

L'improvvisazione come composizione istantanea

di Kathleen Delaney
(estratto)

Premessa

La danza è a tutti gli effetti una semiotica sincretica, non prescinde in nessun luogo dalla semiotica del mondo naturale in cui si iscrive. Un gesto compiuto in una stanza illuminata dalla luce naturale appare molto diverso dallo stesso gesto inquadrato da una luce segmentata e colorata artificialmente. La danza si colloca sempre in un contesto spazio/temporale non trascurabile, il danzatore scrive con il corpo, incanala le linee di forza della realtà attraverso gesti e configurazioni di gesti il cui insieme è la composizione, un reticolo di relazioni che evolve nel Tempo.

Nietzsche parla della danza come scrittura del caos, paradosso in cui logos e caos convivono e si nutrono reciprocamente. Analizzando i termini usati da Nietzsche, si ottiene da una parte un atto culturale di simbolizzazione e trascrizione in termini ritmici, logici, dinamici del reale (la scrittura); e dall'altra lo stato delle cose, ontologia palpabile all'unitotalità dell'essere (caos, dalla radice indoeuropea chasco "mi apro, mi spalanco").

Caos – scrive Heidegger a proposito di Nietzsche – significa qualcosa di diverso da un qualunque disordine nel campo delle percezioni sensoriali e forse neppure disordine. Esso è il nome per indicare il corpo che vive, la vita come vivente in grande. Ma questa vita vive in quanto è pienamente e assolutamente corpo, il movimento, cioè di quell'incorporante-divorante in cui sta la creazione-distruzione immanente alla physis.

La costruzione della performance è allo stesso tempo estremamente libera ed estremamente limitata: forma e contenuto sono variabili, ma costanti imprescindibili sono la scelta (estemporanea o meno) di un punto di partenza, di un punto di arrivo, di una durata e di un punto di vista, di un'articolazione interna. Tutte queste scelte, sottoposte a prove e verifiche, vengono modificate, smussate, ridotte o accentuate, scolpite dal confronto con la realtà, dalla resistenza offerta dalla realtà quando si va a realizzare il pezzo di danza.

Inoltre, il pezzo è incompleto senza l'intervento di un lettore che ne riempia gli spazi vuoti con la sua attività inferenziale. Un testo è "intessuto di non detto" poiché lascia implicita una gran quantità di informazioni che il destinatario è chiamato a estrapolare in base alla sua conoscenza del contesto comunicativo. In assenza di una comunità di interpreti competenti, cioè in possesso dei codici necessari per comprenderne il contenuto, il testo non significa nulla, se non in potenza. Il lettore è sempre chiamato ad avanzare delle ipotesi di senso e a sottoporre queste ultime ad un processo di verifica o di confutazione testuale. Chi legge un testo è continuamente chiamato ad avanzare ipotesi circa il significato da attribuire alla superficie espressiva che ha di fronte.

Nelle arti performative l'interazione tra il fruitore e il danzatore (spesso anche autore) è un corpo a corpo in un sincretismo di spazi e tempi, un rimbalzo di prospettiva costante. L'oggetto semiotico, il testo, non esiste come oggetto concreto, piuttosto si ricrea ogni qualvolta esso viene messo in scena, a partire da una partitura, in cui dinamiche e ritmo fungono da connettori tra produzione e ricezione della composizione.

