

Creazione attuale di danza Saison 2011-2013

Sideways Rain: Alias Cie. / Guilherme Botelho

Coreografare significa creare composizioni sensoriali

L'improvvisazione è al centro del suo lavoro. Perché?

Nel mio percorso, l'improvvisazione è sempre stata presente. Da bambino, nel paese dove sono cresciuto, non c'era danza, ma io ballavo! Mettevo la musica e facevo piroette sul parquet, sperimentavo movimenti: in una parola, improvvisavo. Quando – molto tardi, avevo 22 anni – ho iniziato una formazione di danza, all'Accademia di Rotterdam, sono partito dall'apprendimento di forme fisse. E mi sono reso conto di quanto il movimento si impoverisca quando deve seguire un cammino prescritto. Molte sottigliezze, molte caratteristiche del movimento si perdono. Poco a poco, mi sono convinto: il corpo è capace di molto più che di movimenti che non possono essere catturati in forme codificate, e questi movimenti sono accessibili solo improvvisando. In altre parole, andando ad attingere alle risorse del subconscio. Certo, non tutto è possibile improvvisando e alcune forme coreografiche scritte sono molto interessanti. Io stesso, nel mio lavoro, a volte ho fissato alcune «frasi di movimenti». L'improvvisazione tuttavia resta essenziale ai miei occhi, perché dà accesso al potenziale latente del corpo. Ma questo solo a condizione di impedire al corpo di prendersela comoda e ripetere ciò che sa!

L'improvvisazione sarebbe una disciplina rigorosa, quindi...

Sì. Ci sono diverse tendenze nel campo dell'improvvisazione e, se ce n'è una di cui diffido un po', è quella che lascia l'improvvisante troppo libero. Il rischio a quel punto è di vedere esprimersi una certa pigrizia del corpo e del sistema nervoso. Il ballerino fa ciò che gli viene più facile, più spontaneo. A questo, d'altronde, c'è una spiegazione neurobiologica: il cervello, i muscoli, il metabolismo... Il nostro organismo intero tende a fare economia. E così finisce per riprodurre sempre gli stessi schemi d'azione, quando infiniti altri sono compatibili con la struttura del corpo! È necessaria una disciplina ferrea per uscire da questi circoli viziosi e portare alla luce altre possibilità. Per questo negli anni ho sviluppato, in collaborazione con i ballerini della mia compagnia, diverse strategie di improvvisazione «diretta», cioè basate su sistemi di consegna (regole, «compiti», ecc.). Hanno l'obiettivo primario di decondizionare il corpo del ballerino, di restituirlo al suo potenziale anatomico di base e a quel punto, confrontandolo con nuovi parametri, di attivare la sua reattività e la sua creatività.

Come può la composizione coreografica articolarsi con l'imprevedibilità dell'improvvisazione?

Provo a tener fermo il paradosso di una scrittura coreografica capace di accogliere la ricchezza e la libertà dell'improvvisazione. Molto spesso, questo lavoro prende forma attraverso lo scambio che i miei collaboratori ballerini e io stesso intratteniamo. Le frasi di movimenti non sono scritte. Propongo piuttosto strutture e moduli, all'interno dei quali improvvisiamo, ma in funzione di regole e di parametri definiti in modo ben preciso. Per esempio, un determinato modulo coreografico può essere retto da regole di circolazione e di posizionamento relativamente a un partner, oppure da parametri di ritmo e di velocità del movimento, magari in rapporto con una partitura musicale. Allo stesso modo, posso proporre una scelta di parole che indichino la natura dei movimenti da riprodurre (per esempio: attacca, tira, prendi. O ancora: viaggiare, frequenza radio, abbandono...). All'interno di uno stesso modulo coreografico, possono anche intrecciarsi diversi parametri di improvvisazione. Io, in quanto coreografo, creo il quadro, ma le situazioni danzate in cui sfociamo sono imprevedibili e complesse. Esigono da parte dei ballerini un alto livello di concentrazione e di impegno. Sono sempre stupefatto dalla capacità del corpo di sintetizzare una moltitudine di fattori in una frazione di secondo, di reagire all'istante. Adoro questi momenti in cui l'inventiva del corpo prende lo spirito della velocità...

Le sue creazioni girano sempre intorno a una ricerca sulle possibilità intrinseche del movimento?

Questa preoccupazione è costante, ma le mie coreografie non sono unicamente «studi di movimento»! Sento anche il desiderio di creare atmosfere, risvegliare immaginari: faccio scelte di messa in scena, di drammaturgia, di musica. Coreografare, per me, significa creare composizioni sensoriali, associazioni di sensazioni. Sono attento non soltanto alla materia gestuale, ma anche all'effetto visivo, alla qualità delle luci, e pure moltissimo alla dimensione sonora. Spesso richiamo l'attenzione dei miei ballerini sul lavoro della voce. Per me, tra il movimento del corpo in danza e il movimento del suono in musica il parallelismo è evidente. Tensioni, distensioni, sospensioni, timbri, dinamiche, ritmi... Tutto questo è comune alla danza e alla musica, probabilmente perché la musica trova origine nelle esperienze del corpo. E così si scopre che il mezzo più immediato del corpo per creare musica è la voce, perché unisce il movimento del corpo e quello del suono. La canzone mi interessa particolarmente, perché sovrappone più piani: la voce, le parole, l'accompagnamento strumentale. Ne ho composte molte per le mie coreografie e ho incoraggiato i miei ballerini a fare lo stesso. Queste canzoni non sono necessariamente udibili dallo spettatore. Per esempio, in *Accords*, molte parti erano ballate in silenzio, ma noi ci sincronizzavamo su una canzone che avevamo memorizzata. Quando ricorriamo a questo principio in gruppo, ne deriva una musicalità collettiva molto particolare, come un flusso che ci lega misteriosamente, senza che la libertà di ciascuno nell'improvvisazione ne sia intralciata.

...Il che vorrebbe dire che la libertà individuale e la coesione del gruppo possono non essere in contraddizione!

Ne sono convinto. Dal 1998, con la mia compagnia, funzioniamo come un piccolo laboratorio specializzato. Per *Accordi*, ad esempio, abbiamo sperimentato coreograficamente situazioni di gruppo nelle quali ciascuno era leader a turno. In altre parole, ogni ballerino doveva, a un certo punto, essere capace di dare impulso a un'iniziativa, a una proposta di movimento per il gruppo – e quindi assumersi la responsabilità di trascinare gli altri al proprio seguito. Il gruppo incorporava la proposta, l'amplificava. Poi veniva il momento in cui un altro ballerino rilanciava l'impulso creativo, attaccando con un'altra idea o trasformando la precedente. Chi era stato leader si metteva al seguito e così via. La reattività all'istante e l'ascolto reciproco sono fondamentali in questo processo. Quando funziona, la coesione del gruppo sembra organica, vivente. È molto eccitante da vivere, da sentire sulla propria pelle. Vediamo venire alla luce ciò che chiamiamo «unisoni improvvisati», come in natura i banchi di pesci o gli stormi di uccelli. Nel mio ultimo spettacolo, *Mono*, in cui abbiamo lavorato molto sui duetti, esploro invece un'altra idea, che mi accompagna da molto tempo: come si possono scambiare le forze, dividerle? Qui, di nuovo, la fiducia è essenziale per costruire modi alternativi di entrare in contatto e di essere insieme.

Intervista a cura di Annie Suquet