 333-334). O ancora quel gesto che decreta una risoluzione problematica da un punto aleatorio che può essere quindi paragonato al "*précurseur sombre*" descritto da Deleuze come ciò che mette in comunicazione due serie eterogenee senza mai essere rintrac- ciabile. Questo punto aleatorio, infatti, è «"la macchia cieca", [...] inter- rogante a partire dalla quale l'opera si sviluppa come problema facendo risuonare le sue serie divergenti» (Deleuze 1997, 257) ribadendo così l'estra- neità del problema alle sue soluzioni, e quindi insistendo sul carattere non pre-determinato delle produzioni vitali. Efficace sta precisamente per ciò che funziona, memori dell'insegnamento di TB della danza come *atto* e non come ornamento. Solo così potrà *in situ* emergere di volta in volta il gesto giusto –precisamente quello, non un altro– dall'immanenza dell'in- terazione aleatoria tra la macchina danzante e i vincoli ambientali. Nel corpo del danzatore guardiamo controluce l'*oggetto strano* (espressione di Monod 2013) che è il *vivente all'opera* nella sua relazione ecologica: è un corpo che si auto-progetta senza progettista, un corpo che si crea senza un creatore, tra la leggerezza del caso e la consistenza della necessità.

Affrontiamo così l'ipotesi che l'aleatorietà sia lo spazio di *possi- bile* che si apre dal gioco tra il caso come causa ignota e la necessità come causa stringente, entrambi concetti-limite poiché di fatto non potrebbero essere sopportati. Forzando a nostro utile la distinzione tra le parole, l'alea è ciò che sta nel mezzo tra i due: la possibile variabilità delle combinazioni dell'interazione delle catene causali, cosicché la causalità non è eliminata ma impossibile da determinare puntualmente. La natura aleatoria è prob- abilistica: è lo spazio in cui, teoricamente, tutte le sequenze sono possi- bili e con lo stesso grado di possibilità, e perciò tutte ugualmente improba- bili. In teoria, perché in pratica le costrizioni (ambiente, regole, istruzioni) entro cui l'evento danza si dispiega, costituiscono la cornice da cui il volere del danzatore non può prescindere. La necessità si dà solo a gesto fatto, cioè *après-coup*. Immerso in una dinamica in cui non può non prendere o ricevere e, conseguentemente, reagire o rispondere, in cui è al contempo passivo e attivo, il danzatore è un orecchio all'ascolto, un animale pronto alla fuga. I gesti compiuti sono l'attestato di un processo di negoziazioni metastabili che portano a forme che devono poter scomporsi per ricom- porsi in forme nuove, secondo un processo di organizzazione e riorganiz- zazione in cui ciò che è contingente *si rende necessario* per affrontare la contingenza che seguirà. «La contingenza [...] deve pensarsi per se stessa: la

fatticità non è ciò di cui bisogna render conto. [...] Di qui il ritorno a un'idea presocratica della Natura: la Natura, diceva Eraclito, è un bambino che gioca; essa produce senso, ma come fa un bambino quando gioca, e questo senso non è mai totale» (Merleau-Ponty 1996, 123).

Non solo il danzatore, la stessa danza è un sistema con un suo funzionamento che si crea e compone attraverso il corpo del danzatore, si potrebbe dire sorprendendo il danzatore, giacché fino alla fine dell'improvvisazione-negoziazione egli non sa ma può solo fare. La consistenza della danza sarà decretata inoltre dall'*intervento* dell'osservatore, al quale spetta un ruolo attivo, una parte nel gioco, potendo egli scegliere a cosa rivolgere l'attenzione, come ricevere l'opera (per esempio se guardare alle singole parti o alla dinamica compositiva complessiva). L'osservatore dunque chiuderà un altro cerchio della significazione/creazione di senso dell'atto danzante. Questa esperienza che TB esprime nei termini di una *co-mozione* non è secondaria, ribadisce ancora l'ipotesi di considerare l'aleatorio come la dimensione su cui stiamo camminando: "il suolo della nostra esperienza" (per parafrasare Merleau-Ponty 1996, 115). La *co-mozione* può essere letta nei termini di una partecipazione condivisa a quello che sta accadendo in scena e vi si può aggiungere anche l'idea del "muoversi con": un muoversi insieme verso qualcosa che sta accadendo e di cui nessuno dei partecipanti è davvero padrone fino all'estremo bordo delle cose. In questa concezione del reale, in cui prende posto «un universo caratterizzato da stati lontani di equilibrio e in perenne evoluzione, dalla ricchezza e dalla varietà delle strutture e degli oggetti, dalla possibilità stessa di mutamento delle leggi che lo regolano [...], l'accento si sposta dalla semplificazione alla complessità. La sintesi cede il passo al frammento, l'edificio al contesto e ai percorsi. I confini diventano il centro, le zone d'ombra [...] gettano nuova luce» (Ceruti 2009, 2).

