



Torinodanza

Danza: piccolo manuale d'uso

Circolo dei lettori, 7 - 14 - 21 maggio 2013

Per vedere la bellezza della danza contemporanea: istruzioni per l'uso
di Claudia Allasia

A volte, di fronte ad un oggetto artistico contemporaneo, un quadro, una musica, un balletto, ci si sente disorientati e si pensa di non avere gli strumenti per comprenderlo e/o apprezzarlo. Forse però, più che di strumenti si tratta di sensibilità.

Il mondo della danza contemporanea, come tutto il mondo dell'arte di oggi, ma anche come il mondo tout-court, è estremamente dinamico e i suoi membri sono perennemente in contatto favoriti dalla facilità di comunicazione e di scambio consentita dai nuovi media. Quindi, in realtà, ognuno di noi non può dirsi del tutto estraneo. Forse la cosa migliore è avvicinarsi a uno spettacolo di danza contemporanea senza pregiudizi e senza aspettative: in una condizione ricettiva, simile al vuoto zen.

Non è il caso di cercare immediatamente di capire quel che succede, chi sono i personaggi, se c'è una storia e cosa racconta. Ci sono tante cose da fare prima di arrivare a farsi queste domande, ad esempio osservare, gustare, rilevare. Prendere atto del numero dei danzatori, del loro sesso, delle caratteristiche dei loro corpi, della nazionalità, dell'età, del tipo di gestualità, di uso o meno della tecnica. Guardare se i movimenti sono aperti, distesi o rigidi, chiusi e spigolosi. Vedere se i danzatori si rapportano tra di loro con atteggiamenti di amicizia, dominanza o sottomissione. Guardare i gesti e le loro intenzioni, le distanze tra i corpi e la collocazione di questi nello spazio. Quale ruolo ha la musica in relazione al movimento? Esiste una scenografia minima a rivelare l'ambiente? Possiamo capire in quale luogo geografico, sociale e temporale ci troviamo? Se non ci aiuta la scenografia, spesso del tutto assente, magari lo fanno i costumi, oppure la musica e le parole. Possiamo anche soprassedere a queste domande e lasciarci guidare dalle luci e dalle eventuali proiezioni video, con o senza sonoro.

La danza è *volage* per natura. Si fa e subito svanisce, dopo un gesto ce n'è un altro poi un altro ancora e così, per catturare ciò che accade sul palcoscenico, i critici spesso scrivono nel buio qualche annotazione. Il più delle volte descrivono quel che vedono e sentono, a volte trovano qualche somiglianza con un altro spettacolo. In ogni caso annotare aiuta a restare vigili con lo sguardo e l'ascolto, concentrati sul linguaggio del corpo e sulla postura, attenti a cogliere eventuali ripetizioni di gesti, a captare le evoluzioni degli atteggiamenti, a capire chi fa cosa e a chi.

Poco per volta, nella nostra testa e nel nostro plesso solare, prende forma una chiave di fruizione dello spettacolo.

Si inizia allora a formulare ipotesi di comprensione e di interpretazione, cui fa seguito il momento in cui decidiamo di possedere sufficienti elementi per ri-costruire lo spettacolo (la qual cosa avviene in base alle nostre esperienze, conoscenze e vissuti: corporali, sentimentali, caratteriali, culturali, intellettuali). Quella è la fase finale della nostra esperienza di spettatori - di-quel-preciso-spettacolo. Ed è in quella fase che noi formiamo il nostro giudizio su ciò che il coreografo (insieme al musicista e al drammaturgo, con l'aiuto dello scenografo, del costumista, del tecnico del suono e di quello delle luci, oltre naturalmente la presenza più o meno carismatica e l'

interpretazione più o meno creativa dei danzatori) ha voluto dire ed è riuscito a comunicarci, consentendo la formulazione della nostra critica. Dopo un po' di volte in cui entreremo in teatro con una buona disponibilità percettiva e magari con un foglietto e una matita, potremo renderci conto man mano delle diverse gradazioni sensoriali e intellettuali con cui noi stessi possiamo partecipare attivamente allo svolgersi dello spettacolo.

La coreografa francese Maguy Marin, in un' intervista prima del suo *Salves* ospite di Torinodanza ha espresso questo concetto con estrema chiarezza : «Se dico una cosa e il pubblico ne capisce un' altra non mi sembra grave. Quel che è importante è che lavori anche lui guardando lo spettacolo e si costruisca nella sua testa un' opinione su ciò che avviene sul palcoscenico».

Certamente, per una fruizione accorta, è utile conoscere gli strumenti basilari dell' arte in questione, ovvero la grammatica, l' ortografia, la sintassi, il vocabolario (cose che valgono per ogni arte, dalla poesia alla prosa, dalla musica a un quadro, da una scultura a un film o un balletto), ma non sempre bastano se non si ha una disposizione d' animo aperta ad accettare un altro punto di vista.

A volte si dice che un dato lavoro è stata molto gradito sia dal pubblico che dalla critica: come se la critica fosse un corpo compatto, che reagisce in modo uniforme a ciò che legge, vede, ascolta...

