



BIROn - Birkbeck Institutional Research Online

Enabling open access to Birkbeck's published research output

La misura del desiderio: corpi danza movimento nell'era digitale

Book chapter

<http://eprints.bbk.ac.uk/2945>

Version: Publisher draft

Citation:

Portanova, S. La misura del desiderio: corpi danza movimento nell'era digitale, in
Capitani, T.A. - *Un altro genere di tecnologia*, (Lulu Publishing, 2008)

Available via [Creative Commons 2.5 License](#)

All articles available through Birkbeck ePrints are protected by intellectual property law, including copyright law. Any use made of the contents should comply with the relevant law.

[Deposit Guide](#)

Contact: lib-eprints@bbk.ac.uk

La misura del desiderio. Corpi, danza, movimento nell'era del digitale

Alle donne si conviene il silenzio

www.maschilisti.com/sofole.html

Intervista
di Restituta
Castiello

Abstract

Intervista a Stamatia Portanova, che espone gli esiti della sua ricerca, in cui ha indagato il rapporto tra le nuove tecnologie e la danza, per mostrare come le più recenti sperimentazioni delle tecnologie digitali dischiudano nuovi orizzonti in campo coreografico

Nell'affrontare la tua ricerca sul movimento coreografico sei partita da un approccio filosofico-matematico suggerendo come il calcolo differenziale e integrale possa essere utilizzato per spiegare il formarsi dell'idea di movimento come atto non predeterminato ma come la somma di momenti puntiformi e infinitesimali. Puoi spiegarci meglio questo concetto?

Restituta Castiello, responsabile dell'area progettazione e formazione di e-Learning Lab presso il Polo Scientifico Didattico di Forlì, dell'Università di Bologna

Vorrei rispondere sottolineando la mia appartenenza all'ambito della filosofia e degli studi culturali. Tale precisazione mi permetterà di affermare che la mia ricerca parte da un interesse prevalente per come si sviluppa un'idea sul movimento e sulla danza. Partendo dall'idea (l'idea non come essenza immutabile ma come fenomeno corporeo impercettibile), si può arrivare poi a tutte le sue attualizzazioni ed espressioni, come ad esempio l'attualizzazione di un'idea di danza da parte di coreografe/i e danzatrici/tori. La scienza risulta quindi, insieme alla danza, come una delle tante attualizzazioni di un modo di pensare il movimento: da un'idea vaga, 'virtuale', sulle possibilità del corpo in movimento, alla delineazione precisa del loro raggio e modalità di azione. Penso che il dialogo trans-disciplinare tra la filosofia e la scienza possa fornire una utilissima contaminazione e confusione di percorsi, in modo da portarci ad un modo di pensare meno limitante e più aperto all'imprevedibilità della mutazione. Tale pensiero dischiude le forze 'organizzative' di una forma artistica come la danza, come appartenenti all'universo materiale in sé, per cui si potrà parlare della 'materia' della danza, o del corpo come 'materia danzante'.

In realtà, le discipline scientifiche tradizionali che si sono occupate di questo argomento (ad esempio l'anatomia e la neuro-fisiologia), hanno espresso un'idea del movimento poco 'materica' e molto 'metafisica', come semplice spostamento nello spazio, dislocamento da un punto A a un punto B. In tal modo, la geometria euclidea e la

fisica newtoniana sono state identificate come il principale supporto teorico di tali studi, sottomettendo lo spostamento corporeo alle leggi della gravità, e ad una visione del movimento come somma di passi/unità attraverso una serie definita di punti/istanti, usando poi l'algebra e l'aritmetica tradizionali per misurarne la cadenza e la velocità. Una tale visione scientifica mi sembra più che altro porre delle limitazioni, provocando una sorta di rallentamento teorico, o un congelamento intellettualizzante, della velocità virtuale del pensiero, dando dei parametri misurabili all'infinità temporale dell'idea di (un)movimento. In altre parole, il pensiero del movimento è in grado di muoversi molto più velocemente di quanto ci facciano credere studi scientifici di ogni sorta.

