

# Xavier Le Roy e l'identità corporea come prodotto delle circostanze

Tobia Rossetti

L'approccio epistemico al corpo, condiviso da una parte della filosofia contemporanea, risulta particolarmente interessante per gli studi di danza. Esiste infatti una parte della danza contemporanea che ha incarnato performativamente le istanze del pensiero postmoderno con tanta efficacia da stimolare gli studiosi a elaborare nuove filosofie della danza appositamente strutturate intorno a un nuovo paradigma estetico. È questo il caso di Xavier Le Roy, performer e coreografo francese che ha saputo introiettare e restituire sulla scena un approccio costruttivista al corpo.<sup>1</sup> Importante esponente della non-danza, Le Roy è giunto tardi all'attività coreutica, dopo un percorso universitario di carattere scientifico culminato in un dottorato di ricerca in biologia molecolare e cellulare. La sua opera, forte di un'impostazione ibrida che si colloca all'incrocio tra danza, *performance art* e riflessione teorica, contesta l'idea di una morfologia ideale del corpo e si interroga sulle possibilità semiotiche dello strumento corporeo. Le Roy approccia creativamente la corporeità<sup>2</sup> e i processi di individuazione in un orizzonte costruttivista: nella sua prospettiva, la danza si rivela una pratica

<sup>1</sup> Approcciare il corpo in maniera costruttivista significa descriverlo in quanto prodotto culturale, modellato dall'ambiente circostante, dai discorsi che intorno ad esso vengono elaborati e dal sistema normativo che su di esso esercita il proprio potere, negando a questo un'ontologia naturale, rifiutandolo in quanto elemento dato *a priori* e quindi descrivendolo in antitesi alla tradizione metafisica del pensiero occidentale. L'approccio costruttivista al corpo è descritto in Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, «Ágalma», 35 (2018), p. 19. Nella sua elaborazione Pontremoli riprende, tra l'altro, alcune categorie già adottate dalla studiosa María José Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, tesi di dottorato, Università di Bologna, Scuola di Dottorato in Semiotica, a.a. 2007-2008.

<sup>2</sup> Con "corporeità" si intende il vasto spettro di modalità con le quali il soggetto vive la propria presenza fisica nel mondo, ovvero la gamma infinita di possibilità con cui l'individuo fa esperienza del proprio corpo. La definizione è del filosofo e studioso di danza Michel Bernard. Cfr. il suo "De la corporéité comme 'anticorps' ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de 'corps'", in Id., *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin 2001, pp. 17-24 (trad. it. *Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo"*, «Ágalma», 35 (2018), pp. 11-17).

privilegiata per dimostrare l'effettiva porosità del confine tra natura e cultura, tra la definizione del corpo data dalla biologia e quella prodotta dai discorsi, dalle norme e dalle performatività sociali. Per questo motivo si rivela particolarmente stimolante osservarne l'attività in relazione a un discorso epistemologico sulla danza. Relativamente all'artista francese la comunità accademica si è espressa in maniera densa e articolata, soprattutto in ambito europeo e statunitense,<sup>3</sup> affrontandone a più riprese l'opera in chiave teorico-filosofica, ma producendo raramente riflessioni di carattere epistemologico.<sup>4</sup> Attraverso una approfondita analisi dello spettacolo di Le Roy *Product of Circumstances* si cercherà pertanto di far luce su alcuni aspetti teorici trascurati dalla letteratura scientifica, argomentando la particolare episteme corporea costruttivista condivisa da buona parte della danza contemporanea.

### *Xavier Le Roy e la non-danza*

Nato in Francia nel 1963 e trasferitosi in Germania nel 1992, Xavier Le Roy presenta i primi lavori originali negli anni Novanta, in un momento storico in cui la danza francese è in particolare fermento. La *nouvelle danse* ha ormai raggiunto il punto di massima espansione e in opposizione ai suoi manierismi è emerso sulle scene un nuovo fenomeno culturale che la critica definirà di lì a poco non-danza.<sup>5</sup> Ciò che accomuna gli esponenti di

<sup>3</sup> Per citare soltanto i volumi più significativi: Helmut Plöbst, *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, Kieser, Munich 2001; Pirkko Huseman, *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jerome Bel*, FK medien materiaal.txt, Norderstedt 2002 e Id., *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Transcript, Bielefeld 2009; Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Transcript, Bielefeld 2006; Nathalie Chapuis (a cura di), *Createurs, creations en france. La scène contemporaine*, Autrement, Paris 2002; André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York-London 2006.

<sup>4</sup> Questo avviene ad esempio in André Lepecki, *Exhausting Dance* cit. e nell'intervento di Sophie Walon, *Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale: une pratique philosophique et politique de "résistance"*, «Agôn», <<http://journals.openedition.org/agon/1927>>, 2011 (ultima consultazione 12 maggio 2022).

<sup>5</sup> Sulla genesi travagliata di questo termine, originariamente coniato in funzione polemica, cfr. Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, l'Harmattan, Paris 2007 e Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain. Pour un contre-discours critique*, tesi di dottorato, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Università di Bologna, Scuola di Dottorato in Arti Visive, Performative, Mediali, a.a. 2018-2019, pp. 57-61. La tesi di Burighel è recentemente confluita nel volume *Le danseur en dialogue. pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2021.

tale corrente è una dura critica alle forme e allo statuto della coreografia, che ne mina alle radici le caratteristiche estetiche ed espressive. Riducendo al grado zero il movimento danzato, la non-danza sposta l'attenzione performativa sulla produzione di senso delle strategie di presentazione del corpo. Si svincola radicalmente dall'«isomorfismo dogmatico di danza e movimento»<sup>6</sup> – l'assunto imprescindibile della modernità coreutica – e inaugura, insieme ad altri artisti, quel nuovo paradigma estetico che nel 2006 André Lepecki avrebbe teorizzato nel volume *Exhausting Dance*. Lepecki accusa la critica giornalistica newyorchese di non essere stata in grado di cogliere l'importanza di tale mutamento estetico, limitandosi a etichettarlo come «mancanza di danza».<sup>7</sup> Gli autori della non-danza, dal canto loro, hanno invece associato alle proprie creazioni delle significative elaborazioni critiche, consacrando l'attività coreografica a strumento teorico ancor prima che estetico. Come conferma Elena Cervellati:

Gli autori che si situano all'interno della *non-danse* si collocano al polo opposto della danza moderna dispiegatasi a partire dalla prima metà del Novecento, che trovava nell'espressione dell'interiorità la chiave di volta del proprio agire in scena; ereditano invece le sperimentazioni formali elaborate a partire dagli anni Sessanta dalla *post-modern dance*, tese a far esplodere l'umanesimo in danza, come nelle arti visive esplose, in quegli anni, l'oggetto d'arte, o lo scritto letterario.<sup>8</sup>

Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Boris Charmatz, sono alcuni dei nomi che sul finire del XX secolo offrono al panorama della danza teatrale una nuova proposta coreografica, volutamente “anti-coreografica”. Di questi artisti fa parte, a pieno titolo, anche Xavier Le Roy. Formatosi prevalentemente da autodidatta, Le Roy arriva tardi alla danza e fatica a trovare un proprio posto nel mondo professionale dello spettacolo dal vivo, che gli rimprovera la mancanza di una adeguata preparazione tecnica e di una fisicità idonea alla pratica coreutica. Così racconta in *Product of Circumstances*: «A Parigi andai a delle audizioni. Mi ricordo che una volta mi mandarono via perché ero troppo magro, ma la maggior parte delle volte era per carenza tecnica».<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante* cit., p. 23.

<sup>7</sup> «Thus, the deflation of movement in recent experimental choreography is depicted only as a symptom of a general “down-time” in dance. But perhaps it is the depiction itself that should be seen as symptomatic of a “down-time” in dance’s critical discourse» (André Lepecki, *Exhausting Dance* cit., p. 2).

<sup>8</sup> Elena Cervellati, *L'ultimo velo. Nudi e nudità in danza, tra l'Ottocento e oggi*, «Ágalma», 35 (2018), p. 59.

