DOPPIOZERO

Coda di Hofesh Shechter

Maria Cecilia Bizzarri, Nicola Dusi
15 Gennaio 2016

La danza può aiutarci a capire quanto possa esserci vicina e affine l'arte visiva contemporanea, facendosi per noi tramite corporeo temporaneo che riduce la distanza tra l'opera e chi la guarda. La pittura e le installazioni aprono scenari di racconti possibili, in un confronto e scontro narrativo e percettivo, all'interno di uno spazio museale che suggerisce percorsi e dialoga con i danzatori attraverso scale e pavimenti grigi e freddi, pilastri di cemento, luce artificiale dall'alto, mentre è pervaso da musica contemporanea elettronica, techno, industriale, che attraversa i corpi e li plasma con il proprio ritmo potente. È il senso della collaborazione che si rinnova periodicamente tra la Collezione Maramotti – raccolta di arte contemporanea curata e alimentata dalla famiglia proprietaria del marchio Max Mara – e la Fondazione I Teatri, a Reggio Emilia. Da alcuni anni, infatti, la Collezione (aperta al pubblico nel 2007) ospita creazioni *site specific* commissionate a coreografi contemporanei, micro-residenze in cui l'artista coinvolto ambienta performances di danza negli spazi ampi e luminosi ricavati nella vecchia sede dell'azienda tessile. Dopo la decana della *post-modern dance* americana Trisha Brown, che ha inaugurato la serie con l'indimenticabile performance dei suoi *Early Pieces* nel 2009, hanno creato per la Collezione Maramotti Shen Wei (2011) e Wayne McGregor (2013), con esiti suggestivi, ma artisticamente in calando dopo l'exploit iniziale. Nel 2015 l'impegno a reinterpretare l'incontro tra coreografia e arte contemporanea è stato affidato alla mano giovane e sicura di Hofesh Shechter, che ha rinvigorito il senso del progetto, costruendo un percorso tra le stanze e le opere in cui la danza si fa guida e tramite dell'esperienza personale per ogni singolo spettatore. La rottura della situazione teatrale standard, cioè l'assenza di un palcoscenico separato da una platea, trasforma il pubblico da entità collettiva a comunità di spettatori chiamati in causa nella loro individualità, di fatto co-autori e co-attori dell'evento irripetibile che sta avendo luogo. Formatosi in Israele, dove è nato nel 1975, con studi di danza e musicali, è in Gran Bretagna che Hofesh Shechter trova la sua strada di coreografo, affermando rapidamente il suo talento e fondando una sua compagnia nel 2008 (Qui il loro canale YouTube).

A suo agio anche fuori dai palcoscenici tradizionali – ha lavorato, ad esempio, per la televisione e ha adattato la sua pièce più famosa, *Political Mother*, per la galleria d'arte Saatchi, a Londra – Shechter ha accettato la commissione della Collezione lasciando che il luogo – locali chiari e spaziosi con molti "vuoti" – gli suggerisse una relazione possibile tra le opere ospitate, la danza e gli spettatori. Il suo lavoro di coreografo si basa su una vera e propria "filosofia della partecipazione" che coinvolge tanto i danzatori quanto il pubblico nel tentativo di dare origine insieme a un'esperienza pregnante, unica, "di pancia" più che di cervello, dalla quale uscire, almeno un po', trasformati.

È esattamente l'impressione che lascia *Coda*, la creazione *site specific* andata in scena a Reggio Emilia nell'ambito del Festival Aperto, che di Schecter ha ospitato anche il bellissimo trittico *deGeneration*. Interpretata da otto danzatori e danzatrici di Shechter Junior – la formazione under 25 creata quest'anno a fianco della Hofesch Shechter Company, sorprendentemente "matura" e carica di una energia così determinata da mozzare il fiato – la performance ha inizio al secondo piano della Collezione, per poi scendere al primo e concludere al piano terra, in una sala non allestita. Gli spettatori sono liberi di spostarsi organizzando ciascuno la propria esperienza di visione e di lettura tanto delle opere quanto delle situazioni