La creazione non è solo dell'arte. Si configura quale elemento trasversale che investe i processi d'individuazione di ogni vivente impegnato in una serie di operazioni di trasduzione attraverso cui organizza le sue assiomatiche. Il danzatore, alla stregua dell'animale, si trova preso all'interno di un campo di forza, intensità, elementi eterogenei che costituiscono il suo piano di composizione e lo eccedono. L'animale e il danzatore sono macchine cibernetiche in azione. La cifra peculiare della produzione artistica non è né il risultato né il prodotto ma il processo in cui l'elemento aleatorio viene a giocare una funzione d'innescò. In questo gioco il danzatore è al contempo passivo, nella misura in cui accoglie gli elementi d'indeterminatezza e imprevedibilità che può per così dire fiutare, e attivo poiché li ingloba all'interno della sua creazione operando una trasformazione, sempre in corso, delle contingenze a cui reagisce, gesto dopo gesto. Come l'animale pronto alla fuga o la macchina in attività, il danzatore non può che essere in costante stato di allerta se vuole fare dell'elemento aleatorio un segno che trova una traduzione particolare. Il danzatore è un *soggetto contingente* permeabile alle sollecitazioni del caso e in circuito con ciò che proviene dall'esterno della sua soggettività e dall'interno di sé. Non si tratta quindi di un individuo involontario, di una pagina bianca su cui meramente si registrano stimoli e tracce lasciate su di esso, ma di un soggetto che elabora segni e li traduce in gesti, movimenti, andature, ritmi. In questa peculiare prospettiva, il caso non annulla l'azione dell'artista, anzi è

il materiale grezzo su cui s'innescano la sperimentazione e la molteplicità delle variazioni operate dal danzatore. Il corpo del danzatore risuona con i dinamismi del proprio corpo, con gli altri corpi e con tutto ciò che, *veloce*, transita nel e attraverso il processo di creazione.

## Bibliografia

- Amoroso, P. (2019). *Pensiero terrestre e spazio di gioco. L'orizzonte ecologico dell'esperienza a partire da Merleau-Ponty*. Milano: Mimesis.
- Amoroso, P. & De Fazio, G. (2020). *Tema su variazioni. Un laboratorio merleau-pontyano*. Bologna: Mucchi.
- Barba, E. (1992). L'azione reale. *Teatro e storia*, VII, 2, ottobre, 183-202.
- Id. (1993). *La canoa di carta*. Bologna: il Mulino.
- Ceruti, M. (2009). *Il vincolo e la possibilità*. Milano: Cortina.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Trad. it. G. Guglielmi. Milano: Cortina.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. A cura di M. Carbone. Roma: Castelvecchi.
- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Arles-Paris: ACTES SUD.
- Firenze, A. (2010). *Il corpo e l'impensato. Saggio su Merleau-Ponty*. Milano: Mimesis.
- Huizinga, J. (2002). *Homo ludens*. Trad. it. C. Van Schendel. Milano: Einaudi.
- Maciunas, G. (1993). Neo-Dada, in Music, Theater, Poetry Art. In J. Jenkins (ed.). *In the Spirit of Fluxus, catalogo della mostra "In the Spirit of Fluxus"*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Murphy, A. (2005). Cycles. Trisha Brown in Conversation with Critic Joan Acocella. *Danceviewtimes*, 3, 7, 10.
- Mazzaglia, R. (2007). *Trisha Brown*. Palermo: L'Epos.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *La natura*. A cura di M. Carbone. Milano: Cortina.
- Monod, J. (2013). *Il caso e la necessità*. Trad. it. A. Busi. Milano: Mondadori.
- Morin, E. (2007). Le vie della complessità. In G. Bocchi & M. Ceruti (a cura di). *La sfida della complessità* (25-36). Milano: Bruno Mondadori.
- Morizot, B. (2020a). *Manières d'être vivant*. Arles-Paris: ACTES SUD.
- Id. (2020b). *Sulla pista animale*. Milano: nottetempo.
- Pontremoli, A. (2006). *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosenberg, S. (2012). *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*. October, Spring 2012, 140, 18-44.
- Sears, D. (1982). A Trisha Brown–Robert Rauschenberg Collage. *Ballet Review*, 10, 3, 49-50.
- Simondon, G. (1989). *L'individuation psychologie et collective*. Paris: Auber.
- Id. (2011). *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*. A cura di G. Carrozzini. Milano: Mimesis.
- Id. (2018). Epistemologia della cibernetica (1953). *aut aut*, 377, 12-35.
- von Foerster, H. (2007). Cibernetica ed epistemologia: storia e prospettive (88-116). In G. Bocchi & M. Ceruti (a cura di). *La sfida della complessità*. Milano: Bruno Mondadori.
- Id. (2009). Presentazione. In M. Ceruti, *Il vincolo e la possibilità*. Milano: Cortina.
- von Uexküll, J. (2013). *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*. A cura di M. Mazzeo. Macerata: Quodlibet.

