

Susana Zimmermann

Intorno alla danza e al movimento non professionali

L'origine

La danza, come bisogno del mio corpo di esprimere sentimenti ed emozioni, è nata in me molto presto, circa a tre o quattro anni, senza alcuna influenza, poiché allora non c'erano né internet né video, non mi portavano a teatro, non c'erano telefoni cellulari. Qualche volta ho visto dei film, ma c'era poco di danza. Le immagini che più tardi hanno popolato la mia mente di tanta coreografia e movimento non sono sorte da ciò che avevo visto, ma da qualcosa che ho sentito dentro di me. Mi succedeva sempre, ascoltando una musica, una poesia, giocando con i miei amici, con i miei cugini e cugine. Da allora, mi sono divertita con quelle immagini, percorrendo i miei compiti futuri come insegnante, coreografa, scenografa, regista, in tutti gli spazi in cui mi trovavo. I teatri arrivarono più tardi, dopo le scale, la strada, giocando alla campana, con o senza Cortazar. Ricordo di aver drammatizzato *La bella addormentata* e scoperto che la mia cugina più piccola poteva interpretarla, quando aveva pochi mesi e dormiva tranquillamente...

Gli specchi

Quando ho iniziato lo studio della danza classica all'età di nove anni, è iniziata la mia relazione con gli specchi, la mia figura riflessa e le migliaia di forme e movimenti che potevano essere creati. Quando a sedici anni mi fu vietato di ballare, è stata così grande la sofferenza, che passavo lunghe ore ascoltando musica e visualizzando coreografie e performance, creando danze guardandomi allo specchio, realizzando un'unione intima del mio interno e dell'esterno. Leggevo libri sulla danza e biografie di artisti della danza, nascondendomi in una stanza vicino alla terrazza per continuare a penetrare nel mondo della danza.

Senza danza

Quando cominciarono a risolversi questi tormenti vocazionali, iniziai a insegnare danza a bambine molto piccole, di quattro o cinque anni, drammatizzando racconti infantili per il saggio di fine anno; allora, benché molto diluito, insegnavo ancora il linguaggio della danza classica. Però, alla ricerca della mia vocazione e della mia identità, sentivo forte il bisogno di trasmettere quel profondo contatto con il corpo che stavo scoprendo.

Cronache I

Così, a poco a poco, si avvicinarono alle mie lezioni persone di diverse età e professioni e io mi entusiasmai nello scoprire altre vie, percorsi sconosciuti che potevano penetrare in loro. Ho quasi scoperto che senza una tecnica, senza pregiudizi, apparivano situazioni nuove sia individualmente sia in gruppo, un linguaggio, quest'ultimo, che risvegliava in me molte e ricche idee, dato che non lo avevo mai sperimentato. Questa è stata la scoperta che ha risvegliato in me il maggiore entusiasmo, perché non avevo ancora mai visto niente di simile.

Iniziai una ricerca sulla performance, le azioni coreografiche, gli incontri, l'apertura al pubblico: una geografia inedita di spazi, sguardi, incontri, nuove visioni. Affrontare la decostruzione della coreografia e del rapporto performer/spettatore in un contesto che rendesse sfumati i confini e la definizione della danza e del movimento.

Buenos Aires 1967, Calle Florida, Istituto Torcuato Di Tella, pubblico per la strada: siamo andati incontro alle persone con dell'incenso tra le mani e lì è iniziata la comunicazione, tra profumi e gesti. Era la prima volta che succedeva qualcosa di simile in strada, qualcosa che accadeva all'interno dell'Istituto.

Cronache II

Sentivo allora che l'espressività dei ballerini non era piena e intensa, che era necessario seguire una linea diversa dalla tecnica, una linea che passava in parte dall'improvvisazione, qualcosa che in qualche modo veniva mantenuto nelle scuole tedesche dove avevo studiato, ma andava ripensata diversamente. Sono sempre stata interessata all'arte libera e spontanea, non contaminata, che vedeva nella creatività dei bambini e nelle danze popolari di alcuni paesi il luogo in cui l'istintività vale come o più del movimento codificato. Questo può essere visto ad esempio nel carnevale brasiliano, dove il coinvolgimento è totale, dove vecchi, giovani, bambini, partecipano a una vibrazione di gruppo senza alcun controllo cosciente, ma guidata da forze più profonde. Anche in quasi tutte le danze dei neri si sente questa stessa sensazione. Vedendo gli zingari in una grotta dell'Andalusia ho sentito un'espressione che riassume quello che vorrei trasmettere: una zingara molto vecchia e con un fisico poco attraente ballava con tutte le sue

