

Una vera e propria ricerca sul campo, un corpo di tracce scritte che ha come progetto quello di volgere le immagini in parole. Grazie alla possibilità di una residenza di studio presso Scenario Pubblico - Centro Nazionale di Produzione della Danza di Catania, tra luglio e agosto del 2016, l'autore ha potuto assistere al processo di ricostruzione di una coreografia di Roberto Zappalà, *Romeo e Giulietta 1.1 (la sfocatura dei corpi)*, dieci anni dopo il primo debutto. Ma lo scorrere del tempo non è mai neutrale, e il difficile passaggio ha richiesto uno spostamento non solo ai processi di creazione del coreografo e ai corpi dei nuovi interpreti, ma anche agli strumenti, allo sguardo, al pensiero, al senso della presenza stessa del testimone oculare.

Il libro contiene un dvd con entrambe le versioni, alcune riflessioni preliminari sul mestiere dell'osservare la danza, il diario "di esplorazione" dei giorni di prove del riallestimento della coreografia, un inedito *close reading* delle due versioni poste in parallelo (2006 e 2016), e un'analisi conclusiva su tre precise scelte, sceniche e drammaturgiche, che hanno dato vita ad altrettanti piani di innovazione rispetto al tema e rispetto alla tradizione che ha preceduto questa coreografia. Ma niente di tutto ciò è rimasto tale e quale nel lavoro testimoniale del tempo produttivo. Così, le riflessioni sulla pratica e la ricerca sul campo hanno assunto il tono della confessione, il diario si è scritto in molte forme, secondo i più diversi progetti di scrittura, e il commento con l'analisi hanno di gran lunga mancato i limiti dell'episteme.

Cosa, infine, è successo? In barba a ogni ideologia ricostruttiva, a ogni politica del rifacimento, e a ogni economia restaurativa in danza, è risultato che la seconda versione della coreografia non ha potuto che essere la decostruzione della prima. Nel campo di un processo interpretativo del passato, dunque, quasi tutti gli schemi di gioco sono cambiati. Ma non in perdita, anzi. In termini, invece, più felicemente affermativi.

Stefano Tomassini è ricercatore presso l'Università IUAV di Venezia, insegna all'Università della Svizzera Italiana ed è consulente per la danza di LuganoInScena al LAC. È stato Fulbright-Schuman Research Scholar (2008-2009), Scholar-in-Residence all'archivio del Jacob's Pillow Dance Festival (2010) e Associate Research Scholar all'Italian Academy for Advanced Studies in America della Columbia University (2011). Dal 2013 al 2016 ha collaborato con la direzione artistica del settore Danza della Biennale di Venezia. Fa parte della commissione per le Giornate della Danza Svizzera 2019.

ISBN 9788897909422



9 788897 909422

Euro 12,00

STEFANO TOMASSINI ROMEO E GIULIETTA D'APRÈS

STEFANO TOMASSINI

ROMEO E GIULIETTA D'APRÈS

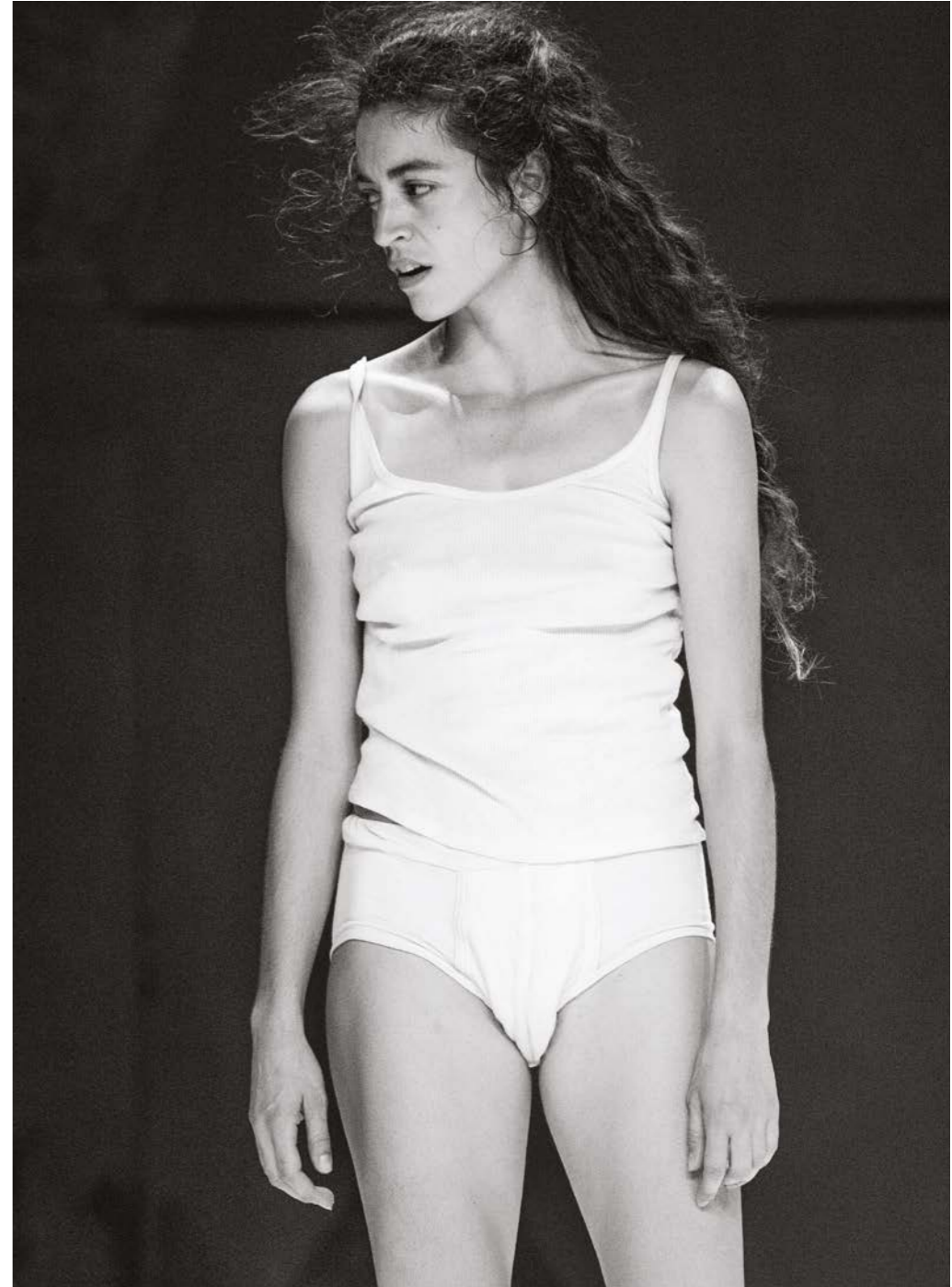
Diario sull'osservare la danza,
i corpi sfocati e il viaggio




MALCOR D'
EDIZIONE


CONTIENE
DVD





STEFANO TOMASSINI

R O M E O E G I U L I E T T A D ' A P R È S

Diario sull'osservare la danza, i corpi sfocati e il viaggio

(Romeo e Giulietta 1.1 La Sfocatura dei Corpi di Roberto Zappalà a Catania, FARM Cultural Park di Favara, Valle dei Templi di Agrigento, parco archeologico di Selinunte, e due debutti a Chiusi)



MALCOR D'
EDIZIONE

SCENARIODANZA LIBRI

ScenarioDanza Libri

Comitato scientifico:

Nello Calabrò, drammaturgo

Emanuele Coco, scrittore e storico della scienza

Daniele Zappalà, operatore culturale

Roberto Zappalà, coreografo

Giovanni Sollima, musicista e compositore

Filippo Furri, etnologo

ISBN 9788897909422

© Malcor D' srl

via Giovannino, 7 - 95126 Catania

info@malcor.it

www.malcor.it

I edizione settembre 2017

Per le fotografie:

© Archivio SP/CZD: 28

© Scenario Pubblico/Eleni Albarosa/Orizzonti Festival: terza di copertina, bandella, 10, 12, 79, 99, 101, 108 (sopra)

© Scenario Pubblico/Federica Capo: 27

© Scenario Pubblico/Gian Maria Musarra: 16, 66, 74, 76, 90, 94, 102,

© Scenario Pubblico/Serena Nicoletti: copertina, seconda di copertina, 15, 38-39, 50-51, 65, 73, 83, 85, 91, 107, 108 (sotto), 123, 126-127

Protagonisti nelle fotografie:

Daniela Bendini/Ming Poon: 16, 66, 74, 76, 90, 94, 102,

Maud de la Purification/Antoine Roux-Briffaud: bandella, terza di copertina, 10, 12, 15, 38-39, 73, 79, 83, 85, 91, 99, 101, 107, 108 (sopra), 126-127

Gaetano Montecasino/Valeria Zampardi: copertina, seconda di copertina, 27, 50-51, 64, 108 (sotto), 123,

Compagnia in prova: 28

book design: Maurizio Leonardi / mrzdesign.it

LA COLLANA

I libri pubblicati in **ScenarioDanza** si occupano di danza contemporanea e di arti performative, praticate e comunicate attraverso la forza espressiva del corpo e del gesto.

La collana nasce dall'incontro con Roberto Zappalà che ne è ideatore, nonché ispiratore. In occasione della creazione dello spettacolo *Sudvirus*, il coreografo catanese scopre la necessità di approfondire i dubbi, i percorsi e le idee che a partire dall'espressione corporea si riverberano sulle tematiche sociali e poetico/narrative.

Per mezzo di **Scenario Pubblico**, che insieme alla **Compagnia Zappalà Danza** è riconosciuto Centro Nazionale di Produzione della Danza, Roberto Zappalà ha già raggiunto lo scopo di affermarsi come soggetto di creazione artistica e di educazione alla visione dei linguaggi contemporanei.

Nel tentativo di espandere la sua comunicazione in maniera più organica, coerente e affascinante anche in campo editoriale, ha trovato nella **Malcor D' Edizione** una nuova sinergia, rafforzando così il primato della città di Catania, quale capitale siciliana della danza.

Mantenendo un rigoroso concetto di contemporaneità, l'intenzione del progetto sarà di indirizzarsi anche ad altri linguaggi e altri luoghi, sempre partendo dal territorio e dal corpo, e sempre contaminando e facendosi contaminare dai fattori esterni che più si nutrono del corpo stesso, punto di partenza e naturale strumento di ricerca comunicativa.

L'Editore

Romeo e Giulietta (la sfocatura dei corpi)

Coreografia e regia, luci e costumi

Roberto Zappalà

Musica

**Pink Floyd, Elvis Presley, Luigi Tenco, José Altafini,
Mirageman, John Cage, S. S. Prokof'ev**

Interpreti

versione 2006: **Daniela Bendini, Ming Poon**

versione 2016 - doppio cast: **Maud de la Purification,
Antoine Roux-Briffaud / Gaetano Montecasino, Valeria
Zampardi**

Testi a cura di

Nello Calabrò

Direzione tecnica

Sammy Torrisi

Management

Maria Inguscio

Si ringraziano **Simone Viola** e **Antonio Cascone** per i
movimenti di danze da sala

versione 2006

prima rappresentazione a Catania, Scenari Pubblico, 18 novembre

versione 2016

prima rappresentazione a Chiusi, Festival Orizzonti, 5-6 agosto

INDICE

Invero tutti questi accidenti non mi avevano of-
feso affatto: era come se fossero capitati a un
altro e io ne fossi stato solo spettatore.

Anonimo russo

0. prologo	13
I. prefessione	
<i>strannik</i>	17
già prima	23
II. diario	
<i>fieldwork</i>	29
presente singolare	31
giorno 1-12	36
debutto 1-2	60
III. prefermare	
<i>root of an unfocus</i>	67
la scuola del sospetto	69
versione 2006 versione 2016	71
IV. non essere Giulietta	
<i>travel agency</i>	109
riprova	113
il terreno di mezzo	117
divenire pesce	120
logica dell'esodo	124



A Chuck Kelley
in memoriam

quel maltrattato ma affascinante mondo
della copia, o se si preferisce del *d'après*.

MASSIMO PULINI

La mia idea di tenere un diario, la cui forma
flessibile sia adatta a quello che credo sia
ora il mio bisogno intellettuale principale:
potermi esprimere su tutti i piani così diffe-
renti che mi interessano in un'unica opera.

EDGAR MORIN

È allora che, provando piacere per queste
cose, nel momento in cui guardavo l'incres-
patura di tre onde successive, che si pie-
gavano dietro di noi sotto il vento, ho sentito
salire dal profondo un sentimento di gio-
ia solenne che si armonizzava con questo
spettacolo, ed ho ringraziato Dio in cuor mio
per avermi reso capace di gioire in questo
modo; mi sentivo fortunato per la capacità
di pensare, benché mi sembrasse tuttavia di
non pensare a niente.

GUSTAVE FLAUBERT



0. prologo

Uno si deve tenere i ricordi così come si sono andati depositando nella propria memoria, senza cercare di controllarne una precisione che non esiste se non nella nostra fantasia: i ricordi non vanno disturbati.

Massimo Consoli

Amate. Siate onesti e sinceri, amate. L'amore è difficile per tutti.

Adelmo T.

Amato lettore questo è un libro di pace. Come la danza che tu vedrai, è fatto di visioni. Soprattutto d'amore. Ma anche di morte. Senza sopravvalutarla, però. Sono immagini di un continuo ritorno. Così come il mito, anche la danza sempre ritorna sui suoi passi. La storia è nota: Romeo ama Giulietta e da subito ne è ricambiato. Ma i dispositivi parentali, dunque culturali, che accerchiano entrambi, specie quelli invisibili, vogliono piuttosto impedire lo scandalo di un amore fuori dai muri, un amore oltre i perimetri delle abituali contrapposizioni. Sempre preferisce alimentare il conflitto chi crede che la vita, ridotta a facciata, trapassi nell'ideologia. E che al di fuori del consumo e della produzione – azioni che esigono disciplina e rispetto – non vi possa essere alcun ordine umano.

Ai due innamorati occorre allora un corpo sfocato, per sfuggire alla presa. Non si tratta di diventare trasparenti. Ma visivamente impredibili. Sempre in movimento, dunque. Come in un esodo perpetuo. E potrebbe per

loro anche essere una grande fatica.

Quello che nel testo di William Shakespeare è prodotto da un continuo contrattempo, coincide qui, nell'intuizione di Roberto Zappalà e Nello Calabrò, con il mettersi fuori fuoco. In questa coreografia, ripresa dopo dieci anni il suo primo debutto, non senza cambiamenti, alla fine nessuno muore. Non si rimette mano al passato senza accogliere nuove responsabilità.

A Catania ho personalmente osservato il ritorno di questa danza, il rifarsi di questa coreografia, e ne ho scritto il diario. Troverai in queste pagine anche il racconto di alcuni luoghi della Sicilia. Perché è difficile comprendere il lavoro di Zappalà senza viaggiare per l'ampio enigma di quest'isola. L'osservazione si è fatta fisica, partecipante, e nel tempo ha rinunciato a tutte le sue possibili metafore. Questo che hai fra le mani è dunque tutto ciò che ne resta. Dovrai ora tu, beato lettore, trasformarti in testimone. Magari comparando, distinguendo, avvicinando e collegando: raffrontando, da te, questo con quello. La conoscenza, come l'amicizia, è sempre questione di presenza. Ma anche di autodeterminazione. Sapere fare da sé, a volte, significa anche riuscire a fare un poco di pulizia intorno. E volere leggere significa potere aprire gli occhi. Sono tutti segnali di vita.





I. preffessione

A reflection on but also of a body yet to appear, in advance, a prefflection.

Akira Mizuta Lippit, *Cinema without Reflection*

[strannik] Conviene scriverlo subito. Lo scopo principale di questo libro è quello di parlare di me stesso, di ciò che faccio, e di parlarne senza timore alcuno di essere tacciato di soggettivismo. Da qui, l'idea del diario. Osservo la danza, provo ad analizzarla e poi ne scrivo. Per molti non è nemmeno un mestiere. Lo è. Si rassegnino i più perplessi.

Grazie a un'occasione precisa — il riallestimento di Roberto Zappalà a Catania di una sua coreografia del 2006, cui ho assistito a tutte le prime fasi — ho voluto raccontare la mia storia. Come per circoscrivere *per verba* le mie difficoltà. Descrivere i miei percorsi. Ragionare su ciò che resta. Mi sono stati ottimi fiancheggiatori alcuni, pochi, libri. Soprattutto quello di Jean-Manuel Morvillers, *Le journal d'exploration* (2005) e quello di Michael Taussig, *I swear I saw this. Drawings in fieldwork notebooks, namely my own* (2011). Ma confesso, se pur

più sullo sfondo, anche quello di Edgar Morin, *Le vif du sujet* (1969) e quello di Viktor Šklovskij, *Zoo o lettere non d'amore* (1923).¹ La realtà che ho provato a restituire qui, non si nutre di una convenzionale, indistinta neutralità. Come di norma, invece, sembra essere richiesta a contributi comandati a gran voce come scientifici. Credo invece anch'io che «l'osservatore, il ricercatore, lo studioso devono, necessariamente, centrarsi su se stessi, sul loro io, ed esprimersi a quel livello, possibilmente in un diario». ² Il bisogno di conoscenza che sta al fondo di questo dovere autocentrato dell'espressione, non credo debba essere ulteriormente argomentato.

Tempo fa, a una presentazione di un libro di studi di danza, ricordo che per quasi due ore i curatori tediaroni i pochi astanti con un fitto e inesausto richiamo agli studi interdisciplinari, alla teoria critica e ai metodi alternativi allo studio storico. Per tutto quel tempo, né il titolo di una coreografia né il nome di un interprete provò a cadere dalle loro labbra. Alcun richiamo alla memoria, nessuna allusione nei discorsi. Evidentemente, quell'immediato presente non ammetteva fantasmi. Era inutile rincorrere spettri: semplicemente, per loro, non ce n'erano. E infatti quel libro che presentavano, trattava di discorsi con cui svolgere e avvolgere un senso, ma non insegnava a come nominare le forze, i momenti, le configurazioni. In tanto

¹ Jean-Manuel Morvillers, *Il diario di esplorazione* (2005), prefazione di Michel Lobrot, Roma: Sensibili alle foglie, 2011; Michael Taussig, *I swear I saw this. Drawings in fieldwork notebooks, namely my own*, Chicago – London: The University of Chicago Press, 2011; Edgar Morin, *Il vivo del soggetto*, Bergamo: Moretti & Vitali, 1998; Viktor Boriosovič Šklovskij, *Zoo o lettere non d'amore*, a c. di Maria Zalambani, Palermo: Sellerio, 2002.