L'inizio di una performance instaura un'attesa fiduciaria, una sorta di aspettativa nel pubblico che, una volta individuati alcuni elementi ricorrenti, dei motivi, attende il loro ritorno e/o sviluppo. Il compositore gioca con tale aspettativa, crea delle variazioni, progressioni e uno sviluppo. In questa maniera il discorso viene "messo in tensione" e le passioni, che sono legate alla variazione dei rapporti di equilibrio interni al discorso, entrano in campo. È infatti la variazione ritmica degli equilibri percettivi che tiene desta e articola qualitativamente e quantitativamente l'attenzione del pubblico; è attraverso la messa in ritmo degli eventi - trasversalmente rispetto ai piani del discorso - si delinea la morfologia del senso. La percezione di una composizione come unità si evince dalla ricorrenza di determinati motivi messi in risalto attraverso l'articolazione ritmica delle varietà ad essi assimilabili; la concettualizzazione della forma si verifica tramite sovrapposizioni di elementi particolari che la percezione confronta, dando una valutazione il più possibile unitaria del fenomeno che le si presenta. Senza ripetizione temi e motivi vengono dimenticati, e senza varietà la ripetizione perde di senso. I punti salienti e le variazioni sino necessari a rendere la dinamica del senso, transizioni e sviluppo rendono conto dell'unità che è necessaria affinché il discorso sia percepito come nucleo di senso.

I meccanismi predittivi possono attivarsi solo laddove vi sia spazio tra un evento e l'altro, possibilità di risonanza, di espansione del senso, possibilità di sviluppo. Vuoto e pieno creano risonanza in special modo quando siano concomitanti, quando creano un'impressione di profondità. Non è

tanto la sequenza, la successione tra vuoto e pieno a dare senso, quanto la compresenza dei due opposti su layers discorsivi (spaziali, temporali, attanziali) differenti. La risonanza agisce allora come riflesso, come movimento, flusso tra vasi comunicanti, come un agente meteorologico per cui le masse più dense sono attrirate dai vuoti di pressione.

Strategie compositive

Il testo coreografico, aperto e richiuso ogni volta sulla scena, non esiste materialmente come il libro o il quadro; si tratta insomma di un evento e non di un oggetto artistico. L'evento coreografico può distinguersi a seconda che:

Tutte le scelte siano compiute a priori e provate (coreografia).

Contempli al suo interno delle opzioni, un ventaglio di possibilità di scelta per i danzatori da realizzare durante la performance (chance operations). In questo caso il coreografo costruisce dei moduli adattabili al contesto e concede all'interprete un ruolo compositivo che si esplica nella scelta di dove e quando collocare uno dei moduli, affidandosi all'intuizione che l'interprete ha durante la performance del ritmo che questa assume in relazione al contesto e all'attenzione del pubblico; Vi siano dei cues intorno ai quali improvvisare il materiale coreografico (improvvisazione strutturata) anziché avere del materiale prestabilito ed improvvisare il quando ed il dove, si fissano dei cues, cioè dei punti spazio-temporali nei quali trovarsi e si improvvisa invece il modo in cui ci si arriva; Tutte le scelte siano compiute sull'istante. Si parla di composizione estemporanea (instant composition). Tutte le scelte sono affidate al performer che è al contempo auctor e agens.

Va detto che le categorie esposte sono di fatto idealizzazioni, è chiaro che ogni performance altro non è che il frutto di contaminazioni tra l'una e l'altra, che spesso un'improvvisazione ricicla materiali che appartengono alla memoria del danzatore oppure segue percorsi in qualche maniera già esplorati, così come una coreografia contiene sempre un margine di improvvisazione in quanto è sempre collocata in un contesto nuovo che richiede un adattamento al nuovo.

Quella che segue è l'analisi dettagliata di uno spettacolo che appartiene alla categoria teorica "composizione istantanea". L'indagine verte sulle problematiche relative all'enunciazione, al ritmo e alle componenti figurali e riflette in particolar modo sulla convergenza di tutti gli elementi in una forma compatta, una composizione, ma anche sul farsi di questa composizione non per mero calcolo ma proprio sull'onda del destino stesso della composizione che si fa da sé, non senza grande sforzo del suo autore. Ma è uno sforzo di segno invertito, in cui l'autore non forza la situazione, non si fa schiacciare dalla pressione del tempo o dall'aspettativa del pubblico, dal dover-fare, piuttosto, tramite l'attesa, forza il Tempo a manifestare degli eventi: si tratta di Julyen Hamilton, il maestro dell'Instant Composition, e della sua miglior performance "Cell".

