



[La danza che parla della danza attraverso la danza] Nel diffuso lavoro di Jacopo Jenna, *Alcune coreografie* (2021)<sup>28</sup>, la «storia della danza e della performance» si fa addirittura oggetto di assemblaggio *hauntologico*<sup>29</sup>. Una quantità di spettri danzanti si presentano qui, attraverso il rapidissimo montaggio di video d'archivio che è il risultato di un «ponderoso lavoro di raccolta» (148 spezzoni, e la lista una vera vertigine), secondo un felicissimo «relativismo combinatorio»<sup>30</sup> che si performa nel corpo di una danzatrice, e per lo spettatore, in un vero e proprio assedio discronico<sup>31</sup>.

La danzatrice fin dall'inizio in scena, ai piedi di un immenso schermo ancora bianco e davanti al quale avverrà tutta la performance, precede col gesto ciò che la proiezione di lì a breve proporrà, poi sarà un continuo e mirabile testa-a-testa. Un sincronismo imperfetto, ma felice perché generativo di coesistenza. L'avvio è dunque un innesto (e fra poco sarà un'esplosione) di quelle che poi si riveleranno temporalità diverse: quella della danzatrice in scena, quella del montaggio video alle sue spalle,

24 Teti, *Nostalgia*, cit. (vedi nota 15), p. 35.

25 Didi-Huberman, *Storia dell'arte*, cit. (vedi nota 3), p. 27.

26 Ivi, p. 28.

27 Ivi.

28 Crediti: *concept, direction and videochoreography* Jacopo Jenna; *collaboration and dance* Ramona Caia; *collaboration and video* Roberto Fassone; *original sound* Francesco Casciaro; *lights and technical direction* Mattia Bagnoli; *costume design* Eva di Franco; *organization* Luisa Zuffo; *production* KLM – Kinkaleri, *co production* Centrale Fies *with the support of* Azienda Speciale Palaexpo – Mattatoio | Progetto PrendersiCura.

29 È neologismo creato da Jacques Derrida, e mette assieme la parola ontologia e il verbo *hanter* [«che significa l'ossessione e la frequentazione spettrale di un luogo»] per designare un tipo di spettralità temporale, che riguarda ciò che non c'è più o che non c'è mai stato o che ancora non è stato, nella decostruzione sostituisce in qualche modo le nozioni di *antecedente* e di *presenza* diventate senza pertinenza in un mondo in cui il *ritorno* e la *seconda possibilità* sono ciò da cui tutto inizia (J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* [1993], Milano 1994, pp. 11 sgg.; ma cfr. anche N. Lucy, ad vocem *Spectrality*, in Id., *A Derrida Dictionary*, Oxford 2004, pp. 111-118).

30 La precisa definizione è di Alessandro Pontremoli, *NID – New Italian Dance Platform*, "Mimesis Journal" [Online], 11, 1, 2022, Messo online il 1° luglio 2022, consultato il 25 agosto 2023 (<http://journals.openedition.org/mimesis/2512>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.2512>).

31 Il conio del termine (che indica i mutamenti e le alterazioni del tempo, e riguarda «l'attuale crisi della temporalità culturale») è attribuito a Simon Reynolds da M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti* [2013], Roma 2019, p. 27.

e quella interna alle immagini di volta in volta selezionate (ma poi ancora quella del piano sonoro, che è sia quello esterno del palco, e sia quello interno agli innesti improvvisi del frammento video, in una ulteriore temporalità perché non di rado di sovrapposizione; poi quella delle luci in parallelo o in alternanza con la luminosità dello schermo, etc.).

L'azione gestica di Ramona Caia sembra quella di copiare, ma non la è. Non si tratta nemmeno di una mera riproduzione di gesti sottratti al passato, ripresi e documentati dal video. No per niente: il montaggio non è illustrativo ma procede per similitudini cinetiche, somiglianze, affinità gestuali, lavora in continuità per analogie e corrispondenze anche contrastanti, seconda una precisa poetica della *similitudo dissimilis*, in una ricerca di attinenza che sorprende e anche stordisce, ma sempre creando legami coreo-visivi inediti e impensati.

È un montaggio “fuori tempo” perché non vi è nessuna cura del passato, nessuna coreografia della memoria, qui. Queste che si creano, tra l'immagine video e l'immagine dal vivo, sono tutte fratture, crepe, squarci, collassi.

Sono la «storia della danza e della performance» messe in crisi e fatte a pezzi, e ciò è più puntualmente avvertibile quando, per esempio ma fra i tanti possibili, sullo schermo compare qualcosa di ‘storicamente’ riconosciuto come dirimente dall'organizzazione e dalla classificazione degli eventi in base alla loro successione cronologica nel tempo (penso al frammento da *Lamentation*, assolo di Martha Graham del 1930): qui l'impossibile-resa-possibile coincidenza cinetica delle due immagini altro non è che l'*anacronismo* sempre all'opera. In tutta la sua forza intrusiva e insieme difettiva.

Questo progetto di Jenna non si esaurisce nella realizzazione di una pratica coreografica sul riuso del ricordo o sulla appropriazione della memoria, secondo un'idea compositiva «based on a meta-choreographic and meta(dance)cinematic technique»<sup>32</sup>.