<sup>9</sup> Xavier Le Roy, “Un prodotto delle circostanze. Estratto dal testo usato come partitura

Dopo alcune brevi esperienze in compagnie di danza “alternative” quali La compagnie de L’Alambic e il Quatuor Albrecht Knust di Parigi e i Detektor di Berlino, Le Roy inizia a lavorare da solo nel 1993, creando da sé i brani di danza che meglio si confanno alla propria corporeità e alla propria sensibilità estetica. Sono lavori di ricerca che gli procurano, nel giro di alcuni anni, una discreta visibilità all’interno di quel particolare *milieu* coreografico in cui le creazioni di danza si fondono con la *performance art*. Tali creazioni vengono mostrate prevalentemente in gallerie d’arte e in spazi non convenzionali e si contraddistinguono per un’estetica spiccatamente intellettualistica.

Nel 1998, in questo fertile clima culturale, Le Roy presenta *Self-Unfinished*, un assolo particolarmente fortunato, che rivela al grande pubblico l’estetica dell’autore. Qui il performer plasma con accuratezza chirurgica la propria fisionomia, fino a privarla dei connotati di riconoscibilità antropica. Attraverso complesse contorsioni, minimi travestimenti e rumori emessi con la propria voce, l’organismo dell’artista francese assume innumerevoli sembianze, ora umoristiche ora grottesche, che lo spettatore stenta a riconoscere come umane. Elaborando imprevedibili discorsi performativi attraverso il proprio corpo, Le Roy destabilizza lo sguardo del pubblico creando nuovi mondi possibili con la semplice forza della corporeità in movimento – o in semi-movimento. Attraverso impliciti richiami all’*Ausdruckstanz* tedesca e al *Butō* giapponese, l’autore evoca sulla scena delle figure insieme curiose e mostruose che sembrano tracciate da un pennello surrealista. Marcella Lista offre un’immagine vivida dello spettacolo:

*Self Unfinished* [...] is structured around a series of perspectives on the performer’s body that produce silhouettes often devoid of any resemblance to the image of the human body as culturally constructed. Throughout the approximately one-hour piece, Le Roy’s body takes on a series of transformations and permutations – from organic to inorganic, from one gender to another, from front to back and upper to lower parts of the body - until it produces an uncanny image of a headless corporeal mass traversing the scenic space.<sup>10</sup>

Obiettivo specifico di *Self-Unfinished* è dimostrare al pubblico che la certezza con cui si attribuisce un particolare statuto all’oggetto del proprio

per l’omonima conferenza-performance”, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003, p. 75.

<sup>10</sup> Marcella Lista, *Xavier Le Roy: A Discipline of the Unknown*, «Afterall», 33 (2013), p. 32, <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/672017>> (ultima consultazione 23 giugno 2021).

sguardo è spesso infondata e poggia su presupposti epistemologici insufficienti a formulare definizioni valide una volta per tutte. La descrizione estetica o scientifica di ogni organismo dipende infatti in gran parte dalle modalità di esposizione – e insieme performative – con cui questo si presenta ai nostri occhi, ed è quindi intrinsecamente legata alle molteplici interpretazioni che tali esposizioni possono o meno suscitare nell'osservatore.

È Jérôme Bel, in un saggio apparso su «Art Press» nel 2002 e pubblicato in italiano nel volume *Corpo Sottile*,<sup>11</sup> a riflettere in maniera pertinente sullo spettacolo di Xavier Le Roy. Bel osserva che *Self-Unfinished* si presta a spiegare quella che egli ritiene essere la differenza tra modernità e postmodernità.<sup>12</sup> La scena iniziale della *pièce*, in cui Le Roy si muove come un robot, producendone meccanicamente i rumori con la propria voce, rappresenta secondo Bel il sogno di progresso insito nella modernità. L'improvvisa conclusione della scena, al termine della quale Le Roy abbandona senza alcuna nostalgia il proprio personaggio meccanico, testimonierebbe per Bel il fallimento del progetto moderno. Al contrario, la seconda parte, animata dai “mostri” che il performer genera prima con l'ausilio di una maglia nera e poi con il proprio corpo nudo, simbolizzerebbe una diversa concezione del corpo e dell'organismo umano:

Questo corpo esposto davanti ai nostri occhi subisce delle metamorfosi, per quanto dolcemente, assume identità più o meno riconoscibili, passando da una forma all'altra con continuità e in modo imprevedibile. [...] Ma il fatto più destabilizzante della questione è che in quanto spettatori abbiamo l'impressione di essere noi, gli osservatori, a generare queste immagini o a riconoscerle nello specchio del corpo esposto di Xavier Le Roy. Proviamo l'impressione, assai reale e sgradevole, di proiettare le nostre stesse visioni sul suo corpo, che ci viene offerto come schermo.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Jérôme Bel, “Crepino gli artisti. A proposito di *Self-Unfinished* di Xavier Le Roy”, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., pp. 80-87. Il volume, già citato, è dedicato alle proposte coreografiche più innovative apparse in Europa tra la fine del XX secolo e i primi anni del nuovo millennio. Gli artisti selezionati sono Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Myriam Gourfink e i gruppi italiani Kinkaleri e MK.

<sup>12</sup> Tuttavia, è lo stesso coreografo a giustificare il proprio azzardo intellettualista già dalle prime battute: «Potrei essere accusato di acrobazie intellettuali, ma credo che ci si debba assumere dei rischi sia quando si vola su un trapezio sia quando si vola su un pensiero. [...] Inoltre, essendo un artista e non un intellettuale, io non ho alcuna legittimità. Non sono che un dilettante (nel senso barthesiano di colui che si diletta) dell'intellettualismo e non un professionista (nel senso godardiano dei professionisti della professione). Ho delle responsabilità sociali in quanto artista. Nessuna in quanto critico» (ivi, p. 80).

<sup>13</sup> Ivi, pp. 82-83.

Il corpo presentato nella seconda scena è dunque un corpo diverso, «un corpo nudo, ma sgradevole non trionfante nella sua bellezza»,<sup>14</sup> un corpo che «non è quel che sembra», ma infrange il proprio statuto ontologico attraverso il potere della performance. Le Roy fa esplodere nello spettatore «il proprio schema di rappresentazione corporea a vantaggio di una miriade di identità possibili», presentando un corpo «multiplo, variabile, fluttuante»,<sup>15</sup> che secondo Bel confligge con l'idea moderna di corpo, inteso come biologico, meccanicistico ed esclusivamente finalizzato al movimento. Il corpo “osmotico” di Xavier Le Roy è invece emblema di una postmodernità nella quale, com'è noto, «la certezza, l'unicità e la coerenza sono state rimpiazzate dal dubbio, dalla molteplicità, dalla frammentazione e dall'instabilità».<sup>16</sup> Una corporeità cioè altamente instabile, alla quale è impossibile attribuire alcuna ipostatizzazione retorica, che si sottrae ad ogni idealizzazione teorica e morfologica. Infine, la terza scena, nella quale Le Roy giace sdraiato e immobile in un angolo della sala, radicalizza la condizione postmoderna e l'idea di “danza esausta” proposta da Lepecki, laddove «il corpo non capitalizza né lo spazio né il nostro sguardo né la nostra coscienza [...] è al limite della scena, al limite del movimento (è immobile), al limite della rappresentazione».<sup>17</sup>

Jérôme Bel, in termini evocativi ma convincenti, delinea una nuova dimensione della corporeità propria della contemporaneità postmoderna, che a partire dalla provocazione della non-danza tenta di invadere tutti gli ambiti della vita divenendo «modus vivendi, un “modo d'esistenza”».<sup>18</sup> Un modello di corporeità cioè che sia insieme strumento creativo ed esercizio democratico teso al pluralismo dei corpi e alla coesistenza di molteplici identità, generi e performatività sociali. L'estetica di Le Roy, fatta di immobilità e priva di significative tensioni drammatiche, vera e propria “topologia delle articolazioni”,<sup>19</sup> pare annullare la differenza tra corpo e spazio, in una relazione osmotica tra interno ed esterno, che Bel associa appropriatamente al “corpo senza organi” teorizzato dai filosofi Gilles Deleuze e Félix Guattari, «quel corpo matrice che si definisce attraverso l'infinita possibilità

<sup>14</sup> Sergio Trombetta, *Provocazioni del corpo senza scandalo*, «La Stampa», 27 aprile 2002, p. 43.