Basata sulle leggi newtoniane e sul loro modello lineare di movimento, la teorizzazione della legge di gravità esprime la velocità attraverso una riduzione di spazio e tempo ad unità aritmetiche divisibili. In altre parole, la velocità si calcola dividendo la distanza per il tempo. Tale formula ci dà solamente come risultato la velocità media di un corpo in movimento; consentendo di predire e pianificare il movimento dandogli una direzione ed una quantificabilità precise, in realtà essa non è valida per calcolare la velocità di un corpo in un istante particolare, poiché in questo caso ci darebbe un quoziente indefinito zero diviso per zero. Il calcolo infinitesimale è invece quel ramo della matematica che permette di attuare divisioni infinitesimali o moltiplicazioni infinite e, nel caso più specifico del movimento, di calcolare l'accelerazione e la velocità di un corpo in un momento particolare. Un interessante concetto ci viene a questo proposito donato dai filosofi Gilles Deleuze e Felix Guattari, i quali ci dicono che la velocità è il potenziale di un corpo di deviare dalla sua traiettoria e cambiare direzione. L'inglese appare qui come una lingua molto più adatta della nostra ad esprimere questa differenza concettuale fra la velocità come accelerazione o velocità misurabile (velocity) e la velocità di cambiamento, che può quindi anche essere propria di un corpo 'lento' (speed). Ciò che interessa da questo punto di vista non è la misurazione della velocità, ma l'individuazione di quel momento (definito scientificamente come 'momento critico', o 'biforcazione' in una terminologia 'fisica') in cui il corpo devia impercettibilmente, acquista velocità, e cambia. Per fare un esempio, diremo allora che un corpo che cade o si muove in linea retta non ha velocità, o perlomeno ce l'ha solo in potenza, come il suo potenziale di cambiamento. Va da sé che il calcolo infinitesimale, permettendo di calcolare la velocità di un corpo in un dato istante, permette quindi anche di individuare quali sono i



momenti critici di un movimento.

A differenza della spigolosità statica di discipline come la geometria e l'aritmetica 'tradizionale', i numeri infiniti, o infinitesimali, che emergono da calcoli simili in relazione al movimento, consentono al corpo di sentirsi, o pensarsi, in modi inaspettati, a volte come addirittura un corpo celeste o un satellite artificiale, insomma di pensarsi in base al suo potenziale, piuttosto che in base alle sue limitate possibilità. La differenza tra potenziale e possibilità aprirebbe a questo punto un altro argomento di conversazione. Nel caso della danza, tale cambiamento di prospettiva ci dà la possibilità di sentire l'intensità di una performance, piuttosto che di giudicarne la forma. L'estetica della danza emerge dai suoi elementi e relazioni più instabili, piuttosto che dalle sue forme e significati precisi.

Si direbbe che in relazione al concetto di movimento lo spazio così concepito non è più una materialità linearmente misurabile, ma una dimensione potenziale che risulta dalla somma di continue variazioni.

A partire dalla visione suggeritaci dal calcolo infinitesimale, lo spazio percorso da un corpo non è più omogeneo ed immutabile, ma appare come una superficie eterogenea di continui cambiamenti infinitesimali, uno spazio 'sempre tutto da rifare', o piuttosto in continuo farsi. E questo tipo di spazio è analizzato da una funzione matematica complementare a quella del calcolo infinitesimale, ossia il 'calcolo integrale'. Nel calcolo integrale, lo spazio viene considerato come una sorta di patchwork fluido di deviazioni ed approssimazioni, piuttosto che come un piano rigido di distanze percorse precisamente misurabili.