forze come poteva, ma con tale partecipazione che era impossibile non commuoversi; i suoi compagni per stimolarla le dicevano: “Vai a vedere più lontano”; questo “più lontano” la spingeva a cercare nella profondità delle sue radici, in latenze interiori segrete. Nelle improvvisazioni di soli uomini in Grecia, nel loro avvolgersi su se stessi, si arriva a sentire l’essenza del movimento che vibra dentro l’uomo, essenza perduta dagli occidentali nelle attuali modalità di vita, in cui anche noi artisti abbiamo perduto a livello quotidiano la possibilità di esprimerci autenticamente. Quasi freniamo le nostre emozioni, i nostri sottili mutamenti, nascondiamo il nostro essere più intimo, le nostre sensazioni e il nostro corpo.

Così, nel 1963, iniziai un nuovo percorso. Raccolsi un gruppo di compagni, ballerini professionali di alto livello (Oscar Araiz, Ana Labat, Oscar Tartari, Beba González Toledo, Enrique Zabala, Silvia Kaheler, Diana Obedman, Alberto Ribas, Marta Jaramillo, Doris Petroni, Virginia Martinez, Edgardo Jorge, Adolfo Manzano) insieme a studenti non professionisti di danza, insegnanti, pittori, musicisti, psicologi, formando un gruppo di diciotto o venti persone. Fu un intenso lavoro di esplorazione in un periodo in cui non si conosceva quasi nessun lavoro di allenamento sensoriale, un profondo lavoro di concentrazione prima dell’analisi delle parti del corpo. Inizialmente, mi basai sulle *Riflessioni sulla danza e la musica* di Alexandr Sakharov, che mi aveva stupito per lo spirito rivoluzionario: non capivo come la danza che si studiava di solito non avesse niente a che fare con quella ‘meditazione corporea’ che facevano i Sakharov e che sicuramente era la ragione per cui si erano trasformati in “poeti della danza”. Nel nostro primo incontro analizzammo a fondo le mani, sperimentando movimenti diversi ed emozioni molto intense, tanto che tutti piangemmo, non di tristezza, ma di apertura, di gioia, perché qualcosa si era rotto dentro di noi, perché ci eravamo sentiti spogliati delle pose, delle maschere, perché ci eravamo incontrati nudi e soli con noi stessi e con gli altri ed eravamo eccitati. Nonostante la nostra professione, non ci eravamo mai espressi in questo modo, sia in scena sia in prova. Questo lungo e difficile viaggio iniziò così, a volte con molto sostegno e circondato da altre persone, a volte totalmente solitario. Potei contare, in quei primi giorni, sulla grande collaborazione di un compositore importante, Manolo Juárez, che con la sua libertà nell’usare il pianoforte, ci introdusse alle nuove strutture della musica contemporanea, alle leggi dell’improvvisazione, alla trasformazione del pianoforte in uno strumento percussivo.

Da quel momento ho sentito di poter unire dentro me stessa la danza con la psicologia e la filosofia, qualcosa come il corpo, la psiche e l’anima.

Per anni questo metodo è stato sviluppato ed è cresciuto all’interno dello studio, a porte chiuse, facendo dimostrazioni sporadiche in conferenze illustrate tenute in vari teatri e istituti culturali (Collegium Musicum, Società ebraica argentina, Alleanza francese, Istituto italiano di cultura, Centro culturale San Martín, Istituto Torcuato Di Tella, Teatro Municipale Generale San Martín, ecc.) e più tardi in uno spettacolo del Ballet de Hoy (diretto da Oscar Araiz, Ana Labat e da me). Nel 1967 feci un ulteriore passo avanti e decisi di presentare uno spettacolo totalmente basato su queste esperienze,

con l'intervento di ballerini, attori, musicisti e artisti plastici. Così realizzai *Danza-ya*, all'Istituto Torcuato Di Tella, attraverso otto spettacoli unici e irripetibili, in occasione dei quali per la prima volta il pubblico partecipò attivamente a uno spettacolo di danza. Si aprì una nuova prospettiva e potei combinare la coreografia strutturata con elementi casuali, trovando modi diversi per creare gli spettacoli *Polymorphias* e *Cerimonie* all'Istituto Di Tella. Questi resero manifesta la presenza di una inedita linea coreografica emersa da quel Laboratorio di Danza.