² Michel Lobrot, *Prefazione*, a J.-M. Morvillers, *op. cit.*, p. 5. Sul diario come pratica di esplorazione del quotidiano, in una prospettiva etnosoziologica, si vd. Rémi Hess, *La pratica del diario. Autobiografia, ricerca e formazione*, a c. di Fulvio F. Palese, Nardò: Besa, 2017.

affanno teorico i due curatori, rispetto alla materia dei loro studi, mi apparivano allora sempre fuori fuoco. Erano come sfocati. In piena overdose di loro stessi: a sentirli, nessuno avrebbe mai sospettato che lì, quel giorno, si parlasse proprio di danza.

(E ricordo che anche pensai a quanto l'ansia di legittimare se stessi può, più spesso di quanto non si creda, far perdere di vista l'oggetto del proprio affanno.)³

Qualche anno fa, invece, ero al Teatro Ariosto di Reggio Emilia, per una serata dedicata al mondo dei *Ballets Russes* dal Junior Balletto di Toscana. Nel programma c'erano anche coreografie di Eugenio Scigliano e Cristina Rizzo, a quel repertorio ispirate. Una bella serata. Ero seduto accanto a una amica e collega, Silvia Poletti. Durante la performance mi descriveva, non richiesta, ogni giovane interprete. Mi raccontava la provenienza, scuola frequentata e ruoli già sostenuti, financo il carattere del talento di ognuno in una prospettiva di carriera che, nelle sue accorate parole, era sempre piena di futuro. Confesso che tanta prossimità professionale, tanta conoscenza personale e capacità di messa a fuoco allora mi soggiogò. Così, una passione nasce quasi obbligata, proprio perché altre possibilità non si vedono, quando si vogliono comprendere i limiti di uno spazio circoscritto, la vita di una comunità. Mi fece capire la direzione verso cui avrei dovuto aprire il mio sguardo. Poco dopo, quando mi capitò di vincere una borsa di studio europea per un progetto di ricerca in studi di danza a New York, Silvia mi spedì prontamente da due suoi cari amici di ABT, grazie

³ Ma non posso, qui, non ricordare a me stesso il monito delle parole di Edgar Morin: «Ogni volta che denunciemo i "mascalzoni", è per nascondere in noi qualche debolezza o qualche bassezza» (Id., *Il vivo del soggetto*, cit. p. 52). Ebbene, confesso subito la mia: questo libro era un bel libro, ricco di materiali teorici e assolutamente inedito nel panorama degli studi di danza italiani, anche più volte da me adottato nei corsi sulla metodologia della ricerca.

ai quali avrei potuto assistere a molte repliche della compagnia, quell'autunno in programma al City Center. Fedele alla mia impresa, già più me la immaginavo come una buona occasione di scrocco. Ma sono sicuro che Silvia, invece, quale sacerdotessa di un rito di iniziazione che si stava per compiere a mia insaputa, sapeva già che ne sarebbe stato di me. Conobbi, così, Franco De Vita, allora direttore di ABT Jacqueline Kennedy Onassis School, e Raymond Lukens, artista associato e direttore del National Training Curriculum di ABT.⁴ L'impresa guadagnò subito la più felice condizione dell'incontro, del dialogo ininterrotto, della conoscenza e della prossimità: tutti i privilegi dell'amicizia. La divisa dell'ospite scivolò presto via. Diventai testimone. Kierkegaard scrive che quella del testimone è la più autentica forma di comunicazione, diretta alla singolarità del vivente perché «non fa dei contemporanei l'istanza».⁵ Anche per me l'istanza, infatti, era la storia e la vita di un intero nuovo mondo. Grazie a Franco e Raymond, ho potuto osservare quasi giornalmente la scuola e le lezioni, le presentazioni per la raccolta fondi alle iniziative della compagnia, partecipare ai tanti incontri con i protagonisti del passato tra cui, per me indimenticabile, quello con Susan Jaffe, oggi responsabile della scuola affiliata al National Training Curriculum di ABT nel North Carolina.⁶ E poi conoscere

4 *Training The Whole Dancer. Guidelines for Ballet Training and Dancer Health*, ABT National Training Curriculum, New York: The Ballet Theatre Foundation, 2008.

5 Soeren Kierkegaard, *Diario*, a c. di Cornelio Fabro, Brescia: Morcelliana, 1962, vol. 1 (1834-1849), p. 836 (§ 1778).

6 Non sarà discaro che il mio lettore viderà il *Grand Pas* del cigno nero che Susan Jaffe ha ballato in coppia con Jose Manuel Carreño (prontamente rintracciabile su YouTube) per ABT: a me è sempre sembrata una interpretazione esemplare, da tesaurizzare, ma naturalmente non tanto come una lezione di classicità né di virtuosismo, quanto di seduzione, mesmerica, e di incantamento, eroticamente sedicente (ossia falsificato ma non ingigantito). La cattiveria e l'antagonismo del cigno nero non

Charles 'Chuck' Kelley, per più di cinquant'anni danzatore e maestro di tap a New York City, con i suoi mille racconti sulla danza a Broadway, il Village, l'ossessione per il nudo maschile di Ted Shawn e le intemperanze di Jack Cole (già membro dei Men Dancers). Ho seguito, anche, un'edizione dello Youth American Grand Prix (Jack C. Skirball Center for the Performing Arts, 21-24 marzo 2009), in cui Mr. De Vita era uno dei giudici insieme, tra altri, a Luca Masala (Princess Grace Academy). Per ragioni contingenti decisi di assistere alla fascia *senior* delle competizioni (15-16 e 17-19 anni). Fu un'esperienza empia, e non si tratta di un refuso! Ma anche devozionale: già proprio così. Mi sembrò di stare in un supermercato della variazione. E, insieme, mi sembrò di compiere un salto molto più avanti: ossia, comprendere la ricerca della perfezione intesa come un'idea geometrica e fatta di soli vertici che interagiscono fra loro, in un'ammirevole polifonia di corpi. Ho così recepito, afferrato e assorbito tutta l'etica del lavoro che sostiene tanta disciplina e che sta dietro a tanto sudore, dedizione, perizia. Lo spettacolo come capolinea del teatro è solo negli occhi di chi guarda: ciò che possono questi corpi non sembra corrispondere soltanto a un astratto e coercitivo ideale di perfezione. Ma a una più vera pratica di resistenza. E del fare bene. Questa avidità per un'idea aperta e sempre mutante della tradizione del balletto con tutto il suo lessico, porta per forza con sé un'etica del corpo che, attraverso una ferrea grammatica, disciplina la persona, il suo quotidiano, la misura della sua relazione con il mondo. E porta con sé la promessa di un mondo perfetto: quello del talento,

sono qui cavilli di occhiacci cattivi e incantatori, di sorrisi ghigneschi e imprigionanti: ma il male è terapia. Più te ne faccio e più bene ti voglio. In questa indeterminatezza della seduzione non c'è spazio alcuno per il negativo: produce differenza, e fa presagire un'unica via di uscita, quella della gioia. Ne sono certo, questa versione sarebbe piaciuta a Gilles Deleuze. Ma il mio lettore scoprirà da sé di che cosa si tratta.

e del merito.⁷ Queste forze all'opera, questi momenti di saldatura tra danza e vita, queste configurazioni di corpi dal potenziale rivoluzionario perché capaci di trasformazioni inaudite perché da sempre corpi della differenza,⁸ spesso non hanno nulla, ma proprio nulla, a che fare con i discorsi pseudoaccademici fabbricati per il gusto falso-signorile delle sedicenti "parole autorizzate". Del resto, ad ascoltare la loro prosa, per tornare a quella presentazione-senza-danza di cui sopra, ogni frase non riusciva proprio mai a giocare con l'equilibrio. Non si divertivano mai. Una distanza dalla prassi naturalmente incapace di raggiungere la platea.

Io provo ad andarci spesso in platea. Quasi non faccio altro. Sempre comunque meno di quanto vorrei. Ed è anche pieno di gioia questo mio peregrinare. Come uno *strannik* della tradizione russa, consapevole della propria insufficienza ma testardo nel suo desiderio. Per alcuni teatri che seguo mi capita anche di scrivere. Programmi di sala, per lo più. Presentazioni e cataloghi, a volte. Si tratta quasi sempre di testi brevi, ai margini, testi di servizio. Una pratica di scrittura per anticipazione, per scarto, senza luogo a procedere. Più o meno come nell'uso dell'improvvisazione in tanta danza contemporanea, quando liberata dai dogmi della coreografia: non ne resta, spesso, poco più di niente. Ma è un esercizio

7 Cfr. le parole di Tamara Rojo: «The truth is, if you are a good dancer, people will notice. That's the good thing about ballet, it is meritocratic» (in *Being a Dancer. Advice from Dancers and Choreographers*, a c. di Lyndsey Winship, London: Nick Hern Books, 2015, p. 59): la logica del luogo comune, qui, porta con sé una relazione oggettiva tra l'individuo che la possiede e lo spazio che occupa, tra ciò che è capace di affermare e le risorse di cui dispone; ciò che dovrebbe maggiormente confortare, in questa logica, è soprattutto l'immagine del futuro che essa è in grado in qualche modo di anticipare.

8 Cfr. Ann Daly, *Classical Ballet: A Discourse of Difference*, in *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, a c. di Jane C. Desmond, Durham – London: Duke University Press, 1997, pp. 111-119.

continuo di ottimismo. E di incontro. Sono scritture in cui spesso occorre saper già scrivere ciò che lo spettatore, che legge, vedrà. Per questo abitua a guardare in modo preventivo. A raccontare quanto di compiuto appare in un lavoro. Occorre sempre essere capaci di parole buone. E per farlo bisogna pensare pulito: scrivere la verità. Esige uno sguardo aperto, non critico. E l'istinto di una guida. Una buona scuola, dopo tutto.

[già prima] Era già successo. Nel 2010. In pieno agosto. Quando il caldo a Manhattan immobilizza i corpi come (quasi) tutta la programmazione di danza in città. Facevo ricerche sulla vita e le opere del pioniere della danza moderna nordamericana Ted Shawn. Erano destinate a scrivere una monografia commissionatami da una casa editrice siciliana che poco dopo, per troppa disinvoltura, fallì. Resistenza e resilienza che i libri italiani sulla danza non hanno mai avuto. L'impresa di scriverla, comunque, mi pareva gravosa. In quei giorni ottenni una residenza di studio presso l'archivio storico del primo festival di danza americano fondato proprio da Ted Shawn, il Jacob's Pillow.⁹ Fu un'esperienza indimenticabile. Sperduto nel Massachussets, ad alcuni chilometri da Lee, in mezzo al niente. Quasi due settimane di lavoro. Nel Blake's Barn, un granaio ristrutturato e riadattato, alle spalle del dottissimo e molto ospitale Norton Owen, direttore dell'archivio. Due settimane anche di spettacoli, la sera. La notte dormivo ospitato in una delle baracche di legno che circondano gli spazi principali del sito. Credo la mia fosse quella intestata a Markova, giusto di fronte a quella (più grande) dedicata a Cia Fornaroli. Costruite in origine dai Men Dancers, poi perfettamente restaurate, in parte anche ampliate e dedicate a glorie della danza

9 Cfr. Norton Owen, *A Certain Place. The Jacob's Pillow Story*, nuova edizione, Lee: Jacob's Pillow Dance Festival, 2002.

e del balletto mondiale. Intorno, solo boschi. Di giorno, negli spazi in comune, mi capitava di rispondere alle domande della direttrice di allora, Ella Boaff, sulla danza contemporanea italiana, o discutere del *Pinocchio* di Carlo Collodi con il coreografo afroamericano, nato a Pittsburgh, Khayle Abraham. Quest'ultimo già progettava *Live! The Realest MC* per il suo gruppo Abraham. In.Motion, un incredibile lavoro coreografico che ho poi visto al The Kitchen (NYC) nell'autunno del 2011. Qui il coreografo e danzatore combina il *plot* di Pinocchio con un suo precedente assolo intitolato *Inventing Pookie Jenkins*: storia comune di ricerca di accettazione, nel "diventare uomo" per uno, e "diventare reale" per l'altro. Un lavoro sulla difficile liberazione dalle norme sociali che regolano (e opprimono) le identità: perché, come ricorda Adorno, appartiene al meccanismo dell'oppressione vietare la conoscenza del dolore che produce.

Sempre al Pillow mi capitava di parlare, fra una performance e l'altra, con Raffaele Morra dei Trocks. In quei giorni danzava il titolo principale, più emblematico e noto, della compagnia, mai annunciato nei cartelloni per motivi di diritti d'autore. «Cosa avrebbe detto il nonno...», pare siano state le parole della zelantissima erede del grande coreografo (Fokin), che quei diritti di rappresentazione ai Trocks gli aveva rifiutati. Ma si eredita in fondo l'usufrutto dell'opera, non la sua autorialità; il suo valore di mercato, peraltro, è stabilito proprio dalla ricezione sociale di questa parte materiale del lavoro, la 'proprietà' immateriale invece dovrebbe essere considerata di pubblico dominio.¹⁰ Che cosa avrebbe detto il Maestro? «This is not my ballet!», avrebbe senz'altro tuonato, molto semplicemente. Anche mancando in pieno, in quel suo proverbiale stile

¹⁰ Helmut Ploebst, *Disinherit the Heirs*, in «Ballett International | Tanz Aktuell», marzo 2000, p. 41 («The situation brings»).

compassato, ogni senso del tempo. Per questa versione coreografica dei Trocks, si tratta di una morte danzata in forma di parodia. E Raffaele mi raccontava l'ebbrezza di quella performance, il narcotizzante lunghissimo scroscio di applausi e di chiamate alla ribalta, ogni sera, al termine del breve assolo: e si chiedeva, incalzato da un'età anagrafica che avrebbe sempre più chiesto attenzione, come riuscire a rinunciarvi? Si trattava di trovare un modo per uscire di scena, una via di fuga dal proprio ruolo, «così come nei vecchi romanzi si lasciava su un'isola deserta il marinaio colpevole». Ma purtroppo ha ragione Šklovskij: «Uno spettacolo così grande non lo contieni in una frase». ¹¹ Né in una intera vita, figurarsi in una semplice decisione.

Ecco, quando osservo la danza, e ne parlo, e ne scrivo, il mio sguardo è anche il risultato di questa fusione tra passato che punta i piedi, e futuro già in corsa. È questo annullamento del tempo affinché tutta l'instabile tessitura che occorre testimoniare nella scrittura non sia bottino unico del sé, non subisca lo scacco di un ego in cerca di legittimità. Non sia preda dell'infelicità di un io irrisolto e malinconico. Ma libero di precorrere ciò che sta per apparire, felice di gettare uno sguardo senza forma né ordine preconcepito, «acephalic and without sovereignty», su quel corpo a venire che è solo superficie riflessa, iscrizione testuale o fuori-testo, immagine senza origine nel mondo.¹²

Tutto ciò ha, naturalmente, a che fare con i fantasmi e

¹¹ V. B. Šklovskij, *op. cit.*, pp.152 e 103.

¹² Cfr. Akira Mizuta Lippit, *Cinema without Reflection. Jacques Derrida's Echopoiesis and Narcissism Adrift*, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2016, p. 1: «an inscription that takes places in lieu of any place within or without the text, faceless save in reflection. Such *reflections* are also reflections in reverse; images without origin in the world».

la spettralità, la fenomenologia scritturale del raccontare e del raccontarsi. Più in generale, fare esperienza per me «è saper sentire senza risentimento».¹³ Uno dei lavori coreografici più belli che ho visto nel 2016 è stato *Estasi* di Enzo Cosimi. In avvio di coreografia, ogni danzatore raggiunge un microfono per comporre, nella pluralità e nelle ragioni di tutti, questa cruciale ingiunzione pasoliniana: «non lasciarti tentare dai campioni dell'infelicità». Questo di Cosimi è presentato come un lavoro sul desiderio, ma io credo riguardi più la felicità come un enigma che è sempre già qui: compimento e resistenza dell'umano al di fuori della Storia. Occorre fare spazio a questa felicità. Occorre anche saperla danzare, rispettivamente nei propri doveri e dominî; ma occorre prima riconoscerla. «L'estasi porta con sé l'enigma del vivere», scrive Morin, perché tocca la natura dell'umano, e aggiunge che, in fondo, «fra le società a noi note, non ve n'è nessuna che non abbia in sé musica, ritmi, canti, danze».¹⁴

Ed è proprio così. La danza per prima, tuttavia.

¹³ E. Morin, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 100 e 99.





II. diario

Per distinguere una luce occorre sempre un'altra luce. Quando si è completamente al buio e appare un punto di luce non è assolutamente possibile discernere l'origine della luce, perché al buio non si può determinare nessun rapporto di spazio.

Soeren Kierkegaard, *Diario* (15 aprile 1834)

[fieldwork] Roberto Zappalà un giorno me ne ha parlato e subito ho deciso che avrei voluto esserci. Già dal primo momento. Sorvegliare la ripresa di una coreografia del passato fin dal primo istante delle prove in studio: il lavoro a tavolino con gli interpreti, se previsto. Fin dalle prime parole sulla pianificazione del disegno e del lavoro di ricreazione.¹⁵ Confesso tutta la mia indifferenza per il mercato che si è imposto in questi ultimi anni sul rifacimento di una parte del repertorio della danza contemporanea italiana, a partire dagli anni 80 del secolo scorso: operazione di recupero culturale, e non lo credo, ma soprattutto fragile prodotto per un mercato senza

¹⁵ Anche la bibliografia sulla questione è ormai importante: per una impostazione storica e teorica si vd. almeno i saggi in *Preservation Politics. Dance Revived Reconstructed Remade*, a c. di Stephanie Jordan, London: Dance Books, 2000, e quelli in *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, a c. di Anne Bénichou, Dijon: Les presses du réel, 2015.

identità storica né capacità di sistema.¹⁶ Occorrerebbe un po' più di sobrietà nel trattare coi cadaveri.