coreografiche e della loro sintesi. I danzatori accolgono il pubblico in abiti casual e dimessi, schierati davanti alle opere dell'atrio del secondo piano. Poi si separano e si dividono in altrettante piccole sale, dove danzano otto assoli simili nel segno dinamico – movimenti contenuti in un piccolo raggio d'azione – con varianti individuali: gli occhi chiusi, l'equilibrio *off balance*, la proiezione al suolo… Il rapporto della danza con le opere esposte non si organizza secondo un'intenzione didascalica o imitativa, ma per affinità di ispirazione e modi traduttivi: l'assolo del danzatore non assorbe l'attenzione dello spettatore a discapito dei quadri e delle sculture che gli stanno intorno, ma anzi crea una pausa spazio-temporale che aiuta a guardare di più e meglio le opere stesse, evocando il rapporto uno a uno tra l'artista e l'opera creata, la solitudine dell'atto creativo, ma anche l'unicità della performance e l'individualità dello sguardo che interagisce con l'opera d'arte. Di fronte al dipinto di Julian Schnabel, *Man of Sorrow* (*The King*, 1983), ad esempio, un danzatore esegue movimenti lenti delle braccia e delle spalle, con pose statiche e gesti come di "carico/scarico/spostamento", mentre la *voice over* che accompagna la colonna sonora recita più volte: "Situations without solutions, situations without solutions…". Oppure, di fronte ai quadri astratti di Richmond Burton (*Vertical Space*, 1989), e di Ross Bleckner (*Brother, Brother*, 1985), una danzatrice con gonna scura, stesa a terra, traccia linee col dito ed esegue gesti liberi, in risposta alla musica. E ancora, nella sala comune, ecco un ballo di gruppo, seguendo una musica in cui risuonano tamburi tribali, con i pugni stretti addosso a sfregarsi il corpo come sotto una doccia, in una frenetica danza attorno a un totem. Dietro i danzatori campeggia infatti, illuminato e inquietante, l'omaggio a Barney fatto da Barry X Ball (*Matthew Barney*, 2000-2003): una scultura disossata, un corpo di cui vediamo solo il tronco, in un materiale caro a Barney (sembra cera, ma è poliuretano), con un profilo "stirato", in verticale: un corpo monco sospeso e attraversato da un cavo d'acciaio, un orrendo spiedo per una tozza figura *post-human*. Proprio per favorire la scoperta delle sale e delle opere, ogni assolo è un continuum che non necessita di essere guardato fino alla fine, e che semplicemente si conclude con l'uscita di tutti gli interpreti, che si radunano di nuovo nell'atrio centrale, dove per la prima volta danzano insieme.

Scendendo al primo piano i danzatori in piedi nella sala centrale attendono il pubblico, poi inizia una danza sincrona attorno ad una scultura/macchinario: *Officina solare* di Ettore Colla (1964), mentre la colonna sonora propone rumori fortissimi di fabbrica e di treni, con un atmosfera rarefatta, un po' spettrale. Le dinamiche interne al gruppo, tra unisoni e moti centrifughi, si fanno più intense e "problematiche", e il rapporto con gli spettatori più stretto: approfondendo la caratteristica dominante della danza extra-teatrale, cioè la riduzione della distanza tra l'artista e il pubblico, i danzatori ci si avvicinano, ci appoggiano la mano sulla schiena e ci invitano a radunarci attorno a una sala laterale, dove troneggia un enorme libro in bronzo di Anselm Kiefer (*Buch. The Secret Life of Plants*, del 2002). Di fronte alla scultura di Kiefer, due danzatori (uno in piedi e uno accovacciato) creano un'unica figura dinamica, con le braccia alzate a ricordare un candeliere ebraico. Qui, nella centralità del libro e delle passioni fisico-cinetiche che gli nascono intorno, possiamo forse trovare le radici culturali di Shechter "coreografo israeliano", ex danzatore della storica Batsheva Dance Company. Una corsa a braccia aperte, cupa e rabbiosa, a testa bassa, ci porta nello spazio diametralmente opposto della grande sala, nell'angolo dove campeggia, sul muro, la serie luminosa dei neon di Mario Merz (*Coccodrillo e serie di Fibonacci al neon piccolo e grande*, 1975) e, di fronte, una lunga tavola a serpentina ricoperta di frutta fresca (Merz, *La frutta siamo noi*, 1978). Dapprima a coppie, poi in gruppo, la danza diventa una serie convulsa di sfoghi gestuali e accerchiamenti; segue una lunga fila di operai alla catena di montaggio, mentre qualcuno cade a terra come in preda a convulsioni. I danzatori vanno anche a coppie, con gesti pacati di riconoscimento e benedizione, alternati a gesti da automi quando i ritmi della musica industriale si fanno pressanti e il volume altissimo ci investe tutti. Si torna ancora allo spazio antistante il libro di bronzo di Kiefer, e una musica rituale ebraica viene danzata da una coppia che si muove sinuosa: lei striscia sotto lui, che infine la trascina e la porta via…