Più tardi vennero i viaggi in Europa, una borsa di studio con Maurice Bejart, che mi permise un anno di vita con quello che considero il coreografo più creativo degli ultimi tempi. Poi, nel 1969, produssi *Esperiencias: Movimiento-Hoy-Aquí*, dove furono inseriti tutti i lavori svolti sull'espansione dei sensi e della percezione.

Nel 1976 cominciai il mio lavoro in Italia come coreografa e insegnante. Qui presentai *Exploración del Movimiento y la Voz* e continuai a ricreare nuovi soggetti in diversi stages e corsi, proseguendo con le mie esplorazioni. Nacque così la necessità di scrivere un libro, *El laboratorio de danza y movimiento creativo*¹ come prodotto di 18 anni di ricerca e riflessioni.

Cronache III

Il nuovo approccio metodologico e didattico del Laboratorio poneva il fuoco sull'interno del corpo, in contrasto con l'insegnamento tradizionale della danza e delle arti del corpo. Lì si parte dall'imitare il passo, il movimento, ripetendolo fino al pieno successo per raggiungere la perfezione e uguagliare il maestro nel plasmare il corpo secondo il modello imposto dall'esterno. Questo è il modo in cui tutti abbiamo imparato il linguaggio della danza.

Credo che così si siano apprese molte cose nuove, ma tuttavia quanto è stato distrutto, quanto dormiva, quanto è rimasto da parte! Quante energie che pulsavano all'interno di ciascuno sono rimaste imprigionate in fondo, in qualche angolo nascosto! Quanto sogno impossibile! Ma l'arte non è forse legata a tutto questo, non è vincolata all'inconscio, ai processi profondi, alle emozioni, a quello che i greci chiamavano dionisiaco?

Il raggiungimento di un alfabeto provato per secoli nella danza classica o per alcuni decenni nella danza contemporanea, è legato all'apprendimento razionale; ma queste tecniche, che producono bellissime ballerine, corpi splendidi, non sempre producono artisti, al di là di certi canoni di mestiere e professionalità. E gli altri, gli artisti che mi hanno toccato veramente a fondo nella danza, che mi hanno commosso e cambiato, Maurice Béjart, Dore Hoyer, Anna Sokolow, Kreutzberg, questi, come si preparavano, come indagavano nel loro interno, quali strani percorsi nell'inconscio usavano, quali misteriose lezioni di danza hanno dato?

1. Ora in forma ampliata: Editorial Dunken, Buenos Aires 2018.

Per raggiungere il mio obiettivo dovevo trovare la mia strada, seguire le mie intuizioni. Sentivo come tutte le lezioni iniziavano con esercizi di tensione che andava in crescendo fino alla fine: i ballerini invece usano la tensione come atteggiamento generale e la mancanza di sfumature espressive ne è il risultato.

Cronache IV

Cos'è un laboratorio? È un luogo dove testare, sperimentare, analizzare, trasformare e infine creare nuove essenze, nuovi materiali. Un luogo dove le tecniche utilizzate non sono chiuse, ma di scoperta e trasformazione. Pertanto, facciamo appello a tutto l'uomo, al suo corpo e alla sua voce, ai suoi silenzi, alle sue parole, ai suoi gesti, ai suoi sensi, al suo volto, alla sua sensibilità e al suo linguaggio. La finalità del laboratorio è conoscere, capire l'uomo nella sua creatività per un migliore rapporto con se stesso e con gli altri, per l'istruzione, l'arte drammatica e quella della danza. È una sistematizzazione non solidificata, ma malleabile, ecco perché le porte sono sempre aperte a nuove esperienze.

Il Laboratorio ha realizzato un esame approfondito del corpo e delle sue parti, le dinamiche, i materiali, i sentimenti, le azioni di tutti i giorni, lo spazio, le articolazioni, le lacune, il che significa un nuovo contributo nell'insegnamento di tecniche fisiche, un nuovo approccio per affrontare la creatività.