Odio le ricostruzioni e i miti che vi si costruiscono attorno, ed ecco che incomincio a testimoniare una. Anche in tutta l'ambiguità e illusorietà di questo ruolo di testimone: ogni sguardo modella l'esperienza, e secondo precise esigenze formali che alla fine determinano la concettualizzazione dell'oggetto.¹⁷ Il mio atto interpretativo credo sarà soprattutto quello di un testimone oculare: nessuna violenza dell'archivio né egemonia della scrittura presiederà il mio resoconto. Piuttosto, cercherò di interrogare l'archivio nelle sue intenzioni materiali: il futuro anteriore che decide del suo senso, e della sua esistenza, come ricordato da Derrida.¹⁸ Per «essere trascinati entro un movimento fatto in parte di oblio e in parte di slancio verso l'avvenire», come scrive Nancy.¹⁹ Spero risulterà soprattutto come un corpo di tracce scritte, e che ha come progetto quello di volgere le immagini in parole.²⁰ Per promuovere una riflessione critica, sia su ciò che consideriamo passato e sia sui mezzi che utilizziamo per attingerlo. Tutto qui. Nella stessa situazione, ciò che qui a me è parso, a un altro parrà forse un'altra cosa.

¹⁶ Il punto più recente si legge ora in Enrico Pitozzi, *Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana*, in «Culture Teatrali», 25, Annale 2016, pp. 94-107.

¹⁷ Cfr. Rosalie H. Wax, *The Ambiguities of Fieldwork*, in *Contemporary Field Research. A Collection of Readings*, a c. di Robert M. Emerson, Prospect Heights: Waveland Press, 1983, pp. 191-202.

¹⁸ Jacques Derrida, *Le futur antérieur de l'archive*, in *Question d'archives*, a c. di Nathalie Léger, Paris: Éditions de l'IMEC, 2002, p. 43.

¹⁹ Jean-Luc Nancy, *Dov'è successo* (2011), intervista di Nathalie Léger, ed. it. a c. di Igor Pelgreffi, Tricase: Kainós, 2014, p. 3.

²⁰ Sulla tensione tra il ruolo del testimone e l'abito dello storico, si vd. Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Roma: Carocci, 2002 e 2005, sopr. pp. 183-95.

Viceversa, questa di Roberto Zappalà, mi è sembrata la più giusta occasione per capire meglio di che si trattava: per osservare, direttamente sul campo, il ritorno di ciò che è già stato.²¹ Per scrutare il mutarsi delle intenzioni del coreografo. I pudori dei corpi che apprendono, le resistenze esecutive nei confronti di ciò che è già stato interpretato. Insomma, il senso più spoglio e scoperto del rifare una coreografia.

Liberamente. Senza obbligo di scrittura: questi erano i patti. Una residenza di studio, ospite della Compagnia Zappalà Danza a Catania, con una modalità di restituzione casomai da negoziare al termine dell'esperienza. Tutto è avvenuto davvero così, nel modo più franco e immediato. Roberto è uomo d'istinto, non di contrattazione.

[presente singolare] Il progetto che si avvia con questo rifacimento è quello di creare una vera e propria *antologia* di lavori del passato della Compagnia Zappalà Danza che per il coreografo non meritano l'oblio. Il termine *antologia* (dal greco *ἀνθος* “fiore” e *λέγω* “raccolgo”; in latino: *florilegium*) contiene due differenti ipotesi di azione che concorrono alla stessa risoluzione dinamica: quella contemplativa, del fiore e del giardino, e quella attiva, del raccogliere e del riunire. Si tratta di una stretta su ciò che c'è di più bello, per avvolgerlo in una nuova unità capace di trascendere ogni autonomia o completezza, ogni individualità. A favore di uno spazio dell'accumulo e dell'ospitalità. Parziale e ospitale è, dunque, ogni *antologia*. Mai neutrale. E la cui legittimità è data non dall'ingenuo riconoscimento di ciò che ritorna e che di nuovo si afferma. Ma dalla fatale necessità di ciò che in essa è, invece, per sempre sparito. Non c'è

²¹ Per una definizione del concetto di *fieldwork* nelle scienze sociali, si vd. Robert M. Emerson, *Contemporary Field Research. Perspective and Formulations*, Prospect Heights: Waveland Press, seconda ed. 2001.

più. Non c'è mai entrato, non incluso, non compreso. Un'antologia è tale anche per le sue sparizioni. Il lavoro sull'archivio vivente di un repertorio di danza, allora, nelle forme di una *antologia* delle sparizioni non coincide con una rivendicazione del passato, né con la pretesa della detenzione della sua interpretazione. Una *antologia* di danza non si iscrive nella presunta verità della storia cui fa appello. Si tratta invece più di una supplica, di una esposizione (se non proprio di un esposto) che non è ingiunzione o comando imperativo, ma soltanto incessante interrogazione su ciò che dal passato più affiora e che può essere ancora trattenuto e fermato e trasformato, sempre in una tensione etica della responsabilità. È il presente che si sta negoziando: i gesti e le azioni conservano i loro valori come figure di spettri. Più precisamente, si tratta allora della responsabilità di dare finalmente corpo a un desiderio di costruzione della propria memoria.

Il primo titolo del suo repertorio che Roberto Zappalà ha voluto per questo progetto antologico è *Romeo e Giulietta (la sfocatura dei corpi)* del 2006.²² Si tratta di un duo. Lei e lui. Nessuna voluta trasgressione, poiché è già nel testo di Shakespeare la volontà di idealizzare e ironizzare simultaneamente sul romantico amore eterosessuale dei due adolescenti.²³ Soltanto loro, dunque. L'indicazione, almeno dal punto di vista coreografico, anche di un luogo comune. La storia tragica dei due amanti ricorre in danza in modo addirittura esemplare se pensiamo alla disponibilità formale del passo a due, scuola del

22 La coreografia ha debuttato il 18 novembre 2006 a Catania, nella sede di Scenario Pubblico, come quinta tappa del progetto *Corpi incompiuti*, prodotta dalla Compagnia Zappalà Danza, Scenario Pubblico in collaborazione con As Palavras e Le Mouvement Mons Festival (B).

23 Carla Freccero, *Romeo and Juliet Love Death*, in *Shakespeare. A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*, a c. di Madhavi Menon, Durham – London: Duke University Press, 2011, p. 302.

partnering e arte della coppia per eccellenza. Anton Dolin non esitava a considerare, tale arte, «a mystic business».²⁴ Nel duo di Zappalà, la differenza di genere è iscritta più come una virtù estetica piuttosto che politica: l'amore qui è un progetto di conflitto che si iscrive nei corpi a partire dall'indefinito temporale, dalla distanza spaziale, dal fuori-fuoco della visione. Nel suo *reading* di questo *play* shakespeariano, Jacques Derrida scrive che «*Romeo e Giulietta* è la messa in scena di tutti i *duelli/duali*» perché l'unica certezza assoluta «è il fatto che l'uno deve morire prima dell'altro»; il ripetuto contrattempo (la lettera, il veleno etc.) che produce tale certezza «è l'anacronia esemplare, l'impossibilità essenziale di qualsiasi sincronizzazione assoluta».²⁵ Ma quella della sincronizzazione della coppia, in danza, è luogo comune frequente in termini anche più genericamente tematici, come, per un esempio fra i tanti possibili, quasi sempre nei balletti di Balanchine: «the man and woman face the world—separate but joined».²⁶ La coppia come messa in scena di un duello («Ogni amante è guerrier») è speculare all'dea dello scontro perpetuo che si instaura tra la copia e il suo modello: amare come rifare comporta sempre un sacrificio, una perdita. Non è che si tratta solo di questo. Ma che intanto si deve partire proprio da qui.

Nel 2006, gli interpreti erano Daniela Bendini e Wei Meng Poon. La sfocatura del sottotitolo era qui letteralmente messa in scena con pareti in plastica trasparente che chiudevano un largo rettangolo, interno al perimetro del

24 Cfr. Anton Dolin, *Pas de deux. The Art of Partnering*, London: Adam and Charles Black, 1950, p. 60.

25 Jacques Derrida, *L'aporisma in contrattempo* (1986), in *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Milano: Jaca Book, 2009, vol. 2, risp. pp. 158 (§ 16) e 155 (§ 11).

26 Roberto Maiorano e Valerie Brooks, *Balanchine's Mozartiana. The Making of a Masterpiece*, New York: Freundlich Books, 1985, p. 45.

palcoscenico, mentre quest'ultimo era posizionato tra due tribune disposte, quindi, una di fronte all'altra. La contrapposizione delle due famiglie era qui intensificata dal complesso impianto visivo, e spazializzata attraverso questo dispositivo di natura metateatrale. I due interpreti incarnavano perfettamente questa situazione ibrida da smisurato acquario che poi viene giù, improvvisamente, e inonda le coscienze degli astanti. Come se la sfocatura fosse soprattutto una questione interiore, e che sotto la pelle, oltre questo margine della contrapposizione fra le due famiglie, qui dunque fra le due tribune di pubblico, vi fosse potenzialmente un conflitto culturale ben più radicale. Conflitto che investe il rapporto tra il dentro e il fuori, tra ciò che è incluso e ciò che è, invece, escluso. Il problema dell'istituzione, della norma, della legge. La scelta di questo Romeo dai lineamenti asiatici in fondo intensificava la scelta di mezzo, il continuo processo d'ibridazione, prima di tutto spaziale, di ciò che invece pretenderebbe di essere percepito come definitivo, dunque normativo; penso a qualcosa di analogo, per esempio, alla Maria Vergine mulatta di Angelin Preljocaj (*Annonciation*, 1995) o al Cristo africano di Alain Platel (*Pitié*, 2009), ma ancora la Juliet asiatica di Mark Morris (2008) o il Romeo latino nella recente versione di Mats Ek (2013). I caratteri, in questa prima edizione di *Romeo e Giulietta* coreografata da Zappalà, dunque, erano rafforzati da una conclamata incompiutezza e inadeguatezza rispetto allo stereotipo rappresentato dall'istituzione (famiglia, parenti, matrimonio, etc.), e che rivendicava attenzione.

Per la ripresa della coreografia, Roberto Zappalà ha previsto oggi un doppio cast. Alle prove i quattro nuovi interpreti sono sempre presenti. Maud de la Purification in coppia con il francese Antoine Roux-Briffaud, corpi dalle linee lunghe e marcate, danzeranno per primi al

nuovo debutto previsto al Festival Orizzonti di Chiusi. Gaetano Montecasio con Valeria Zampardi, più minuti ma entrambi con una forte presenza espressiva, vi si alterneranno nel tempo della *tournee*. Coppie estremamente diverse: per dinamiche ritmiche, economie delle energie, forze della presenza, etc. Nessuna trasparenza né reversibilità coreografica potrà dunque omologare le due interpretazioni, perché si tratta di due cast diversi, e complementari. Bisognerà vederli entambi.

Il diario delle prove e del debutto, rivelatosi doppio, con frammisto qualche nota di viaggio, che ho steso secondo non uniformi progetti di scrittura (di ricerca, di formazione, di esplorazione, etc.), privilegia esclusivamente il campo di ricerca prescelto. È centrato prevalentemente sull'oggetto che lo giustifica. Per questo è limitato al tempo strettamente necessario allo studio dell'oggetto in questione negli attuali tempi di produzione della danza. Nessun intimismo è stato volutamente programmato in questo mio diario, già da subito steso nella tensione di essere reso pubblico, ed essere letto, considerato, magari condiviso, oppure disapprovato, frainteso anche biasimato. Tuttavia, quando ho creduto di dover ripiegare, ritrarmi per riflettere su ciò che vedevo, l'ho fatto senza esitare. In fondo, l'idea più scoperta, senz'altro esile ma schietta, di questo strumento che sto costruendo «è di realizzare una storia del presente, a partire da una singolarità».²⁷

Ciò che non ho scritto, vuol dire che non si è fermato. Date, giorni e numeri non sono per me, nell'economia di questi appunti, importanti: non ho utilizzato nessuna terminologia convenzionale per fermare il tempo e lo

²⁷ J.-M. Morvillers, *op. cit.*, p. 51. Sulla singolarità, in danza e nella performance, come critica del tempo presente, si vd. André Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, New York - London: Routledge, 2016.

spazio a cui ho preferito invece il flusso sempre aperto e disgiunto, l'effetto di enumerazione continua e di coordinamento infinito delle relazioni, flusso garantito quasi sempre dal punto e virgola. E per non far prendere mai fiato al lettore, soprattutto. Nel suo saggio sul *play* di Shakespeare, Jacques Derrida spiega molto bene la natura di questa trappola dei calendari: ossia quella del *contrattempo*.²⁸

Nessun *contrattempo* con il lettore, allora: la pratica della lettura può avere il suo corso, e spero che qualche trappola potrà essere disinnescata. Sebbene, confesso, avrei voluto scrivere un diario più arido, senza alcuna narrazione né familiarità, magari più affrettato e sciatto, malfatto, quasi senza contenuto, per non condividere né convincere alcuno delle mie emozioni. Avrei voluto accontentarmi di viverle.

giorno 1:

Primo giorno di lavoro: con Roberto e i quattro danzatori è presente anche Nello Calabrò. Parlo a lungo con lui sul progetto originario e sulle idee che lo hanno generato. La sua drammaturgia si compone di testi già esistenti, non di nuove scritture: la consegna dei materiali rende il lavoro drammaturgico trasparente. Roberto distribuisce a tutti i presenti una fotocopia da cui legge un breve testo di presentazione e di sintesi del progetto di rifacimento (sulle due parole chiave: *antologia* e *sfocatura*).²⁹ Anche mi introduce, giustifica la mia

28 J. Derrida, *L'aforisma in contrattempo*, cit., p. 156 (§ 11): «Le date, i calendari, i catasti, i toponimi, tutti i codici che proiettano sul tempo e sullo spazio come reti per ridurre o dominare le differenze, per fissarle, determinarle, sono anche trappole a *contrattempo*».

29 Così nel testo: «Con *Antologia* si intende recuperare i lavori più interessanti che hanno lasciato un segno nel tempo e nella costruzione della linea coreografica di Zappalà e della sua compagnia. Il progetto

presenza ma i volti di tutti restano compassati, in fondo forse un po' perplessi; io provo comunque a restare in disparte. Roberto torna sul lavoro, e insiste nel volere interrogare il passato attraverso l'uso dei corpi; per lui non si tratterà di cambiare, a livello strutturale, l'edificio della coreografia del 2006, ma si tratterà di provare a pensare, cercare e trovare corpi di oggi per quelle stesse petizioni. La domanda iniziale a cui occorre dare risposta (*domandare* invece di *ricostruire*: penso subito a John Cage, peraltro largamente presente tra i brani musicali della prima parte di questa coreografia):³⁰ la collocazione di questi due corpi, Romeo e Giulietta, in una società in cui non si trovano a loro agio; la sfocatura del sottotitolo, *sfocatura dei corpi*, proviene da una suggestione del film di Woody Allen, *Deconstructing Harry* (*Harry a pezzi*, 1997) di cui il sonoro della coreografia comprende alcune dirette citazioni (nel doppiaggio in italiano; Roberto mi fa ascoltare anche una traccia con la versione originale in inglese, approntata per le date all'estero, io insisto perché usi sempre quest'ultima versione, inascoltato); nella versione del 2006 questo effetto di sfocatura era ottenuto con tende di plastica trasparenti e opache montate su un perimetro interno al palcoscenico; la visione dalle due tribune opposte, così come previste

non ha soltanto il compito di "recuperare" e di "rivisitare", ma anche quello di originare attraverso un nuovo "contatto" nuove visioni»; «ci sentiamo sfocati quando "percepriamo" che la distanza tra noi e il mondo, tra noi e l'amato non è quella giusta; quando la distanza che ci separa dall'essere amato è condizionata dal proprio essere nel mondo; quando siamo, ci sentiamo, crediamo di essere, troppo vicini, o troppo lontani. Siamo tutti Romeo e Giulietta».

30 John Cage, *Lettera a uno sconosciuto* (1987), a c. di Richard Kostelanetz, Roma: Edizioni Socrates, 1996, p. 149: «Invece di lavorare a partire dalle scelte, io lavoro a partire dalla formulazione delle domande, in modo che la composizione viene determinata da quesiti che vengono posti ed è possibile stabilirne rapidamente il grado di radicalità. Per radicalità intendo "penetrante"».



nel dispositivo scenico metateatrale, era resa imprecisa, parzialmente ostacolata, appunto sfocata; ora questo stesso effetto deve essere risolto direttamente nei corpi, almeno in alcuni momenti bisognerà trovare il modo di sfocare i corpi attraverso il movimento. Roberto annuncia che il programma di lavoro sarà quotidiano, dalle 11 alle 17.30 (dalle 9.30 alle 11.00 il *warm up* per i danzatori sarà una classe di balletto): successivamente, vi saranno anche due incontri con un maestro di *social dance* per imparare una sequenza di mambo [I.6]; le prove iniziano subito con la parte più difficile, la seconda [II.4], quella tutta danzata, poiché deve essere memorizzata dai danzatori in tutte le sue sezioni prima di essere definita in termini di musicalità; molto probabilmente la coreografia resterà uguale; ma in generale (nei propositi di Zappalà) si tratterà di una versione più concreta e depurata. La durata della intera coreografia del 2006 era di circa un'ora: la prima parte era composta per frammenti e suggestioni (soprattutto sonore), con una grande introduzione, idealmente ispirata al testo di Shakespeare, ma proseguendo lo studio sul senso della vista poiché faceva parte di un progetto sui cinque sensi; la seconda parte era composta tutta su alcuni brani tratti dal *Romeo & Juliet* di S. S. Prokof'ev; c'è un oggetto di scena che spesso ritorna, ed è la maschera subacquea: l'immagine è quella di un individuo che osserva il mondo attraverso una separazione (la lente della maschera), da un lato per ingrandire la visuale, e dall'altro come un pretesto per provare a trovare il punto di vista del pesce (che è sordo); questa rinuncia e potenziamento della percezione mi riporta subito alle parole di Antonella Anedda: «Da quando ho scoperto l'uso della maschera non faccio mai il bagno senza. Mi garantisce la vista e mi accentua la sordità»;³¹ Roberto insiste su questa diversità del punto di

vista; fin dall'inizio, Romeo con la maschera subacquea cerca la sua Giulietta [I.1-2]; si tratta al momento solo di memorizzare, dalla ripresa video del 2006, le serie di movimento; un lento ma incessante mettere assieme sequenze nuove con quelle vecchie, provando a cercare una logica connettiva, negoziando una possibilità di movimento che tenga conto delle personalità dei nuovi corpi all'opera. Il testo visivo fa da contrappunto a questo sforzo iniziale dei danzatori, sul quale Roberto non vuole per ora intervenire.

giorno 2:

Rimontaggio della seconda parte [II.1-2]: ripetizione e implementazione delle sequenze di movimento; c'è poco da scrivere e molto da osservare nella fredda e lucida ripetizione, inesausta e micrologica, delle sequenze imparate ieri; tanta reiterazione richiede per forza un punto di vista, esplicito o implicito, essenzialmente etico nei confronti del lavoro di memorizzazione che si sta compiendo; non ci si può dare in questo modo se, prima di tutto nei corpi, non è sempre attiva l'idea che la ripetizione non è connessa con l'identico, ma con il dissimile, in un processo produttivo che genera variazioni dentro e attraverso ogni ripetizione; rifare, ripetere, in danza, è infatti un aperto e costante progetto di modificazione, verifica e correzione;³² sono senz'altro di fronte a un punto cruciale, quello su cui, nella stesura di un diario, Locke fisserebbe la sua attenzione in quanto

Roma-Bari: Laterza, 2013, p. 46; un potenziamento della visione che, misto alla forza dell'acqua di mare, è addirittura guarigione: «Non mettere una maschera priva del cinquanta per cento del piacere di osservare e guarire, pensando a come il mare inghiotte, smembra, disinfetta di sale e restituisce» (p. 126).

