

IL TERRENO FERTILE DELLA PRESENZA

di Maddalena Gana

L'improvvisazione - ho imparato ad avere a che fare con la necessità dello svolgersi di un fenomeno. Di un fenomeno che si compie attraverso di me ma lontano dalla mia volontà cosciente.

Ho studiato ed esplorato il danzare, l'essere in scena, l'azione performativa, da maestri buto prevalentemente giapponesi (Masaki Iwana, Silvia Rampelli, Yoko Muronoi, Akira Kasai, i principali; Ko Murobushi, Tadashi Endo, Hisako Horikawa, Daisuke Yoshimoto, Nanami Kohshou). La pratica improvvisativa ha un grande rilievo in questo movimento, la danza Buto, nata tra gli anni '50 e '60 in Giappone, dalla collaborazione dei danzatori Tatsumi Hijikata e Kazuo Ono.

Quando ho iniziato a danzare, alla fine degli anni '90, Masaki Iwana, il maestro con cui ho studiato più a lungo e che più mi ha formata, insisteva sulla ricerca della necessità del movimento, un movimento che scaturisse dall'interno, da un nostro personale paesaggio interiore. Per esempio ci chiedeva: "Quell'azione dinamica che hai appena fatto era davvero necessaria? Se è necessaria la dinamica del tuo movimento avrà forza pari a quella di una tigre che attacca e tutta la foresta si ferma". O qualcosa del genere.

Quindi mi ritrovavo a danzare stando ore ferma o quasi. Cosa può condurci al movimento? In questa infinita possibilità dell'essere e del fare mi chiedevo come procedere.

Sicuramente il primo passo nel mio percorso formativo (che ha coinciso con quello performativo), è stato capire che non dovevo in nessun modo decidere cosa fare. Diciamo che ho iniziato a capire cosa non fare. Il non fare e l'attesa che un qualche movimento/immagine/sensazione/memoria/frase emergesse e mi guidasse come uno sfondo presente ma non dirigente.

Lasciare che un'azione si generasse da sé (senza il mio diretto intervento), ma al contempo profondamente in me e con la mia lucida testimonianza; e da questa ne scaturisse un'altra, che fosse esattamente la sua produzione e creatura, e così via finché il processo si fosse compiuto e questo movimento trasformativo, in cui le fasi di passaggio erano le più delicate, si fosse esaurito. Raramente accadeva che il tutto filasse liscio nel dipanarsi degli eventi (e tutt'ora raramente accade).

Se per fretta, paura della non riuscita, intervenivo con un pensiero come "quello che sto facendo non ha nessuna forza, è noioso, forse se ora mi alzo e cerco una dinamica diversa...", tutto si sgretolava in un non sapere cosa fare, in un niente che non funzionava più. Come aver disturbato un processo che a quel punto non poteva più compiersi.

Inizialmente era talmente delicato il terreno in cui mi muovevo nell'improvvisazione (che per me coincideva con il "danzare"), sentieri tutti da aprire, incolti, bastava un niente per perderne le tracce e non riuscire a ritrovarle.

Nella stratificazione temporale della pratica ho potuto esplorare diverse vie e spesso danzando mi ritrovo in sentieri noti, amati e anche odiati, lungo i quali ho incontrato creature, visioni e abissi improvvisi. Si è creato un immaginario, una gamma di frequenze, di posizioni, di stati corporei, sensazioni a cui posso accedere e ritornare se necessario.

Adesso questi momenti di interferenza, se si presentano, li assaporo e do loro importanza, ritenendoli anch'essi necessari allo svolgersi della danza e alla sua riuscita. Momenti in cui la coscienza, da osservatore totalmente

partecipe delle produzioni immaginifiche del corpo, torna a delinearsi come pensiero di cosa il corpo deve o non deve fare, andando ad inserirsi nello svolgimento del processo sempre e comunque delicato dello snocciolarsi di eventi l'uno dall'altro. Questa interferenza della coscienza la visualizzo come una deviazione artificiale di un corso d'acqua che fa perdere momentaneamente l'intento e la direzione spontanei al corso d'acqua, che però poi può riorganizzarsi per arrivare comunque al mare, e sfociare. Il paesaggio in cui il fiume scorre, i colori, gli odori, le pietre, i tronchi e i repentini dislivelli del suolo che incontra l'acqua, che posso individuare come la matrice creativa per la danza, diventano accoglienti anche verso queste deviazioni artificiali che sembrano lì per lì rendere meno naturale il percorso, ma che nell'insieme rivelano interessanti e significative inorganicità. Deviazioni che non hanno più la forza di interrompere il flusso o far scomparire il paesaggio originario, solo lo mutano temporaneamente.