In realtà, lo spazio cambia continuamente poiché non esiste a priori, come contenitore o supporto inerte dei movimenti del corpo, ma viene creato progressivamente da questi movimenti. Tra un momento critico e l'altro, il corpo muta, si trasforma, man mano che percorre lo spazio con i suoi passi, contemporaneamente creando diversi 'blocchi' di spazio. Si può quindi concepire filosoficamente lo spazio, immaginarlo o 'idearlo', in maniera diversa, a seconda dell'idea diversa che abbiamo del corpo e dei suoi movimenti: una percezione lineare della sequenza dei propri passi, coincide con una visione netta, euclidea, 'distante', dello spazio. Viceversa, una sensazione più qualitativa del movimento, associata ad una sensazione delle trasformazioni apportate dal e nel corpo, coincide con un'immagine dello spazio come qualcosa di non predeterminato: creiamo lo

spazio, mentre lo spazio ci crea. Quindi penso che, più che essere una dimensione potenziale, lo spazio appare come una materialità le cui continue variazioni sono determinate da un potenziale che è insito nella materia stessa: esiste insomma una potenzialità di spazio, ed uno spazio diversamente creato di volta in volta. Questo spazio creato di volta in volta è qualcosa che, come dice Henri Bergson, compare solo 'a posteriori', quando il movimento si ferma, cessa nella sua continuità, e possiamo collocarlo con agio in un luogo preciso. In realtà, più che nello spazio, il movimento avviene nel tempo, come mutazione continua, ed uno spazio-tempo misurabili sono solo una conseguenza della nostra successiva sistematizzazione intellettuale della materia.



Nella tua ricerca dimostri come non vi sia reale differenza tra il modo in cui le persone generano un'idea di movimento e la eseguono e il modo in cui lo fa un computer. La macchina non è più elemento protesico che assolve un compito funzionale di ampliare le potenzialità o di fungere da estensione della materialità corporea. Questo approccio segna un certo cambiamento di rotta rispetto alle istanze del cyberfemminismo, un movimento che pure aveva indagato i risvolti politici dell'"illegittima" ibridazione umano-tecnologico?

Credo che questa domanda necessiti di una precisazione. Più che credere in una mancanza di differenza tra umano e tecnologico nel loro modo di 'ideare' ed 'eseguire' il movimento, nella mia ricerca mi propongo di spiegare la materialità comune di questi due elementi, il loro essere manifestazioni diverse di una materia che poi, nelle sue continue mutazioni, genera anche corporeità e forme diverse. Ciò che mi interessa è far rientrare l'idea di artificio, dell' 'artificiale', nell'ambito della materia stessa, le cui diverse realizzazioni avvengono sempre come un progressivo, artificiale prendere forma. Ad esempio, non credo nella maggiore artificiosità di un movimento creato tecnologicamente, rispetto alla capacità tecnica di movimento di una/un danzatrice/ore allenata/o, così come non credo nella maggiore spontaneità, o 'naturalità', dei movimenti di una persona non allenata, rispetto ad una/un danzatrice/ore allenata/o. L'idea di una natura pura, esistente al di fuori, o prima, delle sue formazioni culturali o tecnologiche, non mi convince, così come non mi convince l'idea di una totale 'culturalità' di tutte le manifestazioni dell'esistenza umana. Piuttosto, penso che il biologico e l'anatomico, il culturale ed il tecnologico, siano le diverse forme

in cui la natura (per me materia) realizza i suoi diversi strati. Perciò, una presupposizione della differenza tra natura/cultura, biologico/artificiale, come quella di cui ha bisogno l'immagine del cyborg, per me non consente di capire il modo in cui funziona la materialità stessa del movimento.

Il cyborg di Haraway necessita di una primaria distinzione dei suoi elementi, per poterne poi teorizzare la ibridazione o contaminazione. Partendo da questo punto di vista, il cyberfemminismo ha potuto criticare la dimensione tecnologica, e la sua presunta cancellazione della presenza corporea, come un rafforzamento del potere maschile, e come un modo per esorcizzare il mondo fisico e oscuro della materia incarnato dal corpo riproduttivo della donna. Il cyberfemminismo ha insomma indicato le implicazioni problematiche di un annullamento della differenza tra natura ed artificio. Da un lato la conseguenza principale è stata vista come una liberazione dell'identità femminile dal suo destino biologico, ma dall'altro si è temuta la realizzazione del sogno patriarcale di liberazione dai vincoli della carne.