³² Cfr. Marie-Françoise Christout, *Répétition et variation dans la danse*, in «Corps écrit», no. 15, 1985, p. [67]-74.

³¹ Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*,

punto più vero su cui meditare;³³ e certo che «the most difficult part of learning a ballet is putting together a new sequence with an earlier one»,³⁴ e questo montaggio è direttamente connesso con la possibilità di intendere la memoria del corpo agile e localizzabile; osservo, per esempio, come Antoine sia più interessato all'automaticità delle sequenze, al loro progressivo raggiungimento di un fluire direi spontaneo (il suo sforzo quindi è sulla percezione dell'insieme prima che sul dettaglio); Maud, invece, sembra più concentrata a riconoscere una logica di consecuzione della gestualità (il suo interesse è più spesso sulle ragioni del disegno e sulle connessioni fra i passaggi, o meglio sulla corretta connessione di singoli gesti all'interno delle sezioni di movimento: la ripetibilità per lei non è un dato acquisito, ma una conquista continuamente negoziata); alle loro spalle, Gaetano (tutto empatia) e Valeria (tutta linee sinuose e nervose), l'altra coppia di interpreti, mai invadenti né postulanti, non sono per me meno ricchi di informazioni: entrambi sembrano dare priorità all'immagazzinare le strutture in modo inattivo, ossia attraverso un'osservazione costante ma distaccata, se pur condivisa anche in termini verbali (non dovendo debuttare per primi, lasciano correttamente principale spazio di manovra all'altra coppia) a volte anche soltanto accennando (o marcando) senza disturbare, in attesa del proprio tempo. Questo tipo di memorizzazione gregaria richiede, secondo me, una visione archeologica dell'apprendimento: una parziale iscrizione dei gesti o del movimento, nella pacifica attesa di potervi accedere come qualcosa che, nella sua incompiutezza, resta però sempre presente. Ricordo che per Zappalà anche i gregari «devono necessariamente

essere devoti»:³⁵ così, infatti, questa forma tecnica di memoria per accenni non si trasmette a ciò che viene memorizzato (ossia non finisce per rendere opaco il gesto che poi ne deriverà). Più spesso per chiarire un passaggio è necessario ricorrere al video. Vi è però una oggettiva difficoltà nella lettura delle immagini a causa del punto di vista unico della ripresa, del buio che in alcuni momenti impedisce la leggibilità e delle prestabilite scelte di montaggio; nelle parole di Roberto ritorna il motivo del corpo imprigionato che si deve liberare (soprattutto per Romeo **[II.3]**); nel video, che i danzatori interrogano ancora molto spesso, ci sono momenti troppo scuri per cui è indispensabile la presenza del coreografo; ma lui non sembra per niente interessato a ritrovare la ragione remota di un'immagine che non è più leggibile; per cui dispone aggiunge e integra secondo intuizione e volontà (non credo fin qui di averlo visto mai, né immagino mai lo vedrò consultare appunti o annotazioni: è uomo troppo pratico per credere di dover fermare e rendere essenziale ciò che per lui è invece immediato e istintivo); mentre i danzatori continuano nell'apprendimento della coreografia, io e Roberto facciamo visita ad alcuni grandi magazzini nel centro di Catania, per cercare suggestioni per i costumi (troppo 'seri' quelli della precedente versione: camicia a maniche lunghe e calzoni lunghi scuri e *sneakers*; ora Roberto sembra voler optare per una versione più da lavoro); riflessione sulla uniformità del commercio dell'abbigliamento, stile H&M, sulle precarie condizioni di lavoro che stanno dietro a tanta esibizione di merce a buon mercato e sull'anonimato dei commessi non rintracciabili in mezzo alla clientela. *Camouflage* strategico o assimilazione che occulta precarietà?

33 Cit. in J.-M. Morvillers, *op. cit.*, p. 45.

34 R. Maiorano e V. Brooks, *op. cit.*, p. 2.

35 Roberto Zappalà, *Omnia Corpora. Devoto/Etico/Istintivo*, Catania: Malcor D', 2016, p. 44.

giorno 3:

Oggi si lavora sulla musicalità delle sequenze imparate; occorre trovare soluzioni nuove per la visione frontale e aperta poiché non ci sono più i sipari di plastica a sfocare gli sguardi; visionano la prima scena della seconda parte tutti insieme, davanti al video, poi provano sulla sequenza sonora, cercando di tener conto di alcuni momenti che sono propri del montaggio video ma non della scena; Roberto ripete che le dita dei piedi devono respirare: evidentemente il passaggio dalla visione del video al nuovo movimento dei corpi nello spazio è imprigionato dai riflessi meccanici dell'osservazione, e questo genera ritardo nel movimento (oggi Narciso non trova in scena che la sua Eco: Balanchine diceva che più velocemente i piedi raggiungono l'esatta posizione, più chiaramente il movimento sarà visibile, e apprezzato, dal pubblico);³⁶ il punto di partenza è che sono passati già quasi 30 minuti e le 2 figure non si sono mai veramente toccate, per cui occorre un po' di fantasia per questo primo contatto 'casuale'; Roberto chiede un movimento organico (un incontro in pieno accordo, sul giusto accento e del tutto in abbandono); più in generale Roberto chiede che non si veda il passo (cioè gli interpreti non anticipino nelle intenzioni ciò che realizzeranno conseguentemente); il movimento, pur sensuale, deve essere come quello di due bambini che si proteggono a vicenda; Roberto tende a dare indicazioni interpretative che riguardano il lato umano; sembra interessato all'umanizzazione del gesto più che alla sua definizione tecnica (e sembra normale a questa altezza del lavoro); le due coppie, i due cast, oggi lavorano intensamente insieme, e le correzioni di Roberto sono quasi sempre rivolte a entrambe; vi è anche uno scambio sulla, per necessità differente, interpretazione delle due coppie (fisicamente diverse); la ripetizione è

³⁶ Cfr. R. Maiorano e V. Brooks, *op. cit.*, p. 27.

prima di tutto sull'intenzione muscolare del gesto, meno spesso sulla sua dimensione espressiva dunque estetica e stilistica,³⁷ anche perché in questa fase la cucitura con la musica ha tutta la sua priorità; discussione tra me e Roberto sulla nozione di *autorialità* in danza (lui sostiene che è tale solo la compagnia; io che è stata tutta un'invenzione della allora giovane critica italiana di danza per legittimarsi di fronte a quella, più in forze, teatrale); Roberto indica la misura della musicalità nei suoi pezzi come *ad hoc* per ogni danzatore, non quindi come una misura prestabilita buona per tutti, ma come una taglia che deve trovare la proporzione di ogni suo interprete.

giorno 4:

Nuova ripetizione dell'intera sequenza danzata della seconda parte [II.1-5]; ciò che emerge soprattutto è l'esigenza del coreografo di una definizione più sporca, meno 'classiceggiante', della versione precedente (2006), per questo gli interventi correttivi sono sulla dinamica, ma soprattutto nel trovare, discutere e negoziare le intenzioni dei passi (con l'eliminazione di alcuni *arabesque*); indicazioni sulla distanza inevitabile che si crea fra i corpi durante la dinamica e sulla ripresa della vicinanza (ossia il riappropriarsi del corpo dell'altro): Roberto chiede che quando questo succede, venga sottolineato; (per Anedda, questo tipo di movimento, di separazione inevitabile e di ripresa possibile, è proprio un ammaestramento dell'isola: «La costrizione [dello spazio] aumenta il desiderio della distanza»);³⁸ nella scena finale dei due corpi che rotolano nella luce fino a restare immobili [II.5], Roberto chiede che nel lento movimento sia lo scheletro il protagonista, non la muscolatura;

³⁷ Cfr. M.-F. Christout, *art. cit.*, p. 70.

³⁸ A. Anedda, *op. cit.*, p. 3.

intanto ho imparato a riconoscere alcuni schemi di movimento dentro i quali inceppano i danzatori: Antoine, per esempio, non apre lo spazio; Maud recepisce a fatica il peso dell'altro; Gaetano che è tutto istinto, tende spesso ad anticipare, mentre Valeria, di gran tempra, finisce sempre per prendere il sopravvento sul *partner*: il dominio nel *partnering* ha però anche una sua positiva funzione, perché rende leggibile la struttura e praticabile il confronto anche nella discordia dei ruoli.

giorno 5:

Oggi sono programmate le prove per gli assoli interni alla seconda parte [II.2-3]: dopo l'incontro della coppia, ognuno si presenta all'altro con un assolo; la musica è tratta sempre da Prokof'ev, ma per Roberto non importa quali sezioni siano state selezionate (naturalmente non se le ricorda), lui vuole che utilizzo e ricezione del piano sonoro siano soprattutto di tipo impressivo (ma credo che qui il coreografo mentre confuta un metodo, in realtà nasconde le sue tracce; ricordo Lévi-Strauss che insegna come «la realtà vera non è mai la più manifesta: e che la natura del vero traspare già nella cura che mette a nascondersi»);³⁹ Roberto mi fa notare che è intervenuto su questa parte cambiando e aggiornando il movimento (che prevede anche parti improvvisate; il riferimento è alla versione di questo duo shakesperiano approntata l'anno scorso per una *tournee* in Corea, in cui Maud ha ballato in coppia con Gaetano) e, di conseguenza, creando una distinzione stilistica tra la sequenza danzata insieme (che rispecchia molto l'originale, costruita dal video) e questa solistica; sulla questione degli ingressi, nel video è possibile siano state prese decisioni di direzione nello spazio funzionali soltanto alla ripresa, non coincidenti

39 Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici* (1955), Milano: Il Saggiatore, 1960 e 2008, p. 49.

dunque con la logica dei percorsi seguita nella versione teatrale, per di più il lavoro in origine era per un pubblico sdoppiato; oggi gli ingressi sono stati adattati alla nuova dimensione solo frontale; primo *filage*; Roberto insiste sulla atemporalità della vicenda di *R&J*, la loro relazione con la società (questa era l'idea della sfocatura dei corpi); si tratta sempre di una unione, anche quando sono soli, devono sempre tenere in mente, e in gioco, l'altro; Roberto parla di fibrillazione per l'altro, attesa dell'altro, un'attesa comunque piacevole, un'attesa reale non liquida, pensata; come tra un movimento e l'altro può non succedere nulla, può esserci un'attesa non per forza riempita di gesti inutili. Perché l'incontro più importante è sempre capace di attesa.

giorno 6:

Mentre i danzatori continueranno da soli a provare il materiale fin qui montato, con Roberto e sua moglie Maria (Inguscio) oggi ci trasferiamo in macchina a Favara, in provincia di Agrigento. Il viaggio è lungo, imparo che la Sicilia è immensa, bellissima: osservare il paesaggio scivolare via davanti agli occhi è come meditare su un enigma. Ho forte l'impressione che si tratta di un viaggio della mente attraverso lo spazio: una grandezza che ho sempre ignorato, un'armonia di cose disperate. Ha ragione Anedda quando scrive che la mente di chi viaggia cambia e diventa lo spazio che attraversa.⁴⁰ Già Thoreau associava al viaggio tutto il profitto di un nuovo immaginario.⁴¹ Ci sistemiamo in un agriturismo appena

40 Cfr. A. Anedda, *op. cit.*, p. 67: «Chi viaggia non fa che ribadire nel proprio corpo il cambiamento. Oggi non siamo più quelli di ieri, i nostri atomi si spostano, la mente che crediamo saldamente incastrata nella nostra testa si scompone, diventa lo spazio che attraversiamo».

41 Cfr. Henry D. Thoreau, *Vita di uno scrittore (I Diari)*, a c. di Biancamaria Tedeschini Lalli, Vicenza: Neri Pozza, 1963, p. 28: «Viaggiare,

fuori paese: un miracolo di *relax* in mezzo al niente. Roberto ha un particolare credo (e fiuto) per posti come questo. In serata facciamo visita al FARM Cultural Park nel centro di Favara. Da sei anni è nata questa comunità artistica ed educativa, dovuta soprattutto alle idee e alle forze di Andrea Bartoli e Florinda Saieva, con progetti di architettura sociale e di riscrittura dello spazio cittadino, mostre ed esibizioni fotografiche, installazioni, residenze di creazione e un archivio che documenta il passato, il presente e già anche il futuro di questa bella realtà: hanno chiesto ad alcuni studi di architettura come vedono il futuro di FARM e di formulare risposte anche a divertenti ipotesi apocalittiche; ogni fiducia nel presente, in Sicilia, ha necessità dell'ironia per continuare a credere e a proliferare, perché l'ottimismo qui non può essere concepito spiritualmente ma è pratica di resistenza, e allora anche qui Šklovskij *docet*: «L'ironia è necessaria; è il mezzo più semplice per superare la difficoltà di rappresentare le cose»; di sera tutto si anima anche di famiglie curiose in gita, che poco capiscono, mentre qualche splendida ottuagenaria compare beata alla finestra senza reclamare, perché invece lei ha capito tutto. La Compagnia Zappalà Danza da quest'anno è presente, come Scenario FARM, in due diversi spazi contenuti in un 'monocale a due piani': sotto il Videobox, dedicato alla videodanza e sopra il Nanobox per *performance* one-to-one; come in ascensore, lo spazio circoscritto lascia sempre l'idea di trovarsi dentro a un esperimento, e le reazioni non di rado vi si adeguano; sono certo di aver scontentato la mia coraggiosa, impeccabile one-to-one *performer*, Silvia Oteri.

e scoprire "nuove" terre, significa pensare nuovi pensieri e formulare nuove fantasie».

giorno 7:

Roberto e Maria rientrano a Catania, e mi lasciano ad Agrigento, alle porte del parco archeologico che protegge la Valle dei Templi. Perderò un giorno di prove ma Roberto promette che non inizierà la nuova parte. Trascorro qui tutta la mattinata. Ho agli occhi il formicolio dell'impazienza. Ovunque fastosità e polvere, e calore. Pochi rumori, per fortuna. Il parco è immerso in un paesaggio agricolo ma in realtà sprofondato, almeno in parte, tra siparî di palazzi e casermoni, coi loro terrazzini a frange e alberghetti e trattorie in un assedio di abitanti che immagino assiepati e brulicanti in questi alveari sempre a vista: un incubo di edificazione verticale senza ordine e misura: così si agita una piccola vita tra le rovine di una grande. La memoria della classicità è resa quasi illeggibile dalle ambiguità del territorio, dunque nessuna sintesi è possibile. Tempo e spazio sono fuori fuoco. Il Moderno è tutto qui. La luce cade a picco, ha una trasparenza scura: cammino a testa bassa, lungo la via sacra con resti di mura greche e arcosòli bizantini: il sole morde la nuca. Dalle parziali rovine del tempio di Giunone alla solennità più integra del tempio della Concordia, scorre perfettamente impietoso e scomodo tutto questo incredibile canto di colonne piazzate quasi in linea d'aria; sono felice di non vederlo la sera, con i riflettori puntati ovunque a scimmiettare Times Square. Accanto ai resti del tempio di Zeus Olimpico, un Telamone in tufo di quasi otto metri, di cui un tempo era sostegno, oggi riverso al suolo. A vedere questo corpo gigante a terra, il selciato sembra fatto di resti umani. Più avanti, il tempio dei Dioscuri con la trabeazione ellenistico-romana diventata un *brand* da Goethe in poi. Già nel primo pomeriggio proseguo in autobus per raggiungere Selinunte. «La prima lezione delle isole è che non puoi andartene a piedi»: è il monito d'avvio



del libro imperdibile di Anedda.⁴² L'intero viaggio copre tutte le ore fino alle luci del vespro: tutto ciò che scorre davanti ai miei occhi sembra una liturgia poco canonica e multiforme. Scendo in mezzo al nulla, a Castelvetrano, e con una buona dose di fortuna intercetto sulla strada un autobus che mi porta a destinazione: chissà in mezzo a cosa di già determinato e inesorabile mi sono perduto.

giorno 8:

Non sono ancora riuscito a visitare il sito archeologico di Selinunte. Il mio, voglio confessarlo, è una sorta di voto: la visione delle sue imponenti rovine ispirò a Mjasin (Léonide Massine), che lo visitò nel 1931, l'idea del balletto sinfonico.⁴³ Voglio allora andare a vedere, e capire. Mi presento puntuale all'apertura dei cancelli del sito: nessun visitatore. Prendo questo privilegio come un buon presagio. Ho fatto affidamento sul sole, puntuale. Posso muovermi liberamente, completamente solo, tra il fruscio degli alberi e il ronzio inesausto delle cicale. Il sito è vasto, sconfinato: capisco che è soprattutto un'esperienza di spazio. Chissà cosa vedrebbe, quali disegni e schemi, perimetri e linee scoverebbe, se *** fosse ora qui con me. Ho l'impressione che tutto ciò che guardo valga la pena di essere raccontato. Ma la vertigine per una tale curiosità non supera il pudore per tanta libertà di movimento. Dove sono guardiani e custodi pronti ad alzare palette, a redarguire visitatori troppo intraprendenti e poco rispettosi? Giovanni Baldassi nel suo *Viaggio a Selinunte* racconta che i templi qui sono «contrassegnati con lettere dell'alfabeto, per non incorrere nell'errore di attribuire un tempio ad una deità in

⁴² A. Anedda, *op. cit.*, p. 3.