Dunque: non si tratta semplicemente di un'improvvisazione, piuttosto di una composizione istantanea: tutti gli elementi rimandano gli uni agli altri contribuendo a dare un senso specifico a quanto avviene in scena, niente è mai disconnesso dalla composizione generale e niente di ciò che è stato detto o fatto viene dimenticato ma sempre richiamato ed utilizzato nel corso della performance che presenta dunque un'unità narrativa e compositiva. Ripercorrendo le strategie messe in atto dall'autore, è possibile osservare che la narratività emerge sia sul livello plastico della performance (contrast di luci e di cromatismi, forme e figure del movimento nello spazio), sia su quello verbale (che rima o si differenzia dalle azioni nello spazio-tempo della scena) e che le modalità metadiscorsive di cui l'autore fa largo impiego inducono lo spettatore a riflettere sulla convenzionalità del legame tra figure del piano dell'espressione e figure del piano del contenuto.

Scegliamo di ricostruire il percorso del danzatore (cioè di Hamilton) insieme a quello del "protagonista" della narrazione perché i due percorsi si intersecano rendendo ambigue le enunciazioni, non è dunque possibile considerare l'uno senza l'altro. Hamilton gioca costruttivamente sull'ambiguità tra auctor e agens, mescolando in maniera sottile e per nulla evidente realtà e finzione.

"Cell" una composizione istantanea di Julyen Hamilton

Cell è un solo di danza, parola e luci improvvisato da Julyen Hamilton al Muiderpoot Teather di Amsterdam nel gennaio del 2005. Il protagonista della vicenda è un uomo che prende coscienza di essere di fatto un prigioniero: l'indecisione tra la comodità - che egli trova nella protezione garantita da una società che ha come capisaldi il lavoro ed il rifiuto dell'alterità - e la tentazione della libertà, muove la macchina narrativa. La libertà è rappresentata da una grande porta che egli più volte si approssima ad aprire, ma che solo alla fine del pezzo apre e attraversa definitivamente, senza voltarsi indietro.

Il protagonista si confida con pubblico (apostrofato con uno You che ne fa un attante collettivo della narrazione) mentre attende che gli sia dato il cibo (che mai più in realtà gli sarà dato), ricompensa del suo lavoro (e soprattutto della sua accondiscendenza verso un sistema imperniato sulla riduzione dell'individuo ad automa alienato). Il lavoro è dettato da una necessità di sopravvivenza ma diventa lo strumento di una manipolazione di fronte alla quale ogni scelta è negata. La libertà è illusoria, così come è fasullo quel modulo multiscelta che con fervente ironia il protagonista illustra durante il suo racconto; dietro la scelta molteplice si celano due sole alternative: lavorare o lavorare. Non una, dice il protagonista, semplicemente per questioni di correttezza politica. Si lavora per Dio, cioè per fede o per il Tempo, per una motivazione scientifica. Il Tempo e Dio assumono il ruolo di interlocutori del protagonista, che scrive loro due lettere con una macchina da scrivere immaginaria; distratto da una incerta promessa messianica o da una ridicola ambizione scientifica, il protagonista si ritrova chiuso entro le pareti di una dimora di cui sente sempre più la pressione. La risoluzione avviene quando, maturato dalla riflessione fatta attraverso il racconto ed incoraggiato dall'esempio dei suoi alter ego immaginari, decide di uscire. Thomas, primo degli alter-ego, nella sua fugace apparizione parabolica, è appunto colui che è stato morto per anni, ed in un attimo ha dato una svolta alla sua vita. Albert invece "riempie lo spazio di assenza", ed ancora il ricordo di Laurence, spirito guida (Laurence come I need you) infonde nel protagonista il coraggio necessario. La decisione è rafforzata dall'intervento del pubblico: un mormorio cui il protagonista risponde con un conclusivo you're right, in seguito al quale apre la porta ed esce. Il racconto che il protagonista fa del suo passato è intrecciato a momenti di puro lirismo in cui la parola poetica scaturisce dal movimento e richiama una memoria che rifiuta una collocazione temporale specifica.