Pensavo che per essere coerente con quello che mi proponevo, dovevo inventare il mio metodo, dovevo essere io a creare, in modo che altri potessero farlo. Ero convinta che andare in aree molto profonde di noi stessi, attraverso tecniche di concentrazione mentale e fisica, potesse portare a qualche risultato: partire dal corpo stesso, rivalutando ogni gesto, comprendere il significato nascosto di tutta la tensione muscolare, qualsiasi atteggiamento o postura e scoprire l'unità attraverso la voce. Il corpo è il luogo in cui è scritta la storia di ognuno; leggendo i messaggi del corpo e cercando di produrre nuovi atteggiamenti e comportamenti, si possono, a loro volta, modificare i sentimenti. Il nostro modo di essere nel mondo si basa sui muscoli, sul sistema nervoso, sulla respirazione o sulla digestione.

La danza contemporanea, e in particolare la tendenza espressionista tedesca con Mary Wigman in testa, ha sviluppato ampiamente l'improvvisazione e nelle scuole di danza contemporanea tedesca insieme alle tecniche la troviamo come materia indipendente, sebbene legata alla coreografia. Non esiste un metodo sistematico e, in un certo senso, ogni insegnante deve crearlo, perché altrimenti cadiamo nell'anarchia. L'improvvisazione non è caos, è ricerca dentro e fuori di ognuno.

Per raggiungere la comunicazione con il *duende*, come direbbe Federico García Lorca, devi avere un'iniziazione. Dobbiamo imparare a sentire, perché la sensazione ci invada, perché, come nel *cante jondo*, nasca dalle viscere. Perciò sentivo che si dovevano distruggere i pregiudizi, dimenticare la tecnica, i meccanismi appresi e così mi convinsi che si doveva creare qualcosa di diverso.

Non ci sono formule o principi che facilitino l'accesso a questo percorso. Non si tratta di imitare

o ripetere, ma di mobilitare i nostri poteri creativi; nella vita quotidiana il corpo compie atti familiari senza esserne consapevole, per questo il corpo deve compiere una metamorfosi fino a trascendere se stesso, sarebbe quasi come spiritualizzare il corpo e corporalizzare lo spirito.

Cronache V

Concentrazione è essere al centro, al centro di se stessi, sia fisicamente che psichicamente, essere centrati, per essere in equilibrio e partire dal centro. Ecco un aneddoto che vale la pena ricordare. Molti anni fa visitavo l'Alhambra con i sensi svegli di fronte a tanta bellezza, quando nei giardini del Generalife, una zingara, Encarnación "la misteriosa", mi insegnò la sua verità sulla vita e sulla danza. Disegnò dei cerchi concentrici per terra e mi disse che mettendosi sui cerchi dall'esterno una persona perde il proprio equilibrio. Solo se uno sta al loro centro può andare ovunque, perché è in un vero equilibrio: da sé, dall'interno verso l'esterno o verso gli altri e non viceversa. La vita è identica a una serie di cerchi concentrici; l'unico modo per evitare di cadere nel vuoto è fermarsi al giusto punto centrale.

Gli Orientali in generale – indù, giapponesi, cinesi – utilizzando tecniche multiple e variate con un intenso lavoro sul corpo, sviluppano intensamente la capacità di concentrazione e la meditazione (shiatsu, karate, yoga, tai chi chuan, do-in, yoga tibetano, ecc.). Questo modo particolare di entrare nel corpo genera una modalità speciale di corporeità. La concentrazione è legata al rilassamento, all'entrare nel corpo senza sforzo, dalla disintossicazione e dall'eliminazione delle tossine. È come se la filosofia orientale alla base di queste tecniche risvegliasse il corpo attraverso l'essenza interiore – ritmi lenti e rilassamento profondo – e quella occidentale lo facesse attraverso il modello esteriore – ritmo veloce e la dimostrazione dello sforzo.

Decisi di adottare il criterio che ogni lezione non dovesse iniziare con violenza e bruscamente, ma con una meditazione sul corpo, con visualizzazioni, con un incontro esperienziale con il corpo e con se stessi, per finire con un incontro con gli altri.