⁴³ Ne scrivo più diffusamente in: *Dirigere lo zoo: su alcune contese fra danza e musica nel Novecento*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», V, 4, 2013, pp. 199-249 (sopr. 230-34).

luogo di un'altra».⁴⁴ 'In luogo di un'altra': agli dèi è dovuto anche il rispetto della metafora spaziale. Il primo che incontro, il tempio E, è quello meglio conservato, posso scorrere dentro; imponente, attribuito a Hera.⁴⁵ In una quiete piena di gioia passo le rovine del tempio F (forse consacrato a Demetra)⁴⁶ e cammino verso il cosiddetto tempio G, chiamato Apollonion, il più grande di Selinunte e in lunghezza anche di quelli dell'Asia minore: è tutto a terra, e le dimensioni dei massi sovrastano la misura dello sguardo; attorno (mare, spiaggia, colline, boscaglia) nulla sembra avere più importanza di questo gigante rovesciato; decido allora di camminare per qualche chilometro fino all'area dell'acropoli; sotto un sole oramai fortissimo, con la luce che cade a perpendicolo, passo la fortificazione e accedo al sito che contiene i resti di ben cinque templi (una festa dell'alfabeto: O, A, B, C e D, tutti sul lato est della via principale) e raggiungo in solitudine l'agorà: un vero carnevale di pietra; per affezione completo il mio percorso e proseguo sempre a piedi per

⁴⁴ Giovanni Baldassi, *Viaggio a Selinunte*, Capodistria: Stabilimento Tipografico Giuliano, 1937, p. [8].

⁴⁵ È il più recente, costruito nella prima metà del quinto secolo a.C.

⁴⁶ «Anche questo tempio portava come ornamento sul fronte anteriore (verso est) delle metope, due delle quali sono conservate nel R. Museo Nazionale di Palermo. Esse rappresentano scene della gigantomachia. Nella metopa A, la più bella di tutte le metope selinuntine, la mezza figura eretta in piedi si muove con forte slancio verso destra e, piegando il ginocchio sinistro, preme la coscia sinistra del gigante sopraffatto, assestandogli il colpo mortale. Il gigante caduto conserva l'espressione dell'agonia nella faccia sconvolta. Le grinze della pelle provocate dalle contrazioni muscolari delle guance, dalla regione temporale fino al mento, circondano parallele la bocca semiaperta, che sembra emettere un gemito premortale. Le narici sono aperte, gli occhi semichiusi.» (G. Baldassi, *op. cit.*, p. [21]). Dovrò indagare se al tempo della visita di Mjasin questa metopa era già stata collocata a Palermo o se magari la visione di questo «gigante caduto» ha incoraggiato in lui l'associazione tra l'aspirazione alla grandezza della sinfonia musicale e la capacità di esprimere la lotta contro la finitudine del balletto modernista.

il tempio M (il più lontano), il santuario di Malophoros e il tempio di Hera Matronale, non senza l'impressione di malinconia e abbandono; in un senso di conquista però soprattutto fisica: se incontrassi ora qualcuno, il bisogno di solidarietà renderebbe la comunanza spontanea. La fatica aiuta a fare amicizia con il prossimo. «La bellezza non difende dal panico, il sole neppure, l'azzurro può ferire», preavverte Anedda.⁴⁷ Forse ho capito: ecco la disposizione a percepirsi omogenei con la realtà e lo spazio dell'altro, quando il peso dell'impresa ammonisce a trovare sollievo e conforto in un incontro, a mettersi insieme, a comporre una sinfonia di corpi; la necessità di una ricerca di consonanza collettiva prima che l'inimicizia del tempo conduca tutto (e tutti) a rovina. È questo che qui intuì Mjasin nel 1931? Per pochi minuti perdo una corsa per Castelvetro che mi avrebbe permesso di ripartire in tempo e rientrare già nella notte a Catania. Non fa niente. Dormo ad Agrigento, in prossimità della stazione. Così riparto prima dell'alba per arrivare a Scenario Pubblico in orario per l'inizio delle prove. L'autobus rincorre l'aurora seguendo un'infinita prospettiva arancione lungo la quale lo spazio irregolare di questi terreni a perdita d'occhio non è più che un gioco di contrasti.

giorno 9:

Filage della sola prima coppia dell'intera seconda parte; nella sezione improvvisata, Antoine usa quasi esclusivamente figure di movimento a spirale, ma la sezione è più varia, questo dipende da un poco preciso ascolto della linea musicale che invece è estremamente connessa con la coreografia; Maud oggi si è fatta, dei suoi molti capelli, un'unica treccia, e sembra donarle molto; Antoine, che ha un dinamico taglio di capelli a caschetto

che sempre tormenta, sembra ancora troppo meccanico, si preoccupa giustamente di ricordare tutti i gesti della sequenza, dovrà lavorare sul compimento del gesto, sulla sua presa di aria (e dello spazio!) in stretta connessione con la musica; forse dovrei riflettere sulla dimensione terrena del gesto in questa parte finale della seconda parte (nella linea musicale sento i fiati dominanti: si tratta di un anticipo della fossa? della sepoltura? del corpo morto?); ai due danzatori Roberto chiede che si guardino di più durante il pezzo, soprattutto chi si trova davanti deve guardare chi è dietro (è un modo per continuare a tenerlo/a in gioco, la prospettiva attraverso cui lo spazio non resta contorno, ma perimetro di presenza); chiede che le prese siano più vere, ossia sincere, corporee; venendo a mancare l'effetto scenico con cui prendeva ragione l'idea della sfocatura dei corpi, occorre trovare un'idea, da parte degli interpreti, che ne raccolga la sfida: la storia, la narrazione etc.; occorre incominciare a ragionare sulle intenzioni di movimento; discussione con Roberto sul finale della coreografia; lunga sessione di ballo di sala, con il maestro Simone Viola (lo stesso del 2006) si tratta di un mambo, tutto nuovo rispetto a quello del 2006 [I.6]; il maestro è accompagnato da una *partner*, sua nipote Noemi, con cui spesso mostra ai danzatori quanto chiede loro; non è soltanto una questione di ritmo, ma di vera e propria *attitude* (oltre che di un uso smodato del movimento delle anche); costante rapporto con la parete di specchi: rifletto ora che Roberto, invece, non la usa mai; al termine, Zappalà chiede di provare i testi da cantare/recitare durante la coreografia: *Love me tender* di Elvis per Romeo [I.2] e *Cara maestra* di Tenco per Giulietta [I.4]; Roberto ragiona coi danzatori su come non recitare, non declamare, ma spontaneamente dire il testo, arrivando in platea senza spingere né sottolineare; quello che vuole è naturalmente che il pubblico senta, per

47 A. Anedda, *op. cit.*, p. 109.

cui il testo deve essere soprattutto scandito. Antoine non ha nessuna consapevolezza del suo accento francese, e dovrà lavorarci. Maud usa un soffiato appoggiato di grande riuscita: ancóra non ha tutta la memoria per cui regge un foglietto in mano e ogni tanto con gli occhi e con l'indice cerca il testo. Gaetano fa tutto sùbito, con facilità. Valeria ha qualche scrupolo, non si crede intonata, ma invece la sua prova è estremamente intensa: sembra che tutta la sua energia, in tutte le parti del suo corpo, prepari e in qualche modo sostenga l'altezza del suono nella sua esecuzione senza musica, per cui la voce e la linea melodica risultano come volutamente deviate, fuori fuoco. Roberto ne è felice spettatore. Mica lo ha previsto, è il favore della circostanza.

giorno 10:

Ripresa della sequenza di mambo [I.6], Roberto chiede nella ripetizione comunque di ballare (cioè di interpretare in termini di movimento); i ragazzi riguardano, sul telefono cellulare, il video che il maestro di ballo ha lasciato loro con tutti i movimenti contati; grande difficoltà poi nel proseguire la sequenza di mambo da soli nello spazio e improvvisando (Roberto dice che quando si impara prima da soli, senza il *partner*, poi danzare in coppia è più facile); l'idea scenica è che entrambi tornano nell'oblio dell'incertezza sociale dentro la quale non sono a proprio agio, dunque sono soli, ossia sono sfocati; nella nuova disposizione scenica non c'è più il pubblico che vede attraverso la plastica la scena sfocata, qui invece dovranno esserlo i corpi; sarà soprattutto la parte con le musiche di Cage a restituire questo; l'idea di Roberto è quella di ricostruirlo sull'originale e poi di sfocarlo, ossia smontarlo, ma saranno loro, i danzatori, a farlo; Roberto mette a punto il meccanismo di alternanza gioia/serietà nell'uso della maschera che entrambi hanno durante la

scena del ballo; Roberto decide di fare nuova una parte sulla musica di Cage [I.10], perché è inutile tentare di copiare una sezione di movimento che nella ripresa è buia, per cui nei prossimi due giorni darà un *workshop* (in sostituzione del *warm up*) per montare il nuovo materiale; questa decisione credo sia la fine definitiva dell'idea del *doppio assoluto*, ossia che questa versione 2016 sia assimilabile a quella originale 2006 attraverso l'azione del copiare (non che ci avessi veramente mai creduto: l'impossibilità di questo *rebus*, come scrive Maiorano, è inscritta già nei corpi viventi rispetto a quelli virtuali);⁴⁸ nel video, in questo pezzo i due personaggi tentano sempre di incontrarsi, ma si mancano sempre; *filage* del montato; nel pomeriggio si procede al montaggio da video della parte con musiche di Cage [I.7-11]; per il solo femminile il video spesso va in primo piano per cui il movimento nello spazio non è interamente leggibile, Roberto allora decide di farlo nuovo, direttamente, per non 'perdere tempo'; in realtà, è forte la tentazione (a me pare) di intervenire con la qualità del corpo vivente su quella materia del passato che resta invisibile; ma è anche un'atto di cancellazione (per superamento) della memoria: in questa prima parte, ciò che nella coreografia nuova resterà come archivio di quella del passato è la sua assenza; osservo da vicino (credo) per la prima volta, come creazione e scomparsa siano piani così intimamente legati; Roberto dice che nel 2006 fu anche attratto dalla musica di Cage per la traduzione del cognome, 'gabbia', appunto, dentro cui imbrigliare ritmicamente questa parte di coreografia.

48 Cfr. R. Maiorano e V. Brooks, *op. cit.*, p. 89: «One of the riddles of dance is that a role developed in the body of one dancer forms a very different picture on another's. Balanchine's original model is the ideal and subsequent dancers have to find their own strenghts within that image. Copying will never be as successful to any audience who has seen the original. Many times Balanchine solves the problem by changing his original work for the new dancer».

giorno 11:

Partecipo al *warm up* iniziale dato da Roberto secondo i principi del linguaggio MoDem, strumento di studio e riscaldamento della Compagnia Zappalà Danza; all'inizio si svolge prevalentemente a terra, con indicazioni per una progressiva disarticolazione del corpo riverso sui due lati; mi cimento anche nel *lava flowing*: mobilità del bacino, manipolazione dell'aria, estensione delle linee; chissà se posso considerare il lavoro di oggi «un'osservazione partecipante»,⁴⁹ un *reportage* dal di dentro, anche se l'ideale sarebbe appartenere di già al gruppo, e da una temporalità più importante, e anche credere convintamente a questa comprensione dall'interno, a questa forma di introspezione provocata; Roberto chiede ai danzatori nelle improvvisazioni successive di provare a sfocarlo, sfumarlo, il corpo, a partire dai suoi contorni: inizia lui stesso mostrando un movimento che parte dai talloni e sale lungo tutta la spina; chiede di cancellare la periferia del corpo; poi di segnare il movimento degli arti con lo sguardo portando vicino gli occhi, come a voler ritrovare in essi una messa a fuoco, un piano immagine da centrare [I.7]; la sequenza sembra molto differente da quella del video del 2006; dunque, ciò che si produce di nuovo, oggi, qui, rappresenta ciò che del prototipo, non più attingibile, è una sua eccedenza: un eccesso di perfezione nei confronti del modello; Massimo Pulini che ha studiato l'«infinita *partenogenesi*» in pittura di questo *secondo sguardo* ricorda che: «C'è stato un tempo in cui il primo significato della parola *autore* era «colui che aggiunge»». ⁵⁰ Mi chiedo se in questo processo aggiuntivo di questi ultimi giorni (nella teoria della

49 J.-M. Morvillers, *op. cit.*, p. 85 ma vd. anche pp. 102-4.

50 Massimo Pulini, *Il secondo sguardo. La copia e la replica tra invenzione, emulazione e agone. Il caso di Simone Cantarini*, Milano: Medusa, 2002, p. 30.

memoria si tratterebbe di *sovrapposizione di referenze*), Roberto scopra in cuor suo qualcosa che era rimasto nascosto nella coreografia del 2006, ma non ne parliamo; l'antropologo Georges Lapassade scrive che, quando ripensa alla sua vita passata, vede solo immagini sfocate «come un film confuso proiettato al contrario»;⁵¹ è, questo di Zappalà, in fondo, il caso dell'artista di fronte a una credibile replica della sua opera: ma durante le prove, in verità, non si è mai andati in cerca del *primo sguardo*; la danza non è una metafora, e non v'è troppo spazio per la riflessione e l'analisi; i danzatori aspettano, e l'occasione di questo ritorno della coreografia al vivente, in fondo, favorisce e incoraggia soltanto correzioni, progressioni e perfezionamenti. Nei *filage* che si ripetono, le due coppie agiscono spesso assieme, ossia quasi in simultanea, ma disposte nello spazio in modo sfasato, non sono allineate, per non sovrapporsi né disturbarsi, generando e senza intenzione alcuna, in chi come me sta guardando, un effetto, nuovamente, di visione fuori fuoco.

giorno 12:

Dopo il *warm up* condotto anche oggi da Roberto, il coreografo decide di tralasciare per il momento le improvvisazioni delle brevi parti che ancora mancano perché uno dei danzatori, Gaetano Montecasino, è assente per ragioni di lavoro; Roberto decide di 'fare pulizia'; è un lavoro di rifinitura e di limatura soprattutto degli attacchi, che esigono una grande attenzione alla musica, il riconoscimento degli accenti; in studio, Balanchine fischiava per dare maggior enfasi a ogni accento;⁵² il tempo della prova scivola via sulla ripetizione senza sosta di brevi momenti e gruppi di gesti: ho

51 Georges Lapassade, *L'autobiografo* (1978), Nardò: Besa, 2014, p. 77.

52 Cfr. R. Maiorano e V. Brooks, *op. cit.*, p. 61.

l'impressione che questo lavoro preservi soprattutto il disegno complessivo, la condizione della sua leggibilità, più che la qualità interpretativa soltanto; in genere, la musica aiuta la memoria della combinazione delle sequenze più che la logica dei passi:⁵³ ma che tipo di relazioni occorre attivare affinché la memoria non limiti l'accesso alle nostre azioni? il tempo della mia residenza di studio oggi finisce, è il momento dei saluti, e il congedo è pieno di gratitudine; ma poiché so che non è meritata, sono in imbarazzo, non ho fatto alcun sacrificio, provo vergogna e debito nei confronti di tutti.

debutto 1:

Raggiungo Chiusi per il debutto del lavoro al Festival Orizzonti, previsto nell'aperto chiostro di San Francesco. Nei giorni precedenti il mio arrivo, le prove si sono svolte in una palestra, grande, con un'acustica difficilissima e zanzare *around* senza requie. Le previsioni meteo non mantengono. Infatti la sera piove. Dunque si danza in palestra; non è un debutto vero e proprio, ma una sorta di prova generale, aperta al pubblico che viene disposto a ferro di cavallo e a ridosso del perimetro a terra, disegnato soltanto in una metà dell'enorme stanzone; senza le luci di scena, dunque, senza alcun tipo di montaggio visivo: un vero panorama sulle transizioni. Confesso che ne ho un'impressione fortissima: si tratta di una performance completamente esposta, in piena evidenza e in forte prossimità con il pubblico. Né intimità né sfocatura sono qui possibili. Il potenziamento della dimensione performativa attraverso la sovraesposizione dei corpi e dei tempi scenici, reinscrivono di colpo tutte le strategie compositive di Roberto; le parti in cui le luci prendono il tempo (ossia con il buio) qui appaiono come

⁵³ Cfr. R. Maiorano e V. Brooks, *op. cit.*, p. 82.

atti di resistenza a vista, anche uniformi e meccanici ma comunque di grande intensità per quel più di tensione ed energia che naturalmente richiedono; dopo aver provato alcuni giorni con le casse audio a lato del perimetro scenico, questa 'prova aperta' si svolge invece con le casse poste in fondo alla palestra, alle spalle dei due interpreti; Antoine racconta poi che in un momento della performance con il pubblico, mentre aveva gli occhi chiusi, ha sentito la musica arrivare da un'altra direzione rispetto a quella cui era abituato rispondere, e il suo corpo automaticamente si è voltato per ricreare la situazione originaria, impallandosi così con il pubblico: quando ha riaperto gli occhi, il ritrovarsi tutto spostato rispetto alla disposizione prevista, è stato per lui come uno *shock*: il fuori fuoco si è prodotto qui in un fuori posto.

debutto 2:

Provvidenzialità delle seconde repliche, specie d'estate. La sera successiva, nel chiostro di San Francesco, all'aperto, tutto si prepara speditamente. Le luci soprattutto. C'è freddo ma non piove, e non piovierà. Alla fine, tutto fila liscio e questo duo finalmente ha il suo atteso debutto. Entrambi gli interpreti sono molto carichi, sembra che vivano in scena questa doppia prima come una sfida, più che come una modalità dell'ordine delle cose. E hanno ragione. Tutto infatti succede come se chi li guarda, dovesse legittimamente prendere parte. Ma lo sguardo capace di appagarsi soltanto del lavoro fatto sin qui, non è di Zappalà. Inseguito dall'idea di cogliere la sua coreografia nella relazione più immediata con il pubblico, prova a più riprese a imbastire una sorta di cornice. Del resto, anche in avvio del testo shakespeariano vi è un sonetto in funzione di prologo al poema tragico.⁵⁴

⁵⁴ È il prologo che contiene il noto verso di Shakespeare: «A pair of star-cross'd lovers take their life» (amanti nati sotto contraria stella).

Come insegna Walter Benjamin, la prefazione, la cornice è un luogo ambivalente in cui prende spazio la voce dell'autore/creatore, in una sorta di rivendicazione di presenza, come se fosse indispensabile anteporre gli scopi o i metodi messi all'opera per appagarsi a pieno della propria fatica. Ma la prefazione o il prologo è, anche, lo spazio di una riflessione preparatoria sui meccanismi attraverso cui si vuole orientare, in tutta l'arbitrarietà e l'indiscrezione del caso, lo sguardo di chi vi assiste.⁵⁵ Capisco questa predilezione di Zappalà per la cornice, come più in generale per ciò che è confine, ma non chiusura, gregario ma non sottomesso, sostituibile ma non effimero, ruffianesco senza piaggeria.⁵⁶ Come «nei quadri con cornice finta» di cui scrive Stoichita, io credo che qui è il coreografo a sdoppiarsi, «mettendo se stesso (e la propria opera) nella situazione di ricezione», forzando i limiti dell'immagine scenica e rendendo intercambiabile

Sulla funzione della cornice in una composizione letteraria, si vd. Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), a c. di Eridano Bazzarelli, Milano: Mursia, 1990, pp. 252-61.