È vero che sovente i critici possiedono un "terreno di cultura comune", cosa certo importante per decifrare alcuni elementi del lavoro che hanno di fronte, ad esempio la tecnica, l'interpretazione o le eventuali affinità con opere precedenti. Però non basta. E neppure è sufficiente che i critici abbiano la stessa età, parlino la stessa lingua o siano dello stesso sesso e della stessa città. Il medesimo spettacolo può sembrare meraviglioso al critico di un giornale e così così a quello di un altro. Nella fruizione artistica entrano in gioco anche altri fattori non meno importanti, alcuni soggettivi e altri casuali, legati all'esperienza di chi guarda, al suo stato d' animo e al suo stato fisico in-quel-preciso-momento, alla comodità del suo abito, delle sue scarpe e della sua poltrona, alla simpatia o alla maleducazione di chi ha vicino, e via dicendo.

Conosco critici che hanno visto con immenso piacere molta avanguardia quand' erano giovani esordienti ma che poi, a un certo punto della vita, hanno deciso che non c' era più niente che valesse davvero la pena di vedere, che riuscisse a stupire o che fosse fatto bene.

Il metro del fatto bene accomuna molto più di quanto non si pensi il critico-di-professione e lo spettatore-non-abituale.

Lo spettatore-non-abituale infatti sovente sottolinea: «Io non m'intendo di balletto però questi ballerini mi sembrano pessimi. Non vanno a tempo, non seguono la musica, sono uno alto, uno basso e l' altro grasso...».

Nel 2007 Torinodanza aveva presentato *Import Export* creato in sei mesi di improvvisazione dal coreografo Koen Augustijnen con sei danzatori dei ballets C de la B e quattro musiciste del quartetto Kirke. Guidato dal controtenore Steve Dugardin in un non-luogo inquietante del mondo civilizzato e scontento, *Import Export* aveva esplorato la crudeltà del prepotente sul debole e le responsabilità dei governi circa le migrazioni. Ricordo che una mia conoscente, abituale consumatrice di spettacoli musicali e operistici, al termine dello spettacolo aveva detto: «La coreografia è noiosissima e i vestiti sono orribili, sembrano quelli degli extracomunitari che dormono nelle stazioni... W Roberto Bolle! Lui sì che mi piace!».

La bellezza di oggi è una bellezza asimmetrica, sbilenca, dolorosa.

I corpi che vediamo oggi in scena (ma c' erano anche ieri, si pensi alla giovane Duse, a Sarah Bernhardt, a Mary Wigman), hanno nervi scoperti e tic nervosi e deformanti.

La scena spesso ci racconta il disagio e il gesto sfugge alla disciplina della tecnica per mostrarci il disordine del disagio.

La danza diventa allora una specie di analisi concettuale dell'esperienza e affida al gesto il compito di esplorare il lato oscuro della mente.

Esemplari, in questo senso, nella loro brevità, gli spettacoli presentati da Interplay al X° Focus di avanguardia ballerina di Torinodanza 2009.

Tutte le coreografie praticavano una danza che, aiutata dal video, dalla musica elettronica, dalle nuove tecnologie e, in particolare, dalla musica dal vivo, era specchio deformante dell' anima sociale e, in qualche caso, anche politica. Così l'argentina Ayelén Parolin, in 25.06.76 mostrava la violenza e l' abuso sul corpo-oggetto femminile smembrando i gesti in azioni numerate, da eseguire al comando freddo e capriccioso del regista. Così i turchi Mustafa Kaplan & Filiz Sizlanli, che esplicitavano in *Sek Sek*, il rapporto simbiotico e soffocante di un uomo e di una donna: a terra

lei camminava su di lui, gli cadeva addosso con violenza, lui la sosteneva, ma forse si difendeva, respingendola a piedi uniti. La coreografa-performer Ambra Senatore, prigioniera di una casalinghitudine straniante e claustrofobica colorava in modo ironico ma non meno drammatico la pièce *Informazioni utili*. La psicopatologia era a volte mascherata da ordinaria normalità, come nel *Sordo Muto* di Giancarlo Sessa, un performance di teatro fisico, sintetico e veloce. La musica, quando c'era, più che una colonna sonora era un respiro intermittente, frutto di remixaggi di brani e canzoni, accostati senza problemi stilistici, più con il fine di contrastare l'azione anziché di assecondarla. L'intento, come nella performance *Namoro* di Amico & Bracci, era una partitura destrutturata, a volte cruda e alienante. Esemplare era il lavoro dal gesto radicale che aveva aperto il festival: *Bugula* di Alessandra e Antonella Sini, che ne era anche interprete per Sistemi Dinamici Altamente Instabili. Ma l'applauso a scena aperta era andato a Zoo e ai cinque danzatori della torinese emigrée in Olanda, Gabriella Maiorino: carponi e nudi, avanti e indietro, con un ritmo cinematografico, animalesco e incalzante, esaltato dalle belle luci, basse e dondolanti, diffondevano un'aura fortissima di prepotenza e indecisione, un ritratto crudele ed estremo della loro generazione.