



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE

Corso di Laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

(DAMS – L3)

*Tesi di Laurea
in Culture teatrali e performative*

OHAD-NAHARIN E LA TECNICA COREOGRAFICA GAGA

Laureando

Francesco MASTROMAURO

Matr. 75921

Relatore

Ch.mo Prof. Fabrizio DERIU

OHAD NAHARIN

e la tecnica coreografica Gaga

INDICE

Introduzione

CAPITOLO I BIOGRAFIA ARTISTICA

- 1.1. Chi è Ohad Naharin?
- 1.2. La formazione
- 1.3. Primi passi da coreografo
- 1.4. Gli anni della direzione artistica della Batsheva Dance Company

CAPITOLO II IL LINGUAGGIO DI MOVIMENTO GAGA

- 2.1. Dall'esigenza alla sperimentazione pratica della tecnica Gaga
- 2.2. Gaga: istruzioni per l'uso
- 2.3. Il corpo come espressione dell'io
- 2.4. "Gaga people for Covid-19"

CAPITOLO III RICONQUISTA DELL'IO INTERIORE

- 3.1. *L'Avanguardia conservatrice* di Richard Schechner
- 3.2. Gaga nella prospettiva del *Nuovo Teatro* di Michael Kirby
- 3.3. Gaga e *Danzare come un neonato* di Simone Forti
- 3.4. Gaga e il *Corpo cosciente*:
The "Authentic Movement" of Mary Stark Whitehouse

CONCLUSIONI

INTRODUZIONE

Le correnti di pensiero pratico-teorico della nuova concezione del teatro e della danza nel secondo dopoguerra (studiate e approfondite negli insegnamenti di area teatrale e performativa seguiti nel corso di laurea in DAMS) e le esperienze personali vissute dal candidato nell'ambito coreutico e performativo della scena contemporanea, rappresentano le sostanziali motivazioni per la scelta dell'argomento del presente elaborato.

Il nucleo che si è deciso di argomentare è il linguaggio del corpo elaborato dal coreografo e danzatore israeliano Ohad Naharin con il linguaggio di movimento Gaga. La presa in analisi di questo fenomeno coreutico è scaturita dalla pratica eseguita e sperimentata dal candidato sul proprio corpo, sulla propria pelle, durante un anno di formazione professionale nella Scuola delle Arti Sceniche "Codarts" di Rotterdam, in occasione di workshop finalizzati alla sperimentazione dei movimenti naturali e viscerali del corpo.

Il linguaggio Gaga, oltre ad essere stato adottato da molti danzatori professionisti come pratica quotidiana di allenamento, viene utilizzato anche da individui di qualsiasi età che non hanno nessuna nozione tecnica della danza acquisita in precedenza e persino persone con problemi motori; grazie alla connessione mente-corpo su cui Gaga si basa, è possibile riscoprire il piacere del movimento anche dove questo, per motivi più o meno debilitanti, risulti venire meno.

Il graduale abbandono dell'ideale estetico di bellezza avvenuto in ambito teatrale, così come nella maggior parte dei linguaggi artistici del Novecento, lascia spazio al sempre più sentito bisogno di un ritorno alle forze primordiali da cui ha scaturigine la vita. Con il tempo, lo stesso bisogno si trasformerà poi in necessità d'espressione dell'io, liberato da sovrastrutture imposte dalle accademie tradizionali e dal consenso di un pubblico "passivo" legato al teatro di intrattenimento. La rottura definitiva con questa concezione costituisce le fondamenta di un "nuovo teatro", un nuovo e singolare metodo di approccio, di funzione e di fruizione del teatro basato non più sulla separazione del gesto teatrale dalla vita reale ma inglobando quest'ultimo nell'atto, rendendo lo spettatore più consapevole attraverso un coinvolgimento maggiore.

Il presente elaborato è articolato in tre capitoli.

Il primo capitolo è dedicato interamente alla descrizione della biografia, dell'attività e dell'opera del danzatore e coreografo israeliano Ohad Naharin, raccontando le sue origini dai primi anni di vita, passando al momento di crescita e di sviluppo artistico, fino ad arrivare alla sua affermazione nel mondo della danza contemporanea, sancita dall'assegnazione della direzione artistica della compagnia di danza israeliana Batsheva Dance Company. Il secondo capitolo tenta di descrivere in mondo puntuale il cosiddetto linguaggio di movimento Gaga coniato e diffuso dallo stesso coreografo, partendo dalle motivazioni da cui è scaturita la nascita di questa particolare disciplina coreica, approfondendo inoltre le istruzioni (linee guida) di una lezione di Gaga, per arrivare alla descrizione di come la Batsheva Dance Company si è organizzata per le lezioni di Gaga durante il periodo del lockdown mondiale a causa della pandemia da Covid-19 del 2020. Il terzo e ultimo capitolo, invece, vuole essere un'argomentazione della teoria dell'*avanguardia conservatrice* esposta dal teorico teatrale statunitense, Richard Schechner: il candidato infatti prende come punto di partenza l'argomentazione della teoria dell'*avanguardia conservatrice* per comprendere meglio alcuni degli aspetti fondamentali su cui si basa il linguaggio di movimento Gaga.

A tal proposito, Richard Schechner sostiene che:

Questi “padri fondatori” – in tutte le arti performative – sono a loro volta legati all’“avanguardia storica”, al Futurismo, al Surrealismo, al Dada. La tesi che sto cercando di sostenere è che la cosiddetta avanguardia è invecchiata (e senz’altro migliorata) usando la tecnologia, i media e internet, ma anche nella qualità dell’espressione performativa. Tuttavia non è più, e non lo è da molti anni, avanguardia nel senso comune del termine. Le parole “avanguardia” e “sperimentale” sono utili per la strategia commerciale, ma non descrivono nulla. Anche il termine “alternativo” dà per scontato qualcosa da dimostrare: alternativo a cosa?¹

Dunque, seguendo questa linea di pensiero, nel terzo capitolo il linguaggio di movimento Gaga verrà messo in relazione ad altri fenomeni appartenenti al nuovo teatro e al mondo della danza movimento terapia, evidenziando peculiarità affini e difformi.

¹ R. Schechner, *L'avanguardia conservatrice*, in Id., *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, a cura di A. Jovičević, Roma, Bulzoni, 2017, p. 115. (traduzione di Fabrizio Deriu).

In ultimo è proposta una conclusione personale del candidato che unisce gli studi teorici sulla materia presa in analisi in questo elaborato e la sua personale esperienza di danzatore.

CAPITOLO II

IL LINGUAGGIO DI MOVIMENTO GAGA



Figura 8 Una lezione di Gaga con il coreografo israeliano

2.1. Dall'esigenza alla sperimentazione pratica della tecnica Gaga

La consacrazione della genialità del coreografo Ohad Naharin è stata l'intuizione di un linguaggio di movimento unico nel suo genere: Gaga.

Prima di affrontare la descrizione del fenomeno coreutico Gaga, è necessario soffermarsi sulla terminologia dell'etichetta "linguaggio di movimento" che identifica questo particolare modo di educare, ascoltare, riscoprire e indagare il movimento del corpo. Gaga è un tecnica coniata da Ohad Naharin che si basa necessariamente sul verbo, cioè sull'utilizzo della parola da parte del *teacher* (il maestro) per stimolare la creatività del *mover* (danzatore o più correttamente colui che si muove) attraverso la descrizione verbale di immagini da visualizzare nella mente per tradurle in movimento; il mover, dunque, rielabora queste immagini visualizzate in modo soggettivo affidandosi completamente alla sua creatività e alle sue possibilità fisiche, dando origine al libero movimento corporeo.

Come già accennato, Gaga è una tecnica coreografica e, in linea generale, può essere definita come l'insieme organico, scientificamente ed esteticamente fondato, di almeno due elementi: in prima istanza un *training* specifico e originale, che prepara il corpo all'esecuzione di movimenti, finalizzati a ottenere dal corpo stesso certi risultati formali; in secondo luogo, un *paradigma* di azioni fisiche che permette la realizzazione di quei medesimi movimenti. In questa nuova prospettiva di consapevolezza, la forma è il fine estetico da perseguire, la tecnica è lo strumento col quale raggiungerlo e il movimento del corpo è la materia concreta dell'espressione coreica.²⁸

Il processo di elaborazione di questo linguaggio nasce da un'esperienza molto personale di Ohad, il quale ha sfruttato la sua necessità, il suo bisogno innato di muoversi liberamente in un qualsiasi spazio, in un momento della sua vita in cui un forte problema fisico lo costringeva a restare immobile.

Di fatti, nel documentario *Mr. Gaga* di Tomer Heymann, il coreografo israeliano racconta che, durante gli anni della sua formazione tecnica della danza, gli sono state trasmesse molte informazioni sbagliate su come allenare il suo corpo, educandolo al movimento scenico. Esasperare le possibilità corporee per migliorare la resistenza fisica, l'elasticità, la potenza muscolare, la tecnica e i virtuosismi, è un rischio che compromette la salute del danzatore giorno per giorno: stressare le articolazioni, allungare i muscoli e torturare i piedi sono cose che, per un danzatore comune, fanno parte della quotidianità. Con il tempo, l'utilizzo scorretto ed esasperato del corpo, gli ha provocato danni irreversibili ai nervi della colonna vertebrale tanto che un dottore americano gli disse che non avrebbe mai più danzato; Ohad viene operato alla schiena e, la paralisi successiva all'operazione, lasciava in lui il dubbio iniziale di non poter tornare a camminare normalmente nonostante la riabilitazione: «Affrontare i miei limiti fisici è stata un'esperienza molto significativa che mi ha permesso di studiare il mio corpo. Ed è così che ho iniziato a sperimentare il mio linguaggio di movimento: Gaga»²⁹.

Il coreografo israeliano, dunque, inizia a spostare l'attenzione sui movimenti che il suo corpo poteva e non poteva fare, accettando i suoi limiti fisici in maniera consapevole, e comincia a sperimentare il piacere del movimento ridotto alle sue

²⁸ A. Pontremoli, *La Danza: storia, teoria, estetica del Novecento*, Editori Laterza, 2004.

²⁹ Sono parole di Ohad Naharin citate nel documentario di Tomer Heymann, *Mr. Gaga*, 2015.

possibilità motorie di quel preciso momento. Si focalizza anche sullo studio dei movimenti che ciascuno compie quotidianamente, come un semplice gesto, l'azione motoria di bere un bicchiere d'acqua o semplicemente camminare, analizzando dal punto di vista fisico tutta l'azione, i muscoli coinvolti nel movimento e l'impulso nervoso da cui ha origine il gesto o l'azione completa.