Piuttosto che teorizzare la 'disincarnazione' delle percezioni e dei movimenti del corpo ad opera della macchina digitale (come buona parte del cyberfemminismo degli ultimi due decenni ha fatto, pur se con intenti liberatori), preferisco pensare al movimento del corpo danzante nella sua materialità (ossia quali sono le forze fisiche che lo animano, e quali sono le sue qualità), per poi osservare come queste qualità 'materiche' non vengano annullate, ma ricevano una diversa sistemazione ad opera di un computer o di un corpo-mente umano. La relazione natura/cultura/tecnologia appare quindi come una trasformazione continua della materia, una combinazione di componenti diverse che crea un tutto di molto maggiore complessità rispetto alla somma delle sue parti. Tale concezione rivela la continuità tra i diversi livelli di organizzazione, cosicché le dimensioni biologiche e fisiologiche del corpo in movimento non possono essere considerate come la semplice fonte naturale di più complesse costruzioni culturali o tecnologiche. C'è solo una diversità di organizzazione.

Alla fine della tua ricerca ci sembra di capire che il beneficio delle nuove tecnologie sul processo creativo che sta intorno alla performance coreografica sta nel dischiudere nuovi orizzonti creativi.

Danzatrici/ori, coreografe/i e scenografe/i sono sempre più attente/i ed interessate/i alle tecnologie digitali (così come programmatrici/ori ed informatiche/i sono sempre più curiose/i, e spesso ispirate/i,

dalla creazione coreografia e dai movimenti delle/dei danzatrici/ori). La scena contemporanea è quindi sempre più popolata da strumenti tecnici di ogni sorta, da video camere e sensori a computers e sistemi di connessione telematica. Come parte di un nuovo assemblaggio della cultura contemporanea, la relazione tra danza e tecnologia mi sembra quindi un fondamentale oggetto di analisi: per poter mostrare la potenziale influenza del futuro sul nostro presente come qualcosa di 'reale', la discussione sulla tecnologia e il suo intervento sulla esecuzione e la pervezione della danza è di importanza critica. Attraverso queste tecnologie il movimento di un corpo danzante è come raddoppiato, trasferito in una dimensione diversa, e certamente in questo passaggio le cose cambiano. Ma la domanda per me ancora aperta è se questa nuova connessione tecnologica sia veramente trasformativi in senso creativo. Brian Massumi definisce il digitale come una 'combinatoria del possibile', un modo per sistematizzare il ritmo attraverso una forma numerica di codificazione. Da un lato, abbiamo precedentemente definito il potenziale di un corpo danzante come uno schema aperto di variazioni infinitesimali. D'altro canto, il digitale determina una rete discontinua di possibilità, uno schema chiuso di numeri che possono soltanto essere realizzati da un programma attraverso una cattura binaria della virtualità del movimento.

Gli effetti 'potenzializzanti di questa moltiplicazione di possibilità codificate appaiono solo nella connessione tra corpi diversi: nel momento dell'incontro percettivo o creativo tra corpi umani e macchine tecniche, le possibilità del codice digitale diventano un motore di creatività.

Il lato 'virtualmente aperto' di questo processo sembra risiedere nell'apertura della percezione e della creazione stesse, nel potenziale illimitato delle tendenze corporee e delle percezioni, azioni e pensieri impliciti nel processo creativo. Si può quindi mostrare la relazione produttiva tra digitalizzazione e potenziale, analizzando l'influenza materiale della digitalizzazione sulla ritmicità della percezione e della creazione, e il suo significato per nozioni contemporanee di soggettività e performatività creative, tentando di comprendere l'effetto intensificatore o limitante della tecnologia, sul potenziale di un corpo danzante.

Mi sembra perciò soprattutto importante una più profonda analisi del mezzo digitale, per capire se le sue possibilità di funzionamento algoritmico possano essere considerate 'oltre' l'apparente limitatezza del codice binario. Lo studio di teorie matematiche dell'informazione come la 'teoria della complessità algoritmica' di Gregory Chaitin, che

avvicina il funzionamento dei computer più all'apertura del calcolo infinitesimale che alla chiusura del sistema binario, può risultare molto utile e stimolante. Lo scopo finale è quello di comprendere meglio la relazione produttiva tra il codice digitale e la complessità dei suoi algoritmi, ma anche quella tra questi algoritmi tecnologici e le tecniche di movimento delle/dei danzatrici/ori, come forme diverse di codificazione, per poter poi capire meglio la digitalizzazione nelle sue implicazioni estetiche. A tale studio mi sto accingendo in questo periodo.