## Sitografia

Candoco Dance Company (2012). *Insight: Trisha Brown Set and Reset/Reset*.

[https://www.youtube.com/watch?v=7AKgCV8r6PQ&ab\\_channel=CandocoDanceCompany](https://www.youtube.com/watch?v=7AKgCV8r6PQ&ab_channel=CandocoDanceCompany).

*Repertory*. <https://trishabrowncompany.org/repertory/accumulation-1.html?ctx=title>.

Tescari, G. (1999). *Trisha Brown*. Diré, Editing Studio srl. In collaborazione con Rai Sat. <https://www.youtube.com/watch?v=ET6OPHIHNZs>.

# Alea.

Anno 8  
Marzo 2021  
ISSN: 2385-1945

## Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy  
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino  
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino  
redazione@philosophykitchen.com  
ISSN: 2385-1945

[www.philosophykitchen.com](http://www.philosophykitchen.com)  
[www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen](http://www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen)

### Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore  
Alberto Giustiniano — Caporedattore  
Mauro Balestreri  
Veronica Cavedagna  
Carlo Deregibus  
Benoît Monginot  
Giulio Piatti  
Claudio Tarditi

### Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa  
Fabio Oddone — Webmaster  
Sara Zagaria — Traduzioni

### Comitato Scientifico

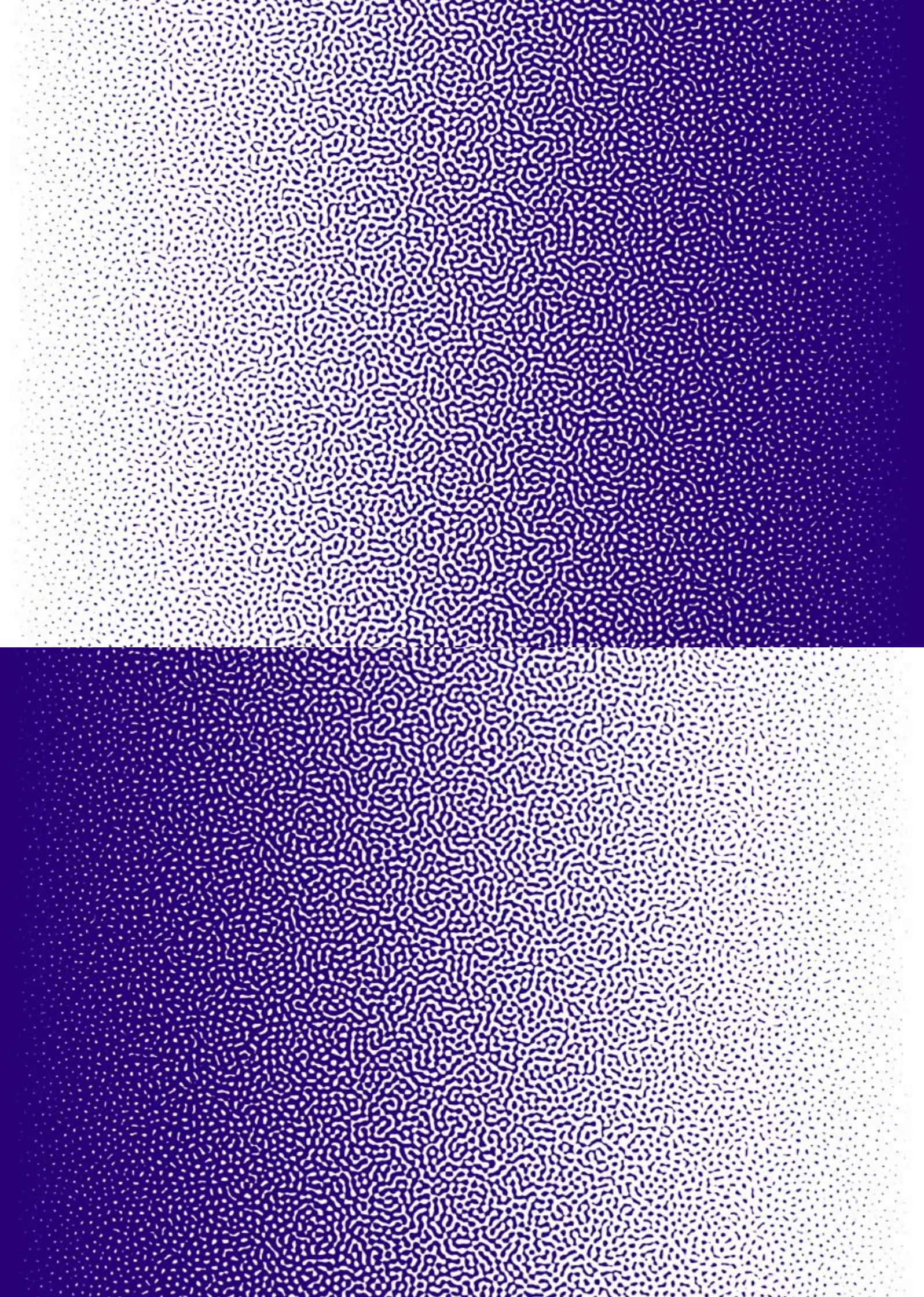
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études  
en sciences sociales)  
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)  
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)  
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)  
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)  
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)  
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)  
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)  
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)  
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)  
Barry Smith (University at Buffalo)  
Achille Varzi (Columbia University)  
Cary Wolfe (Rice University)