Numerose le parentesi ludiche (come quella in cui l'arrivo del cibo è presagito con un bastone da raddomante), oniriche (come il sogno di comunione tra uomini) ed ironiche.

Costruzione del senso

Affinché si possa parlare di senso è necessario che avvenga un'enunciazione, una messa in funzione della lingua da una sorgente ad un ricettore.

Secondo la Struttura dell'enunciazione di Greimas, vi sono due nozioni chiave:

- Débrayage ("disinnesco")
- Embrayage ("innesco")

che, da un punto di vista scenico, corrispondono all'entrata e uscita di scena, e che instaurano o elidono uno spazio, un tempo, un soggetto dell'azione.

Hamilton deve definire uno o più spazi, e definirsi come soggetto. Le scelte enunciative riguardano anche il tempo, delineando

- passato
- presente
- futuro

rispetto al momento dell'enunciazione e stabilendo delle relazioni di anteriorità, posteriorità e concomitanza tra gli eventi.

Per sette minuti il danzatore mette in tensione lo spazio attraverso la presa ritmica, opera una sorta di bricolage spazio-temporale, costruisce la dimensione scenica indagandola. Il suo sguardo non incrocia mai quello del pubblico, Hamilton si muove sulle diagonali, dirige lo sguardo del pubblico nello spazio piuttosto che su di sé. Sul finire dei sette minuti il ritmo inizia a rallentare, a perdere presa, è come se lo spazio si fosse esaurito, il danzatore appare leggermente disorientato, approda col movimento alla colonna dove inizia a parlare. L'ironia del caso vuole che la colonna sia un pilastro che sostiene l'architettura. Hamilton appoggia una mano sulla colonna come se l'appoggiasse sulle spalle di un vecchio amico, riprende l'orientamento e parla al pubblico.

Attraverso l'uso della parola, Hamilton trasforma lo spazio reale in spazio immaginario ed il pubblico in un attante interno alla narrazione, in testimone.

Il danzatore racconta al pubblico di essere in attesa del cibo, del sostentamento per vivere che gli arriverà da qualcuno che non ha nome, ma che si intuisce avere un ruolo dominante. Il valore messo in gioco da Hamilton è quello della libertà, e pian piano il livello tematico della narrazione inizia a rivelare l'idea che lo spazio performativo sia una cella.

Hamilton innesca la narrazione ed il pubblico la disinnescherà alla fine. Dopo vari racconti ed episodi che lo portano a maturare e a comprendere di dover uscire dalla cella, Hamilton non trova un motivo concreto che lo porti ad aprire la porta. Sarà una voce dal pubblico, un mormorio a cui il danzatore risponderà propriamente con un "Hai ragione!" il pretesto per uscire.

Prima che questo avvenga però, Hamilton inganna il tempo con trovate e ricordi, mischiando movimento e memoria, poesia e azione. Vari personaggi tornano alla sua mente, e le ore sembrano passare grazie all'uso delle luci. L'arbitrarietà e la casualità dell'esistenza degli oggetti nello spazio viene sempre riorientata dall'attenta giocosità di Hamilton, che usa tali oggetti costruendo paesaggi immaginari. Ci soffermeremo adesso sui personaggi immaginati da Hamilton.