Di nuovo nell'atrio i danzatori si caricano di una energia esplosiva, sollecitata dalla musica battente composta dallo stesso Shechter, che si manifesta nel moto teso e combattivo del corpo che duella con la densità dello

spazio: pugni al cielo, piedi battuti a terra, muscoli contratti in uno sfogo che resta comunque trattenuto. L'alleanza è all'interno del gruppo, che si muove compatto, quasi una piccola falange nell'ambito della quale si staccano, senza però rendersi autonome, quattro coppie. Segue una nuova fila, e situazioni a due quasi di lotta, quindi scendiamo coi danzatori al piano terra, attraversiamo l'atrio e li seguiamo in una nuova stanza, più piccola e non allestita. Camminando insieme, la loro e la nostra tensione si è allentata; nel locale intriso di fumo bianco diventa presto impossibile distinguerci gli uni dagli altri, finché alcune figure si staccano nella nebbia e, di nuovo, ci si avvicinano e delicatamente ci invitano a sedere. Ma, una volta seduti a terra, siamo nuovamente, danzatori e spettatori, simili e mescolati, confusi gli uni con gli altri. Poco a poco la musica, la *voice over* e i danzatori si fermano, ci guardiamo intorno e ci chiediamo chi tra noi è l'artista, l'artefice di ciò che è accaduto.

Come insegna la semiotica contemporanea che lavora sui corpi e le loro "impronte" (J. Fontanille, *Figure del corpo*, Meltemi, 2004), o quella che indaga le esperienze mediali più o meno dirette degli spettatori (R. Eugeni, *Semiotica dei media*, Carocci, 2010), un corpo danzante è sempre un "traduttore", nel suo porsi come campo sensibile e dinamico di forze, come insieme di sintassi somatiche e di microgestualità, di ritmi più o meno sostenuti, puntuali o ripetitivi, e come portatore di narrazioni visive più o meno astratte. La combinazione di spazio, luce e volumi solidi e statici dell'architettura, nei suoi ritmi visivi tridimensionali, si può infatti "tradurre" nelle gestualità in movimento dei danzatori, così come passano quelle micronarrazioni dovute ai "contrasti plastici" tra corpi che danzano e pittura, o tra corpi e musica e installazioni. *Contrasti plastici*? Intendiamo ritmi e forze, ad esempio di apertura o di chiusura dello spazio, di pesantezza o di leggerezza dei gesti e dei corpi, di staticità o velocità del movimento, con contrasti tra forme e linee che possono essere discontinue e spezzate, oppure continue, curvilinee e circolari. Sono contrasti che creano legami sottili tra i corpi dei danzatori in movimento, da soli o in gruppo, e gli spazi aperti o chiusi, i ritmi binari o complessi, i gesti dilatati oppure contratti… Come a dire che la danza apre alla dimensione non figurativa (non iconica), e non immediatamente narrativa, bensì "figurale". E che proprio nella *figuralità* si trova una possibile via intermediale tra oggetti così diversi come un corpo in movimento, uno spazio museale, un quadro d'arte concettuale o figurativa, una musica elettronica o con richiami folklorici, una installazione con un corpo affusolato di poliuretano policromo, appeso a un cavo d'acciaio che pende dal soffitto (il già citato *Matthew Barney*, di Barry X Ball), o un quadro di Julian Schnabel, ecc. La chiave è quella ritmica, che attraversa i corpi e le materie mentre apre microracconti frammentari, con un risultato effimero e, assieme, potente: sta negli occhi e nella pelle che freme degli spettatori, passa sottopelle nei loro adeguamenti somatico-percettivi alla situazione in cui sono immersi, fino a farli vibrare insieme ai danzatori-traduttori. E ci porta, infine, a sedersi pacificati tra loro, nella sospensione tra spaesamento e intimità.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO