

Crocevia dei linguaggi. Germogli

IN UN TEMPO RUBATO

Arianna Mazzotti

1. Dell'incontro

Nel film *Mr. Gaga* diretto da Tomer Heymann, proiettato la mattina della sessione conclusiva di Esercizi di drammaturgia, a un certo punto si narra l'incontro di Ohad Naharin con la danzatrice, e sua futura moglie, Mari Kajiwara; un incontro che accade a teatro, tra colei che danza e colui che è rapito dalla danza di questa creatura. Entro una certa musica accade un incontro; sebbene la sua musica (dell'incontro) non sia già più quella che si stava danzando, che si era preparati a danzare, non è la stessa musica, ne sopravviene forse un'altra?

Si era pronti ad andare in scena, a danzare su una musica "conosciuta" e, proprio danzando quella musica, ne avanza un'altra, sconosciuta. La musica sconosciuta dell'incontro è discontinua rispetto alla prima (le luci si accendono, lo spettacolo teatrale finisce): si tratta di una musica, inattesa e imprevedibile, che *si tocca* "in se stessa" nell'aver luogo di una situazione e non altrimenti (in questo caso: una *performance* della prestigiosa *Alvin Ailey American Dance Theater*), provenendo, al contempo, dall'altrove-qui indecidibile dell'incontro. Guardiamo meglio. Cosa vuol dire danzare su, o meglio, danzare *una* musica conosciuta? La musica "nota" e la scena che non possiamo trascurare consistono per noi nel rivolgere l'attenzione verso ciò che fa dire al coreografo Ailey, in una sequenza del documentario in cui si vede Kajiwara ballare, che "danzava in un tempo rubato", ovvero – si precisa – danzava con una tale fluidità che le transizioni tra un movimento e l'altro divenivano praticamente impercettibili.

L'esercizio che propongo è di provare a situarsi nella "logica" dell'incontro, dell'altrove-qui indecidibile, *indirettamente*, ovvero attraverso lo specchio e a contatto con una danza che, si dice, accada in un tempo rubato. Ora, cosa può significare, per noi qui, danzare in un tempo rubato? Cos'è o cosa può un tempo rubato? Rubato a chi o a cosa? Sappiamo che Prometeo rubò il fuoco agli dèi; sappiamo che per il *Performer* di Grotowski uno dei modi in cui accade la conoscenza è il furto (accanto o alternativo all'iniziazione). "Sappiamo", ma cosa sappiamo quando diciamo di sapere queste cose? Forse, quando si tratta di danzare in un tempo rubato, ci sembra di saperne poco fin da subito.

Il furto è ciò che accade sottraendo e impossessandosi di qualche cosa – di regola – all'insaputa di un altro; e si potrebbe forse dire che, mediante tale sottrazione violenta, l'altro si accorge che quella cosa era proprio sua – non essendola.

Il "proprio" dice della relazione con qualcosa che si può espropriare o disappropriare, nel cui medio si è espropriati e disappropriati. Sicché non c'è il proprio da una parte e l'ex-proprio dall'altra, ma "propria" è soltanto quella relazione – sempre che di relazione si tratti – espropriante e disappropriante. Se "proprietà" è la sostanzializzazione del proprio, recintato e confinato in un'identità, il proprio è l'evento della relazione con un inappropriabile e inappropriabile è il mantenersi e il costituirsi nell'uso del proprio. Rubare, in questa speciale accezione, non consisterebbe nel sottrarre o separare una proprietà (ad esempio una proprietà dell'azione: se si danza si sta parlando), ma vorrebbe dire – una maniera di usare il proprio – *constituir-sé* danzante, in relazione intima a un'espropriazione: "danzare in un tempo rubato".

Il tempo rubato, poi, è il tempo degli dèi. Sicché, si potrebbe ben comprendere l'affermazione platonica delle *Leggi* secondo cui la danza è sempre e solo danza con gli dèi. Cosa sarebbe un tempo divino *sive* un tempo rubato? Forse un tempo sottratto al tempo – cioè a Cronos? Ma c'è un tempo che non appartenga alla scrittura cronologica del tempo – all'unione sincopata di Cielo e Terra? Non si può certamente sottrarre la proprietà del conto al tempo, poiché il tempo è questo contare il tempo, che rapprende e spazia la vita nel conto e nel canto (nel racconto, nella danza). Contare il tempo è il solo modo di rubare tempo al tempo, cioè di darsi tempo. Sicché il tempo rubato è il tempo "divino" del conto (e) del canto. Si conta e si canta – si danza – e nel *frattempo*: in questo tempo rubato, qualcosa accade, accade fra i tempi, cioè fra il conto cantato dei tempi. Se danzare è *constituir-sé* danzante in relazione a un'espropriazione, ciò significa anche che tale uso del proprio è indisciungibile dall'aver luogo in un *frattempo*.