A stimolare ancora di più questi suoi pensieri nella fase iniziale della sperimentazione di quella che sarà la sua singolare tecnica di movimento Gaga, è stato un episodio che Ohad ha vissuto con suo padre. Di fatti racconta:

Mio padre ha avuto due infarti e questi l'hanno reso menomato. In una delle mie visite, gli ho parlato di come ci si alza dalla sedia; lui si è alzato nel modo tipico degli anziani, allora gli ho detto – proviamo una cosa! Voglio che tu dica “facile come bere un bicchiere d'acqua! Proprio così, un bicchiere d'acqua, e ti alzi con me! - l'abbiamo fatto e si è alzato come un ragazzino, si è semplicemente alzato!³⁰

Da questo episodio Ohad comprenderà che c'è una stretta relazione tra la parola e il movimento, entrambi motivati dalla forza di volontà e dal piacere scaturito dal movimento stesso e, dunque, proprio per questa relazione, il coreografo descrive Gaga come un vero e proprio linguaggio comunicativo che nasce dalla parola e si concretizza nel movimento.

Un'altra motivazione che induce il coreografo alla sperimentazione pratica di Gaga è dettata dall'esigenza che Ohad nutriva di dover essere in grado di esprimersi e di creare un linguaggio, fatto di parola e movimento, che gli permettesse di migliorare l'interpretazione dei ballerini nelle sue coreografie: come già accennato nel capitolo precedente, durante i primi anni come coreografo, Ohad aveva molta difficoltà nel trasmettere le sue idee coreografiche ai suoi danzatori; le incomprensioni erano frequenti e il carattere di Ohad non facilitava la situazione. Egli era sempre meno soddisfatto dell'interpretazione dei ballerini nelle sue coreografie, costringendo loro a provare e riprovare. Senza avere alcune indicazioni di riferimento, loro continuavano ad eseguire le coreografie e l'unica risposta che Ohad riusciva a dare ai suoi danzatori era semplicemente “NO!”. Fino a quando, succedeva qualcosa, nessuno sapeva esattamente cosa ma accadeva, e Ohad cambiava la sua

³⁰ Dichiarazione di Ohad Naharin tratta dal docufilm *Mr. Gaga*.

risposta precedente con “SI!”, e ciò significava che si poteva andare avanti con il lavoro.

Pensare a Gaga come strumento di comunicazione, alfabeto a disposizione del coreografo e dei suoi danzatori, fu l’unico modo per Ohad di poter concretizzare le sue idee nelle sue coreografie, migliorando di gran lunga la qualità delle ore trascorse in sala prove e ottimizzando l’interpretazione corporea dei danzatori della Batsheva Dance Company.

Gaga non ha una data di nascita molto chiara in quanto nessun momento specifico è stato di rivelazione: negli anni '90, le "Ohad's Lesson" furono introdotte nel programma di studio settimanale della Batsheva; intorno al 1998, un gruppo di costumisti della compagnia espresse il desiderio di voler danzare e, in risposta Naharin organizzò due lezioni di danza a settimana per tre anni ad una classe sempre crescente di persone che non avevano alcuna preparazione pregressa sullo studio della danza; nel 2001 queste lezioni furono aperte al grande pubblico e nel 2002, su richiesta dei danzatori della Batsheva Dance Company, le lezioni vennero inserite anche nel piano di studio quotidiano dei ballerini e, soltanto nel 2003, il nome “Gaga” (il quale non ha nessun significato preciso ma vuole rimandare ai primi fonemi pronunciati dai neonati), è stato adottato formalmente da Ohad per identificare questo particolare modo di connettere il movimento al pensiero, ai sentimenti e alle emozioni soggettive per ciascun partecipante alla lezione: «L’unicità di Gaga sta nel fatto che richiede di ascoltare il proprio corpo prima ancora di dirgli cosa deve fare, nella consapevolezza che ogni giorno bisogna oltrepassare i limiti che conosciamo».³¹

Gaga, dunque, si distingue in Gaga/dancer, che oltre ad essere l’allenamento quotidiano dei danzatori della Batsheva Dance Company, è anche il training di danza diffuso e adottato da molte altre istituzioni coreutiche (come scuole di danza, accademie e compagnie) e Gaga/people, aperte al grande pubblico e disponibili a chiunque, a qualsiasi età, senza la necessità di precedenti esperienze di danza o di alte competenze tecniche coreutiche specifiche: le lezioni di Gaga/dancer sono costruite sugli stessi principi delle lezioni di Gaga/people, durano un’ora e quindici minuti e sono tenute dai ballerini che hanno lavorato a stretto contatto con Ohad Naharin.

³¹ Citazione di Ohad Naharin nel documentario *Mr. Gaga*.

L'idea di non distinguere il lavoro delle lezioni di Gaga tra i professionisti e gli amatoriali sta nel pensiero di Ohad, il quale afferma che:

Non c'è nessuno che non sia in grado di connettersi a sensazioni fisiche. Non c'è nessuno che non sia in grado di capire rapido-lento, duro-morbido. Non c'è nessuno che non sia in grado di collegare sforzo e piacere. Non c'è nessuno che non sappia separare le sue parti del corpo e muoverle. Non c'è nessuno che non sappia piegarsi o raddrizzarsi. Non c'è quasi nessuno che non sappia ascoltare la musica e sentire il ritmo.³²



Figura 9 Naharin in una lezione di Gaga Dancer

Dunque, secondo Ohad, concepire l'essere danzante in questi termini significa considerare danzatore chiunque voglia mettersi in gioco, per esplorare il piacere corporeo scaturito dal movimento, indipendentemente dalle abilità e dalle possibilità fisiche di ciascun individuo. In base alla propria esperienza, ognuno può connettersi alle sensazioni fisiche, interpretare soggettivamente le indicazioni dettate dal *teacher* durante la lezione, trasformando l'idea elaborata dalla psiche in puro movimento corporeo. Riconoscere i propri limiti fisici significa accettarli, prendersi cura del proprio corpo, ascoltandolo e cercando di superare letteralmente questi limiti di lezione in lezione, di volta in volta; in questo modo, anche le persone con evidenti problemi motori possono riscoprire il piacere di muovere il proprio corpo e, perché no, riscoprire possibilità fisiche dimenticate a causa di infortuni, patologie o (nel caso dei danzatori) abilità fisiche mai scoperte prime.

³² Ivi, p. 27.

2.2. Gaga: istruzioni per l'uso

Le lezioni di Gaga, grazie all'utilizzo dell'immaginazione che induce al movimento, stimolano la salute mentale e consentono l'accesso a tutte le capacità corporee del singolo individuo, sviluppano la consapevolezza delle sensazioni, migliorano la flessibilità, aiutano a rafforzare e guarire il corpo, migliorano l'agilità e alleviano le tensioni.

Gli insegnanti guidano i partecipanti alle lezioni con una serie di istruzioni evocative che costruiscono una sull'altra. Invece di copiare un particolare movimento, ogni partecipante esplora attivamente queste istruzioni, scoprendo come può interpretare le informazioni trasformandole in movimento, seguendo soltanto l'impulso istintivo. Le lezioni di Gaga offrono, quindi, un quadro creativo ai partecipanti per connettersi al loro corpo e alla loro immaginazione, aumentando la consapevolezza fisica, la flessibilità e la resistenza, sperimentando il piacere del movimento in un'atmosfera accogliente e confortevole.

Gaga non ha esercizi o movimenti codificati e non utilizza una terminologia presa in prestito da altre tecniche o stili di danza, ma si basa su principi ben definiti accompagnati da alcune regole finalizzate al raggiungimento di un elevato stato di benessere psicofisico:

- Non fermarsi mai; la lezione consiste in un flusso di movimento continuo scandito dall'unica voce presente all'interno della sala, quella del *teacher*, che guida l'immaginazione dei partecipanti indicando loro le istruzioni di movimento. Ogni nuova istruzione/indicazione non annulla quelle precedenti, ma deve essere aggiunta ad esse. Di conseguenza è importante non fermarsi mai all'interno della sessione di pratica che, come già detto, ha la durata di un'ora e quindici minuti; se si è stanchi fisicamente o si accusano dolori muscolari dovuti all'affaticamento, basterà ridurre l'intensità dei movimenti anche ai minimi termini ma senza perdere le sensazioni risvegliate, evitando di tornare allo stato in cui si trovava il corpo all'inizio della lezione.
- Ascoltare il corpo; è importante trasmettere delicatamente le indicazioni imposte dal *teacher* sul proprio corpo essendo consapevoli delle proprie sensazioni, delle proprie capacità e limitazioni. Limitare lo sforzo eccessivo ponendo l'attenzione

sulla qualità del movimento, concentrandosi su quelle zone del corpo dove si riscopre il piacere del movimento stesso; mantenere, dunque, la connessione al piacere soprattutto durante lo sforzo (il quale è diverso dal dolore). In caso di limitazioni, restrizioni o dolori fisici – permanenti o temporanei – è bene parlare con l'insegnante prima dell'inizio della lezione e rimanerne consapevoli per tutta la durata della sessione.

- Essere consapevoli; lasciarsi ispirare dal *teacher* e dalle altre persone presenti nella stanza ed essere consapevoli dello spazio di cui hanno bisogno, e dell'interazione con gli altri se indicato.
- Mantenere il silenzio; durante la sessione non si parla se non nell'unico caso in cui viene esplicitamente richiesto dal *teacher*, di usare la voce producendo dei suoni o parole. Nel caso in cui sorgono domande, si è invitati ad esporle alla fine della sessione.³³

Una delle peculiarità delle lezioni Gaga che emerge di primo impatto è il movimento continuo, mai interrotto, durante tutta la lezione. A tal proposito, è molto interessante il punto di vista di Biliana Vasileva esposto nel saggio dal titolo *Dramaturgies of the Gaga Bodies: Kinesthesia of Pleasure/Healing*³⁴: di fatti, Vasileva, associa questo movimento continuo Gaga, in inglese “*never stop movement*”, ad un continuum molto simile alla scrittura automatica, metodologia artistico-letteraria tipica della corrente surrealista la quale, all'inizio del Novecento, intendeva ridurre quanto più possibile ogni processo razionalistico tra l'artista e la creatività che ha origine nell'inconscio. Il movimento continuo durante la lezione di Gaga, secondo la Vasileva, può essere associato anche al cosiddetto *flusso di coscienza*, una tecnica narrativa che consiste nella libera rappresentazione dei pensieri di una persona, prima ancora che questa li riorganizzi logicamente in frasi e, il tutto, viene realizzato tramite il monologo interiore in cui emerge l'individuo con i suoi conflitti interiori, le sue emozioni e sentimenti, passioni e sensazioni. Tuttavia, nella lezione di Gaga, anche se in minima parte, il ruolo del *Teacher* interferisce con l'esperienza soggettiva dei partecipanti, in quanto il suo unico compito è quello di

³³ Biliana Vasileva, *Dramaturgies of the Gaga Bodies: Kinesthesia of Pleasure/Healing*, in «Danza e ricerca Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di Eugenia Casini Ropa, fascicolo numero 8, Dicembre 2016; pp. 80-81.