Ma che vuol dire che un'azione si genera da sé? Dove si genera?

Credo che si generi all'interno di uno stato, che provo a definire come un essere presenti totalmente nel corpo e nello spazio fino a che il tempo si dilata a tal punto da scomparire: il passato e il futuro continuano ad esistere come origine e compimento, dai quali si proviene e a cui si tende, ma che restano sfuocati e apparentemente irraggiungibili. Trovare le strade di accesso a questo universo di presenza, in cui ci si ritrova ad abitare con agio ogni istante e in cui ogni rumore, suono, odore, movimento, pensiero, immagine, si espande e si assolutizza, è costruire il terreno della danza.

L'azione che si autogenera in questo terreno fertile e fecondo della Presenza coincide con il fare improvvisativo, perché in questo particolare stato ogni azione si manifesta e dà luogo alla successiva in modo



L'ogni dove - duo per corpo e contrabbasso
foto di Filippo Bacciocchi

non predeterminabile. Nonostante nella preparazione di un lavoro maggiormente strutturato si stratifichino delle azioni che si vanno via via definendo come delle costanti intrinsecamente necessarie, resta l'essere in questo stato di presenza e di apertura assolute la condizione *sine qua non* perché la Danza possa verificarsi.

Iniziare a danzare per me è stato una necessità per sopravvivere, rispondeva ad un'urgente domanda esistenziale, ha avuto inizio come esperienza conoscitiva, solo successivamente è diventato anche un'esigenza artistica. E i primi anni di lavoro sono stati segnati dalla ricerca di questo stato dell'essere e dello stare e di strategie personali per potervi accedere (artigianalmente costruite e comprese, certamente stimulate grazie al rapporto con i maestri, con i compagni danzatori e con

collaboratori preziosi tra musicisti, *light designer*, scenografi e registi).

Il mio primo gruppo di lavoro, che poi è diventato la compagnia di danza buto Lios (un collettivo formato da sette tra danzatrici e danzatori), è stato il luogo privilegiato di questa ricerca. E il processo di costruzione di questo Corpo performativo, fatto di presenza assoluta, è stata una condizione da noi ritenuta di per sé sufficiente all'esporsi, al poter essere guardati, allo stare in scena.

Nasce così la rassegna di danza buto "Trasform'azioni" che ha visto undici edizioni, dal 2000 al 2011, grazie anche al teatro Furio Camillo di Roma, divenuto la nostra casa di adozione, che da semplice osservatorio pubblico sul percorso creativo dei membri della compagnia Lios, negli anni, diventa festival internazionale che ospita per

workshop e spettacoli molti tra i nomi più importanti della danza buto attivi in Europa e in Giappone.³⁰

All'interno di questa esperienza sono nate collaborazioni fondamentali, che hanno a loro volta portato a numerosi altri importanti incontri per la creazione di compagnie e di spettacoli (tutt'ora attivi nel mio percorso: la compagnia GIANO insieme al *performer* Giordano Giorgi; il duo con il contrabbassista Roberto Bellatalla; la formazione ADAMA di tre danzatrici - Alessandra Cristiani, Maddalena Gana, Samantha Marenzi - provenienti dalla compagnia Lios; la collaborazione con Gianni Staropoli - *light designer*).

A questo proposito vorrei ora soffermarmi sul rapporto con luce, suono, oggetti ed altri corpi in scena.

Innanzitutto posso dire che si tratta di incontri.

L'incontro oggettivo con un dato di realtà nel contesto della danza ha portato inizialmente per me il seme di una crisi. Ero totalmente attaccata ad una qualità di concentrazione chiusa in se stessa, per non essere confusa o distratta dal normale flusso dei miei pensieri, quelli di persona appartenente a una data famiglia, società, storia... Non c'era spazio per nessun tipo di incontro, che diventava un disturbo al tentativo di entrare in uno stato di presenza o stato di danza.

Mi risentivo comunque parecchio quando il nostro maestro Masaki Iwana, con la sua usuale oggettività impietosa, ci divideva in due gruppi per danzare: chi era già in grado di interagire con gli altri in scena e chi non poteva ancora farlo (e io mi ritrovavo a far parte del secondo gruppo).

Però ad un certo punto persistendo in questo stato di concentrazione chiusa, che mi portava spesso ad

assumere posizioni impossibili, così che l'impegno per restarvi dentro mi impediva la distrazione (incrociavo spontaneamente anche gli occhi per eliminare l'incontro visivo con la realtà esterna), sono entrata in un rapporto molto forte, sensoriale, con ciò che mi circondava.