Gli aiutanti

I. Thomas, Laurence, Albert

Thomas, Albert e Laurence sono dei veri e propri dipinti in movimento della gravità e della vita, tableaux mouvent. Thomas, che è stato morto per anni si riprende dando una svolta alla sua vita, il danzatore mentre racconta gira su se stesso, fa delle spirali ed estende le gambe, alleggerisce la figura e al contempo porta lo sguardo ed il fronte dal fondale al pubblico, danza cioè l'alleggerimento di esistenziale di Thomas e conclude inginocchiandosi al suolo, dicendo che Thomas, aveva lasciato andare tutto, anche i capelli. Il danzatore è più stabile, incarna la rettitudine di Laurence che non è leggero come Thomas, né come lui "viaggia nel tempo", piuttosto Laurence, è altrove, lontano e dunque la lontananza è disgiunzione, il movimento non si proietta verso il ricordo, non vi si congiunge. Albert, sembra essere lo spirito della relatività (e forse è proprio lui, lo scienziato): quando arriva Albert, ci dice il protagonista, lui si ritira, lo spazio vibra della relatività degli oggetti abbandonati all'assenza di soggetto.

Se da un punto di vista e cinetico e verbale la vita è associata alla gravità e alla relatività, il Tempo invece alla pressione e la memoria all'impressione, un tipo di pressione diversa, impressione immateriale, pressione di luce sulla retina, immagine, flash. La memoria - personale e privata, ma anche memoria arcaica della condizione originaria dell'uomo - entra in conflitto con la pressione del Tempo, Tempo e memoria sono in conflitto. Il Tempo è ancorato alla dimensione presente, la sua pressione si fa sentire e spinge a "servire", a servire qualcuno ma anche a servire a qualcosa. I ricordi afferiscono ad una sorta di condizione mitica dell'umanità, la musicalità ciclica delle stagioni contrasta con la musicalità grave - figurata da uno scivolamento del protagonista pressato contro il fondale - della pressione del Tempo, che invece rimanda alla attualità ed al bisogno di fare, dunque non soltanto di ascoltare ed essere, nonché al dovere di servire per poter ottenere dei privilegi, per sopravvivere - qui la Figura è invece reclinata in avanti, come se la schiena supportasse un peso, ed il braccio ricurvo fosse lì per tenere fermo il grave - ed entra in contrasto con la nostalgia per la semplicità della vita così come si manifesta nella memoria, nel ricordo, nell'ascolto e nella comunione tra uomini - figurata da una postura inclinata lateralmente, con il braccio destro inarcato come se fosse appoggiato sulle spalle di qualcuno e la testa inclinata verso quel qualcuno a condividere l'ascolto del silenzio.

II. La luce, il buio e la coscienza

Hamilton esorcizza ogni accompagnamento emotivo da parte delle luci quando, all'inizio dello spettacolo, il tecnico le cambia seguendo il climax narrativo, egli interrompe il flusso narrativo e, seduto al centro del palco, subito dopo il cambio mimetico, sfodera una mano e dice: "imitation", sfodera l'altra e dice: "limitation" per poi congiungere le due mani in un isterico "clap your hands!" che schiaccia l'imitazione e limitazione l'una sull'altra.

La luce è usata di riflesso, da quando Hamilton utilizza la luce riflessa degli occhiali per indagare lo spazio, per tutta la narrazione; il riflesso luminoso diventa al contempo indagine dello spazio esteriore e dello spazio interiore.

L'illuminazione della coscienza, il sapere tanto agognato dal protagonista arriva dal mondo del ricordo, dalla memoria. Nessuna illuminazione trascendente, dunque, piuttosto il recupero dell'impressione fisica della luce sulla retina, il sapere del protagonista non si ricostruisce per costruzione logica o rivelazione spirituale. La presa di coscienza passa per il movimento, movimento del corpo e delle passioni che rigenerano la vita, che spingono il corpo fuori da se stesso e dal suo prolungamento, la cella, estensione della mente, concretizzazione spaziale di una non volontà interiore. La trasformazione passionale del soggetto passa per la luce e per il movimento della luce fuori e dentro il corpo. Onda luminosa, impressione ed espressione fisica. Un ruolo analogo è attribuito al suono. È il suono silenzioso della vita che si esprime nel movimento, come quando i datori di lavoro chiedono al protagonista di suonare uno strumento musicale e lui risponde danzando, suonando una musica silenziosa. La danza li lascia perplessi, tant'è che lo fermano dicendogli che "This is not silence", "questo non è silenzio" e lui risponde: "you're getting there", "state arrivando [a capire]".