Quello che avviene è invece un tempo spettrale, di sfasatura e di sfocamento, non di rado di sovrapposizione del rapporto tra i gesti viventi di Ramona Caia e le immagini proiettate sullo schermo, anche tempo di anticipazione o di stasi o di rinuncia, fino al tempo limite del dissimile (che altro non è che preparazione a ciò che sta per arrivare, sta per essere proiettato, in forte coerenza con la poetica del montaggio che vi si può riconoscere), e che fa fuori ogni possibilità di organizzare la memoria e ogni ricordo della danza come «storia». E ne mostra tutta l'impossibilità della sua riproduzione normativa in una disgiunzione temporale e discronica piena di resistenza, di opposizione e di critica all'inconsistenza e all'inautenticità delle gerarchie con cui organizziamo la visione (e dunque il riconoscimento) di ciò che è danza nel presente. E attraverso le quali rinunciamo, rendiamo invisibili, se non proprio opprimiamo le danze dell'altro: le *altre coreografie* (che è una ragione non secondaria del titolo, solo apparentemente dismissivo). Ma non senza, però, speranza e desiderio di poter dar vita, così, a un nuovo sensibile.

<sup>32</sup> La definizione è di A. Mikou, 'Meta-Choreographies' *Between The Desktop And The Stage*, "The International Journal of Screendance", 13, 2022, pp. 15-28.

Perché? Perché, come precisa perentorio e pragmatico Jacopo Jenna, nella presentazione del suo lavoro, si tratta della ricerca di un «dialogo» capace di far procedere (nel senso di avanzare, guadagnare) diversamente il rapporto tra trasmissione (del gesto) e riproduzione (mimetica):

*Alcune Coreografie* mette in dialogo la danzatrice Ramona Caia con un prezioso e ponderoso lavoro di raccolta video, montaggio e successiva rielaborazione di una serie di tipologie di danze. La coreografia si costruisce attraverso la mimesi di una moltitudine di frammenti video montati in una sequenza serrata, frugando tra la storia della danza e della performance, attraversando il cinema e internet, in cerca di una materia cinetica sensibile.

Diviso in due parti distinte, *Alcune Coreografie* 'parla della danza che parla della danza attraverso la danza' e che con essa si confonde fino a produrre nuove immagini. La danzatrice incarna, trasforma, connette e riporta al presente il corpo dell'immagine, ne sonda la dinamica, la libertà e l'immediatezza linguistica senza un punto di vista privilegiato, lo sradica dall'immaginario nello svolgimento di una coreografia esatta. La danza tenta di liberarsi dalla forza dell'immagine, smettendo di riferirsi a qualcos'altro, per iniziare a rifarsi solo a se stessa.

Nella seconda parte un video originale dell'artista Roberto Fassone offre una sequenza di coreografie visive, un paesaggio simbolico dove l'umano è assente ma che ancora cerca un rapporto con il corpo in scena e riflette su quella materia intangibile di cui la danza è fatta<sup>33</sup>.

Nella prima parte, vi sono dei momenti inoltre che costringono la danzatrice a compromessi di sparizione, inverando e potenziando definitivamente la sua natura *hauntologica*, spettrale. Sono momenti che impediscono a chi guarda di cadere nell'illusione della presenza (ossia che qualcosa realmente accada *qui e ora*), come nello spezzone di video che riguarda i significati (sottotitolati) dei gesti pantomimici nel vocabolario del balletto classico; o la disseminazione associativa dell'immagine danzata della morte del cigno con figure danzanti in costume di uccelli che introduce al tema delle piume. Una spettralità della presenza che si trasforma in mestizia, infine, nella danzatrice a fronte dei diversi spezzoni video di *turning* sempre più veloci e impossibili che la conducono all'immobilità definitiva, distesa a terra come corpo morto, mentre si proietta il corpo sacrificato dell'Eletta (dal *Sacre*), e poi una serie di catafalchi, bare e feretri durante funerali più o meno movimentati e affollati, fino all'ultimo sipario che chiude una cassa da morto dritta nel forno crematorio. La «storia» fatta cenere.

Il cadavere non ritornerà: nella seconda parte, a corpo quasi fermo di Caia, si succedono soltanto a video («dove l'umano è assente»: di nuovo asserzione *meta(dance) cinematic based*) vere e proprie «coreografie visive» del mondo naturale e animale, tutte numerate e titolate e annunciate, scandite da una efficacissima, anche ironica

<sup>33</sup> <https://www.jacopo.jit/portfolio-articoli/some-choreographies> (ultima consultazione 25 agosto 2023).

*playlist*. La danza (fatta di nuovi spettri, perché con Derrida: «un fantasma non muore mai, ma resta sempre a venire e rivenire»)<sup>34</sup> è rinata così alle coreografie del mondo, recuperata nei processi naturali della vita organica e inorganica, come tracce di nuove possibilità: tutto il *non ancora* dei vari futuri che ci stanno già venendo incontro.



<sup>34</sup> Derrida, *Spettri di Marx*, cit. (vedi nota 29), p. 127.