Cronache VI

La sintesi di tutto il nostro lavoro risiede nell'analisi espressiva dei sentimenti. Il flusso affettivo dovrebbe riversarsi coerentemente nella danza e negli spettacoli. Eppure, possiamo dire che non esiste una scuola di danza che lavori nelle sue lezioni sul fluire dei sentimenti. Nella mia memoria, solo quelle classi con Dore Hoyer, che ci portava all'esaltazione emotiva, inondandoci alcuni giorni di tristezza, di inquietudine, altri di intensa gioia o di dolore e disperazione. Era un essere profondo e intenso e la sua presenza era così pervasa dai suoi stati emotivi che era impossibile non sentirsi intrappolati da

loro. Certo, questo non era trasferibile, erano esperienze; ma quelli di noi che hanno avuto la fortuna di vivere quei corsi sono stati toccati da quella magia, da quella forza e intensità.

All'infuori di Dore, di Mary Wigman e di alcuni esercizi della Folkwangschule, non ho visto nessuno lavorare con i sentimenti, se non sporadicamente, nell'insegnamento. Penso al grande bisogno del ballerino, che deve interpretare un ruolo, una situazione drammatica, di tutto questo linguaggio. In compenso, ho visto spettacoli di danza in cui si fa intensamente eco ai sentimenti attraverso il coreografo che lavora con questo materiale, mobilitando gli affetti tanto nell'esecutore quanto nel pubblico.

Credo che il coreografo per eccellenza in questo senso sia stato Maurice Béjart, che è stato il più intenso mobilizzatore di forze emozionali che io conosca. In tempi più recenti, l'eccellente lavoro di Pina Bausch, che è una maestra di affetti, ha fatto appello alle forze interiori, alle esperienze e agli stati emotivi.

Ricorderò per sempre la prima volta che ho visto il Ballet du XXe siècle a Buenos Aires nel 1963; mi sentivo così scossa, che era come se tutte le passioni, tutti i sentimenti vivessero in me. Tanti anni dopo Maurice Béjart è tornato a Buenos Aires con il suo balletto: lo stesso sommovimento interno, la stessa esperienza di ricchezza nella mia vita. Credo che Béjart tocchi le sorgenti nascoste dell'emozione, dell'esperienza intensa, e in tal modo ci renda la nostra identità, la nostra forza, il sentimento.

Come far sì che il ballerino, l'attore, senta per far sentire gli altri? E' chiaro che nelle classi per gli attori questi punti vengono sviluppati, ma è un lavoro diverso per il corpo che di per sé deve essere un veicolo espressivo e tuttavia non danneggiarsi fisicamente o psichicamente, perché così tante provocazioni dolorose e di mobilitazione affettiva possono iscriversi nella personalità o nel corpo dei partecipanti.

Cronache VII

L'esplorazione dello spazio ci mette in contatto con gli altri ed è qui, nel lavoro di gruppo, che abbiamo scoperto molti percorsi: un gruppo creativo è molto più della somma dei suoi membri. Questo ci ha permesso di collegarlo ed espanderlo a molti settori dell'attività umana: formazione, terapia della personalità, teatro in quanto situazione drammatica e, infine, alla danza e al movimento.

La danza classica tradizionale e le più svariate tecniche di danza contemporanea sono gestite sviluppando il corpo individuale di ogni ballerino, con i pericoli di narcisismo che ciò rappresenta, e quasi eccezionalmente si fanno esercizi di partecipazione. In generale, l'insegnamento della danza è legato a ogni individuo, al proprio sé e alla contemplazione della propria immagine duplicata o moltiplicata negli specchi degli studi.

Tuttavia, sul palco, vengono eseguiti spettacoli di gruppo, in duo, in trio o con un maggior numero di ballerini e osservo che i contatti tra loro sono quasi diretti dall'esterno. Eppure un *pas de deux* deve

esprimere l'amore, e una situazione a tre deve toccare altre sorgenti emotive e sensazioni collettive, che sono quasi l'origine della danza stessa e che devono essere vissute con intensità. Per questo motivo mi sono dedicata per lungo tempo ad analizzare le relazioni interne ai gruppi nel contatto fisico, nel collegamento dei corpi.

Ma, in generale, l'insegnamento della danza si ferma lì. Anche nelle prove, quando il coreografo lavora abitualmente con gruppi, si limita a esigere uguaglianza nei passi, nei ritmi, nelle dinamiche e nella spazialità, ma ciò che raggiunge lo spettatore in termini di contatti e di legami espressivi dei ballerini è quasi nulla: l'espressione del volto, l'intero corpo e lo sguardo di ciascuno sono ancora legati a se stessi e senza interrelazione profonda con l'altro.