³⁴Ivi, p. 30.

guidare verbalmente l'immaginazione dei presenti in sala che, a loro volta, interpreteranno soggettivamente il comando trasformandolo in movimento.



Figura 10 Ohad Naharin in una lezione di **Gaga Dancers & People**

Ad ogni modo, la tecnica Gaga, si differisce da tutte le altre tecniche che si occupano dell'aspetto formale della danza: ad esempio, la danza classica, così come tutte le tecniche accademiche codificate, sono il risultato di studi pratici finalizzati ad enfatizzare la forma di passi coreografici, seguendo canoni estetici rigorosi; Gaga, invece, intende sviluppare notevolmente le capacità di ascolto degli impulsi soggettivi al movimento, eliminando completamente ogni aspetto che concerne l'estetica e la forma del movimento stesso.

Elencare dei momenti specifici che caratterizzano una lezione di Gaga, per poterli descrivere in modo preciso e puntale, è un'operazione molto difficile in quanto la struttura pratica dell'intera lezione non presenta esercizi canonici o codificati prestabiliti: in altri termini, non esiste un manuale tecnico del linguaggio di movimento in questione in quanto Gaga non ne prevede l'utilizzo; dunque, i ballerini che prendono parte ad una lezione di questo tipo, sono chiamati ad indossare abiti comodi per non limitare la libertà dei movimenti, ascoltare le indicazioni del *Teacher* e muovere il proprio corpo assecondando l'impulso creativo soggettivo che

nasce dalle immagini evocate dall'insegnante. Ciò che invece è possibile prendere in analisi dal punto di vista pratico è il fatto che la struttura del lavoro motorio durante la lezione di Gaga è di tipo crescente: di fatti, in una prima parte della lezione, le immagini evocate e i movimenti che ne derivano sono sicuramente molto più lente rispetto alla parte finale della lezione, questo per dare modo al corpo di riscaldarsi e di prepararsi al suo utilizzo, connettendo la mente e il corpo stesso al piacere del movimento, il tutto accompagnato da un sottofondo musicale che incalza in relazione all'aumento di velocità e di dinamica nei movimenti dei partecipanti alla lezione.

Per comprendere meglio il modo di utilizzare il corpo all'interno di una lezione di Gaga è possibile prendere in analisi altre metodologie che operano analogicamente ad essa: una di queste è sicuramente il Metodo Feldenkrais, uno straordinario sistema globale di educazione somatica che usa il movimento per sviluppare una piena consapevolezza di sé e migliorare la propria autoimmagine.³⁵

Questa metodologia prende il nome dal suo ideatore, Moshe Feldenkrais, scienziato, fisico e ingegnere israeliano, classe 1904 e deceduto nel 1984; egli elaborò il metodo intorno agli cinquanta del novecento per poi essere affermato in Italia solo agli inizi degli anni Ottanta grazie all'intervento di alcuni insegnanti italiani formati all'estero, gli stessi che, nella Milano del 1987, fondarono l'Associazione Italiana Insegnati Metodo Feldenkrais (AIIMF), un'organizzazione senza scopo di lucro con l'obiettivo di diffondere questa particolare metodologia attraverso una formazione quadriennale abilitante all'insegnamento del *Feldenkrais*.

Così come la tecnica Gaga, il metodo *Feldenkrais* agisce riorganizzando in modo più funzionale i movimenti e le azioni compiute nella vita quotidiana (ad es. allungarsi per prendere un oggetto, sedersi o alzarsi da una sedia, camminare, correre, suonare uno strumento, ecc.) con conseguente maggior benessere generale. La caratteristica del Metodo è l'utilizzo di movimenti che i partecipanti possono sentire piacevoli e sicuri. Con la pratica di questo metodo ognuno diventa artefice del proprio benessere globale, migliorando la capacità di agire nel mondo circostante: in poche parole si diventa padroni di sé stessi.

Questa analogia tra il metodo Feldenkrais e il linguaggio di movimento Gaga, seppur priva di dichiarazioni certe, potrebbe non essere del tutto casuale per due

³⁵ Cfr. AIIMF, *Associazione Italiana Insegnati Metodo Feldenkrais*, <https://www.feldenkrais.it/metodo/>.

motivazioni. Una potrebbe essere la provenienza di entrambi gli ideatori in quanto nati in terra d'Israele e dunque, per qualche motivazione ignota, potrebbero essere stati condizionati dall'ambiente culturale israeliano. A sostegno di questa ipotesi, in un'intervista pubblicata a novembre 2012 per *Moked il portale dell'ebraismo italiano*³⁶, Naharin risponde alla seguente domanda in questo modo:

Giornalista: La danza contemporanea israeliana sta avendo un grande successo in Italia. Quali sono le caratteristiche che la rendono unica?

Ohad Naharin: Se dei tratti comuni ci sono, e non bisogna mai generalizzare, non dipende dall'essere israeliani; io, per esempio, mi sento molto vicino a quello che si produce in Finlandia, o in Canada. Credo che i punti di contatto siano dovuti al fatto che in Israele non abbiamo una lunga tradizione di teatro, o di opera. Non ci sono elementi tradizionali a cui fare riferimento. Questo permette una grande libertà. Abbiamo in comune il fatto di non avere una storia comune... di poterci inventare e reinventare ogni volta qualcosa di nuovo.³⁷

L'altra motivazione invece, certamente più plausibile, è il semplice fatto che la madre di Ohad Naharin, Tzofia Naharin, è stata coreografa, ballerina e istruttrice del metodo Feldenkrais e, proprio per questo, è possibile che il coreografo israeliano abbia ricevuto in eredità da sua madre i principi del Metodo, metabolizzandoli nel suo personale linguaggio di movimento, con la differenza che Gaga non vuole essere soltanto un modo per prendersi cura del proprio corpo, ma anche e soprattutto la tecnica coreografica che Ohad utilizza nelle sue coreografie che porta in scena.

Di fatti, la drammaturgia di questi corpi danzanti funziona sia nella formazione tecnica che nelle performance in quanto, la pratica Gaga, fornisce un linguaggio di movimento unico che la Batsheva ha adottato per scrivere le storie del suo repertorio coreografico; storie che molto spesso denunciano le condizioni sociali di uno Paese giovane, quello d'Israele, sempre più sottoposto ad un continuo clima di tensione che sfocia spesso in veri e propri conflitti, sia ideologici che fisici con l'utilizzo di armi.

Ohad Naharin afferma che la narrazione drammaturgica proposta in scena per mezzo delle sue coreografie, non ha un'unica interpretazione leggibile, in quanto egli utilizza, per le sue creazioni, una narrazione che apre molteplici interpretazioni possibili, nascoste e fuse all'interno delle coreografie attraverso il processo creativo.

³⁶ Cfr. <https://moked.it/blog/2012/11/07/danzo-per-cambiare-il-mondo/>.

³⁷ Ivi, p. 33.

Quando guardi la danza, c'è una narrazione che emerge da quello che potremmo chiamare la coreografia. Ma c'è anche la narrazione che emerge dall'interpretazione del danzatore. [...] Non distinguo più l'interpretazione dei ballerini dall'atto della coreografia. L'atto della coreografia è anche un modo per aiutare i miei ballerini per interpretare il mio lavoro, non sono due cose separate.³⁸

Con queste parole riportate nel documentario *Mr. Gaga*, il coreografo israeliano intende fare chiarezza sul suo personale modo di intendere l'interpretazione coreografica mettendola in stretta relazione con l'interpretazione soggettiva del danzatore: di fatti nei suoi lavori, Ohad non si basa esclusivamente sulla scrittura coreografica per l'interpretazione di un determinato messaggio che vuole comunicare al suo pubblico; egli, grazie al linguaggio Gaga, cerca di portare in scena la soggettività del danzatore, il quale, interiorizza il messaggio coreografico di Ohad, lo rielabora secondo la sua personale interpretazione e lo trasforma in movimento; il risultato finale percepibile nella messa in scena, è una forte carica interpretativa dei movimenti di ogni singolo danzatore sottolineando, in modo molto evidente, l'unicità individuale dei ballerini in scena, i quali, anche durante un momento coreografico di sincronia di gruppo, mantengono ognuno la propria personalità, la propria interpretazione. Un esempio che potremmo definire quasi emblematico della questione interpretativa appena descritta, è la coreografia *Echad Mi Yodea* del 1990 dove, un gruppo numeroso di danzatori è disposto in semicerchio sulla scena, seduti su delle sedie, lasciando vuoto lo spazio scenico nel mezzo del semicerchio. Considerando la scena frontale dal punto di vista dello spettatore, i danzatori eseguono apparentemente tutti gli stessi movimenti coreografici pur mantenendo ognuno la propria sfumatura soggettiva dell'interpretazione: in altri termini, anche se la struttura coreografica resta uguale per tutti, ogni danzatore si muove in scena in maniera diversa, unica rispetto a tutti gli altri; aspetto enfatizzato anche dalla scelta del coreografo di utilizzare il *canone*³⁹, uno degli elementi della composizione musicale, oltre che coreografica, in cui i danzatori eseguono a turno un

³⁸ Cit. di Ohad Naharin nel documentario *Mr. Gaga*.

³⁹ "A canone" è un termine preso in prestito direttamente dalla musica. Di fatti, in ambito musicale, canone significa, oggi, imitazione rigorosa in cui due o più voci o parti strumentali eseguono una stessa linea melodica, principiando l'una dopo l'altra a dati intervalli di tempo (Cfr. sito web Treccani http://www.treccani.it/enciclopedia/canone_%28Enciclopedia-Italiana%29/). In ambito coreutico, indica una legazione eseguita da più danzatori, dove i passi sono gli stessi per tutti ma vengono trasposti di una o più battute.

movimento o una sequenza di movimenti, producendo un effetto di serie ininterrotta che, come nel caso di *Echad Mi Yodea*, caratterizza una parte di una danza di gruppo.



Figura 11 Danzatori della Batsheva Dance Company, frame coreografico dell'opera *Echad Mi Yodea*

C'è, quindi, un legame sottile tra il modo in cui i ballerini *Gaga* si allenano nella pratica quotidiana nelle sale di danza e il modo in cui si esibiscono sul palco: ogni danzatore, infatti, incarna e interpreta la relazione corpo-mente della drammaturgia, raccontata da ciascuno nella propria versione personale, navigando attraverso il proprio flusso di movimenti sotto le indicazioni del coreografo.

2.3. Il corpo come espressione dell'io

Il fine della tecnica *Gaga*, che corrisponde al pensiero e la poetica del suo ideatore, è quello di spostare l'attenzione dall'estetica della forma estrinseca dell'atto coreutico, per enfatizzare i movimenti innati e naturali del soggetto danzante, professionista o amatoriale che sia; ciò che resta fondamentale è la soggettività e la libera espressione del gesto scenico.