<sup>15</sup> Jérôme Bel, “Crepino gli artisti” cit., p. 83.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>19</sup> Cfr. Petra Sabisch, *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, epodium, München 2011, pp. 129-144.

di relazioni che gli permettono le proprie percezioni». <sup>20</sup> Un corpo cioè che non si presenta come un oggetto dato ma che vive in continua trasformazione, un rizoma impossibile da circoscrivere e fotografare in una definizione statica. È un costruito a più strati che interagisce su innumerevoli livelli di rappresentazione e di interpretazione, generando caleidoscopiche strutture percettive e propriocettive. Quella di Le Roy insomma è una corporeità – sempre secondo il significato che Michel Bernard ha attribuito a questo termine – alla quale corrispondono una nuova epistemologia del corpo e una rinnovata estetica coreutica. Un'episteme e un'estetica del corpo in questo senso costruttiviste, che l'artista francese incarna con forza e rappresenta con convinzione sulla scena.

### *Product of Circumstances*

L'anno successivo a *Self-Unfinished* Le Roy elabora uno spettacolo che riordina e radicalizza le idee esposte fino a quel momento. <sup>21</sup> Il titolo,

<sup>20</sup> Jérôme Bel, "Crepino gli artisti" cit., p. 85. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Treccani, Roma 1987, vol. I, (ed. or. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris 1980), laddove nel sesto capitolo, intitolato "28 novembre 1947. Come farsi un corpo senza organi?", i due filosofi delineano impressionisticamente un'idea di corporeità diversa da quella comunemente intesa, immanente, incorporea, inorganica, da raggiungerci attraverso una pratica da sperimentare nel corpo stesso attraverso una libera circolazione delle forze, delle energie, dei vettori di intensità del desiderio. Lo studio più completo sui rapporti tra la filosofia deleuziana e la danza contemporanea è contenuto in Petra Sabisch, *Choreographing Relations* cit., anche in relazione allo spettacolo *Product of Circumstances* di Le Roy (cfr. *ivi*, pp. 32-66).

<sup>21</sup> L'opera viene presentata in forma di conferenza nel giugno 1998 all'interno dell'evento "Body Currency" organizzato da Mårten Spångberg, Christophe Wavelet e Hortensia Völckers presso il Wiener Festwochen di Vienna. Tuttavia, debutta ufficialmente come spettacolo di danza con il titolo *Product of Circumstances* solo il 2 aprile 1999 al festival Körper Stimmen organizzato presso il Podewil di Berlino (lo stesso centro culturale del quale tre anni più tardi Le Roy diventerà artista associato). Per questo motivo l'artista stesso e gli studiosi riportano come anno di debutto il 1999 (cfr. ad esempio Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain* cit., pp. 99-101 e Id., *Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique?* cit., pp. 65-66), ma Gabriele Brandstetter lo indica più opportunamente con entrambe le date (cfr. Gabriele Brandstetter, "Xavier Le Roy: *Product of Circumstances* (1998/1999)", in Martina Wagner-Egelhaaf (a cura di), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, De Gruyter, Berlin 2019, p. 2064). Stando alla testimonianza dell'autore contenuta nell'intervista telefonica del 6 aprile 2009 realizzata da Paul Bernard, già nel 2009 *Product of Circumstances* era stato replicato un centinaio di volte (il testo dell'intervista è disponibile sul sito dell'artista: <<http://www.xavierleroy.com/page.php?id=21ddca3960a8c08a5307d88908b3a8f597aea2fc&lg=fr>>, ultima consultazione 12 maggio 2022). La teatrografia di Le Roy presente nel volume *Corpo Sottile* riporta inoltre le seguenti infor-

*Product of Circumstances*, sottolinea con maggiore convinzione la natura di costruito propria delle categorie di soggettività, di stile, di corporeità, di motilità. Queste ultime, secondo il performer, non sono altro che il prodotto delle circostanze materiali nelle quali ogni individuo si trova inserito nell'arco della propria vita. Il lavoro non è un semplice spettacolo di danza ma una "conferenza-performance",<sup>22</sup> una forma piuttosto diffusa nell'ambito della non-danza: in essa si alternano momenti parlati, in cui l'artista legge al pubblico le proprie considerazioni come in una conferenza, a momenti performativi: brevi pezzi di danza, utili a rafforzare simbolicamente quanto esposto a voce. Nel trascorrere della performance, Le Roy ripercorre la propria biografia, condividendone con lo spettatore alcuni momenti salienti. L'obiettivo della rassegna biografica, tuttavia, non è entrare in empatia con la platea cui è rivolta, ma confermare, passo dopo passo e con evidenze alla mano, che la storia personale dell'artista rappresenta il prodotto delle circostanze che l'hanno plasmata e posta in essere agendo dall'esterno: non si tratta, insomma, di scelte esclusivamente intenzionali e ponderate. In altre parole, afferma implicitamente Le Roy, sono per lo più i fattori esterni, materiali, sociali, culturali, ma anche economici, politici, se non geografici e ambientali, ad aver orientato le scelte che avrebbero poi inciso sulla sua carriera di performer, nonché sullo sviluppo della sua estetica coreografica e addirittura sulle forme che avrebbe assunto la sua stessa corporeità. Biologia e cultura duellano nella lenta e pacata esposizione di Le Roy, sospesa fra apparente serietà e implicita ironia.

Per descrivere brevemente l'accoglienza italiana del lavoro<sup>23</sup> si segnalano

mazioni relative allo spettacolo: «*Product of Circumstances*. Di e con: Xavier Le Roy. Grazie a Hortensia Völckers, Mårten Spångberg, Christophe Wavelet e Chantal Escot-Theillet. Produzione: In situ production e Le Kwatt, in coproduzione con Podewil/TanzWerkstatt di Berlino, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur di Berlino», Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., p. 245.

<sup>22</sup> Sergio Trombetta la definì una «conferenza coreografica» e aggiunse: «una "lecture" in cui, microfono, diapositive e relazione scritta in mano, [si] passa dalla biologia lentamente alla danza», Sergio Trombetta, *Provocazioni del corpo senza scandalo*, «La Stampa», 27 aprile 2002, p. 43.

<sup>23</sup> *Product of Circumstances* è stato presentato una sola volta in Italia, a Torino, cfr. <<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=5ff3b0bfa8cfe85dab0293c2ce0dd7ca7be0a037&lg=en>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). Nonostante il sito dell'artista riporti come data il 30 aprile 2002, in realtà lo spettacolo andò in scena la sera precedente, mentre il 30 venne presentato *Self-Unfinished*, già noto in Italia almeno dal 2000. Entrambi gli spettacoli si tennero al Teatro Gobetti, all'interno del festival BIG Torino 2002 (Biennale Internazionale

le voci critiche di Sergio Trombetta e Claudia Allasia. Trombetta commentò l'evento accostando la danza contemporanea francese alla *post-modern dance* e attribuendo a Le Roy la «virata fondamentale» compiuta dalla giovane coreografia europea, tornata con lui a «riflettere su se stessa, sui propri elementi costitutivi, [ripartendo] dal grado zero».<sup>24</sup> Allasia, invece, sottolineò la carica provocatoria e irritante degli spettacoli presentati al festival torinese – riferendosi soprattutto al brano intitolato *Jérôme Bel* dell'omonimo coreografo – e attribuì a Le Roy la seguente dichiarazione di poetica: «Il mio corpo come materia prima di organizzazione culturale e sociale».<sup>25</sup>

Si ripercorreranno adesso con ordine le fasi di *Product of Circumstances*, a partire dal testo della conferenza, pubblicato in traduzione italiana nel volume *Corpo sottile*.<sup>26</sup> La descrizione verbale della performance sarà inframezzata da brevi riflessioni intorno alla particolare corporeità veicolata dal suo autore.

d'Arte Giovane) insieme ai lavori di Jérôme Bel, Meg Stuart, Jennifer Lacey, Héra Fattoumi, João Fiadeiro, Vera Mantero, Claudia Triozzi, Raimund Hoghe e Sidi Larbi Cherakaoui.

<sup>24</sup> Sergio Trombetta, *Si danza (osé) per BIG*, «TorinoSette», 26 aprile 2002, p. 13.

<sup>25</sup> Claudia Allasia, *Una danza di confine che provoca e irrita*, «la Repubblica», 25 aprile 2002.

<sup>26</sup> Cfr. Xavier Le Roy, «Un prodotto delle circostanze» cit., pp. 71-79. La versione originale del testo è in lingua inglese, intitolata *Score for Product of Circumstances*, ed è disponibile al link <<http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfb1c24c130da87&lg=en>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). Una versione ridotta di questo scritto in traduzione italiana era già apparsa in «Art'ò», 3 (1999). Per un'ulteriore descrizione dello spettacolo cfr. Giuseppe Burighel, *Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique?*, «Marges», 22 (2016), pp. 65-68, <<https://doi.org/10.4000/marges.1097>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). In rete, inoltre, sono disponibili i filmati di tre versioni dello spettacolo: 28 agosto 2012 presso il Para/Site Art Space di Hong Kong all'interno del programma performativo intitolato *Tai ping Tianguo, A History of Possible Encounters*, <<https://vimeo.com/283362471>> (ultima consultazione 12 maggio 2022); 12 ottobre 2014 per le Sunday Sessions organizzate al MoMA PSI di New York in occasione della mostra *Rétrospective*, già allestita alla Fundació Antoni Tàpies di Barcellona nel 2012 e poi esportata al Museum of Modern Art, <<https://www.youtube.com/watch?v=n9JrAngqpl8>> (ultima consultazione 12 maggio 2022) – sulla mostra in questione cfr. Marcella Lista, *Play Dead/ Fare il morto: danza, musei e le “arti basate sul tempo”*, «Danza e Ricerca», 9 (2017), pp. 11-35, <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7671>> (ultima consultazione 12 maggio 2022) e Gerald Siegmund, «Addressing the Situation. Xavier le Roy's *Retrospective* and Aesthetic Subjectivity», in Susanne Franco, Gabriella Giannachi (a cura di), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Ca' Foscari – Digital Publishing, Venezia 2021, pp. 21-35, <<https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-535-3/>> (ultima consultazione 12 maggio 2022); 8 aprile 2016 al teatro De Brakke Grond di Amsterdam per il festival-conferenza «Bots, Bodies, Beasts – The art of being Humble» organizzato dalla Gerrit Rietveld Academie, <<https://www.youtube.com/watch?v=ffDoMK12LO4>> (ultima consultazione 12 maggio 2022).

Le Roy, in piedi a lato della scena e di fronte a un leggio, esordisce raccontando che la sua prima decisione di prendere lezioni di danza risale al 1987, lo stesso anno in cui incomincia a lavorare alla propria tesi di dottorato. L'artista, allora ventiquattrenne, danza due volte alla settimana presso una scuola del sud della Francia e frequenta con assiduità gli spettacoli di danza. Nel frattempo, gioca molto a basket e interrompe una relazione sentimentale durata tre anni. Lo spettatore ha modo fin da queste prime battute di entrare intimamente a contatto con il passato del danzatore, presentato tuttavia in maniera fredda e distaccata, attraverso un ricercato atteggiamento "scientifico".<sup>27</sup> A questo punto Le Roy intraprende una lunga e minuziosa descrizione del progetto di ricerca a cui stava lavorando presso l'Università di Montpellier. La tesi di dottorato che avrebbe presentato nell'ottobre del 1990 riguardava l'espressione oncogenica e la regolazione ormonale del cancro al seno. Nello specifico, il lavoro che conduceva in laboratorio aveva l'obiettivo di studiare l'espressione degli oncogeni nel carcinoma mammario individuandoli e analizzandoli attraverso la tecnica dell'ibridazione *in situ*, ovvero marcando delle sezioni di tessuto con particolari radiazioni. L'artista mostra al pubblico una serie di diapositive inerenti tale studio, premurandosi di spiegare in modo chiaro il significato di ogni immagine dal punto di vista scientifico. Queste raffigurano sezioni di tessuto fotografate al microscopio recanti numerosi punti neri (l'espressione RNA) che il giovane dottorando aveva il compito di contare per ottenere risultati funzionali agli esperimenti. Il suo primo obiettivo, infatti, era quello di sviluppare, insieme ad altri scienziati informatici, un metodo di conteggio meccanico dei punti neri al fine di ridurre il tempo di lavoro da due ore a dieci minuti per diapositiva.

Terminata la spiegazione, l'artista lascia il posto di lettura e si reca verso una sedia collocata in mezzo al palcoscenico. Qui, in maniera deliberatamente svincolata dal filo del discorso, esegue l'estratto di un suo lavoro del 1994, *Things I Hate to Admit*, che si fonda – scrive Le Roy – su «movimenti in cui le braccia sono attaccate al busto (senza artifici – solo fisicamente e mentalmente) dalle ascelle ai gomiti, che immagino siano le mie spalle».<sup>28</sup> La danza così generata dà l'impressione di evocare sulla scena una creatura

<sup>27</sup> Scrive lo stesso Le Roy nelle istruzioni in corsivo che intercalano il testo: «La performance dovrebbe presentare ciascun elemento in modo oggettivo e neutro, cercando di essere il più possibile aderente ai fatti, senza dare enfasi a nessun particolare aspetto. Evitare ironia, sarcasmo, romanticismo o qualsiasi altra interpretazione emotiva che possa alterare i fatti» (Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 71).

<sup>28</sup> Ivi, p. 72.

aliena, la cui fisionomia diverge da quella umana per la diversa attaccatura delle spalle, immaginata al livello dei gomiti. Attraverso i propri appunti l'autore sembra suggerire un'implicita domanda: l'immaginazione dell'artista è forse in grado di dar vita a un corpo altro, percepito come diverso non solo a livello formale, se osservato dall'esterno, ma anche a livello esperienziale, dall'intimo punto di vista del performer? In altri termini, Le Roy mira a provocare lo spettatore presentando una corporeità difforme da quella canonica e ipotizzando che a determinarne la costituzione sia la coscienza stessa attraverso le proprie interpretazioni e non una regola biologica o una presunta forma naturale.

Terminato il brano danzato, l'artista ritorna sul tema della ricerca, precisando il funzionamento della cattura delle immagini proiettate e del conteggio digitale dei punti neri. Racconta poi quale fosse la frequenza con cui seguiva le lezioni di danza all'epoca – due o tre volte alla settimana – e quale tipo di esercizi praticasse. Lasciando nuovamente i fogli e il microfono esegue alcuni esercizi di tecnica Cunningham, facendo intendere che in quel periodo fosse solito riprodurli a lezione. A questo punto confessa di essersi trovato più volte, durante la propria ricerca, nella situazione di non riuscire a elaborare considerazioni oggettive riguardo il proprio studio e a prendere decisioni chiare e convincenti. Talvolta non era più in grado di distinguere tra la realtà dei dati di cui disponeva e la propria interpretazione: «Guardando al microscopio avevo spesso la sensazione di essere io stesso a modificare ciò che stavo esaminando. Sentivo che le mie decisioni erano influenzabili e che ogni decisione sfidava la mia “oggettività”». <sup>29</sup> Nello stesso periodo, inoltre, Le Roy aveva dei diverbi con il direttore del laboratorio, il quale, forte della propria posizione, rifiutava di discutere con il dottorando e sembrava solo interessato a pubblicare l'articolo piuttosto che accertarne la validità scientifica. Il futuro coreografo subiva i giochi di potere interni all'accademia e accusava la ricerca universitaria di utilizzare le stesse strategie del capitalismo. <sup>30</sup> Seguiva lezioni di danza con più assiduità, partecipando ad almeno una classe al giorno, praticava yoga e frequentava con regolarità un osteopata, preparando il terreno per una

<sup>29</sup> Ivi, p. 73.

<sup>30</sup> Si noti che in un'intervista rilasciata a Dorothea von Hantelmann tra il 2002 e il 2003, Le Roy citerà *Il nuovo spirito del capitalismo* di Luc Boltanski e Ève Chiapello (ed. or. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 1999) rivelando un interesse nei confronti della teoria critica più recente. Cfr. Dorothea von Hantelmann (a cura di), “Una conversazione con Xavier Le Roy”, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., p. 99.

«nuova comprensione» del proprio corpo<sup>31</sup> e per «l'elaborazione di nuove teorie sul corpo umano».<sup>32</sup> Ora il performer si sdraia a terra per qualche secondo, supino e ad occhi chiusi, in una sorta di posizione Shavasana dell'Hatha Yoga con le gambe piegate, prima di tornare al microfono.

Il racconto prosegue con la seconda parte del lavoro in laboratorio, che consisteva in un tentativo di regolazione delle cellule cancerogene attraverso il Tamoxifene, un farmaco usato nella cura del cancro al seno. Il quadro dei risultati, tuttavia, appariva a Le Roy progressivamente meno omogeneo ed egli maturava una certa sfiducia nei confronti della statistica. Cita, al proposito, l'ironia con cui Yvonne Rainer – importante autrice della *post-modern dance* nonché esponente di spicco del femminismo americano degli anni Sessanta – nel suo film *Murder and Murder* (1996) illustrava una improbabile teoria statistica secondo la quale le donne lesbiche avrebbero avuto più probabilità di contrarre il cancro al seno rispetto a quelle eterosessuali. Mostra poi al pubblico altre fotografie di tessuti, corredate da dati estratti direttamente dalla sua tesi, dopodiché espone alcune considerazioni critiche sul modello di sapere tecnico-scientifico che, basandosi sull'analisi di microsistemi isolati dal loro contesto, è talvolta responsabile dei risultati che ottiene, influenzando interpretativamente i parametri delle analisi. L'artista, dal canto suo, si dichiara favorevole a una visione olistica del corpo:

Il corpo umano non è organizzato nel modo in cui la biologia vorrebbe. A volte il corpo sembra essere più logico e credibile della stessa scienza che cerca di studiarlo. [...] Ho perso quella nobile fiducia in una scienza che viene presentata come il diritto di accesso alla verità e a un mondo diverso.<sup>33</sup>

Allontanandosi nuovamente dal microfono, Le Roy si accomoda di schiena rispetto al pubblico su una sedia precedentemente posizionata al centro del palco ed esegue la parte iniziale di *Burke*, un suo lavoro del 1997. Tenendo le braccia piegate, con gli avambracci aderenti ai bicipiti, e immaginando che queste finiscano ai gomiti, Le Roy dà l'impressione convincente e alienante di muovere delle braccia più corte del normale,

<sup>31</sup> «A new corporeality» nel testo originale (cfr. Xavier Le Roy, *Score for Product of Circumstances* cit.). Il termine “corporeality” è sovente adottato dagli studi culturali e dagli studi di danza di matrice anglosassone (cfr. ad esempio Susan Leigh Foster, *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, New York-London 1995) ed è accostabile grosso modo alla definizione di “corporeità” elaborata da Michel Bernard.

<sup>32</sup> Xavier Le Roy, “Un prodotto delle circostanze” cit., p. 74.

<sup>33</sup> *Ibid.*

come amputate. Il brano veicola il medesimo messaggio del pezzo precedente e ripropone lo stesso quesito: lo statuto e la morfologia del corpo sono oggettivamente determinati o sono il frutto di percezioni soggettive? L'artista rimarca poi la sfiducia nei confronti della ricerca scientifica, citando un passaggio dei *Commentari sulla società dello spettacolo* nel quale Guy Debord riflette sul rapporto tra il discorso della medicina e quello dello spettacolo.

Nel 1990, discussa la tesi di dottorato, Le Roy interrompeva definitivamente la propria carriera scientifica e si dedicava alla danza a tempo pieno, recandosi a Parigi per seguire ulteriori lezioni. L'artista mostra nuovamente al pubblico alcuni passi di tecnica Cunningham, come a evidenziare i progressi ottenuti. Esegue poi un numero che suscita le risate del pubblico, con cui dimostra che l'apertura delle proprie braccia è maggiore della propria altezza: egli imputa a questo singolare fattore la difficoltà incontrata all'epoca a trovare lavoro in una compagnia di danza. Nonostante questo – racconta – era entrato come interprete nella Compagnie de L'Alambic, diretta da Christian Bourrigault ex danzatore di Dominique Bagouet, dove aveva l'opportunità di lavorare sulle immagini mentali e sull'improvvisazione.<sup>34</sup> L'artista confessa la fatica che gli richiedeva il memorizzare le sequenze coreografiche, dopodiché ne mostra una al pubblico tratta da *Matériaux-Désir*, dello stesso Bourrigault. La danza è fluida, interessa tutto il corpo, e viaggia nello spazio. Il movimento è generato dalle braccia e dalle mani che si agitano ora avvicinandosi ora allontanandosi dal tronco.

Nel 1992 – prosegue il racconto – Le Roy si trasferiva a Berlino per amore e iniziava a studiare Contact Improvisation e tecnica Alexander, due esperienze che modificavano notevolmente il suo modo di percepire il corpo umano. Contemporaneamente avviava una collaborazione con i Detektor, compagnia berlinese di teatro sperimentale che mescolava performance, video e danza.<sup>35</sup> L'anno successivo decideva di lavorare da solo, poiché scontento della proposta di danza contemporanea che gli offriva la scena europea. È a partire da questo momento che Le Roy si interrogherà incessantemente sulla costituzione della propria identità, sulla natura del

<sup>34</sup> «Mi ricordo che lavoravamo sul corpo come metafora del desiderio, sulla guerra e altri temi. Sotto la direzione del coreografo, Christian Bourrigault, cercavamo di esprimere qualcosa creando delle sequenze di movimenti che rispondessero alle sue domande e desideri», ivi, p. 76.

<sup>35</sup> Sul sito internet personale di Mark Johnson, fondatore della compagnia, si trovano i titoli, le descrizioni e alcune fotografie degli spettacoli ai quali collaborò Xavier Le Roy: <<https://www.markjohnson.online/>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). Il gruppo, attivo a Berlino dal 1992 al 1997, presentava un'estetica scenica ruvida e multidisciplinare, erede del situazionismo, in linea con molte proposte di teatro d'avanguardia tipiche degli anni Novanta.

proprio corpo e sulla definizione stessa di danza, attraverso un processo creativo che ancora una volta richiamava da vicino il metodo della scienza:

Ho iniziato a usare il mio corpo per rispondere a domande più generali sulle immagini del corpo, sull'identità e le differenze. Lavoravo creando funzioni e disfunzioni del corpo con un metodo analitico, quasi scientifico.<sup>36</sup>

Le sue prime coreografie, tra cui *Thing I Hate to Admit* (1994) e *Burke* (1997), si basavano su uno studio meticoloso di alcuni frammenti del corpo mossi singolarmente, «come avrebbe fatto un biologo per analizzarli».<sup>37</sup> Nei suoi primi esperimenti l'autore trasponeva creativamente sul piano coreografico l'iper-specializzazione propria del metodo scientifico che durante il lavoro in laboratorio lo aveva tanto disorientato. Negando alla danza uno statuto fondato solo ed esclusivamente su emozioni e sensazioni, Le Roy intendeva affidare all'arte coreutica un ruolo più ampio, instaurando una frattura epistemologica fra due modi specifici di intendere il movimento: non più una semplice espressione dell'essere, ma uno strumento in grado di costruire identità e plasmare corporeità. Denaturalizzando la materia coreutica, la non-danza assumeva una valenza costruttivista che era insieme causa ed effetto del mutamento epistemico che la accompagnava.

Il coreografo esegue nuovamente un estratto da *Burke* – spettacolo poi confluito nel trittico *Narcisse Flip* insieme a *Things I Hate to Admit* e *Zonder Fact* – spiegando: «Quindi continuai a decostruire e ricostruire il mio corpo per creare sequenze di movimenti».<sup>38</sup> Racconta poi che le sue prime coreografie venivano presentate in eventi privati a partire dal 1993, accompagnate dalla musica dell'amico musicista Alexander Birntraum, già collaboratore dei Detektor. Quando lui e Birntraum erano chiamati a presentare i loro lavori in giro per l'Europa il coreografo, che, come abbiamo visto, nutriva un certo risentimento nei confronti del sistema di produzione della danza contemporanea, temeva di piegarsi a sua volta alla medesima logica. La sua estetica era dunque destinata a mutare ulteriormente:

La situazione mi ricordava le mie esperienze precedenti e mi portava a ripensare alle ragioni utopistiche e idealistiche che mi avevano fatto abbandonare il lavoro di ricerca in biologia medica. Il mio punto di vista sulla società era cambiato, ma le esperienze tendevano a confondersi e riaffioravano le similitu-

<sup>36</sup> Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 76.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 77.

## Xavier Le Roy e l'identità corporea come prodotto delle circostanze

dini tra l'organizzazione sociale e politica della scienza e quelle della danza. Mi sentivo come un fuggitivo che in realtà non era scappato.<sup>39</sup>

Il racconto procede con l'invito che Le Roy riceveva nel 1996 a lavorare con il Quatuor Albrecht Knust, compagnia francese che riportava in scena le coreografie caratteristiche della modernità in danza, secondo un processo di *re-enactment*.<sup>40</sup> Per l'occasione venivano ricostruiti due lavori statunitensi del secondo dopoguerra, *Satisfyin' Lover* (1967) di Steve Paxton e *Continuous Project Altered Daily* (1970) di Yvonne Rainer.<sup>41</sup> Era un'esperienza importante per Le Roy, che gli consentiva di entrare a diretto contatto con la storia della danza, di ritrovare una perduta ispirazione socio-politica e una rinnovata visione critica.<sup>42</sup> Ne mostra al pubblico due estratti intitolati *Running* e *Chair and Pillow*, provenienti rispettivamente dal lavoro di Paxton e da quello della Rainer. Il primo consiste in una corsa semplice realizzata intorno alla scena, per un tempo che varia a ogni esibizione. Il secondo, come suggerisce il titolo, è un'interazione con una sedia e un cuscino che vengono spostati sulla scena e adoperati in una molteplicità di modi, come se il performer cercasse posizioni e postazioni sempre diverse tra loro. A questo punto della sua carriera, complici le incursioni *post-modern* del Quatuor Albrecht Knust, Le Roy faticava a pensare alla produzione di una performance in termini di prodotto e decideva pertanto di strutturare i propri lavori alternativamente, rispondendo alle seguenti auto-riflessioni:

La produzione di uno spettacolo di danza può diventare il processo e la produzione stessa, senza dover essere per forza un prodotto in termini di performan-

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Il quartetto, fondato da Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet e Christophe Wavelet nel 1993, prendeva il nome dal danzatore, coreografo ed esperto di labanotation tedesco Albrecht Knust (1896-1978), il quale sviluppò insieme a Rudolf Laban il celebre sistema di trascrizione del movimento. Cfr. Isabelle Launay, *Citational Poetics in Dance: "... of a faun (fragments)" by the Albrecht Knust Quartet before and after 2000*, «Dance Research Journal», XLIV, 2 (2012), p. 52. Nel medesimo gruppo aveva danzato anche l'amico e collega di Le Roy, Boris Charmatz. Sul concetto di *re-enactment* cfr. almeno Mark Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, e André Lepecki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, «Mimesis Journal», V, 1 (2016) (ed. or., *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», XLII, 2 (2010), pp. 28-48).

<sup>41</sup> Entrambi i lavori non erano mai stati presentati prima al pubblico francese e contribuiranno alla riscoperta in Francia della stagione *post-modern* (cfr. Isabelle Launay, *Citational Poetics in Dance* cit., p. 53).

<sup>42</sup> Cfr. Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 78.

ce e rappresentazione? Che tipo di organizzazione per quale corpo? Per quale processo di lavoro? Per quale performance? È possibile lavorare a tutti questi parametri allo stesso tempo? Che cos'è la performance? Il corpo umano è un'estensione dell'ambiente e l'ambiente un'estensione del corpo?<sup>43</sup>

Avviandosi alla conclusione dello spettacolo, Le Roy cita una delle teorie più radicali della filosofia contemporanea, il «femminismo corporeo» di Elizabeth Grosz,<sup>44</sup> sfoggiando non solo l'eterogeneità dei propri interessi ma anche una certa competenza nell'ambito della disciplina filosofica. Dagli studi di Grosz, filosofa australiana che lavora negli Stati Uniti, Le Roy trae alcune considerazioni particolarmente funzionali alla pratica coreografica e disegna le traiettorie estetico-teoriche che avrebbero reso la sua poetica strategicamente innovativa ed effettivamente costruttivista:

Come suggerisce Elizabeth Grosz nel suo *Volatile Bodies* (Corpi volatili) il corpo umano non è un sistema stabile o un'organizzazione centralizzata né a livello biologico né storico, psicologico o culturale. Qualunque immagine del corpo è un processo continuo di produzione e trasformazione. A partire da queste considerazioni, una prospettiva di lavoro nel campo della danza potrebbe essere quella di cambiare l'organizzazione predeterminata del corpo per modificare la forma della performance e della rappresentazione.<sup>45</sup>

Il performer definisce poi compiutamente il proprio programma di ricerca:

Io sono alla ricerca delle modalità che esplorino la presentazione del corpo umano e non umano in un processo di trasformazione e mediazione. Questa ricerca si basa sull'idea del corpo come multicentrico, capace di essere tutti e nessuno, restando all'interno delle diverse forme in cui appare.<sup>46</sup>

Raggiunto il climax di corrispondenze tra l'esposizione orale e quella performativa, Le Roy convince definitivamente il pubblico della propria "teoria di un corpo osmotico" mostrando un estratto del brano che nel 1998 avrebbe consacrato la sua fama, *Self-Unfinished*. Dirigendosi al centro della

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Nello specifico il volume da lui citato è Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

<sup>45</sup> Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 78. Il brano è anche citato, significativamente, nel paragrafo dedicato alle estetiche della transizione in Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 126.

<sup>46</sup> Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 78.

scena l'autore propone il brano iniziale dello spettacolo – lo stesso citato da Bel nel suo intervento in relazione al mito della modernità – muovendosi con portamento meccanico e producendo i rumori robotici con la propria voce. La scelta specifica di questo brano in conclusione della conferenza-performance è strategica e non solo cronologica, come se l'intera opera non fosse altro che una ricca presentazione e insieme un'impresa di sistemazione storiografica del lavoro del 1998. A questo punto, infatti, *Self-Unfinished* rivela un significato ben più profondo di una mera danza robotica o di una rappresentazione di forme corporee aliene finalizzata a distrarre e/o divertire lo spettatore. Spiega Le Roy che lo spettacolo era nato quando gli artisti Mårten Spångberg,<sup>47</sup> Christophe Wavelet e Hortensia Völckers lo avevano invitato a partecipare a un evento legato alla performance e alla teoria e gli era stato espressamente chiesto di immaginare i possibili legami fra biologia e performance. *Product of Circumstances* si conclude con una significativa asserzione, che è insieme provocazione retorica e prospettiva metodologica sia per gli artisti quanto per gli studiosi di danza:

Questa performance era su un corpo contaminato e il suo intreccio con fattori storici, sociali, culturali e biologici, un luogo e un tempo che si fa ponte tra diversi pensieri, incapace di trasformarli in un'astrazione e in una teoria. E forse la teoria è la biografia, la sua presentazione è una conferenza, e leggere il testo di una conferenza una performance.<sup>48</sup>

Segue un più o meno lungo momento di dibattito, nel quale il pubblico è invitato a porre domande direttamente all'autore: uno scambio finale che si offre di replica in replica come occasione per il crearsi di fertili confronti fra Le Roy e i propri spettatori.

#### *Verso una differente corporeità*

La lunga esposizione di *Product of Circumstances* individua i punti chiave della nuova "corporeità" incarnata dalla *non-danza*: un corpo denaturalizzato e un'identità corporea mobile e multiforme; l'impossibilità di definire la danza in quanto movimento; il rifiuto di affermare l'esistenza di una qualsivoglia organicità motoria. Una prospettiva diametralmente opposta a quella propria della danza moderna e in linea con buona parte della

<sup>47</sup> Coreografo, teorico e docente universitario svedese, Spångberg è un importante esponente della danza contemporanea più avanguardistica. Con lui Le Roy collaborerà nel 2000.

<sup>48</sup> Ivi, p. 79.

filosofia del secondo Novecento e con la cultura postmoderna.<sup>49</sup> Negli anni del dottorato Xavier Le Roy, insieme a una consapevolezza di tipo relativistico, legata agli esiti poco convincenti della propria ricerca di tesi, acquisiva un sapere altrettanto relativistico rispetto alla natura del proprio corpo e della propria soggettività. Identità e corporeità vacillavano creativamente sotto le spinte esercitate dalle disfunzionali scoperte scientifiche che realizzava in laboratorio e nel perdere la fiducia nei confronti della scienza – attraverso un tipo di pensiero olistico che egli stesso definisce *naïf*<sup>50</sup> – studiava con crescente entusiasmo il proprio corpo, divenuto «un laboratorio permanente per la pratica di una necessità critica».<sup>51</sup> In questo modo applicava il metodo di studio frammentario e iper-specializzato che criticava nella scienza allo studio del proprio corpo, traendone grandi vantaggi metodologici e inaugurando una nuova estetica della danza.<sup>52</sup>

Il performer francese, attraverso il racconto dettagliato del proprio atipico avvicinamento alla coreografia, conferma come la danza e il corpo siano oggetti culturali, impossibili da definire in maniera assoluta, ma che si plasmano e si delineano seguendo la storia soggettiva e quella collettiva, l'ambiente in cui si inseriscono e le circostanze che incontrano. Come spiega Gerald Siegmund, esistono almeno altri due tipi di corpi sulla scena, ma se ne potrebbero sovrapporre un numero infinito:

Ce que révèle à l'évidence *Product of Circumstances* de Xavier Le Roy, c'est qu'il n'y a jamais un seul corps sur scène. Au corps réel du danseur se superposent simultanément un corps pris dans son rapport symbolique à la production

<sup>49</sup> Per approfondire l'approccio costruttivista al corpo in ambito filosofico si conceda il rimando a Tobia Rossetti, *Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea*, «Danza e Ricerca», 13 (2021), pp. 287-304, <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14135>> (ultima consultazione 12 maggio 2022).