«La danza ha un'origine di gruppo. L'uomo era legato in gruppi e partecipava alla celebrazione di riti e cerimonie: da questo proveniva il sentimento di estasi collettiva» (Curt Sachs).

Tra i possibili esercizi del lavoro di gruppo menzionerò i seguenti esercizi speciali.

- Dialoghi a due, tre, quattro o di un intero gruppo.
- Gruppo in contrasto con un altro gruppo.
- Domande e risposte (per ripetizione, per aggregazione, per inversione).
- Canone.
- Imitazione successiva o simultanea.
- Allacciarsi e sciogliersi a due o più.
- Legarsi a una forza o a un'idea.
- Svincolarsi da una persona, un'idea o un oggetto.
- Seguire il leader, allontanarsi e lottare, l'emergere del leader.
- Tu-io-noi.
- Incontri-scontri.
- Schiavitù-liberazione.

Tutti questi esercizi approfondiscono la relazione e il contatto con gli altri e quindi con se stessi.

La danza nasce come atto di gruppo; quando si trasforma in divertimento diventa individuale, acrobatica, la si ammira come una stella e vi si partecipa passivamente come pubblico.

Avere coscienza dell'azione relazionale della danza implica una maggiore e più attiva partecipazione dello spettatore e non solo un atto di contemplazione e di ammirazione dell'abilità.

Cronache VIII

Negli ultimi anni, tra il 1979 e il 1980, per miei continui viaggi, con il mio insegnamento diviso tra Firenze e Buenos Aires, tra tanti e diversi studenti, situazioni, case, movimenti, dentro di me emersero

molte nuove idee, qualcosa come una visione della totalità corporea, altri codici e linee guida.

Così, ho sentito che il corpo ha un nucleo o un centro delle forze vitali, emotive, viscerali, che deve essere stimolato al punto da far scaturire tutto il movimento da ogni sua parte. Questo nucleo si muove tra due poli: la terra, che è il limite, per l'attrazione della forza di gravità, e il cielo, che è l'infinito.

Il movimento deve partire dal centro per andare o tendere all'infinito, a partire dal suo vero supporto: il terreno. Anche il movimento del corpo ha un volume; noi stiamo, come dice Rudolf Laban, all'interno di una sfera. La consapevolezza di tutti questi elementi crea un equilibrio tra tutte le parti.

Possiamo associare ciascuno di questi elementi con le materie di base: il centro con il fuoco, il terreno con la terra, il cielo con l'aria e la sfera con l'acqua. Il macrocosmo nel microcosmo. Questa sintesi del corporeo si materializzò probabilmente nel mio pensiero durante il mio soggiorno a Firenze, forse influenzata dal Rinascimento o dallo spirito che vive e pulsa in quella città che amo tanto.

All'interno di quella totalità, le articolazioni, i canali del corpo, hanno bisogno di aria, musica, ossigeno. Apertura dei cardini; le articolazioni sono le congiunzioni, il luogo di raccordo, il luogo dell'incontro o del disadattamento, il luogo della relazione.

Si articola una parte del corpo con un'altra o con un'altra persona, le relazioni sono articolate o disarticolate. Nella danza si parla di ballerini con o senza articolazione, dando però la responsabilità alla libertà naturale di articolazione di cui sono dotate le persone, mentre ci sono studi di danza, di espressione corporale o di movimento che ostacolano le articolazioni e non consentono la libera scioltezza del corpo.

Ecco perché la consapevolezza della rigidità di alcune articolazioni, del vincolo tra di esse, produce una profonda liberazione che cambia totalmente il movimento. Così abbiamo lavorato per sensibilizzare ogni grande o piccola articolazione, liberandola, facendo esercizi di danza a partire dalla giunzione immobile o in movimento, collegando una persona all'altra attraverso le loro articolazioni, lasciandovi germogliare suoni o parole, facendovi penetrare Haiku o altri testi poetici, permettendo così al movimento di sorgere liberamente.