Nelle tecniche accademica codificate, l'utilizzo dello specchio in una sala di danza per ciascun danzatore è fondamentale in quanto, grazie ad esso e al mettersi di fronte alla proiezione di sé stessi riflessa nello specchio, i ballerini possono osservarsi e autocorreggersi nel caso di eventuali errori. Essere esposti a lungo tempo

davanti allo specchio è utile per migliorare le prestazioni tecniche, sia individuali che di gruppo, ma, oltre a questo, comporta anche lo sviluppo di un elevato senso critico nei confronti di se stessi e degli altri: in altre parole, con la continua ricerca della “perfezione fisica e tecnica”, si rischia di essere ossessionati dalla proiezione di sé allo specchio perché l’immagine che viene riflessa, molto spesso, sembra avere infiniti difetti.

Tutto ciò accade quando la ricerca della danza si fossilizza soltanto sulla forma, sull’estetica, sulle linee geometriche che il corpo disegna nello spazio: cosa che nella tecnica Gaga di Ohad Naharin viene completamente rinnegata.

Di fatti, sia durante le lezioni di Gaga/dancer che in quelle di Gaga/people, il coreografo israeliano elimina la “dittatura” imposta dagli specchi nelle sale di danza per impedire la “schiavizzazione” delle proiezioni nei partecipanti: è impensabile, dunque, partecipare ad una lezione di Gaga in presenza di uno o più specchi; è invece assolutamente incoraggiata la concezione di un ipotetico specchio interiore, attraverso il quale, senza troppi procedimenti psichici (ragionati), far defluire gli impulsi istintivi del movimento.

Maurice Béjart, uno dei più grandi danzatori e coreografi del XX secolo, nonché insegnante e coreografo che ha contribuito (come già detto nel capitolo precedente) alla formazione artistica di Ohad Naharin, in occasione del Natale del 2000, scrive un epistolario, *Lettere ad un giovane danzatore*, dove parla ad un giovane allievo di che cosa sia la danza e di come raggiungere una formazione completa, quasi mistica, dove la tecnica viene assimilata ed interiorizzata al punto da riuscire a mettere in scena non la danza che tutti conoscono ma, solo ed unicamente, la propria danza, quella che tutti gli spettatori riconoscono in quel danzatore che non è un semplice esecutore ma un vero interprete. Nella quinta lettera dell’epistolario, Béjart parla degli elementi presenti in una comune sala di danza (la sbarra, lo specchio e il pavimento) come se questi avessero una vita, dei sentimenti, arrivando a descrivere anche alcuni tratti caratteriali degli stessi e, per quanto riguarda lo specchio, afferma:

[...] Poi, c’è un’altra persona, qui, ma questa persona è pericolosa. È un falso amico. Tanto la sbarra è tua sposa, quanto quest’altro è ingannevole. Lo specchio. Quando entri nella sala danza, lo specchio ti si para davanti immediatamente. Si incolla a te, ti aspira, ti inghiotte, ti divora. Sei felice, lo guardi. Dentro di lui, credi di vedere te stesso. Immagini questo

specchio come un fratello gemello. È un traditore. Non avere nessuna considerazione per lui, non un solo sguardo. Tutto quello che ti racconta non è che menzogna. L'immagine di te che riflette è l'immagine più ingannevole, più erronea [...] E quello che vuoi vedere, non sei tu, mai, ma è quello che vorresti essere. Allora, davanti allo specchio, un sorriso ironico, un sorriso che tu consoci bene, e poi passa oltre. Adesso, lì, al centro della fronte, un po' sopra le sopracciglia, tra i due occhi, vedi, c'è un punto. Pigio lì, esattamente lì. Ebbene, qui tu hai uno specchio interiore, uno specchio dello spirito e del cuore. È questo che devi destare. È lì il lavoro. Sostituire a questo traditore ingannevole che ti attende, machiavellicamente, appeso al muro per immergerti nel suo labirinto, dove ti perdi, sostituire a questo oggetto lo specchio veritiero, che è anch'esso un fatto mentale. Attraverso questo specchio potrai vedere. [...] Ti vedi mentalmente. Ciascuno dei tuoi gesti è controllato. E, inoltre, questa visione non è esterna a te. Tu sei lo specchio. [...] Ecco la sbarra, lo specchio, il pavimento. Puoi danzare.⁴⁰

Con queste parole, Maurice Béjart esprime il suo punto di vista sullo specchio, personificandolo al punto da persuadere il lettore, facendogli credere che un oggetto possa davvero avere vita propria fino a condizionare quella di chi si riflette in esso. Il coreografo francese definisce lo specchio come un falso amico, ingannevole e traditore, e consiglia al *giovane danzatore* di non prestare molta attenzione all'immagine che di lui viene riflessa all'interno dell'oggetto illusorio, ma di spostare la sua attenzione su quello che Béjart stesso chiama "specchio interiore", posto al centro della fronte, nella mente del danzatore. Soltanto in questo modo, secondo Bejart, è possibile vedere l'immagine reale di sé stessi, soltanto grazie allo specchio interiore è possibile danzare in modo più controllato, più consapevole. Questa concezione del rapporto con lo specchio è un chiaro riferimento alla consapevolezza di sé e alla perfetta capacità di giudizio dell'occhio interiore secondo cui è possibile, per un osservatore, distinguere chi ha interiorizzato i movimenti e le coreografie al punto da farli propri e in qualche modo ricrearli, e chi invece ha imparato ogni cosa ma appare freddo e anonimo nell'esecuzione.

Non si hanno dichiarazioni certe rilasciate da Ohad Naharin, ma è lecito pensare che, la particolare attitudine del coreografo israeliano che focalizza la sua tecnica Gaga sull'ascolto interiore del danzatore, eliminando ogni tipologia di riferimento esteriore e depennando lo specchio nelle sue lezioni, abbia avuto origine durante lo studio coreografico con il maestro Maurice Béjart: c'è, dunque, una possibilità molto alta che Ohad abbia imparato ad utilizzare il suo "specchio interiore" durante il periodo in cui è stato un danzatore di Béjart e, con la sviluppo

⁴⁰ Cit. Maurice Béjart, *lettere a un giovane danzatore*, Lindau, 2017, pp. 33-35.

del suo movimento personale, ha trasformato quello che era un concetto, in una tecnica ben precisa, apprezzata in tutto il mondo dai professionisti e dagli appassionati di danza.

Le lezioni di Gaga differiscono dalle altre tecniche storiche convenzionali in quanto consentono di soddisfare le nuove esigenze dei ballerini del ventunesimo secolo, soprattutto grazie alla libertà di esplorare il movimento attraverso la visualizzazione guidata di immagini sempre più creative; un processo che, a lungo andare, rafforza il legame esistente tra la fisicità dei danzatori e la loro più profonda e personale attitudine artistica.

Wlodek Goldkorn, scrittore, editore e giornalista italiano di origini ebraico-polacca, scrive un articolo su Ohad Naharin, dal titolo *“La danza, Naharin e la rivoluzione del corpo”*, pubblicato il 30 novembre 2015 nel settimanale *L'Espresso*, del quale Goldkorn è redattore di lunga data del dipartimento di cultura. Il giornalista afferma:

[...] Qualche anno fa ebbi la fortuna di poter seguire, per *L'Espresso*, per due giorni le prove condotte da Naharin. È stata un'esperienza, tra le più intense della mia carriera di giornalista. [...] In quei due giorni avevo capito, e il film di Tomer me lo ha confermato, che Naharin insegna ai suoi danzatori la virtù e la capacità dell'empatia. Per lui la danza è un esercizio emancipatorio e non una disciplina in cui il coreografo impone la propria volontà agli esecutori delle sue idee. In questo senso, la sua danza è politica. Ma è politica anche perché Naharin è un uomo cosciente della situazione in Israele. Nel film dice: “Io sono molto critico nei confronti del mio governo, ma la mia critica è il risultato dell'amore per il mio paese”.⁴¹

Nelle parole di Goldkorn è chiaro che la danza, quella di Ohad Naharin, diventa qualcos'altro, qualcosa che va al di là del gesto e del movimento: gli insegnamenti che il coreografo israeliano trasmette ai suoi danzatori, secondo il giornalista, diventano un mezzo educativo non soltanto del movimento, ma soprattutto uno strumento a disposizione per l'istruzione politica del singolo individuo che si presta a partecipare alle lezioni di Gaga. In altri termini, la figura che Ohad ricopre come coreografo si allontana completamente da quella tradizionale, in cui il coreografo imponeva la sua personale visione sui corpi dei suoi danzatori per mezzo del movimento, un modo che, se ragionato in senso politico, ha molto a che

⁴¹ W. Goldkorn, *La danza, Naharin e la rivoluzione del corpo*, *L'Espresso*, 30 novembre 2015; cfr. <https://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2015/11/30/news/naharin-e-la-rivoluzione-del-corpo-1.241604>.

fare con un regime tipicamente dittatoriale; Ohad stravolge completamente il ruolo del coreografo in quanto, come dice il giornalista polacco, per lui «la danza è un esercizio emancipatorio»⁴² e in quanto tale deve farsi portavoce della soggettività di ciascun individuo e dunque, degna di rispetto.

Ad oggi Gaga è stato introdotto come opzione di allenamento per i ballerini di tutto il mondo, grazie alla diffusione di questo nuovo modo di arricchire la formazione della danza trasmesso da Ohad Naharin ai suoi danzatori, i quali a loro volto sono abilitati a praticare Gaga in tutto il mondo.



Figura 12 The Hole, coreografia di Ohad Naharin per la Batsheva dance Company, 2013

2.4. Gaga people for COVID-19

Impossibile non soffermarsi su un'iniziativa presa dalla Batsheva Dance Company durante un momento che certamente segnerà per sempre la storia contemporanea del mondo intero.

⁴² Ivi, p 38.

Secondo le informazioni pubblicate sul sito web ufficiale del Ministero della Salute, Il 31 dicembre 2019, la Commissione Sanitaria Municipale di Wuhan (Cina) ha segnalato all'Organizzazione Mondiale della Sanità una presenza notevole di casi di polmonite ad eziologia ignota, definito successivamente Covid-19.

Il 30 gennaio 2020, l'Organizzazione Mondiale della Sanità dichiara l'epidemia da coronavirus in Cina che minaccia la salute pubblica internazionale tanto che, l'11 marzo 2020 sarà dichiarata la pandemia globale del Covid-19.⁴³

Per evitare la formazione di nuovi contagi, gran parte degli Stati del mondo obbligano la reclusione dei cittadini nelle proprie abitazioni, il distanziamento sociale, l'utilizzo di mascherine e guanti ed evitare quanto più possibili il contatto diretto con altre persone: una situazione devastante politicamente, economicamente e psicologicamente per il mondo intero.