Conclusioni

Nella composizione vi è una profonda asimmetria strutturale, per cui ciò che più risulta evidente sono i culmini, le intuizioni. Le azioni sono intessute attraverso un senso etico ed anticonsumistico del gesto, le parole sono pronunciate come parole-in-movimento, ma diversamente dal teatro danza, l'azione non si esaurisce nell'atto di danzare-parlando, ma s'interseca con un'azione continua di bricolage spazio-temporale. Il ritmo cioè non è mai fine a se stesso, astratto, ma è fortemente spazializzato, attraverso il gesto lo spazio prende forma, viene dilatato, cancellato e rigenerato. La tensione del pezzo è tra spazio immaginario e spazio reale, e tutto ciò che avviene è che dalla scissione iniziale, nel finale i due spazi vengono a coincidere, attraverso la costruzione di un universo di segni e rimandi da parte di Hamilton, senza il quale l'aderenza non sarebbe possibile. Il finale di fatto è poetico, sospeso in eterno in una tensione, della quale, allo spettatore, non resta che un'eco, un suono, un senso. Il pezzo si apre con il rumore di una tenda che scorre, ed è pervaso di sibili prodotti volontariamente con la voce o involontariamente con l'attrito del corpo nell'aria, scricchiolii del pavimento, effetti percussivi su fondale e pavimento e sul corpo stesso, articolazioni onomatopoeiche, suoni espressi da organi in movimento. Hamilton gioca a costruire e decostruire soglie, limiti, finestre spazio temporali, in un viaggio tra un qui e un altrove in divenire, non semplici referenti, simboli nello spazio e nel tempo, ma veri e propri treni in moto relativo, per non lasciarci né al di qua, né al di là di tali spazi, ma sul confine.

Bibliografia

- Barbieri, Daniele Nel corso del testo, Bompiani, Milano 2004
Barthes, Roland Il grado zero della scrittura, Einaudi, Torino 1982
Barthes, Roland Il piacere del testo, Einaudi, Torino 1975
Ceriani, Giulia Il senso del ritmo, Meltemi, Roma 2003
Corrain, Lucia Leggere l'opera d'arte, II, Esculapio, Bologna 1999
Deleuze, Gilles Differenza e Ripetizione, Raffaello Cortina, Milano 1997
Deleuze, Gilles L'immagine-tempo, Ubu Libri, Milano 1989
Eco, Umberto Lector in fabula, Bompiani, Milano 1979
Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco Semiotica in nuce, Volume 2, Meltemi, Roma 2001
Fabbri, Paolo La svolta semiotica, Laterza, Roma-Bari 1998
Fontanille, Jacques Les Espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur, Hachette, Paris 1989
Gombrich, Ernest H. Il senso dell'ordine, Leonardo Arte, Milano 2000
Greimas, Algirdas J. Del Senso, Bompiani, Milano 1996
Greimas, Algirdas J. / J. Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris 1979
Greimas, Algirdas J. Semiotica e scienze sociali, Einaudi, Torino 1976
Jankélévitch, Vladimir La musica e l'ineffabile, Bompiani, Milano, 1998
Marin, Louis Della Rappresentazione, Meltemi, Roma 2002
Marrone, Gianfranco Il sistema Barthes, Bompiani, Milano 1994
Merleau-Ponty, Maurice Fenomenologia della percezione, Il Saggiatore, Milano 1965
Metz, Christian L'enunciazione impersonale o il luogo del film Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995
Nietzsche, Friedrich Così parlò Zarathustra, Newton & Compton, Roma 1980
Sciarrino, Salvatore Le figure della musica, Ricordi, Milano 1998