55 Cfr. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1926), nuova edizione a c. di Giulio Schiavoni, Einaudi, Torino 1999, p. 155. Già Georg Simmel aveva indicato nella cornice, con la «sua posizione di servizio nei confronti del quadro», il mezzo di (violenta) chiusura del campo visivo, la garanzia dello scorrimento dello sguardo «che si chiude in sé» per rivendicare l'unità e l'autonomia dell'opera d'arte, la sua interna centralità nel momento proprio della sua funzione di mediazione e congiunzione con l'ambiente circostante: una biunivocità che per Simmel riflette quella tra individuo e società (*La cornice del quadro. Un saggio estetico*, 1902); così José Ortega y Gasset nega la natura 'ornamentale' della cornice e riconosce la sua funzione di argine e confine a quell'«apertura di irrealtà» che è ogni opera d'arte (*Meditazione sulla cornice*, 1916-1934): entrambi i saggi sono ora raccolti in *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a c. di Maddalena Mazzocut-Mis, Milano: Bruno Mondadori, 1997, risp. pp. 208-217 e 218-28.

56 Il pittore napoletano Salvator Rosa, ricorda Balducci, «era solito dire che l'ornamento era alle pitture un gran ruffiano» (cit. in *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, a c. di Franco Sabatelli, Milano: Electa, 1992, p. 12).

il suo ruolo (di coreografo) con quello dello spettatore.⁵⁷ Ma questi «dispositivi di presentazione», come li chiama Louis Marin,⁵⁸ sono abbozzi, cuciture provvisorie, trame che non filano e che non hanno mai veramente persuaso Roberto: ieri, in palestra, Romeo stava già seduto in mezzo al pubblico prima dell'inizio della coreografia; nel chiostro di quest'oggi, data la *location*, una coppia di ragazzini e una coppia di anziani, dall'alto di un verone illuminato *ad hoc*, rispettivamente aprono e chiudono la performance scambiandosi un bacio. I margini qui non fanno breccia: la loro rappresentazione non risuona con la realtà di cui vanno in cerca. Non funziona, l'effetto è quello di una figurina Panini se non di acquarello da mercatino *vintage*: la semplice presenza dei corpi dei due danzatori in scena è già «qualcosa che resta come una forma di *impressione*», per usare le parole di Enrico Pitozzi, non negoziabile se non attraverso «una risonanza empatica che si iscrive» nel corpo di chi guarda.⁵⁹ Dunque, rendendo già essenziale il perimetro del quadro della loro più piena necessità.

È tutto. Modello e ricreazione. Originale e copia. Sinfonia e rovina. Supplemento e cancellazione. Rispetto e interferenza. Sostanza e cornice, nonché debutto e predebutto: sorrido per tutta questa (oh no!) duplice fortuna di aver potuto assistere al continuo spiazzamento dell'unico e della metafora paterna che porta con sé, ossia il continuo mettere fuori fuoco l'effetto di un

57 Victor I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea* (1993), Milano: Il Saggiatore, 1998 e 2004, p. 65.

58 Louis Marin, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* (1987), ora in Id., *Della rappresentazione* (1994), a c. di Lucia Corrain, Roma: Meltemi, 2001, pp. 196-221 (cit. p. 197).

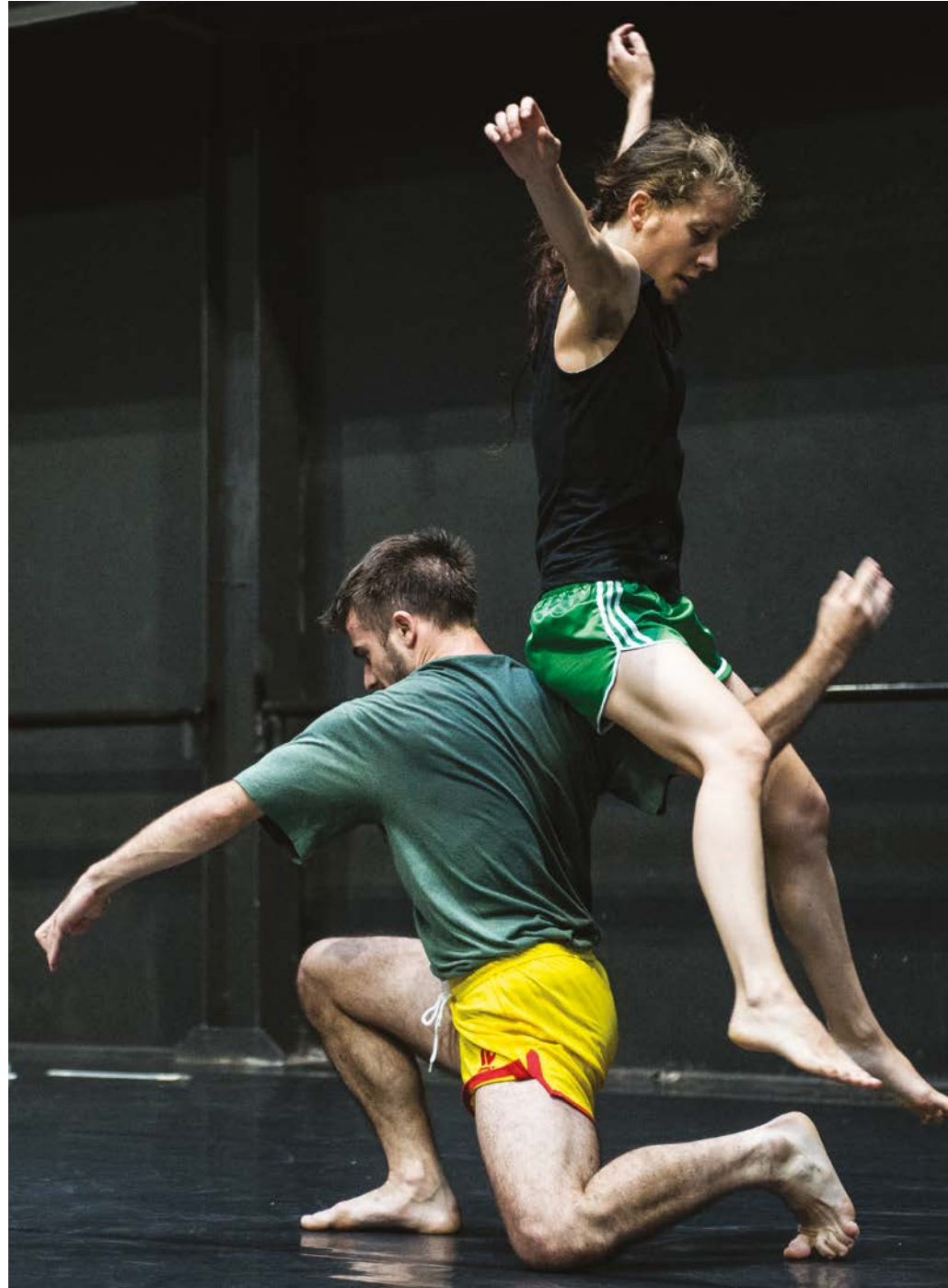
59 Enrico Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in *On Presence*, a c. di E. Pitozzi, n° monografico di «Culture Teatrali», 21, 2011, pp. 107-27 (cit. p. 108).

Stefano Tomassini

puro significante in grado di reggere tutta la dinamica
soggettiva del desiderio.

Ho assistito, invece, alla liberazione sistematica dal suo
debito simbolico.

Mica male no?





III. prefermare

Ripensare i pensieri degli altri, i pre-pensieri. Porre subito l'interrogazione sulla spiegazione che, non appena ha chiarito, con ciò stesso porta già la sua ombra. Ogni chiarificazione porta la sua ombra: chiarificazione permanente, danza l'ombra.

Edgar Morin, *Il vivo del soggetto*

La maggior parte delle foto sono sfocate.

Bronislaw Malinowski, *Giornale di un antropologo*

[root of an unfocus] Il dispositivo scenico dell'edizione 2006 è metateatrale. Il palco, al centro di due tribune frontali, contiene una zona rettangolare perimetrata sui quattro lati da un sipario a tendaggi in plastica trasparente; i due prosceî e i due corridoî che si formano lungo il perimetro del quadrilatero restano visibili e agibili. L'effetto è quello di una visione di un quadrilatero nel quadrilatero. Inoltre, la visione del perimetro centrale del palcoscenico, e per tutta la durata della prima parte della coreografia, risulta attenuata e, appunto, sfocata, proprio come vista attraverso la lente di una maschera da sub. Dalle tribune, invece, l'effetto è di natura metateatrale: la contrapposizione delle due famiglie è qui inscenata formalmente nel dispositivo metavisivo, mentre la conseguenza drammaturgica di tale contrapposizione, ossia la presa di coscienza delle «catastrofi» che il male produce, nel testo di Shakespeare «presentate come ironie e non

come immagini di riconciliazione»,⁶⁰ è autorappresentata nella teatralizzazione della metafora della vita come teatro, ossia nell'atto dello smantellamento di tale dispositivo, all'inizio della seconda parte, e il conseguente faccia-a-faccia delle due platee/famiglie. L'ironia (tragica) sta proprio tutta qui: quando vengono giù i muri, accade l'irreparabile. Per tutta la prima parte, invece, la dinamica scenica è governata dalla relazione interno/esterno. Una opposizione che viene superata a favore del secondo termine: l'interiorità dei soggetti in azione, non essendo naturale ma costruita, si dissolve quando le relazioni tra i due innamorati si intrecciano e si aprono al mondo circostante; la più vera natura del loro amore è decisa dal guadagno esterno (ossia dalla fine del dispositivo interno) della loro relazione.

Il dispositivo scenico dell'edizione 2016, invece, rinuncia alla metateatralità per uno spazio tradizionale, frontale e aperto, e demanda ai corpi l'impegno di questa potente metafora. Non si tratta di una soluzione di comodo, diciamo contingente, stretta a termini meramente produttivi. Ha il suo avvio invece dalla considerazione che il dispositivo del 2006 non può più essere considerato, nel 2016, come acquisito o autosufficiente, come un organismo compiuto in sé e comprensibile definitivamente secondo le regole della sua composizione. Non si tratta più di porre la questione della relazione interno/esterno per comprendere la natura dell'amore dei due protagonisti. «On ne peut archiver que le vivant», come scrive Franck Bauchard.⁶¹ Qui l'archivio del pas-

sato torna vivente proprio nella considerazione sulla sua natura istitutiva oltre che conservativa. La sfocatura, il fuori fuoco riguarda allora più direttamente la decostruzione del testo shakesperiano nei termini di una cornice che ospita una messa in scena, una coreografia in questo caso, che è allo stesso tempo una finzione capace di crescere e proliferare nelle visioni, nelle interpretazioni, cioè in sostanza di configurarsi come storia dei suoi effetti. Si tratta, per l'idea di repertorio, di un punto di vista antinormativo: ciò che resta, ciò che può essere trasmesso e raccolto di nuovo, qui dieci anni dopo, porta con sé una duplice assenza. Ciò che si è sottratto lasciando soltanto tracce, segni, segnature (in questo caso, soprattutto la ripresa video), quel «qui-ora» che non c'è più e di cui occorre tenere conto, si componeva insieme di intenzioni (del coreografo) e di un contesto (temporale). Da tutto questo occorre mantenere una distanza: non si rianimano i cadaveri. Nessuna economia del rifare. Piuttosto dell'affermare, ecco sì, di nuovo.

[la scuola del sospetto] La linea sonora, costruita su un montaggio musicale assai composito e multiforme, dal coreografo è stata mutuata precisa dalla versione del 2006. È anzi stata il cardine e il sostegno attorno cui ogni tentativo di rielaborazione e di rifacimento della coreografia ha ruotato; la cubatura di un edificio virtuale la cui misura ha reso possibile il calcolo del pieno di uno spazio ancora vuoto.⁶² Ho pensato di smontare e illustrare le due edizioni in uno schema a specchio che avesse la sua giuntura proprio nella linea sonora, e l'ossatura nella descrizione delle due speculari linee visive.

Questo non per cercare di mostrare comprensibile ciò che credo non abbia per forza bisogno di esserlo, né di

⁶⁰ Harold Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* (1998), Milano: Rizzoli, 2001, pp. 59 e 74.

⁶¹ Franck Bauchard, *Nul ne peut archiver la mort. On ne peut archiver que le vivant*, in *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, a c. di Isabelle Barbéris, Rennes Cedex: Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 81.

⁶² Cfr. Stephanie Jordan, *Dance and music: partners in reconstruction*, in «The choreologist», n. 45, inverno 1993/1994, pp. 25-29.

rendere familiare con la parola quei corpi in movimento che nella loro moralità esigono di restare estraniati; ma per rimanere fedele all'oggetto che sto provando a documentare e testimoniare. La superstizione corrente che fa tanto conto della propria sciattezza scambiata per chiarezza, giudica astruso e confuso ogni stile determinato, perché «tener d'occhio, nell'espressione, la cosa, anziché la comunicazione, è sospetto: lo specifico, ciò che non è tolto a prestito dallo schematico, appare irri-guardoso, quasi sintomo di astruseria e di confusione». ⁶³ Ecco allora che il lettore fin qui più sospettoso potrà trovare in queste protesi visive la stessa plasticità, spero, di uno schema corporeo. ⁶⁴

Del resto, l'unica determinazione del linguaggio è la figurabilità stessa, ossia la possibilità di essere letto e interpretato male, di essere frainteso.

Come non potrebbe essere altrimenti, visto che qui, più nello specifico, le fonti sono da una parte, il montaggio video della ripresa dell'edizione 2006; dall'altra, la ripresa di una delle repliche catanesi a Scenario Pubblico (ottobre 2016), entrambe in lotta dialettica con tutto quello che nei miei occhi si è fermato ed è cresciuto nel ciclo dei suoi ritorni.

⁶³ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), Torino: Einaudi, 1954 e 1994, p. 112.

⁶⁴ Cfr. Paul Schilder, *Immagine di sé e schema corporeo* (1950), Milano: Franco Angeli, 1973, p. 251.

[versione 2006 | versione 2016]

L'orologio? Non è il cuore? Sente come gli galoppa, ancora tutto fresco, nel torace, pompa il sangue e lo spinge nelle tempie. E là chissà dove sono pensieri senza fine come boschi senza viottoli.

Jan Otčenášek, *Romeo, Giulietta e le tenebre*

VERSIONE 2006

I.1

LISTA SONORA

S. S. Prokof'ev, *Romeo and Juliet* (Op. 64, 1935; edizione utilizzata, diretta da Gergiev): 1. atto Introduzione (primi 45 secondi ca.) + Pink Floyd, *Speak to me* (1973)

Prima parte

Sul buio di inizio si ascoltano i primi secondi della introduzione della partitura di Prokof'ev, aggrediti da un lento crescendo di un battito cardiaco che si ripete in *loop*, a cui subito si aggiungono un ticchettio di orologio, registratori di cassa che si aprono e chiudono, e una prima voce; poi, si sovrappongono il frastuono di un elicottero e le parole di una seconda voce mentre l'insieme di rumori cresce di tono creando un *climax* decisamente psichedelico, mentre Giulietta entra su una bicicletta per bambini, con rotelle, e trascorre lungo il perimetro esterno del dispositivo sul palcoscenico, per i quattro lati; Romeo, invece, è già in scena dentro il dispositivo, indossa una maschera da sub e in un ritmo lento disegna lo spazio forse di un acquario (accentuato dal dispositivo che lo separa dalla zona agita da G.) come per alludere a un fragile equilibrio dentro il quale è contenuto ed è costretto a muoversi: ciò che lui vede con quella maschera corrisponde, in qualche modo, a ciò che il pubblico di lui vede attraverso la copertura in plastica del dispositivo scenico; con la musica sia i corpi che le luci sembrano intensificarsi in un accordo quasi di *climax*, in coda poi tornano, come in sotto-traccia, una voce femminile metallica e un transitante ticchettio;

VERSIONE 2016

Prima parte

In questa riedizione si è imposta la questione della cornice: nelle repliche catanesi che il video documenta (14/10/2016), Romeo entra nel *foyer*, indossa già la sua maschera da sub, passa tra gli astanti, a volte resta fermo in attesa, e più spesso abbraccia qualche spettatore in attesa di poter entrare in sala; è rivendicata qui una condizione di alterità e di estraneità di Romeo nei confronti del mondo circostante, mentre la sua ricerca d'amore è aperta a tutti; la maschera da sub rappresenta il suo rifiuto di voler replicare le contrapposizioni egemoniche imposte dalla società in cui vive e a cui preferisce lo sguardo sfocato di chi è immerso (dunque subalterno, silenziato); poi, in sala, dal buio, due semplici quarzine laterali a terra aprono lo spazio: Romeo è in piedi di spalle al pubblico, Giulietta pedala per la scena soprattutto lungo il perimetro, entrando e uscendo dalla luce; la spazialità intensifica, delle due presenze, il senso di un indipendente isolamento: è la vita parallela di queste due anime che si sta qui animando; R. sembra davvero un corpo che negozia con l'ambiente la gravità che lo sostiene; G. scende dalla bicicletta e a proscenio osserva pensosa l'orizzonte davanti a sé e il circostante; lentamente la luce aperta svela questa differenza di stato dei due corpi in scena;



VERSIONE 2006

1.2

LISTA SONORA

parole da *Love me Tender* originalmente interpretata da Elvis Presley (1956): («Love me tender | love me sweet | never let me go | you have made my life complete | and I love you so»)

sul morire del sonoro, Romeo sempre con la maschera da sub sul volto scandisce i primi cinque versi del brano di Elvis Presley, la dichiarazione di amore è espressa al passato, come già accaduta, per cui vi è un intervento sull'effetto del tempo (come anticipazione o forse come profezia) e sull'ultima parola si toglie d'autorità la maschera; precipita un buio scavato soltanto da un ristretto fascio di luce che cade sulla maschera da sub, ora fra le mani di Romeo seduto a terra