Ovunque sui social, dalla televisione, alla radio e nel mondo virtuale dei socialnetwork, vengono lanciati slogan assillanti per sensibilizzare le persone a rimanere nelle proprie abitazioni: #iorestoacasa è uno degli slogan più gettonati nella condivisione di video e foto sulle diverse piattaforme di nuova comunicazione (Instagram, Facebook, Twitter e tanti altri).

In queste circostanze, la Batsheva Dance Company, come tutte le altre compagnie di danza, di teatro e tutto il mondo dell'arte in generale, ha sospeso il suo calendario di spettacoli, festival, workshop e tutte le iniziative preventivamente programmate per la stagione 2020.

Sfruttando l'ondata di divulgazione dello 'smart working'⁴⁴, la Batsheva, che si fonda sul principio di condivisione e coesione multiculturale, dirige e promuove lezioni del linguaggio Gaga su una piattaforma online dove, grazie alla soluzione del video-streaming, la pratica dell'arte del movimento viene eseguita comodamente nelle proprie case da milioni di danzatori professionisti e amatoriali.

Le lezioni di Gaga vengono eseguite in video conferenza su "*Zoom Cloud Meetings*", la piattaforma web più utilizzata al mondo in questo momento; le lezioni

⁴³Cfr. Ministero della Salute

<http://www.salute.gov.it/portale/nuovocoronavirus/dettaglioContenutiNuovoCoronavirus.jsp?lingua=italiano&id=5338&area=nuovoCoronavirus&menu=vuoto>.

⁴⁴ La definizione di smart working, contenuta nella Legge n. 81/2017, pone l'accento sulla flessibilità organizzativa, sulla volontarietà delle parti che sottoscrivono l'accordo individuale e sull'utilizzo di strumentazioni che consentano di lavorare da remoto (come ad esempio: pc portatili, tablet e smartphone). Cfr. <https://www.lavoro.gov.it/strumenti-e-servizi/smart-working/Pagine/default.aspx>.

sono aperte a chiunque ed è possibile accedervi facendo una piccola donazione economica a sostegno dei *teacher* che eseguiranno le lezioni.

Ogni giorno, sette giorni su sette, vengono eseguite otto video-lezioni dagli insegnanti di Gaga di Tel Aviv e di New York. Durante le lezioni è prevista la partecipazione attiva dell'utente ed è severamente vietato assistere passivamente alla lezione o assumere comportamenti inadeguati; Gaga si riserva il diritto di rimuovere dalla stanza virtuale i partecipanti che manifestano atteggiamenti inappropriati e, come previsto da regolamento, sono vietate, inoltre, la registrazione e la divulgazione della sessione di pratica Gaga.

Ed è così che Gaga, nonostante la pandemia globale, riesce ad entrare nelle case dei più appassionati, regalando momenti di leggerezza con l'unico mezzo a sua disposizione: il movimento.



Figura 13 Frame fotografico di una lezione di Gaga

CAPITOLO III

RICONQUISTA DELL'IO INTERIORE

3.1. *L'Avanguardia conservatrice* di Richard Schechner

Lo stato attuale del teatro e della performance art in America è di stasi circolante, un sistema neomedievale che fa affari nel nome della globalizzazione. Una “nicchiaguardia” piuttosto che un’“avanguardia” [...] La chiamo “nicchiaguardia” perché gruppi, artisti e rispettivi lavori si fanno pubblicità, occupano spazi e operano nella stessa identica maniera dei “marchi di fabbrica” (brand) distintamente caratterizzati e ben conosciuti. I gruppi più giovani si allineano ai loro progenitori, secondo il modello familiare tanto riguardo alla tradizione che al marketing: prendi un bel pezzo, cambia qualcosina qui e là, e fai in modo che qualche anticaglia sembri nuova ed eccitante. Come per le politiche dell’identità, la “correttezza politica” e l’ortodossia accademica (un nuovo canone che va da Foucault a Derrida, da Jameson a Schechner), si sa cos’è l’avanguardia già prima di farne esperienza (per l’ennesima volta). Gran parte di questo lavoro, di alto livello dal punto di vista concettuale, performativo e tecnico, è però profondamente conservatore dal punto di vista estetico.⁴⁵

Con queste parole, Richard Schechner⁴⁶, intende fare chiarezza sul mondo della performance odierno, mettendo in dubbio l’autenticità dell’avanguardismo di tutti i lavori che oggi vengono prodotti sia da gruppi più affermati che da quelli emergenti: a tal proposito infatti, Schechner parla di “nicchiaguardia” in quanto tutti gli artisti si comportano e operano in questo settore come se fossero un marchio, un brand di un’azienda che ha caratteristiche ben definite e anche molto popolari; persino i gruppi più giovani e meno affermati, secondo Schechner, adottano una strategia di marketing (per utilizzare una terminologia tipica del consumismo odierno) che è quella di ispirarsi ‘ai loro progenitori’. Quindi, si prende un bel pezzo che ha riscosso un successo abbastanza notevole, lo si modifica e si fa in modo che

⁴⁵ Sono parole di Richard Schechner citate nel saggio *L'avanguardia conservatrice* presente nel testo *Il nuovo terzo mondo dei performance studies* di Aleksandra Jovićević; Traduzione a cura di Fabrizio Deriu, pp 111.

⁴⁶ Richard Schechner, regista e teorico teatrale statunitense (n. Newark 1934). Insegnante di Performance Studies presso la Tisch School of the Arts della New York University, ha fondato il The Performance Group (1967) e l’East Coast Artistic Group (1991), compagnie teatrali con le quali ha realizzato allestimenti innovativi e sperimentali. Studioso del teatro orientale e teorico del teatro interculturale, inteso come luogo di contaminazione fra culture diverse, ha basato i suoi spettacoli sulla performance, sulla moltiplicazione dello spazio scenico e sul coinvolgimento del pubblico; Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/richard-schechner>.

un pezzo di ‘antiquariato’ sembri nuova ed eccitante: un modo più semplice e veloce per affermarsi.

Nonostante ciò, il teorico teatrale statunitense ritiene che molti dei lavori più o meno in voga in questo periodo siano di alto livello tecnico, concettuale e performativo ma restano notevolmente legati all’ideale estetico preesistente; in altre parole, ciò che rende una performance accattivante, interessante e coinvolgente sono gli sviluppi in ambito tecnico, performativo e concettuale associati anche al progresso tecnologico, mentre, sul piano estetico, tutto sembra ricordare qualcosa che è appartenuto al passato e, proprio per questo motivo Schechner etichetta le *pièce* contemporanee con il termine di *avanguardia conservatrice*:

[...] la comunità dell’avanguardia include oggi molti che hanno superato i settant’anni ma danno pochi segni di voler rallentare. Il punto non è che artisti anziani producano lavori sperimentali – cosa che è stata peraltro spesso vera – ma che questi artisti e i loro lavori vengono accolti dagli artisti più giovani. Di sicuro però negli Stati Uniti, ma probabilmente anche in Europa e forse ovunque, ciò che è etichettato (branded) come avanguardia non è “avanti” o “in anticipo” di un bel nulla. Al contrario è emersa una tradizione dell’avanguardia, che ha messo radici e che guida il processo corrente di sviluppo. Questa tradizione è ricolma di lignaggi, stili, temi e mezzi di produzione. Un segmento correlato di lignaggio potrebbe essere tracciato per la danza d’avanguardia, indietro fino ad Anna Halprin e agli Judson Church Dancers; o ancora oltre da Ruth St. Denis a Martha Graham e avanti a Merce Cunningham e oltre; [...] Questi “padri fondatori” – in tutte le arti performative – sono a loro volta legati all’“avanguardia storica”, al Futurismo, al Surrealismo, al Dada. La tesi che sto cercando di sostenere è che la cosiddetta avanguardia è invecchiata (e senz’altro migliorata) usando la tecnologia, i media e internet, ma anche nella qualità dell’espressione performativa. Tuttavia non è più, e non lo è da molti anni, avanguardia nel senso comune del termine. Le parole “avanguardia” e “sperimentale” sono utili per la strategia commerciale, ma non descrivono nulla. Anche il termine “alternativo” dà per scontato qualcosa da dimostrare: alternativo a cosa?⁴⁷

Qui Schechner arriva a teorizzare che l’avanguardia storica degli artisti anziani abbia in qualche modo messo delle basi, delle linee guida che sono di ispirazione per le nuove generazioni di *performer*. Seguendo questo pensiero, dunque, le performance contemporanee non possono essere considerate “avanguardie” o concepite come “sperimentali” in quanto queste etichette non descrivono nulla ma si prestano benissimo ai solo fini commerciali.

La presa in analisi del pensiero di Schechner in relazione al coreografo Ohad Naharin e al linguaggio di movimento Gaga, descritti nei capitoli precedenti, non è

⁴⁷ Cit. di Richard Schechner cfr. *L’avanguardia conservatrice* presente nel testo *Il nuovo terzo mondo dei performance studies* di Aleksandra Jovičević; Traduzione a cura di Fabrizio Deriu, p. 115.

casuale: di fatti, a sostegno della tesi proposta dal teorico statunitense con l'etichetta *avanguardia conservatrice*, è possibile notare come anche Gaga possa essere il risultato di evidenti contaminazioni di pensiero derivanti dalle cosiddette *avanguardie storiche*, precedenti all'avvento del linguaggio di movimento formalizzato da Naharin, a dimostrazione del fatto che, come afferma Schechner, «non c'è nulla di nuovo sotto il sole [...] Ormai nulla è più definitivamente chiuso e finito né completamente aperto»⁴⁸.

3.2. Gaga nella prospettiva del *Nuovo Teatro* di Michael Kirby

La concezione di soggetto danzante di Ohad Naharin è qualcosa che va al di là delle comuni abilità e possibilità fisiche di ciascun individuo in quanto, in base alla propria esperienza, secondo Ohad ognuno può connettersi alle sensazioni fisiche interpretando soggettivamente le indicazioni dettate dal *teacher* durante la lezione di Gaga, trasformando l'idea elaborata dalla psiche in puro movimento corporeo.

Se si trasferisce questa concezione del *danzatore/non-danzatore* sul piano performativo, prendendo in analisi l'aspetto più espressivo del corpo del *mover* nello spazio scenico, allora si conviene che Gaga e tutte le Opere coreografiche di Ohad Naharin, sfociano in quello che viene definito *Nuovo teatro*.

Una definizione di *Nuovo Teatro* è espressa da Michael Kirby, artista visivo, studioso e autore di teatro (1931-1997), in un saggio che comparve nel 1965 sulla *Tulane Drama Review*, diretta da Richard Schechner, in un numero curato dallo stesso Kirby che includeva testi e documenti di alcuni happening più importanti o esemplari.