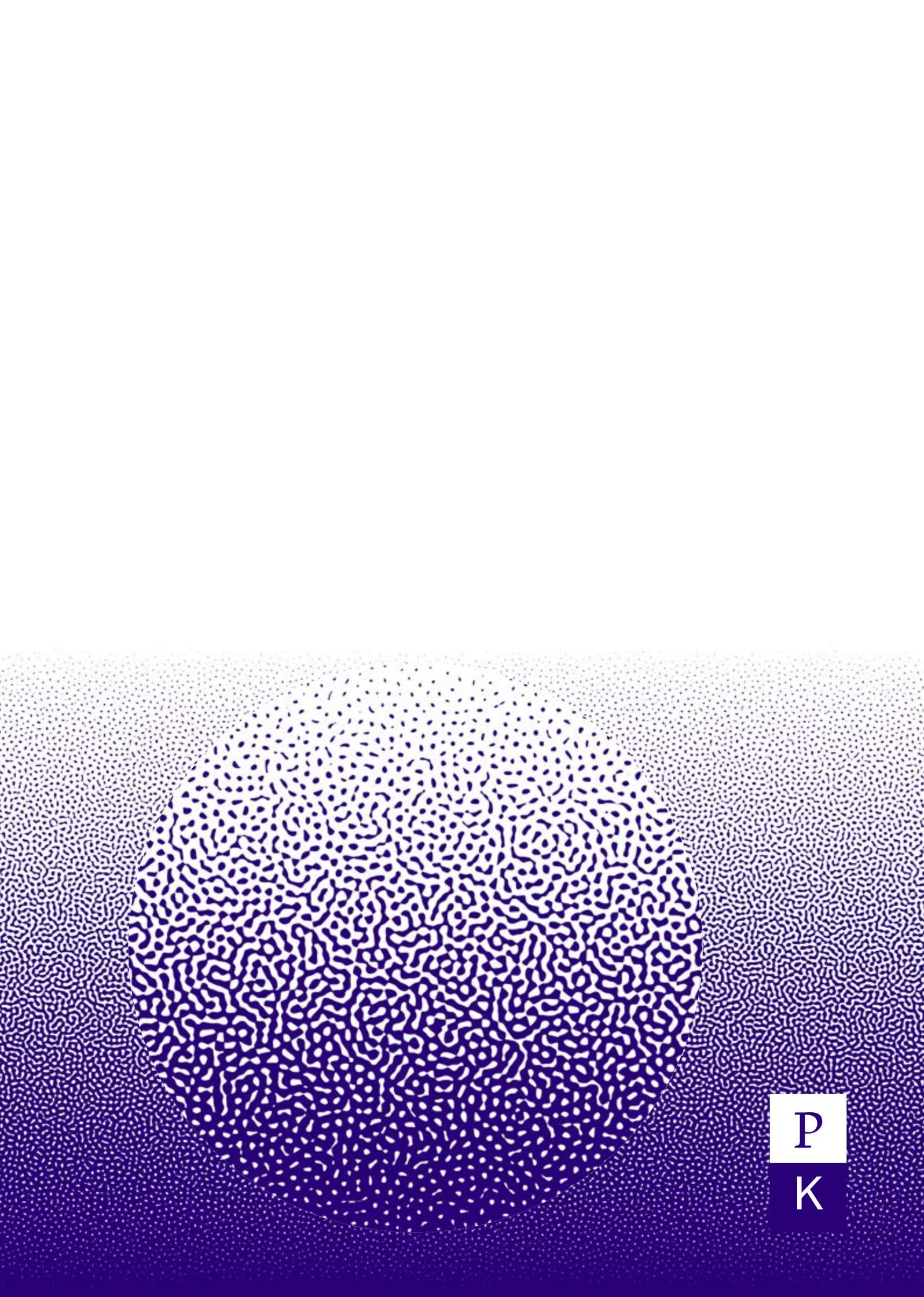
### Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

*Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.*







P

K