"Quanto sei cresciuta nel *frattempo*..", si dice. Semplicemente: sei cresciuta, e si cresce nel *frattempo*. Il crescere non è qualcosa che si veda e si abbia sotto gli occhi, se non molto raramente, ma che – come la storia, come la natura – è sempre già là.

Si testimonia – si giura – solo di ciò che si è visto; ma chi può dire di aver visto qualcosa o qualcuno crescere – se non nel frattempo? Veder crescere è testimoniare dell'intestimoniabile, così aver visto danzare in un tempo rubato è giurare di aver veduto l'impercettibile. Danzare è divenire ed esporre l'impercettibile, ciò che nel frattempo cresceva e che impercettibilmente (si) muove e commuove.

L'impercettibile non è il contrario della percezione del movimento e lo si può altresì esibire giocando sapientemente con le velocità e le lentezze del movimento (le quali sono tutt'altro che indipendenti dagli affetti che sprigionano; si pensi anche al "rubato" nella tradizione musicale). Se si ha una macchina atta a riprodurre, per esempio, una sequenza di 24 fotogrammi per secondo, l'occhio umano percepisce un movimento continuo; ovvero, il limite tra un fotogramma e l'altro resta impercettito. Oppure, al di sotto di certe soglie, non si percepisce movimento alcuno, così come non si ode una vasta gamma di frequenze sonore. Divenire impercettibili è catturare furtivamente con un *sensorio* certe lentezze e velocità infra-mondane e liminali, percepire al limite (con) un'assenza di percezione. Nessuno vede crescere l'erba – se non nel frattempo in cui l'erba cresceva, era cresciuta, e una danza può essere abitata e traversata dalla potenza dell'erba che cresce, «senza forma e senza somiglianza». La segnatura dell'erba sul danzatore, se è un'impronta materica (cioè un'impronta dell'*amorfo* secondo la tradizione neoplatonica), non concerne la forma da imitare, ma l'aver luogo – il materialarsi – di una danza nel medio impercettibile della potenza vegetale di crescere.

Si danza nel tempo rubato in cui l'erba cresce, il latte caglia, l'infante succhia, i minerali cristallizzano: *nel frattempo, discontinuo e pieno, ostinato e fragile, del lavoro del mondo*. Danzare, propriamente, è esporre in un frattempo, in un tempo rubato col conto e col canto, l'impercettibile che lievita fra di essi, che nell'intorno transita e dura («Nessuno è in grado di misurare / la durata della vita di Sakyamuni», recita il *Sutra della Ghirlanda di Fiori*). Danzare, far uso del proprio, non è sapersi muovere con armonia e nemmeno orientare a un fine un gesto, ma anzitutto testimoniare di una *storia naturale* (Benjamin diceva che si dà storia di tutto ciò di cui si dà natura), che è sempre già là e proprio perciò è impercettibile. Testimoniare di veder danzare in un tempo rubato è giurare che si possa percepire *con* la propria impossibilità e impotenza di percepire.

2. *More geometrico, sive ornamento*

Cantare è geometrizzare – spaziare, generare – il mondo nel tempo del racconto, appuntavo dal discorso di Cambria, che ha curato il Crocevia dello scorso 3 marzo tra Arti Dinamiche e Filosofia (ma si pensi anche alla pratica teorica di una "geometria della cultura" proposta dal prof. Zalamea lo scorso anno, durante Linguaggi in transito: matematica). Inoltre, se ho ben compreso, si diceva che la memoria segnica del racconto porta con sé una memoria non segnica, una smemoratezza naturale, che "promette" di non soccombere all'ignoranza della memoria esosomatica.