Per parlare di nuovo teatro secondo Kirby abbiamo bisogno di termini nuovi per facilitare lo scambio di informazioni tra coloro che studiano questo tipo di lavoro e i suoi concetti informativi.

Il discorso sul nuovo teatro dello studioso in questione inizia con John Cage⁴⁹, considerato la spina dorsale del nuovo teatro in quanto, poiché gli strumenti

⁴⁸ Cit. di Richard Schechner cfr. *L'avanguardia conservatrice* presente nel testo *Il nuovo terzo mondo dei performance studies* di Aleksandra Jovičević; Traduzione a cura di Fabrizio Deriu, pp 124.

⁴⁹ John Milton Cage (5 settembre 1912 - 12 agosto 1992) è stato un compositore e americano teorico musicale. Un pioniere di indeterminatezza nella musica, musica elettroacustica, e l'uso non standard di

tradizionali per produrre il suono non lo soddisfacevano, se ne creò dei propri non convenzionali, come ad esempio il piano preparato o il gong ad acqua. Non solo egli diede uguale importanza ai suoni e al silenzio, ma dimostrò che il silenzio assoluto non esiste. Se il suono è sempre presente, così lo sono le percezioni degli altri sensi. Queste considerazioni, secondo Kirby, portano ad un cambio di attenzione nei concerti di Cage verso elementi non uditivi e l'aspetto più straordinario è che il 'come' un suono viene prodotto diventa una parte dello spettacolo altrettanto significativa, arrivando alla concezione della teatralizzazione dell'esecuzione musicale stessa.

Dunque, se ogni genere di oggetto che produce suono può essere usato per fare musica e se anche il silenzio è musica, ne consegue che ogni attività o evento può essere presentato come parte di un concerto di musica – o di danza nel caso delle opere coreografiche di Ohad Naharin. Questo accento posto sull'aspetto performativo porta l'attenzione su chi agisce, chi esegue la performance in scena. Eppure, come Kirby afferma: «[...] il musicista non recita in quanto recitare presuppone la creazione di un personaggio e o di un luogo. Il musicista da parte sua non prova ad essere nessun altro che sé stesso, non evoca alcun altro luogo che quello che fisicamente lo contiene insieme al pubblico»⁵⁰.

Michael Kirby, per fare maggiore chiarezza su questo aspetto dell'atto performativo, utilizza il termine *matrice (matrix)* per contraddistinguere atti recitativi compiuti da attori che presuppongono l'essere qualcun altro o qualcos'altro sulla base di modelli specifici stereotipati, da atti performativi privi di ogni matrice o senza modello, come nel caso del musicista che in scena non prova ad essere nessun altro che sé stesso.

Se prendessimo come esempio il caso di un atleta, non occorre far nulla per recitare, neppure gli speciali abiti che veste e che lo identificano fanno di lui un personaggio. Ma lo stesso atleta potrebbe fare esattamente le stesse cose in uno spettacolo la cui ambientazione scenografica fosse una partita di football. In altre parole, secondo Kirby la natura di matrice di personaggio e di luogo può essere descritta come forte o debole e il punto esatto in cui una matrice debole non è più una matrice e difficile da percepire.

strumenti musicali, Cage è stato uno dei protagonisti del dopoguerra d'avanguardia. I critici lo hanno lodato come uno dei compositori più influenti del XX secolo. E 'stato anche uno strumento per lo sviluppo della danza moderna, per lo più attraverso la sua associazione con il coreografo Merce Cunningham. Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, Bompiani, 1987, pp. 15 – 22.

⁵⁰ Cit. M. Kirby, *Il nuovo teatro*, pubblicato per la prima volta Tulane Drama Review, vol. 10, nell'inverno del 1965.

Questo concetto è possibile ritrovarlo in maniera molto evidente in una delle coreografie firmate da Ohad Naharin per la Batsheva Dance Company, *Last work*⁵¹, creata subito dopo lo scandalo della censura di natura religiosa subito durante l'esibizione della compagnia in occasione del grande giubileo a Gerusalemme del 1998.

In *Last work*, coreografia della durata di un'ora circa, il palco è spoglio e sul fondo una donna vestita con un abito blu corre su un tapis roulant una corsa senza sosta per tutta la durata della performance: il suono provocato dal contatto dei piedi della danzatrice/non-danzatrice con il nastro dell'attrezzo ginnico ha una cadenza sempre e perfettamente uguale quasi a diventare il metronomo dell'intera opera, le cui immagini, generate dai virtuosi ballerini, si imprimono nella mente dell'osservatore proprio grazie questo ritmo ipnotico che rimanda a qualcosa di rituale. Di seguito sarà possibile accedere, grazie alla modalità QR code, alla visualizzazione diretta dell'intero spettacolo di Ohad Naharin, *Last work*, pubblicato e fruibile gratuitamente sulla piattaforma *YouTube*.



In questo caso, l'atleta che corre in scena, è un atto recitativo con matrice in quanto la danzatrice/non-danzatrice interpreta la figura stereotipata dell'atleta e che, al tempo stesso, potrebbe rimandare a qualcos'altro agli occhi dello spettatore. A causa della mancanza di una struttura di informazione come in questo caso, il lavoro di danzare tende a cadere a livelli elementari, ridotti ai minimi termini se si pensa ad una comune corsa ginnica e, dunque, la sua *matrice* risulta essere molto debole. Questo, secondo Kirby, non significa che ogni sorta di emozione durante uno spettacolo sia necessariamente recitata: di fatti sarebbe erroneo pensare che questo

⁵¹ Cfr. *Last work* di Ohad Naharin <https://www.youtube.com/watch?v=AfcG12UpMTO>.

⁵² Per visualizzare il QR code, basterà puntare la fotocamera di uno smartphone o di un tablet sull'immagine per circa 2-3 secondi e seguire le indicazioni. Se puntando la fotocamera non accade nulla, allora sarà necessario scaricare gratuitamente un'applicazione per la visualizzazione QR code sul dispositivo desiderato.

modo di stare in scena sia privo di emozioni in quanto i sentimenti sono certamente espressi nel comportamento senza matrice della vita di ogni giorno.

Un altro aspetto che permette al linguaggio di movimento Gaga e alle Opere coreografiche di Ohad Naharin di essere inserite nel grande contenitore del Nuovo Teatro, riguarda lo stare in scena secondo due modalità che Kirby, nello stesso saggio, definisce come *improvvisazione* e *indeterminatezza*, due vie di comportamento scenico basate sulla libera scelta dell'esecutore (attore, danzatore...) di prendere delle decisioni in maniere autonoma o quasi. Secondo Michael Kirby

Indeterminatezza significa che certi limiti entro i quali chi esegue può fare delle scelte sono previsti dall'autore del pezzo: cioè quando è indicato il tipo di azione, ma non si fa cenno di azioni specifiche. Le scelte da compiere, se vi è indeterminatezza, sono spesso fatte dall'esecutore prima di eseguire, ma più spesso ancora sono lasciate aperte fino a che se ne presenti il momento durante l'esecuzione, in un tentativo di assicurare la spontaneità. La principale differenza tra indeterminatezza e improvvisazione è la quantità di invenzione che è necessaria sul momento e sul palco. Come è stato reso evidente dai cosiddetti teatri di improvvisazione, un'improvvisazione perde il suo valore dopo che è stata ripetuta un paio di volte. Nell'indeterminatezza le alternative sono abbastanza chiare: chi sta in scena lavora in modo indipendente e non risponde alle scelte che fanno gli altri, non c'è alcun dare e prendere e la situazione non ha un finale aperto come nelle improvvisazioni.⁵³

Dal punto di vista coreutico, è chiaro che l'utilizzo di una tecnica scenica di questo tipo è in contrasto con il repertorio del balletto classico, dove i danzatori eseguono perfettamente le coreografie trasmesse, senza avere la minima possibilità di poter prendere decisioni in maniera arbitraria durante l'esecuzione; cosa che nelle coreografie di Ohad Naharin e soprattutto durante le lezioni di Gaga, il libero arbitrio nelle decisioni da prendere per muoversi all'interno dello spazio scenico è una delle prerogative necessarie per garantire la massima espressività dei corpi danzanti. D'altro canto, questo *modus operandi*, diversamente da quanto si possa presupporre, non sfocia mai o quasi mai nel completo caos, se non nei momenti dove l'intento del coreografo sia proprio quello di rilasciare al pubblico emozioni e sensazioni caotiche.

Un atteggiamento molto simile, presente nel repertorio coreografico firmato da Ohad, è l'accettazione di aspetti inattesi della reazione del pubblico e di incidenti che si verificassero in sala prove come parte del pezzo. Questo inserimento di fatti casuali e unici in ogni esecuzione, secondo Kirby,

⁵³ Cit. M. Kirby, *The New Theatre*, in «Tulane Drama Review», vol 10, tradotto in italiano da Mario Prosperi, pp. 55.

è un altro aspetto frequente ma non universale del nuovo teatro. Un metodo per assicurare una struttura completamente alogica è usare con metodo il caso. Cage usò il caso con operazioni come gettare una monetina. Con un metodo che si avvicina al puro caso, egli determinava la collocazione di note in talune composizioni. L'utilizzo del caso e dell'indeterminatezza nelle composizioni rivelano un esteso interesse nel nuovo teatro per i relativi metodi e le relative procedure.⁵⁴

Sulla base dell'utilizzo di aspetti inattesi da parte del pubblico e accettare dunque la casualità come parte integrante della performance, Ohad Naharin inserisce all'interno del suo *patchwork*, spettacolo coreografico raccogliitore di 20 anni di scritture coreografiche per la Batsheva Dance Company che prende il nome di *Deca Dance*, un momento molto divertente e coinvolgente dove i protagonisti della scena sono proprio alcune persone scelte a caso dal pubblico. Si vedrà che il pubblico è chiamato a ballare in scena con i danzatori: pian piano l'imbarazzo si scioglie, l'euforia cattura tutti, gli improvvisati protagonisti si ritrovano ad assecondare, quasi inconsciamente, il movimento ribaldo di *Sway*⁵⁵, ballando all'unisono e con le stesse movenze dei loro partner, arrivando ad una conclusione inaspettata e comica.



Un momento meraviglioso, sospeso nel tempo, nel quale realtà della vita e finzione dell'arte si fondono, mostrando la difficoltà di essere in eterno equilibrio, tra fatica e bellezza, nella danza. Come, del resto, avviene anche nella vita quotidiana.

⁵⁴ Ivi, p. 47.

⁵⁵ *Sway* è un brano musicale, versione in inglese di *Quién Será*, pezzo di genere mambo beat del 1953 scritto dal messicano Pablo Beltrán Ruiz. Il testo in inglese fu scritto da Norman Gimbel nel febbraio 1954 e tale versione fu incisa da Dean Martin (versione utilizzata da Ohad Naharin per la sua coreografia). Da quel momento, il brano è stato registrato e remixato da molti artisti.