<sup>50</sup> Ivi, p. 74.

<sup>51</sup> Ivi, p. 76.

<sup>52</sup> Tuttavia, lungi dal percorrere una strada di studio del movimento veramente olistica e organica, Le Roy si inserisce in quella corrente coreutica che, seppur in maniera irregolare, caratterizza molte stagioni della storia della danza, da quella accademica a quella moderna, passando per la tecnica Graham, il metodo Nikolais, la stessa tecnica Cunningham, ecc. Tutte forme di danza che al di là dei discorsi prodotti, hanno basato il loro training sull'isolamento degli impulsi fisici e sulla frammentazione motoria, piuttosto che su una percezione unitaria del corpo e sulla ricerca di un movimento organico. Al contrario, alcune meta-tecniche di danza contemporanea oggi molto in voga, quali il Gaga di Ohad Naharin o il Fighting Monkeys dei Rootlessroot, si collocano su coordinate diametralmente opposte a quelle della non-danza, producendo esiti, identità e retoriche coreutiche del tutto diverse da quelle di Xavier Le Roy.

chorégraphique et un corps pris dans son rapport imaginaire au public pour lequel il se produit.<sup>53</sup>

Allo stesso modo, come afferma Le Roy, anche la teoria è biografia. Ogni prodotto teorico cioè è il frutto di esperienze soggettive, biografiche, che definiscono insieme l'oggetto di studio e colui che lo studia. L'esperienza che il soggetto fa del mondo non solo è posizionata, cioè relativa al suo posizionamento in un contesto preciso, ma è essa stessa costitutiva del soggetto e contribuisce a dar forma a una soggettività in continuo mutamento. Le forze sociali e culturali che premono sull'individuo ne modellano la psicologia e la corporeità, a partire dalle forme con le quali lo inducono a performare sé stesso e il proprio essere corporeo. Se la filosofia di Elizabeth Grosz ha affascinato un importante esponente della danza contemporanea europea come Le Roy è perché in essa biologia e cultura non si fronteggiano ma si compenetrano. Sulle orme di Judith Butler<sup>54</sup> e in linea con il femminismo americano, Grosz ha riconosciuto alla superficie corporea la capacità di modellare la soggettività e la conformazione psicologica dell'individuo e viceversa.<sup>55</sup> Secondo il ragionamento di Le Roy, influenzato dal post-strutturalismo francese e dal femminismo americano, tanto l'identità psichica quanto la corporeità – che si compenetrano a vicenda – sono «prodotti delle circostanze». Conferma questo aspetto Silvia Fanti quando asserisce che nel lavoro dell'artista francese «il corpo, come l'individuo, è un prodotto culturale, “un prodotto delle circostanze” che assume su di sé un'infinità di storie e di possibilità», un corpo inteso «come crocevia di flussi, un corpo osmotico».<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Gerald Siegmund, “Partager l'absence”, in Claire Rousier (a cura di), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Pantin 2003, p. 323.

<sup>54</sup> Di Judith Butler cfr. almeno *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013 (ed. or. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London 1990), nel quale la filosofa statunitense ha teorizzato il genere come performativo, in quanto «ripetuta stilizzazione del corpo, una sequenza di atti ripetuti all'interno di una rigida regolamentazione che produce l'apparenza di una sostanza, di un modo d'essere naturale» (Marianna Ginocchietti, *La nozione di performatività. Un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, «Esercizi Filosofici», VII, 1-2 (2012), p. 72). La teoria della performatività del genere, frutto di un'originale rilettura di Michel Foucault, ha segnato insieme alla teoria *cyborg* di Donna Haraway una nuova stagione del femminismo americano.

<sup>55</sup> La studiosa ha inoltre teorizzato una corporeità femminile intrinsecamente modulabile, studiandone le specificità rispetto a quella maschile. Cfr. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism* cit.

<sup>56</sup> Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., p. 243.

Nelle sue opere l'artista francese gioca spesso con il corpo facendo assumere ad esso forme che ne impediscano la riconoscibilità e lo trasformino in altro da sé: una mutazione morfologica costante che restituisce bene, sul piano simbolico, l'idea di reversibilità del corpo caratteristica di un'episteme costruttivista. Xavier Le Roy, attraverso la propria non-danza, ha suggerito alla critica nuove interpretazioni teoriche per una danza contemporanea sempre più ibrida e più fluida tanto nelle forme quanto nella struttura, incarnando l'insegnamento provocatorio di due *maître à penser* del contemporaneo, Deleuze e Guattari, che nel 1980 scrivevano:

Disfare l'organismo non ha mai voluto dire uccidersi, ma aprire il corpo a connessioni che suppongono tutto un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni e soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni misurate alla maniera di un agrimensore.<sup>57</sup>

Quarant'anni fa i due autori francesi offrivano un'interpretazione del corpo che ancora oggi si rivela funzionale ad animare le elaborazioni creative di numerosi artisti della più attuale scena di danza contemporanea. Questa innovativa coreografia parte da un rifiuto della categoria di movimento organico o di movimento naturale e innesta sulla danza discorsi alternativi e approcci teorici al movimento in forte controtendenza. Il performer-teorico ha ereditato l'approccio critico tipico della filosofia contemporanea francese, invitando il danzatore e lo studioso di danza a non accontentarsi della ambigua categoria di organico, laddove il corpo, il soggetto e ogni altro organismo, in quanto prodotti delle circostanze, sono affatto privi di un centro metafisico stabile e immutabile.<sup>58</sup> Quello di Xavier Le Roy è un corpo osmotico che si fa «archivio di imprevedibili metamorfosi, repertorio di una contemporaneità in cui si fondono organico e inorganico».<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani* cit., vol. I, p. 232.

<sup>58</sup> Sul concetto di "organismo" cfr. il saggio di Michel Bernard "Essai d'analyse du concept d'organisme, ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse", contenuto nel suo già citato *De la création chorégraphique* cit., pp. 25-84. Applicando la categoria di *corporeità* suggerita dallo stesso Bernard ai *case studies* rappresentati da Xavier Le Roy e Ohad Naharin, ad esempio, si possono definire due modelli di corporeità profondamente diversi.

<sup>59</sup> Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., quarta di copertina.

*Conclusioni*

Si è ritenuto importante registrare le proposizioni teoriche emerse in seno alla non-danza e analizzarle attraverso il caso studio dello spettacolo *Product of Circumstances* poiché l'idea di un corpo come organismo instabile, in continua metamorfosi e costruito dallo sguardo esterno si rivela esemplare di un modo di vedere la realtà tipico della cultura postmoderna e foriero di interessanti riflessioni politiche. Per la danza di Xavier Le Roy è vero quanto scrive Mark Franko parlando del rapporto tra danza e politica: «Se [...] la danza è anti-ideologica, allora è decostruttiva, nel senso che pratica un'auto-riflessività critica».<sup>60</sup> La non-danza francese e l'opera di Xavier Le Roy si rivelano fenomeni che, provenendo da un orizzonte culturale di carattere critico e progressista, confermano e supportano le tesi relative alla biopolitica foucaultiana, alla performatività di genere teorizzata da Judith Butler e al postumanismo caratteristico di molte delle più attuali riflessioni teoriche, sociali e politiche. Gli artisti della non-danza, infatti, se da un lato negano l'isomorfismo di danza e movimento, dall'altro affermano lo statuto mobile e dinamico dei processi di soggettivazione, enfatizzando la costitutiva instabilità dell'identità psichica e corporea.<sup>61</sup>

Affrontando l'opera di Le Roy da un punto di vista economico-politico, tuttavia, risulta difficile decretare se questa si distanzi dai modi di produzione e dalle forme di razionalità dominanti o se non ne sia un prolungamento, una naturale conseguenza, un prodotto. Nonostante l'artista si rapporti in maniera critica alle strutture di potere che animano il mondo dell'arte contemporanea, alcuni aspetti del suo operato mettono in evidenza una certa continuità con il progetto politico neoliberale. Studiando i coreografi di epoca postfordista, ad esempio, Ramsay Burt ha evidenziato come in molte delle loro biografie il rapporto tra tempo lavorativo e

<sup>60</sup> Mark Franko, "Danza e politica: stati di eccezione", in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino 2005 cit., p. 10.