Il tuo studio offre una bella suggestione riportando una considerazione del drammaturgo Heinrich Von Kleist a proposito del teatro dei burattini. Kleist suggerisce che l'elemento meccanico, (diciamo pure tecnologico), nel teatro dei burattini non deve essere considerato una componente contrapposta alla fluidità e spontaneità del corpo umano, bensì come un elemento che introduce e veicola l'ideazione di una forma innovativa e originale di movimento. A questo punto tracci un parallelo tra Kleist e la filosofia di Guattari e Deleuze sottolineando da un punto di vista materialista e non fenomenologico come allo stesso modo le tecnologie informatiche agiscono non solo sul processo creativo dal di fuori ma intervengono nella sensibilità, nel modo di pensare, agire e creare. In altre parole vuoi dire che intervengono nel processo di formazione della nostra identità?



Alla fissità di un termine come quello di 'identità' (per me ancora troppo legato alla nozione di un identico a sé stesso), preferisco quella di soggettività. Questo termine mi permette infatti di pensarla non come pre-esistente ma qualcosa in formazione continua, mentre l'identità può solo essere messa in variazione 'formale', e non 'materiale' (penso ad esempio alla differenza tra il muoversi come liquefarsi, mutare, subire una metamorfosi, e d'altro canto spostarsi come saltare da una posizione all'altra, da un'identità all'altra). La mia analisi si basa soprattutto sulla nozione coniata da Deleuze e Guattari di 'assemblaggio macchinico', e sulla concettualizzazione di una macchina collettiva di soggettivazione e di creazione, costituita da diverse componenti bio-fisiche, culturali e tecniche, di codificazione (e de-codificazione). In altre parole, questo concetto ci rivela la soggettività come costruita, non solo simbolicamente, ossia assemblata da una molteplicità di elementi eterogenei. Da questo punto di vista, la soggettività performativa della ciber-danza (come io definisco l'incontro tra danza e tecnologia) è costituita da diverse codificazioni: senso-motorie, semiotiche, digitali. Sicuramente la

tecnologia è uno dei componenti della soggettività. L'effetto più significativo di questa filosofia non è la variazione delle identità soggettive, ma la rivelazione della natura ridondante ed illusoria dell'identità stessa. Il soggetto individuale non pre-esiste ma è come un processo esso stesso, un processo di formazione e variazione che rende difficile, se non impossibile, delineare un'immagine soggettiva 'finita'. Il soggetto può solo essere de-composto, sparpagliato in una miriade di momenti critici di cambiamento, in momenti, minuti, ore, giorni, il cui flusso fa emergere l'identità (ogni identità, anche quella liminale o marginale) come un semplice residuo, o un effetto collaterale. Si tratta di una concezione più eraclitea che platonica, e penso che anche la tecnologia possa rientrare in una visione dell'esistenza in movimento, come un mezzo di trasformazione che rientra in una temporalità continua, piuttosto che essere legata all'idea di ciò che permane, un'identità che ci cattura e che vogliamo catturare sullo schermo. Maurizio Lazzarato ci dice che le macchine digitali funzionano elaborando il tempo: sarebbe lungo spiegare qui nel dettaglio tale affermazione, ma vorrei solo farne cogliere l'importanza, per legare la relazione tra umano e digitale ad un piano di mutazione materica, piuttosto che ad uno di rappresentazione identitaria.

Nota

Per una lettura più approfondita è disponibile online l'articolo *The Intensity of Dance: Body, Movement and Sensation across the Screen* [link: <http://www.wac.ucla.edu/extensionsjournal/v2/portanova.htm>] comparso in "Extensions, the online journal of Embodied technology"