Se geometrizzare il mondo è effettuarlo e tramandarlo, traducendolo e tradendolo, nel tempo del racconto, *d'altro canto* è come se, a guardar bene certi tramandamenti, vi fossero segni che vibrano al limite di un'insignificanza e di una gratuità senza pari. Il canto *Ederlezi*, diceva grottescamente Cambria, non significa nulla, e forse un canto propriamente non significa e non rappresenta, non sarebbe dell'ordine del tramandamento significato la sua smemorata, immemorale – e proprio perciò davvero indimenticabile – esigenza di memoria e di giustizia («Ma non lo devi rappresentare. / Non devi forzare nessuna parola», per ripetere *L'apparizione* di Fortini). Raggiungere, in una composizione (verrebbe da dire: in una vita), quel gesto di resistenza «che lega e scioglie veramente» l'intramandabile, il quale involge ogni tramandamento al limite delle sue figure storiche, implica di situare nell'ordine del "mai stato" quel "C'era una volta..." che principia tutte le volte il tempo del racconto.

Nel Seminario delle arti dinamiche 2017-18 siamo stati alle prese con una forma speciale di "scrittura", quella ornamentale. Croce e delizia degli storici e dei filosofi dell'arte e non solo, l'ornamento spesso è stato inteso come un "sovrappiù", un "supplemento d'anima", nell'epoca in cui – tra Ottocento e Novecento – la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte consegnava quest'ultima a un mutamento "auratico" decisivo. Guscio arcaico di gesti perduti, il mollusco ornamentale sembra andarsene in giro per gallerie d'arte e architetture *Liberty*, tra astrazioni geometrizzanti e impulsi floreali, destinato a secernere quel "di-più" di senso e di visione che ne costituirebbe la polpa vivente, organica e finalmente simbolica. Così il gesto moderno dell'arte sembra sfinire e sfiorire in un puro gusto ornamentale – non esente dal "mostruoso" e dal "grottesco" – intonato "qua e là" ad abbellire i *meandri* delle esistenze e delle stanze metropolitane, a riportare in esse, sotto forma inorganica, la rigogliosa e perduta natura.

Mantenendo questo sfondo, proviamo a pensare che l'ornamento non manchi di nulla e non sia surrogato di altro. Il suo sovrappiù, eccedente ogni significazione e al contempo sostituto di nessuna origine, a

questo punto, non consisterebbe nel rinviare a un'intensità perduta che debba essere infinitamente re-
instaurata (gesto reazionario di una certa estetica), bensì, portando all'estremo la mera superfluità della sua
parvenza, testimonierebbe senz'altro del gesto che apre ogni volta in possibilità – in intensità – il campo del-
la percezione e della significazione. Solo qui, a un livello né simbolico-culturale né organicistico
dell'*aisthesis*, l'ornamento viene ripreso – per dislocare un'espressione di Deleuze e Guattari – in quanto
«linea nomade e inorganica della vita», le cui biforcazioni striano di una medesima e *inverosimile* bellezza
l'apparizione *improbabile* del vivente.

«Tu se sai dire dillo», così il canto di Giuliano Mesa giungeva a noi, due anni fa, attraverso la voce
di Tommaso Di Dio. Patire l'inverosimile e improbabile bellezza che “orna” – nel senso sopra espresso – il
mondo, al punto da farne una disamorata preghiera; “contro-effettuare” il gesto efficace del tramandamento
per confrontarlo all'intramandabile “pieno” che “non rappresenta nulla”, e che, al contempo, resiste alla rei-
terazione vuota del tramandamento (che resiste al silenzio delle Sirene, come scrisse una volta Kafka). Se
non si tratta di reiterare una certa vacuità del tramandamento (è inutile: da un lato, la Storia non consiste più
nell'assunzione di un Compito epocale o di un Progetto e nessuna ermeneutica infinita potrà illuderci di deli-
barne il fondamento negativo; dall'altro, a finire è proprio la “fine della storia”), occorre ancora giocare la
vacuità *in-contro* al tramandamento stesso? Il punto è che, compreso e patito il vuoto della macchina, cioè
l'assenza di fondamento che pur la fa funzionare, non si tratterebbe di ripeterlo come presupposto vuoto delle
nostre determinazioni, come motore immobile ancora destinante – destinante di nulla e quindi di tutto quel
che ne assume la “maschera” – che funge e si mobilita nelle partizioni.