⁵⁶ Estratto dello spettacolo DECA DANCE di Ohad Naharin (cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=ToaDc61zpjY>).

3.3. Gaga e *Danzare come un neonato* di Simone Forti

Nel documentario di Tomer Heymann, *Mr. Gaga*, il coreografo israeliano afferma: «Sono stato molto fortunato ad iniziare tardi lo studio formale della danza perché ero molto più connesso all'animale che sono».

Di fatti, sulla base di questa affermazione di Ohad Naharin, si erge il suo pensiero e il suo personale modo di intendere la danza: molto spesso nelle sue composizioni coreografiche, ma anche durante una lezione di Gaga, Naharin ricorre all'utilizzo di immagini che provengono dal mondo degli animali con il fine di stimolare l'immaginazione e di conseguenza il movimento.

Il fatto stesso che Ohad abbia iniziato a 22 anni a danzare o, meglio, ad educare il suo corpo al movimento scenico mediante lo studio di tecniche specifiche e accademiche, gli ha permesso di mantenere una sorta di connessione al puro movimento, svincolato da qualsiasi sovrastruttura tecnica imposta dalle istituzioni accademiche del settore. Dunque, nelle sue scritture coreografiche e soprattutto nelle lezioni di Gaga, è possibile notare l'evidente ritorno ad uno stato quasi primordiale dell'arte del movimento grazie ad una fortissima rottura stilistica ed espressiva nei confronti di tutto il mondo accademico.

Ma tutto questo può risuonare come qualcosa di già sentito prima, qualcosa che seppur di altissimo livello interpretativo, concettuale, performativo e tecnico, è però *profondamente conservatore dal punto di vista estetico*⁵⁷.

È il caso di citare colei che, come recita una rassegna di danza del *New York Times* del 27 ottobre 1991, ha avuto un'influenza in costante aumento sui coreografi post-modernisti interessati ad esplorare il "naturale" o il non formale, movimento e danza⁵⁸: Simone Forti.

L'artista, ballerina, coreografa e scrittrice postmoderna italoamericana, nasce a Firenze il 25 marzo 1935 da genitori ebrei, motivo per il quale nell'inverno del 1938 la famiglia Forti dovette scappare dall'Italia per sfuggire alla persecuzione antisemita, stabilizzandosi a Los Angeles fino al 1955, quando divenne moglie dell'artista Robert Morris e insieme si trasferirono a San Francisco, in California.

⁵⁷ Cit. Richard Schechner, *L'avanguardia conservatrice*, presente nel testo *Il nuovo terzo mondo dei performance studies* di Aleksandra Jovičević; Traduzione a cura di Fabrizio Deriu, pp 111.

⁵⁸ Cit. Jennifer Dunning, *Review/Dance; Simone Forti and Peter Van Riper Evoke Nature in the City*, 27 ottobre 1991, Cfr. <https://www.nytimes.com/1991/10/27/arts/review-dance-simone-forti-and-peter-van-riper-evoke-nature-in-the-city.html>.

Come Ohad Naharin, anche la Forti ha iniziato a fare coreografia avvantaggiata: il suo corpo non era plasmato da una particolare tecnica o da una teoria di danza, sia perché aveva iniziato a danzare all'età di 21 anni, sia perché la sua insegnante, Anna Halprin, proprio un anno prima aveva abbandonato la Modern Dance convenzionale, sostituendo all'accademismo specialistico un atteggiamento tollerante, curioso e aperto verso le possibilità del corpo al servizio dell'espressione personale e dell'architettura spaziale; cosa che ispirò moltissimo la Forti a continuare le sue ricerche e a maturare un suo modo di concepire la danza e il movimento in generale.

Di fatto Simone Forti, attraverso le sue danze, propone una diversa teoria dell'arte della danza, che accetta e valorizza sia il reale che il luogo comune. La sua attenzione si soffermò prevalentemente sugli studi dei giochi elementari dei bambini e le attività di animali e piante che le forniscono un materiale dinamico e molteplici possibilità di indagine e ricerca del movimento, lontano dal mondo accademico.⁵⁹

Nonostante la sua formazione da ballerina, la Forti nella sua carriera presentò numerosi Happenings che si differenziarono dai concerti di Danza convenzionali: i performer, per esempio, indossavano abiti comuni invece che calzamaglie come in *See saw*⁶⁰, dove l'uomo e la donna erano vestiti nello stesso identico modo o in altre performance dove gli spettatori erano invitati a partecipare attivamente all'esecuzione. Sebbene le azioni di ogni pezzo fossero programmate in anticipo, il risultato di ogni movimento era imprevedibile; le danze si fecero in spazi non convenzionali, non su di un palcoscenico, e non comportavano movimenti speciali che richiedessero l'abilità tecnica di danzatori ben addestrati, ma semplicemente movimenti ordinari che permettessero ai performer di interagire tra di loro e la natura circostante; non venivano create illusioni, storie, emozioni, ambienti o personaggi; i performer non volevano far finta, ma semplicemente eseguire certe azioni comuni: un modo praticamente diverso ma ideologicamente molto vicino al mondo di Ohad Naharin e del linguaggio di movimento Gaga.

⁵⁹ Cfr. S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria 1993.

⁶⁰ *See saw*: happening del 1960 presentata dalla Forti alla Ruben Gallery e si basava su giochi per adulti ispirati dai giochi per bambini all'aperto con qualche variazione. La struttura di questo pezzo mostrava il funzionamento del corpo adulto in una situazione abituale per i bambini ma rara per gli adulti. Le capacità di bilanciarsi e di adattarsi alla velocità furono sperimentate attraverso un'analisi sistematica del processo di equilibrio. Cfr. S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria 1993.

La Forti è l'emblema di un particolare momento della storia della cultura in cui un nuovo naturalismo cerca quotidianamente di scoprire i segreti del corpo e dei vari sistemi ecologici. È la polemista di una generazione che studia i confini tra cultura e natura con curiosità e consapevolezza e che promette conforto nel ritorno alle origini.

Con i suoi studi sugli animali in cattività, le piante da appartamento, le geometrie del corpo, le scoperte del bambino in via di crescita; con la sua ideazione e creazione di figure e movimenti adatti al suo corpo asciutto, che sembrano naturali ma richiedono grande concentrazione, la Forti fa della danza un altro strumento dell'ideologia di una vita organicamente integrata alla natura.

A tal proposito, molto interessante è il punto di vista espresso da Alessandro Pontremoli⁶¹ nei confronti della Forti e di tutti gli artisti post-moderni nel suo testo *La Danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*; egli infatti afferma che:

Il riportare il fuoco dell'attenzione compositiva sull'esperienza [...] colma la distanza fra soggetto e medium artistico e origina una danza come dialogo del danzatore col proprio corpo. In tal modo non si ha più un corpo virtuosistico, secondo le vecchie concezioni, ma un corpo allenato nella conoscenza di sé, in grado di agire sulla scena secondo il metodo dell'improvvisazione in cui azione e reazione coesistono. La danza, dunque, diviene il luogo privilegiato della liberazione del corpo dall'alienazione che esso subisce in una società regolata unicamente dalla competizione economica: dall'estetica all'ideologia il passo è breve.⁶²

Con questa affermazione, Pontremoli definisce i prodotti coreutici e performativi dell'epoca *post-moderna*, una delle stagioni più fertili della storia della danza contemporanea, legata ai fermenti avanguardistici del tardo Novecento. Il postmodernismo, dunque, propone una nuova funzione dell'arte coreutica intesa come una possibilità offerta indistintamente a tutti i soggetti, mettendo in discussione tutti i canoni tradizionali nella prospettiva della più totale libertà espressiva. Tutto questo è possibile soltanto grazie allo spostamento dell'attenzione da parte dei performer sull'esperienza, allontanandosi sempre di più dalla cura puramente

⁶¹ Alessandro Pontremoli è professore ordinario di Storia della Danza all'Università degli Studi di Torino. Si occupa delle forme e delle estetiche coreiche, in particolare dei secoli dal XV al XVII e della contemporaneità. Presidente della Commissione consultiva per la danza del Ministero dei beni e delle attività culturali e ha diretto l'Associazione italiana per la ricerca sulla danza dal 2004 al 2010.

⁶² Cit. A. Pontremoli, *La Danza: storia, teoria, estetica del Novecento*, Editori Laterza, 2004, p. 118.

estetica, visibile nel balletto classico con la ricerca di linee geometriche perfettamente disegnate nello spazio dai corpi dei danzatori.

Dunque, il corpo di un danzatore post-moderno sarà sicuramente un corpo abituato all'allenamento della conoscenza del sé interiore, grazie all'ascolto continuo dei propri impulsi inconsci al movimento, permettendogli di agire all'interno dello spazio scenico grazie al metodo dell'improvvisazione.

3.4. Gaga e il Corpo cosciente: The “Authentic Movement” of Mary Stark Whitehouse

Come è stato già ampiamente detto nel capitolo precedente, oltre ad essere un training di danza diffuso e adottato da molte istituzioni del settore, *Gaga* è una metodologia coreutica di educazione e, in alcuni casi, di ri-educazione al movimento: ri-educare il corpo per mezzo del piacere fisico scaturito dal movimento significa prendere coscienza delle proprie possibilità fisiche, anche quando queste sono limitate da un infortunio temporaneo o da patologie fisiche neurodegenerative clinicamente diagnosticate.

Questo concetto sfocia indubbiamente nell'ambito della Danza Movimento Terapia (DMT), una disciplina che si propone come un approccio olistico che affronta i disturbi emotivi, cognitivi e fisici con interventi di tipo corporeo.

Prima che negli USA (i primi dati risalgono al 1940) la danzaterapia era già impiegata nel Regno Unito agli inizi del XX secolo. Marian Chace, seguace degli insegnamenti di Mary Wigman, è considerata una tra i fondatori in America della danzaterapia: nata il 31 ottobre 1896 a Providence, Rhode Island, Chace ha studiato danza moderna e coreografia con Ted Shawn e Ruth St. Denis alla Denishawn School of Dance, e iniziò a lavorare come ballerina. Tuttavia credeva che il corpo e la mente fossero interconnessi, pensiero che maturò grazie all'influenza del lavoro di Carl Jung⁶³ in materia di psicoanalisi.

⁶³Carl Gustav Jung (1875 – 1961) nasce a Kesswill, studiò medicina a Basilea e lavorò nella famosa clinica psichiatrica di Burgholzli di Zurigo dove si dedicò alla terapia e alla ricerca. Si distaccò dalle teorie elaborate da Freud fino ad elaborare la psicologia analitica junghiana dissociandosi dalla clinica per immergersi più profondamente negli studi mitologici, filosofici e religiosi; cfr. A. Ciocca, *Storia della psicoanalisi*, il Mulino 2015, p. 101-111.