<sup>61</sup> Ci si potrebbe addirittura interrogare sociologicamente circa un possibile rapporto tra la riduzione del movimento nelle pratiche e nelle estetiche di danza contemporanee e la maggiore malleabilità dei loro esponenti nei confronti delle spinte socio-culturali provenienti dall'ambiente circostante. Rispetto a quella dei coreografi di altre generazioni, infatti, l'identità artistica degli artisti della non-danza incontra spesso un'offerta di modelli culturali più ampia, dinamica e globalizzata che potrebbe riflettersi in una corporeità talvolta più fluida e meno propensa all'adozione di stilemi coreutici derivati da rigidi linguaggi tecnici. Come se la generazione degli anni Novanta e Duemila fosse portatrice di una spiccata morbidity psicologica che si rispecchia in una proposta coreografica multidisciplinare o anti-disciplinare, se non addirittura indisciplinata.

tempo libero si riveli irrevocabilmente sfocato e sovvertito, conferendo alla struttura intrinseca dei loro progetti una deriva neoliberale.<sup>62</sup> Deriva che nell'ambito dell'arte contemporanea avrebbe tanto più peso rispetto ad altri ambiti professionali:

Artists like Le Roy are thus exemplary employees because of their readiness to blur work and leisure activities, and because of their ability to be versatile and adaptable when facing a flow of ever-interchangeable possibilities. [...] By discussing his fee and work schedule during the performance, Le Roy however reveals the normally unnoticed nature of the economy in which his work circulates.<sup>63</sup>

Ai tempi in cui Le Roy svolgeva il dottorato, «la separazione fra lavoro e tempo libero era ancora chiara» e praticare due diverse attività in diversi momenti della giornata era per lui «una grossa forma di resistenza».<sup>64</sup> Successivamente, approfondendo la propria ricerca coreutica, l'artista si è calato nella razionalità neoliberale, agendo dall'interno del sistema di produzione contemporaneo, rispettando la malleabilità delle forme compositive e la sovrapposizione dei tempi lavorativi, pur cosciente della sottile distanza che separa una scelta intenzionale dalla passività con cui si viene modellati dal sistema di produzione. Illustrando il lavoro di Boltanski e Chiapello, egli spiegava infatti:

Siamo noi a dover controllare la nostra produzione; dobbiamo essere mobili, autonomi, correre dei rischi, organizzarci in network, essere entusiasti, impegnarci anima e corpo, essere comunicativi, innovativi: il nostro lavoro deve assicurare lo sviluppo della personalità... Ecco le nuove regole – quelle imposte – da incarnare. Non siamo più coinvolti nella produzione di qualcosa che entra nel mercato dello scambio, oggi produciamo noi stessi come prodotti. Questo nuovo tipo di regola è abbastanza vicina a quello che volevo dodici anni fa quando ho fatto il salto per resistere al sistema. Ma se questo ci viene imposto e non è più una scelta, allora è difficile da accettare e praticare.<sup>65</sup>

Come pare intuire lo stesso coreografo, quella che nei primi anni Novanta poteva sembrare una strategia creativa autenticamente sovver-

<sup>62</sup> Cfr. il capitolo “Dance and Post-Fordism”, in Ramsay Burt, *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, Oxford University Press, New York-Oxford 2017, pp. 81-98.

<sup>63</sup> Ivi, p. 85.

<sup>64</sup> Dorothea von Hantelmann (a cura di), “Una conversazione con Xavier Le Roy” cit., p. 91.

<sup>65</sup> Ivi, p. 99.

siva, un modo per resistere al sistema, oggi, a distanza di un trentennio, si dimostra al contrario una scelta in linea con le nuove pratiche performative dell'epoca neoliberale e con i processi di soggettivazione imposti dalle forme del mercato culturale post-novecentesco. La corporeità osmotica di Le Roy, ancora innovativa e provocatoria alla fine del Novecento, si rivela oggi debole e inerme di fronte al sistema economico postfordista. Una corporeità eccessivamente fluida che, proprio sotto le spinte vigorose del nuovo spirito del capitalismo, rischia di trasformarsi in ciò a cui alludevano gli stessi Deleuze e Guattari quando descrivevano un corpo che – pur restando desiderio – «cade nel vuoto della stratificazione brutale». <sup>66</sup> Incapace di attraversare indenne l'universo globalizzato dell'infosfera e di far fronte alla sregolata diffusione e compenetrazione di modelli culturali diversi, una tale corporeità si offre facilmente al sistema economico neoliberista in quanto terreno privilegiato di un nuovo colonialismo. Anche Burighel, in termini più generali, ha sottolineato questo aspetto asserendo che per quanto sovversive e rivoluzionarie siano effettivamente state le opere di non-danza negli anni del loro debutto, esse emersero comunque nell'orizzonte socio-economico tipico della cultura neoliberale, per cui la deriva performativa e concettuale da queste promossa sarebbe almeno in parte frutto del nuovo quadro sociale fondato su rapporti di competizione e ispirato al modello imprenditoriale:

Nous nous sommes basé sur l'analyse du modèle économique actuellement. C'est ainsi que le système de la culture semble participer, voire profite du régime de compétition, au sens où il offre aujourd'hui une diversité culturelle qui se présente comme la réponse du marché – non seulement celle des artistes et des institutions – aux politiques de démocratisation en vigueur depuis les années 1950. À ce propos, la sociologie a montré la relative aisance avec laquelle le capitalisme a su se renouveler sur la base également de ses éléments de critique [...]. Nous avons montré que l'enjeu se trouve ailleurs et qu'il relève même du contexte socio-économique d'où jaillissent tous les discours. Il s'agirait, en d'autres termes, de tenir compte avant tout d'une condition universelle qui nous veut tous producteurs de nous-même. <sup>67</sup>

<sup>66</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani* cit., vol. I, p. 240.

<sup>67</sup> Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain* cit., p. 438. L'autore conclude la riflessione auspicando il ritorno a una dimensione simbolica nell'arte della danza del nuovo millennio, di contro al diffuso atteggiamento "semiotizzante" assunto da molti artisti contemporanei.

Per risolvere questo problema persistente Ramsay Burt ha auspicato che gli artisti della danza contemporanea imparino a rimettere continuamente in discussione il proprio lavoro, dal momento che «i modi con cui il mercato esercita il controllo sui coreografi sono a breve termine e mutano rapidamente». <sup>68</sup> Ad ogni modo, qualsiasi interpretazione socio-politica si voglia dare dell'opera e della corporeità di Le Roy, va riconosciuto che egli ha rivelato non solo che la danza è in grado di incidere in ambito accademico e scientifico con rigore espositivo e con riflessioni convincenti, ma che qualsiasi forma di razionalità economica e politica incide a sua volta sui modi con cui l'individuo fa esperienza del proprio corpo.

È dunque corretto affermare, con Le Roy, che la struttura sociale e culturale definisce e modella in un processo dinamico e continuo le identità e le corporeità degli individui che ne fanno parte. L'artista francese e la sua non-danza hanno inoltre rafforzato ed estremizzato l'esistenza di una nuova e diversa episteme corporea, gradualmente subentrata a quella moderna. Il corpo, lungi dall'essere ancora quello della danza del Novecento, si è rivelato alle soglie del nuovo millennio un rizoma assai più complesso, un prisma proteiforme che la pratica coreutica meglio di altre discipline ha presentato nella sua dinamica e inalienabile natura di costruito.

<sup>68</sup> Cfr. Ramsay Burt, *Ungoverning Dance* cit., p. 17 [la traduzione è nostra].