VERSIONE 2016

al termine del sonoro, dopo alcuni istanti di pieno silenzio conquistato alla scena, R. sempre con la maschera da sub sul volto scandisce le parole/ritornello del brano di Presley, e sull'ultima parola si toglie d'autorità la maschera in sincrono con l'avvio della prossima traccia musicale; precipita un buio scavato soltanto da un fascio di luce che egli, seduto a terra, utilizzerà per fare gioco di riflesso sulla figura di G.; in Shakespeare, Juliet parla della penombra come una maschera che le nasconde il volto («Thou knowest the mask of night is on my face», *Romeo and Juliet*, II, ii, 85)

VERSIONE 2006

I.3

LISTA SONORA

Love me Tender nella versione di Caetano Veloso (2004)

dalla luce fredda dentro il dispositivo si passa lentamente a una luce più bassa e neutra; R. e G. a terra, distanti, forse si cercano ma senza ancora trovarsi, divisi da un sipario che rende tutto sfocato; i movimenti a terra sono circolari, descrivono spirali che non gravitano mai: il terreno qui è ancora un luogo sicuro e protetto, su cui rotolare, o simulare un possibile diverso equilibrio; sulla coda musicale G. rotola all'interno del dispositivo, raggiungendo così lo stesso spazio di R., e subito



VERSIONE 2016

qui è R. che si toglie dal fascio di luce, aprendo lo spazio a una nuova situazione visiva, in cui i due corpi lontani e speculari si cercano muovendosi a terra in uno spazio però tutto aperto: le barriere possono essere invisibili quando il potere che le produce mira direttamente alla realtà degli impulsi e della libido, più che al vero e proprio contatto; al termine del sonoro resta solo una quarzina bassa a proscenio su G.;

VERSIONE 2006

I.4

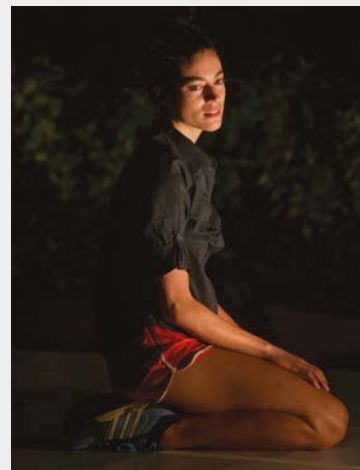
LISTA SONORA

parole da *Cara maestra* di Luigi Tenco (1962):
(«Cara maestra, un giorno m'insegnavi | che a
questo mondo noi, noi siamo tutti uguali; | ma
quando entrava in classe il Direttore | tu ci facevi
alzare tutti in piedi, | e quando entrava in classe
il bidello | ci permettevi di restar seduti... || Mio
buon curato, dicevi che la chiesa | è la casa dei
poveri, della povera gente; | però hai rivestito
la tua chiesa | di tende d'oro e marmi colorati; |
come può adesso un povero che entra | sentirsi
come fosse a casa sua?»)

incomincia a cantare fuori musica, in tono deciso che non ammette replica, seduta sulle proprie ginocchia e i piedi distesi, le prime due sestine (su tre) del brano di Luigi Tenco; la tirata ironica sulla chiesa cattolica (che costò cara a Tenco) pone qui la figura di G. che la esegue su un piano intellettualmente più esigente rispetto a quello di R. che la ascolta attento, forse affascinato; a metà lei si alza mentre anche R., con un tempo più lento, si alza e sembra come destarsi, risvegliarsi, e mostra di seguirla mentre lei conclude il cantato senza musica;

VERSIONE 2016

G. canta seduta a proscenio e almeno inizialmente indicando con il dito, come per seguire un testo invisibile davanti a sé, o per ricordare la testualità di questa sua performance; qui il tono è meno esigente e più didattico, perché frontale e rivolto al pubblico, quasi come una lettura pubblica di una lista di istruzioni a cui si aggiunge il *pathos* naturale di chi sa di essere nel giusto; poi si alza mentre anche R. si alza e sembra come destarsi, risvegliarsi, comprendere;



VERSIONE 2006

1.5

LISTA SONORA

José Altafíni, *La rosa* (1968)

con il nuovo brano musicale partono rotanti luci colorate a led, in un effetto 'club' per la verità abbastanza sobrio e per lungo tempo nel vuoto: la festa, qui, sembra privata, riservata, forse segreta, senz'altro intima; compagno G. e R. entrambi sul volto mascherati: prima osservano e scoprono lo spazio come un dispositivo che li contiene (e controlla), come se fosse la loro prima volta, e da ciò dipendesse in qualche modo anche una loro nuova relazione con il mondo (il testo della canzone, peraltro, contiene una precisa pronuncia, per quanto caustica e ironica, antiparentale: la spina di una rosa che si conficca nella testa di «mamma» che viene così derisa); poi lentamente ballando in assoluto si scrutano, forse si interrogano a vicenda;

VERSIONE 2016

lo spazio aperto rende questo cambio, a ridosso della fine della scena precedente, ancora più radicale: la musica e le luci colorate a led raccontano di una forzatura del cambiamento del clima, dell'atmosfera, che le uniche due figure presenti in qualche modo devono subire e sottostare; mentre entrambi ripiegano in quinta, il palco resta vuoto e, in questa nuova versione, la presenza spettrale di tutti coloro che a questa scena di festa non sono visibili, trasforma l'intimità dello spazio dell'incontro in una soggezione temporale alla rivelazione; ma in R. e G., timidezza affettiva e ansia per i rispettivi ruoli sociali sembrano prevalere sulla possibilità di riconoscimento e di conoscenza reciproca: i dispositivi di controllo sono qui invisibili;

VERSIONE 2006

I.6

LISTA SONORA

Mirageman, *Nicaragua* (da *Thunder and Lightning*, 1972)*

con il nuovo brano, una sorta di mambo per un clima da ballo di sala, R. si avvicina decisamente a G. e prova a toglierle la maschera: una violenza alla quale G. non cede, allora lui con un gesto affettuoso sembra baciarle la mano, in un avvio di corteggiamento che dopo la prima frase musicale già si trasforma in un ballo di coppia, molto dinamico tra godimento e sorrisi condivisi; alla prima ripresa musicale, si dividono ed escono dal dispositivo, entrambi, specularmente in proscenio, si fermano e si tolgono la maschera, i loro volti si fanno visibilmente cupi, pensierosi, come tristi e più duri perché consapevoli della propria solitudine, o della propria condizione di sottomessi a un volere che li trascende; riprendono a ballare ma questa volta ognuno per sé, con la maschera alzata (il godimento e la gioia sono naturalmente spariti, resta nei corpi solo la dinamica del ritmo); poi, sempre specularmente si fermano e si abbassano di nuovo la maschera, rientrano nel dispositivo, forse si baciano furtivamente prima di tornare a ballare insieme e come d'improvviso torna la gioia e il godimento è forse maggiore; al termine cala lentamente il buio;

*Si tratta del pianista e compositore romagnolo Giovanni Fenati, il quale ebbe un'ampia produzione discografica sin dalla fine degli anni '50. Nel suo repertorio orchestrale, a partire dal 1968-69, il musicista cominciò ad avvicinarsi a sonorità più moderne e realizzò alcuni album con lo pseudonimo Mirageman per l'etichetta Ariston. *Thunder and Lightning*, l'ultimo suo lavoro, è decisamente rispetto ai precedenti più in stile *progressive* con la chitarra elettrica e il flauto (come in *Nicaragua*) in evidenza su una base orchestrale. Giovanni Fenati morì nel 1981 in un incidente automobilistico (da http://www.italianprog.com/it/a_mirageman.htm consultato il 31/12/2016).

VERSIONE 2016

con il nuovo brano, l'avvicinamento di R. a G. si fa più frequente, ed evidente è il suo interesse per lei; alla violenza del tocco qui si sostituisce una progressiva persuasione di G. al ballo di coppia; questa esecuzione centrale, senza dispositivo attorno, rende la loro esibizione come una sorta di competizione, isolata ma pubblica; quando si separano continuano a danzare senza marcare alcuna differenza (il desiderio è qui ancora allo stadio di epidermide); speculari ma frontali (G. a proscenio e R. a fondoscena), entrambi si tolgono la maschera, come per una sorta di curiosità nei confronti di ciò che sta sotto la pelle, e la delusione per entrambi è subito evidente (è come se il potere che li contiene non ammetta alcuna profondità); il danzare da soli, allora, è più meccanico e sofferto; quando si fermano e abbassano di nuovo la maschera, la gioia del nuovo incontro danzato torna nella convinzione partecipe che nella mimesi di questo mascheramento possa prendere vita ciò che deve ancora rimanere invisibile; il termine della musica è marcato con un arrivo della coppia in una posa per qualche istante statica; poi una luce sparata dal fondo scena sfoca i corpi, copre il palco e acceca la platea;



VERSIONE 2006

1.7

LISTA SONORA

John Cage, *The Perilous Night*, (1944) #1 (primi 9") + 1ª citazione in italiano dal sonoro del film di Woody Allen, *Harry a pezzi (Deconstructing Harry)*, 1997 + John Cage, *The Perilous Night*, (1944) #1 (resto del brano)

ai primi colpi percussivi gettano a terra le maschere,* ognuno torna dalla sua parte, fuori dal dispositivo, la gestualità è anche fuori ritmo, pensosa, come in preparazione, chissà, di una lotta, come se entrambi segnassero delle distanze ma anche ne mostrassero tutti i limiti, e facessero in qualche modo saltare l'idea dei confini (o comunque che ci stiano provando); confini che il dispositivo inevitabilmente ha stabilito di nuovo fra loro, e che sembra ribadire in modo ancora inesorabile; le sequenze separate e speculari riguardano anche la disarticolazione delle periferie del corpo in questo spazio di ognuno che è la misura della propria solitudine, spesso in alternanza o addirittura in contrasto ritmico con la partitura musicale;

*Questo passaggio, da un mambo a un brano di Cage per piano preparato (ossia preparato per essere usato come uno strumento percussivo), è senz'altro straniante, ma non verticale né inadeguato poiché nel cambio si può percepire una sorta di estensione, e non di rottura, del ritmo, l'importanza delle proporzioni ritmiche: in entrambi i brani l'elemento percussivo è in piena evidenza, nel primo è più chiaro, in Cage è invece più complesso (proporzioni numeriche, ripetizione a cellule, uso del sincopato e ritmi di danza); nel cambio, alla fine del mambo e dopo il breve silenzio, i primi secondi del brano di Cage (percussioni di note gravi) sembrano una conseguenza (pur se in tutt'altra direzione) quasi naturale di quel ritmo precedente, poiché entrambi lavorati soprattutto con percussioni non sempre intonate (legni, claves, e appunto il pianoforte preparato); questo ponte che si crea sul lavoro del ritmo consente una differente successione dell'azione in scena, senza perdita della misura e, in un certo senso, dell'armonia (ringrazio di cuore il compositore Federico Costanza per avermi qui aiutato nell'analisi di questo passaggio).

VERSIONE 2016

sulle prime battute del brano di Cage, i corpi sono sfocati dalla luce e si riposizionano nello spazio, abbandonando le maschere; restano immobili durante il sonoro del film, come in preparazione di uno nuovo stato del corpo, di un nuovo schema che si sta organizzando (la fissità del dispositivo originale è qui nei corpi); il movimento che segue la ripresa del brano ritmico di Cage è tutto incentrato sull'autosfocatura dei corpi, con mani che passano sui confini dello schema corporeo e ne cancellano le linee; qui vi è una maggiore autocoscienza degli interpreti, che non hanno il dispositivo a disposizione per intensificare la scena; per questo la partitura del movimento per entrambi è più fortemente connessa con quella musicale; l'effetto di sincronia (in un caso anche di evidente anticipazione del sonoro) produce la possibilità di sottrarre questi corpi alla loro causalità, e di indicare nella struttura che li descrive e organizza una forma di armonia prestabilita non dipendente dalla logica della significazione; e infatti entrambi sembrano indicare con il dito, fuori scena, a diverse altezze, punti di decifrazione alternativi;



VERSIONE 2006

I.8

LISTA SONORA

2^a citazione in italiano dal sonoro del film di Woody Allen, *Harry a pezzi* (*Deconstructing Harry*, 1997) + John Cage, *The Perilous Night*, (1944) #2

sul sonoro parlato non scende il buio, entrambi raccolgono a terra le maschere e le portano fuori scena per liberare lo spazio (è un tempo neutrale, che non viene però nascosto); incominciano a inseguirsi lungo i quattro lati esterni del dispositivo, poi lo attraversano più volte e a vicenda, diagonalmente, anche in una sorta di scivolata in rotolata con i corpi;

VERSIONE 2016

dopo il sonoro parlato, a cui in scena non corrisponde nessuna transizione, le scivolata (iniziate da R.) senza il dispositivo originale amplificano la specularità delle posizioni; le corse e le cadute per diagonali sembrano accentuare una continua perdita dell'orizzonte, del centro, di ogni riferimento percettivo dello spazio e della presenza: si tratta di una caduta di entrambi nel tempo della sfocatura: Derrida scrive che in *Romeo and Juliet* di Shakespeare ciò che cade è l'incontro o il contatto casuale con l'altro, *by chance*, lungo tutto il *play*;^{*}

^{*}J. Derrida, *L'aforisma in contrattempo*, cit., p. 154 (§ 9).

VERSIONE 2006

I.9

LISTA SONORA

3^a citazione in italiano dal sonoro del film di Woody Allen, *Harry a pezzi* (*Deconstructing Harry*, 1997) + John Cage, *The Perilous Night*, (1944) #3

sul nuovo sonoro parlato G. entra nel dispositivo e R. resta fuori osservandola perplesso e come incapace di reazione; poi entrambi si abbassano e sul cambio del sonoro (il nuovo brano di Cage) si muovono lentamente e all'unisono, in una sorta di lunga preparazione (una bolla segnata da un mobile e largo *port de bras*) seguita da lunghe sequenze in unisono e allineati, sempre senza espressione alcuna; a un certo punto vi è un cambio delle posizioni, R. entra nel dispositivo e G. ne esce dal lato opposto; la sequenza di prima sembra ripetersi, e intensificarsi in un modo non dialettico nel rapporto dentro/fuori il dispositivo: di nuovo, cambiano posizione, lei entra e lui esce, ma questa volta solo G. si muove nel dispositivo e R. resta a osservarla come in attesa, fermo, prima di rientrare, per un ulteriore cambio;

VERSIONE 2016

sul sonoro parlato, prosegue questa indagine oltre il perimetro del palcoscenico, sguardi che cercano limiti e confini ormai fuori fuoco; al termine si abbassano e entrambi con le mani a cilindro sugli occhi del volto simulano un canocchiale come per mettere a fuoco la visione, e osservare meglio ciò che è già prossimo; poi dal basso si alzano con un circolare *port de bras* seguito da lunghe sequenze in unisono, ma sempre in una disposizione ossessivamente speculare, che allude alla manifestazione di una ripetizione coattiva della coppia, come resistenza alle costrizioni dei rapporti parentali (o sociali); qui l'alternanza con il centro vede l'altro al margine e di spalle nei confronti della scena, in una estraneità anche riflessiva;

VERSIONE 2006

I.10

LISTA SONORA

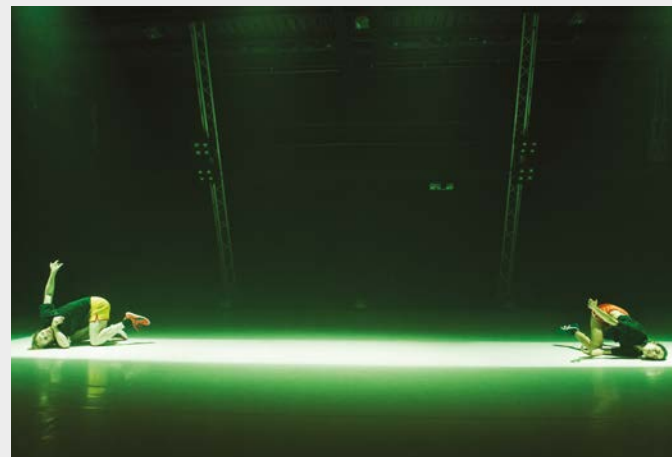
John Cage, *The Perilous Night*, (1944) #4 [nella versione 2016 questo brano è mandato due volte di séguito; non nella ripresa video, ma Roberto mi dice che è possibile che invece dal vivo fosse duplicata già in origine, e tolta soltanto in fase di montaggio per problemi assai probabilmente legati alla difficile visibilità della ripresa delle immagini]

al termine del brano cade un buio, e sul successivo sonoro si aprono due luci rosse che segnano a terra, lungo i due confini frontali del dispositivo, due striscie orizzontali, sotto cui le due figure cercano e segnano, sempre in posizioni opposte, i contorni di una nuova presenza; sembrano segnare perimetri, zone, distanze rese anche fisiche coi corpi interamente a terra, entrando e uscendo da questo sipario di luce;



VERSIONE 2016

il cambio non avviene attraverso il buio ma in una fusione alternata del disegno delle luci; qui la striscia rossa che compare è una sola, forse per dimensioni la somma delle due della versione precedente; il movimento di entrambi è rallentato, sempre a terra, come costretto a negoziare spazio in una bolla invisibile che li cattura; con la ripetizione del brano (#4) che incalza, alla luce rossa si sostituisce una luce verde quasi fluo, sempre nelle stesse misure della striscia, dentro cui cambia l'atmosfera affettiva dei corpi ancora però rallentati sulle posizioni di una bolla;



VERSIONE 2006

I.11

LISTA SONORA

John Cage, *The Perilous Night* (1944) #6

con il nuovo brano che incalza, la luce rossa desce e torna la luce bianca, i due corpi ora infrangono il dispositivo e tornano a proscenio, sempre speculari, ai lati opposti; le sequenze di movimento che qui si alternano sono improvvisate ma su materiale già dato; l'effetto è quello di due differenti assoli quasi in simultanea; sul morire ritmico del brano, i corpi sembrano a un punto ultimo di disarticolazione, e R. incomincia a osservare in modo inedito il dispositivo;

VERSIONE 2016

con il nuovo brano che incalza, torna la luce bianca senza passare da un buio: non v'è transizione in questi corpi cancellati, senza più una sfera di appartenenza, incapaci di distinguere e di distinguersi; si muovono come fossero ciechi, o immersi in un profondo buio, si incrociano e condividono lo spazio più prossimo, ma ormai come se fossero invisibili a loro stessi; nel *climax* ritmico ripartono all'unisono e danzano in tutto lo spazio della loro solitudine; qui la specularità guadagna definitivamente la condizione dell'aperto: non c'è più un rapporto fuori/dentro da abbattere o superare;

VERSIONE 2006

I.12

LISTA SONORA

lungo silenzio (circa 2'.27")

e allora inizia a gettare a terra le prime parti del dispositivo trasparente, poi lo segue anche G., entrambi soltanto sui lati rispettivi di proscenio: il silenzio è strappato da queste ripetute e visibili cadute; a lavoro ultimato (anche se a intervalli regolari alcune strisce restano appese mantenendo comunque un ordine nel disegno visivo) entrambi, seduti speculari nei due spazi di proscenio, si tolgono nel contempo le scarpe, mentre la luce decresce; le due tribune si trovano (si scoprono) ora, finalmente, una di fronte all'altra; sono infine una lo spettacolo dell'altra;



VERSIONE 2016

in questo tempo di silenzio i due danzatori seduti speculari a proscenio si tolgono le scarpe e le calze, in rigorosa alternanza: prima G. poi R.; Gottfried Keller nel suo *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, in un momento consimile di sospensione, anzi di impossibilità dell'azione per i due amanti, bloccati nel tempo fermo della loro attrazione, ha descritto perfettamente la natura acustica di questo momento: «Il silenzio del mondo cantava armonioso nelle loro anime»;^{*}

^{*}Gottfried Keller, *Romeo e Giulietta nel villaggio* (1876), Milano: Studio Editoriale, 1992, p. 80. A questa novella si ispirò l'opera per il teatro musicale del compositore inglese Frederik Albert Theodore Delius (1901, rappresentata a Berlino nel 1907 e poi a Londra nel 1910); la musica fu poi utilizzata da Anthony Tudor per la sua versione coreografica per ABT del 1943.