Improvvisamente ho avuto la chiara percezione dell'esposizione, dell'essere esposta: in questa condizione sentivo la luce toccarmi, il suono arrivare a me e l'aria, con la sua temperatura, addosso e nel corpo, gli occhi e il respiro degli spettatori su di me; ma io non potevo interagire, ero solo raggiunta, sentivo di non poter raggiungere o modificare questi elementi. Ero in pasto.

La luce di Gianni Staropoli mi ha forgiata in scena e ha dato dinamicità alla mia fondamentale immobilità dei primi anni. La sensazione della sua luce addosso e il suo potere sono indimenticabili, era lei a danzare.

Coltivare questo stato di esposizione agli occhi dello spettatore ad un certo punto mi ha catapultata in una dimensione di infinita possibilità di azione e relazione, che non dovevo affrettarmi a concretizzare ma di cui percepivo una potenzialità enorme. Lo stare così tanto dentro era diventato un trampolino di lancio per poter entrare in contatto con la realtà materica intorno a me e successivamente anche molto lontano da me.

Il rapporto con il suono del contrabbasso di Roberto Bellatalla è stato un primo esperimento rivelatore per me di come si può concretizzare la relazione in scena. Nel trovarmi in scena con loro (musicista e strumento) inizialmente sono partita alla ricerca di quello stato di reale esposizione per permettere che il suono, costituito da vibrazioni udibili propagate dall'aria, mi raggiungesse

³⁰ Sul festival è stato pubblicato: *"Trasform'azioni. Fotografia di un'esperienza"*, a cura di Samantha Marenzi, Editoria & Spettacolo; sulla compagnia Lios: *"Corpi collettivi: Nuove proposte della performance italiana"* di Silvia Tarquini, Arte e Critica, numero 63 e la tesi di laurea *"La compagnia Lios. Viaggio all'interno di un'esperienza italiana della danza butoh"*, di Diana Nocera, Sapienza Università di Roma.

e mi toccasse fino al punto di muovermi. Pur non facendo nulla per modificare a mia volta il suono, sentivo che mi rispondeva esattamente, dandomi così la netta percezione che la mia presenza corporea in scena fosse anch'essa uno strumento, al pari del contrabbasso, fonte di vibrazioni che raggiungevano per la stessa strada il musicista. In un passaggio vibratorio di cui la direzione diventava via via invisibile, che andava creando un nuovo mondo intessuto tra le nostre presenze in relazione. Questo stato di risonanza reciproca sorprendentemente si propagava fino a includere il pubblico presente. Percepivo il mio corpo come un'antenna capace di intercettare messaggi vicini e lontani, interni ed esterni - un'onda sonora come una memoria personale, in grado di trasmetterli tanto quanto di riceverli e di rendere il pubblico parte di questa rete.

La relazione con il Mondo che andavo via via esplorando sulla scena non passava quindi per un significato ma per

un dato estremamente fisico, materiale, tangibile, che mi ha portato a confrontarmi con luoghi naturali (tronchi, foglie, terra) e con realtà oggettuali. Il contatto fisico con un sasso piuttosto che con una sedia o un tavolino mi riportava a questo passaggio di informazioni tattili, trasformative in entrambe le direzioni: oltre a me, anche la realtà materiale si modificava nel contatto. E in questo insieme si produceva un nuovo orizzonte.

Ho potuto sentire come l'entrare in rapporto con un oggetto ha il potere di rendermi oggettiva, improvvisamente la mia presenza si manifesta solo come corpo, una cosa e nient'altro. Contemporaneamente ho potuto percepire come l'oggetto con cui interagisco diventi assolutamente vivo, al pari di me, sede di proprie immagini, ricordi, desideri, parole, che risuonano in me, come i miei in lui.

Improvvisazione

di Maddalena Gana



Trovare questa intimità con materiali di varia natura mi ha portato anche al desiderio di interagire con scenografie, via via più complesse (in particolare modo nella collaborazione con Giordano Giorgi e le sue visioni sceniche).

fenditure del Reale. Qualcosa che ha avuto un potere rivoluzionario nel modo in cui percepisco il mondo (inclusa me stessa) in cui vivo quotidianamente, potendo esperirne sfaccettature e stratificazioni invisibili al mio precedente sguardo.



"Rivoltura" di GIANO
(Maddalena Gana-Giordano Giorgi)

Percorrendo questi passaggi l'incontro con altri corpi in scena è finalmente diventato possibile, nella sua complessità come nella sua semplicità: trasmissioni non dirette, trasformazioni reciproche e distanze abissali...

L'improvvisazione, come strumento di partenza/matrice nella mia esperienza di danza, si costituisce all'interno di un universo relazionale estremamente articolato ma incredibilmente convergente, in cui la qualità di ascolto si affina progressivamente e permette all'attenzione di passare attraverso gli interstizi e d'insinuarsi tra le