La DMT si realizza nel corpo e nel movimento inteso come linguaggio che, nel rapporto tra significante e significato, ripropone quello esistente tra le parole e il loro contenuto nella poesia, un rapporto dinamico, che fa risuonare l'esperienza in modo molteplice offrendo sempre nuove possibilità espressive e recettive. La DMT è dunque un linguaggio che, come quello della poesia, non solo dà forma alla profondità dell'esperienza interiore, in quanto espressione dell'io reale, ma è anche accoglienza di risonanze sia da parte di chi la interpreta e la vive sia da parte dell'osservatore (testimone partecipe).

Per comprendere meglio quanto detto fin ora in merito alla DMT e quindi la relazione esistente tra la tecnica Gaga e una qualunque metodologia terapeutica della danza, è inevitabile prendere in analisi proprio l'Authentic Movement.

Negli anni Cinquanta sulla costa ovest della California, Mary Whitehouse, di formazione psicoanalitica junghiana, sviluppa tecniche di immaginazione attiva attraverso la pratica del "Movimento Autentico", un movimento cioè che viene dal profondo di ciascuno di noi: grazie all'attività spontanea dell'improvvisazione che nasce dall'ascolto di sé si può accedere a strati sottostanti la nostra personalità ordinaria.

La disciplina del Movimento autentico, quindi, nasce dalla sfida di mettere insieme il sapere corporeo della danza con l'esperienza della psicanalisi, grazie ad un rigoroso setting contenitivo nel quale si rende possibile l'accesso a stati di coscienza alterati, riportando in superficie memorie corporee non direttamente accessibili al verbale: in altri termini, ciò che si propone con l'esperienza diretta attraverso il movimento corporeo è qualcosa di per sé inspiegabile, che sfugge ai criteri comuni di motivazione o di classificazione ma che, nonostante ciò, trova forma concreta nel movimento.

Nella pratica del Movimento Autentico, utile per sviluppare consapevolezza personale e creatività, si richiede la chiusura degli occhi per consentire l'ascolto dei movimenti interiori: è un lavoro di grande profondità che può facilitare una nuova visuale dovuta ad uno stato di coscienza più 'alto', più consapevole.

La forma base del Movimento Autentico, come viene esplicitato nel libro di Janet Alder, *Il Corpo Cosciente*, nel quale è descritta l'esperienza diretta di sedute vere e proprie della disciplina in questione, consiste nella relazione fra due persone, il "mover", ovvero chi si muove, e il testimone/terapeuta, colui che osserva in

rigoroso silenzio i movimenti del mover. Il vedere e l'essere visti, così come la possibilità di condivisione dell'esperienza esperita, hanno un grande valore terapeutico in quanto facilitano l'apertura a nuovi spazi psichici. Il fulcro di questa forma di auto-indagine è il riconoscimento dei giudizi e dei condizionamenti che ostacolano un'autentica percezione di sé, dell'altro e dell'ambiente nel momento presente. *La pratica del Movimento Autentico incoraggia, dunque, un'evoluzione del proprio essere psicofisico*⁶⁴.

Date queste nozioni e considerati i principi cardine su cui si base la tecnica Gaga, è lecito affermare che questi due modi di utilizzo sperimentale del corpo sono molto affini nella ricerca di movimenti corporei innati, naturali, istintivi, svincolati da qualsiasi studio accademico pratico-teorico della danza e che, proprio per questo motivo, sono messi a disposizione del grande pubblico e non soltanto a coloro i quali praticano professionalmente la Danza.

Ciò che invece differenzia le due discipline prese in analisi è che il Movimento Autentico resta una pratica destinata ai soli fini didattico-terapeutici all'interno di una "lezione" di Authentic Movement, mentre Ohad Naharin utilizza il linguaggio di movimento Gaga anche e soprattutto come una sorta di strumento di lavoro all'interno dell'atto coreografico delle sue performance: Gaga difatti è l'unico alfabeto corporeo con il quale sono state create tutte le coreografie di Naharin e, grazie ad esso, il modo in cui i danzatori si muovono in scena risulta esponenzialmente espressivo, coinvolgente e sublime.

⁶⁴ Cfr. J. Adler, *Il corpo cosciente. La disciplina del movimento autentico*, Astrolabio, Roma, 2006.

CONCLUSIONI

Il presente lavoro ha cercato di illustrare nei suoi vari aspetti quello che costituisce il pensiero e la poetica di uno dei più affermati artisti della scena coreutica dei nostri tempi.

Con il suo operato, Ohad Naharin, mette in discussione i ruoli di coreografo, danzatore e fruitore della danza, concependo quest'ultima come un collante, una sorta di *fil rouge*, tra l'arte del gesto e la vita quotidiana, due aspetti che secondo il coreografo israeliano non possono e non devono essere divisi in quanto in uno coesiste inevitabilmente un po' dell'altro e viceversa.

Alla luce di quanto appena detto, è impensabile, dunque, parlare della grandezza di Ohad Naharin senza accennare al suo linguaggio di movimento Gaga, così come quest'ultima non può essere pienamente compresa se prima non si contestualizzano gli eventi, le motivazioni e le circostanze che hanno portato il suo ideatore a sperimentare un modo unico nel suo genere di portare la danza sulla scena mondiale, dove per scena non si intende necessariamente la scatola teatrale convenzionale.

Questa concezione della danza è esplicitata in un lungo saggio dal professore di Culture del Teatro dell'università degli Studi di Torino, Antonio Attisani, il quale afferma:

Ciò che chiamiamo danza, dunque, per distinguerla dal teatro 'che parla e non fa e che si limita a dire il mondo giudicandolo a priori, è attivazione e *dépense* di tutte le risorse umane, è – con diverse esplicitazioni in ogni contesto – un 'tantrismo', vale a dire una moltitudine di corpi in cerca di divertimento, piacere e conoscenza [...] Questa istanza tantrica continua, onnipresente nel tempo e nello spazio, istituisce la contraddizione principale tra gli ordinamenti sociali che la racchiudono e il proprio fuoco, senza il quale non c'è vita. [...] Resta il fatto, però, che nel teatro come nella danza e nelle arti ma soprattutto nelle arti dinamiche, la questione della 'istanza tantrica' si presenta con maggiore evidenza e nella sua ineludibile, persino misteriosa, complessità. Essendo essa coincidente con il teatro stesso (e dunque presente anche in quel teatro che si crede un tribunale della parola), con la danza stessa (e dunque presente anche nella più banale delle coreografie), con la musica, la poesia eccetera, è ovvio che il pensiero d'accompagnamento a queste arti sia fitto di riferimenti più o meno consapevoli, a volte insigni. [...] Le figure di questa danza-teatro non sono arrivate

qui soltanto per farsi guardare, ma per invitarci alla conoscenza attraverso l'azione, ognuno a partire dalla propria anagrafe. Ma partire davvero, senza fermarsi a brontolare.⁶⁵

Con queste parole Attisani sottolinea la diversa concezione delle opere delle arti dinamiche le quali non hanno il solo scopo di essere guardate: di fatti le coreografie di Ohad Naharin, così come tutte le performance a noi contemporanee, non ci vengono trasmesse soltanto per il gusto di essere fruite ma ci invitano ad ampliare le nostre conoscenze, a prendere atto del mondo che ci circonda, grazie all'utilizzo del movimento e dell'azione.

Considero Gaga un'autentica *avanguardia conservatrice* nella misura in cui l'ideatore di questa etichetta, Richard Schechner, concepisce tutti i prodotti performativi del XXI secolo, secondo cui non c'è nulla di nuovo sotto il sole in quanto ormai nulla è più definitivamente chiuso e finito né completamente aperto, ma le opere coreografiche di Naharin sono ricche di qualcosa che va ben oltre l'esteticità, la potenza fisica e la preparazione atletica del danzatore/non-danzatore. Gaga riesce a potenziare esponenzialmente l'interpretazione dei danzatori in scena, tanto da coinvolgere maggiormente il pubblico che, anche se poco colto in materia, riesce ad essere catturato dalla potenza espressiva dei corpi danzanti.

L'aspetto fondamentale di Gaga che ho volutamente sottolineato più volte all'interno dell'elaborato è sicuramente quello più curativo di questa metodologia. La motivazione sta nel fatto che in prima persona ho avuto modo di "curare" il mio corpo nel periodo in cui ho scoperto di essere affetto da una patologia neurodegenerativa, la Sclerosi Multipla: inaspettatamente, un giorno di primavera del 2016, parte del mio corpo ha smesso di funzionare; un colpo basso che difficilmente riuscivo ad accettare data la mia carriera di danzatore appena avviata.

L'incontro con Gaga è stato casuale ma mi piace pensare che sia stato questo linguaggio di movimento ad avermi trovato, ad avermi ridonato la possibilità di riprendere pieno possesso delle mie capacità motorie: avevo la sensazione di imparare a camminare per la seconda volta e di provare piacere fisico nel farlo.

Da quel momento sono fermamente convinto di essere in possesso di uno strumento che ogni volta mi salva: la danza.

⁶⁵ Cit. Antonio Attisani, *Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale)Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza*, 2017, p. 123 – 156.

Concludo la mia tesi con una citazione estratta da un'intervista fatta ad Ohad Naharin:

Non voglio avere controllo sulle emozioni, è molto più interessante quello che facciamo con esse. Noi non creiamo emozioni, semplicemente ci troviamo a gestirle, in qualche modo. Quando balliamo diventiamo più consapevoli di noi stessi. Abbiamo il senso di una potenzialità infinita. Esploriamo il movimento, ci godiamo la sensazione di bruciore nei muscoli, siamo pronti a scattare, siamo consapevoli della nostra forza e qualche volta la usiamo. Mettiamo le nostre abitudini da parte. Andiamo oltre i nostri limiti. Possiamo essere calmi e attenti al tempo stesso. Voglio essere cosciente e consapevole, quello sì. Voglio trasformare quello che mi circonda. Con la danza. Non è cosa da poco, lo so. Quando danziamo si crea una risonanza. Una risonanza con le cose, con le persone. Sono piccole cose, bisogna sapersi sintonizzare, è un percorso di scoperta, di ricerca continua... Una ricerca che mi cambia e che ha moltissimo a che fare con un percorso di crescita, e di sviluppo. E forse cambia anche gli altri.⁶⁶

Ed io non posso che essere d'accordo.

⁶⁶Intervista di Ada Treves a Naharin, Danzo per cambiare il mondo, pubblicato online in Moked – il portale dell'ebraismo italiano, 7 novembre 2012; Cfr. <https://moked.it/blog/2012/11/07/danzo-per-cambiare-il-mondo/> .