L'assenza di fondamento, dimora esausta di una tradizione umanistica che ha inteso, nella storicizza-
zione del linguaggio e delle sue figure, scavar sotto la pelle del linguaggio (senza ritenere che fosse
anch'essa una *provacanora*, una lotta con il dio, arcaica quanto lo scorticamento di Marsia!), forse ci lascia a
contatto con una voce “creaturale” che – in nome di cosa parla? – parla “senza nome”, con un divenire irresi-
stibile di corpi che inventano gesti a venire, che esigono una verità del relativo; forse ci pone nel mezzo della
tensione dantesca verso un “volgare illustre dell'umanità redenta” (un'umanità perciò insalvabile, già salva),
un’“arte del discorso” come esposizione alla, della e nella prassi; un'esposizione alla *carne* del mondo – alla
storia “mai stata” che urge nel presente – in cui è in gioco la felicità del vivente.

Come ci si arrischia e ci si educa, allora, ad ascoltare un canto, una voce, un fischio – il *versus* che ci
affetta?

La poesia, afferma Di Dio, si mette a contare nel punto di frattura del tramandamento comunitario,
ricomincia da lì, esangue, esegue un ritorno in punta d'esodo; il poeta, questo vivente anonimo, schiva le pa-
role d'ordine degli «uccellatori metafisici» («Tu sei di più! Tu sei superiore! Tu hai un'altra origine!»), si e-
spone al canto e al silenzio, foss'anche resistendo al canto e al silenzio: «oh sì che quello fu un gran bel
stracciare!» (Rebora). La poesia si espone, inciampa...

Il divenire come resistenza fa segno al movimento di contro-effettuazione di ciò che è, di ciò che ac-
cade: è l'inciampo dell'accadere..., l'inciampo ripetuto del regista Naharin, in ultimo, sui gradini del teatro.
L'inciampo di Talete che si conserva indelibato nel *riso* della servetta di Tracia, la quale, come piaceva ri-
cordare a Merleau-Ponty pensando alla non-filosofia al cuore della filosofia, si fa beffe della filosofia (sic-
ché, il filosofo francese auspicava, al principio degli anni Sessanta, che un divenire non-filosofico *della* filo-
sofia potesse rendere possibile una nuova esperienza di ciò che si è chiamato, per più di due millenni, “filo-
sofia”). L'inciampo, nel senso dell'esposizione di un'impotenza come vita intima del gesto e della potenza:
poiché noi non padroneggiamo gli eventi e i divenire che ci fanno, per quanto la vita vissuta e saputa si sforzi
a ragione di farlo. Inciampare “artisticamente” è fare dell'incapacità di padroneggiare i corpi, le cose, le pa-
role, non l'oggetto o il *termine* di un pensiero, ma la potenza stessa di pensare, perché si possa ancora pensa-
re; perché si possa credere alla consistenza di quei corpi, di quelle cose, di quelle parole.

Ne *La preziosa ghirlanda degli insegnamenti degli uccelli* (*Byachosrin-chen 'phreng-ba*), un'opera
anonima e devozionale del buddhismo tibetano, ogni tipo di uccello himalayano, dopo aver udito il canto re-
gale del cuculo (sotto le cui penne si cela il Bodhisatva Avalokiteśvara), va eseguendo il proprio canto-
risponso e ciascuno ogni volta si interrompe per ascoltare il canto vicino. Si trattava di comporre una ghir-
landa di dottrine cantate che potesse risvegliare la mente agli insegnamenti del Buddha e così tramandarli. Se
non può essere certamente questo il nostro orizzonte immaginale e compositivo, al contempo qualche cosa di
inattuale risuona.

Nel frattempo che si conta e si canta o che s'intesse e si tramanda una storia, un'impercettibile e
smemorata ghirlanda va s-figurando tra le mani, attraverso noi, al di là di noi: un'*embarquement pour*
l'Océan s'insinua nel baluginare di *Lux æterna* (parafasando Cambria, che legge *Atmosfera* in *Inizio* di Si-

ni), il tempo rubato della danza ospita l'altrove-qui di un incontro indecidibile, essendo, l'una e l'altro, un inciampo a prova di gravità. Un filo, quello della ghirlanda, che, nel tempo rubato dell'incontro, nel frattempo che si conta e si canta, rende *complici* (*cum-plēctere*, intrecciare). Un filo, una potenza comune, che si materia nell'aver luogo dei molti, senza un destino da inverare, ma aprendo ogni volta in intensità, in possibilità, la potenza di *una* vita che si genera vivendo. Perché possa divenire, nelle *arie* nomadi e anonime dei canti, «*la Terra: la leggera...*».

(14 marzo 2019)