In questa nuova concezione apparve un altro argomento appassionante: i *vuoti*, che il mio corpo può formare con piccole e grandi parti di una mano, tra una mano e l'altra, con il pavimento, le pareti, tra il braccio e la mano, il braccio e il busto, ecc. Si sentono il vuoto e tutto ciò che si forma in questo cavo, riempiamo in qualche modo il vuoto e questo produce un potenziamento del corpo, un rinvigorismento, una densità differente, pesi differenti e un movimento molto ricco e interessante.

Creare spazi vuoti tra due o più persone è un movimento davvero eccitante, che genera una grande forza di gruppo. Questo è un percorso che ricomincia e mi stupisce giorno dopo giorno, così come mi stupiva nel 1963 nel mio primo lavoro di laboratorio.

Cronache IX

Creazione ed elaborazione si contrappongono, come *chorein* che per i Greci indicava danza composta e *orkesis* che era danza libera o improvvisata nelle feste dionisiache. La creazione è più legata all'ispirazione, ai contenuti irrazionali, agli effetti e alle emozioni; l'elaborazione è sul piano mentale, nella coscienza e nelle forme. Nella storia della musica ci sono diversi esempi di integrazione di questi aspetti, lo stesso Bach improvvisava variazioni sui suoi temi, i musicisti jazz lavorano in gruppo improvvisando in base a determinate norme e la musica contemporanea dà sempre maggiore spazio alle strutture casuali. Nel campo della danza, Alwin Nikolais integra l'improvvisazione con la strutturazione e ha creato spettacoli di improvvisazione totale; Pina Bausch ha lavorato sulla base di improvvisazioni come molti artisti della scuola tedesca di danza contemporanea.

In Argentina ho creato molti spettacoli di improvvisazione, sia individuali che di gruppo. Tra questi, *Danza ya* è stato presentato all'Istituto Di Tella, *Movimiento-Hoy-Aquí* e *Experiencias* al Teatro Municipale di San Martin. In altre creazioni coreografiche sono stati usati elementi di improvvisazione insieme ad altri strutturati, come in *Polymorphias* e *Ceremonies*, create all'Istituto Di Tella.

«Ai dispregiatori del corpo voglio dire una parola. Essi non devono, secondo me, imparare o insegnare ricominciando daccapo, bensì devono dire addio al proprio corpo – e così ammutolire. [...] Il corpo è una grande ragione, una pluralità con un solo senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore. Strumento de tuo corpo è anche la tua piccola ragione, fratello, che tu chiami "spirito", un piccolo strumento e un giocattolo della tua grande ragione». (Frederick Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*).

Cronache X

«Li ho visti l'altro giorno ed è stata un'esperienza incredibile. In altre occasioni ho visto danza moderna, contemporanea e cose simili, ma la tua è diversa.

Quando il gruppo si lascia andare, ha forza, una forza tremenda.

Ero seduto, ma in realtà ero con voi, tra di voi. Ciò che avveniva sul palco mi colmava completamente.

Ma non è tutto. Alla fine, sul *Dies Irae*, quando scendono e si uniscono a noi e chiedono aiuto, ho avuto sensazioni molto strane.

Uno dei ballerini è entrato nella mia fila di posti e l'ha percorsa molto lentamente. Era disperante vederlo con le mani tese supplicando, esigendo un'altra mano. Andava passando davanti a tutti (ero il quarto o il quinto della fila). Davanti a me sedeva un uomo in completo grigio, cravatta, scarpe lustre e accompagnato da una signora grassa. Si è fermato di fronte a lui, facendo gesti infantili, io li guardavo.

L'uomo col vestito grigio lo ha guardato e ha abbassato gli occhi, le sue mani tremavano. L'ho visto bene, tremavano, ha dovuto premerle contro i pantaloni, era livido, penso che avrebbe dato qualsiasi

cosa per essere a un milione di chilometri di distanza. Non ne potevo più. Ho allungato la mano e il ballerino l'ha afferrata con forza. Ci siamo stretti, forte, la mano. In quel momento non pensavo a nulla. Non pensavo, sentivo soltanto. Io sentivo che dovevo aiutarlo, perché se non l'avessi fatto, lui, io, tutti, saremmo andati a fondo. Sento ancora la mano calda, ma mi passerà.

Andate avanti, che va bene così. È certo che un giorno ci incontreremo e ci stringeremo di nuovo la mano, ma in quel momento non ci separeremo più».

(Uno spettatore anonimo dello spettacolo *Polymorphias*, Istituto Torcuato Di Tella, 1969)