VERSIONE 2006

I.13

LISTA SONORA

4^a citazione in italiano (quella più lunga) dal sonoro del film di Woody Allen, *Harry a pezzi* (*Deconstructing Harry*, 1997)

buio.

VERSIONE 2016

al sonoro si alzano e camminano lentamente, e sempre nella luce, lungo il perimetro corto del palcoscenico;

VERSIONE 2006

II.1

LISTA SONORA

S. S. Prokof'ev, *Romeo and Juliet* (Op. 64, 1935; edizione utilizzata, diretta da Gergiev): 1. atto I, scena 2 (Balcony Scene)

Seconda parte

La scena è ora tutta pienamente a fuoco, luci bianche disegnano sul palco strisce verticali; entrambi sono a terra distesi, compongono un'unica retta congiunta all'altezza delle teste che si toccano in una postura fortemente affettiva; da qui incomincia la rispettiva percezione dell'altro, incomincia un corteggiamento che è subito fisico, corporeo, articolare; la relazione con la musica asseconda questa lenta indagine tattile, di lui su lei, di lei su lui: si toccano, si accarezzano con la testa e poi G. rotola su R. il cui corpo fa perno: è l'inizio vero di qualcosa, il corpo/perno come un punto di partenza; si abbracciano in dinamiche non mimetiche ma sempre di movimento, in un fluire circolare dell'abbraccio, come se più del *climax* musicale ottenuto sul tempo lineare della partitura, contasse il flusso che sulla superficie dei corpi di entrambi annulla ogni continuità di presenza;

VERSIONE 2016

Seconda parte

in forte continuità temporale, sempre a vista, i due raggiungono il centro del palco, si doppiano guardandosi, poi si siedono, quasi spalla contro spalla, e poi si stendono per comporre un'unica retta congiunta all'altezza delle teste che si toccano in una postura fortemente affettiva; prosegue come nella versione 2006; ma le maggiori differenze sono ora, come è naturale, nell'ordine dell'interpretativo: il *partnering* qui sembra davvero senza gerarchie e l'effetto, per le parti a terra, è quello di un corpo unico che prova i confini e i limiti di una fusione;



VERSIONE 2006

II.2

LISTA SONORA

S. S. Prokof'ev, *Romeo and Juliet* (Op. 64, 1935):
2. atto I, scena 2 (Juliet's Variation)

al cambio del numero musicale, G. e R. si trovano sempre a terra, seduti e divisi, in parallelo su una diagonale; danzano prima all'unisono, in una sorta di preparazione, forse di richiesta, o di ingiunzione gestuale, poi lui resta seduto e lei esegue, per lui spettatore, un lungo assolo (sulla variazione musicale di G.), composto di continue aperture dello spazio alternate a cadute e a repentine ripartenze; lui intanto lentamente scivola a terra verso l'altra estremità del rettangolo, come per far posto a tanta esibizione; al termine del lungo assolo di presentazione (di sé, forse del proprio mondo, della propria capacità di pensare a un futuro), G. rotola fuori dal perimetro di ciò che resta del dispositivo trasparente, allontanandosi;

VERSIONE 2016

qui la coreografia del 2006 è mantenuta e rispettata: nella sua interpretazione, Maud sembra molto più vicina alla sensibilità della più recente ricerca teatrale del coreografo, di cui è stata così spesso interprete: è come se uno stile, una modalità, una attitudine sia più riconoscibile nel suo corpo, una distinzione probabilmente legata al *training* MoDem e al linguaggio di Zap-palà: circolarità dominante, disseminazione delle figure della bolla, continua caduta, ripresa e apertura delle linee, continua rinuncia alla verticalità;



VERSIONE 2006

II.3

LISTA SONORA

S. S. Prokof'ev, *Romeo and Juliet* (Op. 64, 1935):
3. atto I, scena 2 (Mercutio Variation)

R. spettatore si trova seduto a terra con le ginocchia conserte, una mano sul volto, in una immobile espressione riflessiva che reagisce di scatto soltanto alla musica (l'effetto è quello della sorpresa e in fondo della miglior presentazione di sé); il suo assolo è come più fluido e curvilineo, sembra voler raccogliere l'irregolarità ironica della linea musicale (la sovrapposizione della idea di seduzione sfrontata di Mercuzio con quella più nobile di Romeo produce come è naturale una sorta di cortocircuito corporeo anche qui per niente neutrale);* l'effetto è un movimento snodato, anche pieno di guizzi, sciolti o ciondolanti, secondo un senso dello spazio decisamente elastico, guidato da un principio di liberazione, o meglio di affrancamento, forse di emancipazione;

*È stato Enrico Musmeci, direttore pedagogico di MoDem, il linguaggio della Compagnia Zappalà Danza, nonché amico e conoscitore del lavoro di Roberto, e che qui ringrazio, a richiamare la mia attenzione su questa bella incongruenza del coreografo nella scelta musicale: la variazione di Mercuzio invece di quella di Romeo. Sembrerebbe dunque che senza libertà dell'arbitrio non sia infatti possibile creare alcun sconcerto.



VERSIONE 2016

l'assolo di R. è realizzato da Antoine in una dominante condizione di flusso; si ha l'impressione di un netto prevalere dei valori dinamici su quelli espressivi, e con conseguente ricerca di una espansione dello schema corporeo come conseguenza di un modello posturale perfettamente accordato alla ben tracciata linea musicale (anche la formazione di un danzatore, e la sua duttilità nei confronti degli stili, in dieci anni, cambiano sensibilmente; ergo: non v'è ritorno dell'origine in questo rifare le danze);

VERSIONE 2006

II.4

LISTA SONORA

S. S. Prokof'ev, *Romeo and Juliet* (Op. 64, 1935):4. atto III, scena 6 (The Last Farawell)

sul cambio musicale, G rientra dal tendaggio laterale del dispositivo (nei due lati più corti del rettangolo è rimasto intatto), e a partire da un gesto di incontro con il braccio va a lui e lo manipola, lo fa girare attorno a sé, lui risponde e inizia un intenso duo d'amore: un lungo unisono, con anche attese e false partenze, giocato spesso a terra; sono rincorse, capovolgimenti dell'asse di movimento, lente camminate e ripartenze: non si tratta di un corpo a corpo ma forse più di una esperienza di affiancamento, di prossimità; gli abbracci sono prese dinamiche ma compiuti con tutti gli arti del corpo: vi è un che di infantile, adolescenziale; è una danza sostenuta, terrena, per nulla spirituale né melodrammatica (trattando, la musica, un addio, si comprende il lavoro coreografico come contrastivo, ma non in dissonanza, della linea sonora); una gerarchia, invece, qui sembra fatta fuori, quella interpretativa del tradizionale *pas de deux*, ma già si è fatto buio;

VERSIONE 2016

G. dalla quinta raggiunge R. al centro, lo prende con decisione, non v'è alcuna possibilità di mediazione in questo incontro: è il risultato di una decisione (di Maud, di lei, di G., soprattutto) e avviene nello spazio aperto di un incontro soprattutto fisico; nonostante il disegno coreografico sia per tutto simile a quello del 2006, ora le forze di entrambi sembrano essere sullo stesso piano, perché qui più conta l'immediatezza e la reazione, piuttosto che la lievità e il candore; in tanta esposizione dei due corpi, ormai una all'altro accessibili, la visibilità adesso corrisponde soprattutto alla misura del reciproco rispetto, e non soltanto alla dismisura della loro passione (evidentemente, la vita del tempo presente aggiunge petizioni che la Storia inutilmente poi disapproverà);

VERSIONE 2006

II.5

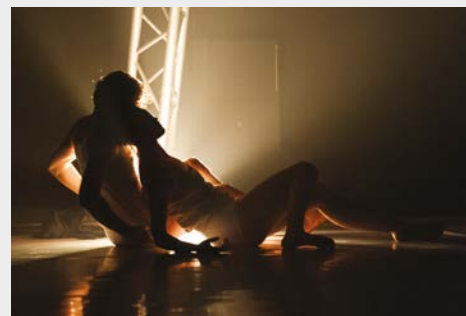
LISTA SONORA

S. S. Prokof'ev, *Romeo and Juliet* (Op. 64, 1935); 5. atto IV, scena 9 (Juliet's Funeral and Romeo's Death)

si spogliano nel buio mentre già parte il nuovo numero musicale; l'ingresso delle trombe del brano sono anticipate da fasci di luci rosse sui due perimetri di proscenio e i due corpi, a terra inizialmente nel buio e al centro palco, si fanno trovare avvinghiati: solo canottiera e slip color carne, quella che segue è forse la parte più esplicitamente erotica dell'intera coreografia, pur se con prese dinamiche e contatti pieni di energia, che sembrano inscenare anche una sorta di contrasto (la forza in danza, per Zappalà, è una continua negoziazione con il peso e la gravità, più che l'espressione di un meccanismo di dissenso); è come se l'energia potesse trovare soltanto nel corpo dell'altro/a la propria ragione; la vita di questi corpi non è nei ruoli che essi assumono (lui/lei) ma nell'efficacia della resistenza che entrambi vi contrappongono; prese in volata, posizioni continuamente manipolate e alcune serie all'unisono conducono i due alla figura di una caduta finale, nel perimetro di uno spazio colorato di rosso: una sull'altro, lentamente nel margine di una luce rettangolare bianca, a contrasto del circostante ancora macchiato di rosso, i due corpi al suolo escono rotolando lentamente per metà dal limite del dispositivo laterale: solo restano le teste che frenano l'ultima rotazione, nella cornice di questa luce sepolcrale. (Viene qui utilizzato, per questo finale, il penultimo numero musicale della partitura originale di Prokof'ev, e che comprende il funerale di Giulietta con la morte successiva di Romeo, ma non, invece, la morte ultima, quella vera, di Giulietta: la redenzione, se non proprio la riconciliazione, sarebbe allora, e ironicamente, proprio in ciò che qui resta assente.)

VERSIONE 2016

si spogliano nel controluce di una quarzina sul fondo, mentre già parte il nuovo numero musicale; è una svestizione visibile se pur nei contorni, ma reciproca, dunque non priva di sensualità e scopofilia; restano in canottiera e mutande color carne, al centro della scena, già avvinghiati sull'arrivo dei fiati; le ombre dei tralicci verticali che sorreggono le luci sul fondo disegnano tracce a terra che in qualche modo partecipano della segnatura di questi corpi, e della loro imminente fine; lo sforzo qui è resistenza, mentre ogni posizione e spostamento sembrano essere il risultato di una conquista; i corpi si dispongono al loro destino con coscienza e volontà; Maud e Antoine riprendono qui le sequenze non come un atto di sopportazione, ma come una rivendicazione della felicità possibile che è già nella danza; non vi è più alcuna traccia del contorno di luce rossa presente nella precedente versione, perché sembra essere in gioco qui tutt'altra ingiunzione: non il fuori-fuoco dell'amore tragico, ma l'affermazione focalizzata della vita; per questo, nella rotazione finale i due torsì restano sospesi; non più le teste ma i busti e il braccio alzato, resistono tutti alla fine: come a ribadire di nuovo che la morte è sopravvalutata.





IV. non essere Giulietta

Lei è già fuori legge, ufficialmente non esiste nemmeno come ebrea.

Jan Otčenášek, *Romeo, Giulietta e le tenebre*

Gli uccelli e i grilli volavano dietro a sciame. Avanzai dritto tra le fiamme. Meraviglioso! Questa folle, completamente folle, catastrofe mi veniva incontro con una velocità furiosa.

Bronislaw Malinowski, *Giornale di un antropologo*



[travel agency] Di quale *agency* del mio *travel* posso scivolare ora? Ho provato a riferire di un processo unico, in cui era in gioco il passato e il rifare, e dunque il costruirsi di una tradizione, in un luogo preciso. Ma il tempo di questo mio viaggio, di questa testimonianza oculare, e gli strumenti stessi, a disposizione e messi all'opera, sono strutturalmente provvisori, incidentali e dunque performativi, esattamente come quelli del *reenactment* in oggetto che li ha definiti, dunque vanno assunti come tali.⁶⁵ Nessuna arroganza allora di aver capito tutto: viaggiare,

⁶⁵ Sulla natura performativa di ciò che resta di una performance, si vd. il seminale studio di Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, New York, Routledge, 2011, nonché il punto in Annalisa Sacchi, *Oltre la nostalgia: spettatori ritardatari e performance storiche*, in *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, catalogo di Biennale College – Danza 2013, a c. di Stefano Tomassini, Venezia: La Biennale di Venezia, 2013, pp. 100-105.

è vero, insegna «che non sappiamo nulla».⁶⁶ Così come l'*agency* del rifare una danza, come quella che ho potuto verificare durante questa mia complessiva esperienza, coincide con il suo processo in atto. La sua realizzazione è dunque sempre qualcosa a *venire*. Eppure, il documentare, per via sia intelligibile che sensibile, ogni rifacimento in danza come un racconto di viaggio nello spazio e nel tempo non può non andare il più a fondo possibile nella conoscenza di quanto già è a disposizione, per capirne la logica generatrice: «quantomeno per non ripetere credendo di innovare, e per non scrivere senza sapere, facendosi imporre programmi che sono al contempo già "inizializzati" e già esauriti o saturi».⁶⁷

Inoltre, l'esile questione del rapporto tra un testo scritto e la sua possibilità di essere danzato, a discapito di tutta la sua materialità, non può esaurirsi in un facile diniego. Un rifiuto subito pronto a ricadere nella esaltazione fetichista dell'essenza, ossia: un testo verbale è intraducibile in un linguaggio non verbale se non attraverso l'essenza dei suoi significati. E dunque, in termini coreografici, con la conseguente sovrastima non solo delle possibilità testuali che può avere la pantomima, ma anche della dimensione testuale dentro cui, in genere, avvengono le scelte musicali. Aurel M. Milloss lo aveva già detto a chiare lettere, pur in quel suo solito ragionare arroccato: né «trasposizione», né «interpretazione», questo rapporto (tra testo e danza) genera (deve generare) «bensì una nuova creazione (creazione di danza originale)». E ci regala, anche, una bellissima sua definizione di autore in danza, chiamando

66 A. Anedda, *op. cit.*, p. 5: «Il viaggio basta a se stesso e restituisce chi lo compie abbastanza cambiato da evitare l'arroganza. Viaggiare ci insegna, o almeno insegna a me, che non sappiamo nulla, capiamo poco e avremo sempre da imparare».

67 Jacques Derrida, *Ritorno da Mosca. Omaggio a Jacques Derrida*, a c. di Vincenzo Vitiello, Milano: Guerini e Associati, 1993, p. 70 (*Post-scriptum: The Benjamin*).

«maestri del *come*» quei coreografi che sono capaci di scelte non solo estetiche ma anche etiche nei confronti delle «modalità realizzative». Certo, un attimo prima di ricadere, anche lui, nella pur felice trappola delle cosiddette tensioni interiori che risulterebbero dall'esercizio di un'immedesimazione intuitiva nella «metafisica della materia shakespeariana».⁶⁸ Ma, mi chiedo, la materia senza metafisica non potrebbe già bastare? Magari anche per evitare generalizzazioni universalistiche incapaci di responsabilità.⁶⁹ L'obiettivo nobile di Milloss era comunque quello di dimostrare, tra le opere di Shakespeare e il balletto, una stretta «parentela artistica», derivata soprattutto da un condiviso significato drammatico tra ciò che comunemente consideriamo *danza* e la *fantasia dinamica* di Shakespeare. Pur rivendicando l'autonoma capacità del coreografo di generare senso seguendo la propria pulsione interiore, ma rimanendo per questo nella *metafisica della materia drammatica* messa all'opera secondo le «regole del contrappunto del movimento», ancora per Milloss, nonostante tutto, in questa saldatura possibile tra teatro e danza, che peraltro con il *Tanztheater* tedesco tanta parte avrà nella storia di quest'arte dal secondo Novecento fino a noi, non sembra proprio esserci danza fuori dalla metafisica del testo.

E sembrerebbe in effetti essere stato sempre così. Le prime rappresentazioni in danza di materiali shakespeariani furono di Jean-Georges Noverre che coreografò, come *maître de ballet* per la Corte del Duca di Wurten-

68 Aurel M. Milloss, *Il problema del balletto shakespeariano (riflessioni critiche sulle parole di Stendhal)*, inedito ora in Id., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a c. di Stefano Tomassini, Firenze: Olschki, 2002, pp. 117-24.

69 Così, l'etica del coreografo, tanto auspicata da Milloss, non imporrebbe con violenza la sua visione sovrana e autotrapiante, ma sarebbe invece un atto di generosità critica nei confronti di quelle norme, scelte spesso inconsapevolmente, il cui perimetro circoscrive l'azione.

berg, *Antoine et Cléopâtre* e *Les Amours d'Henri IV* (entrambi nel 1765).⁷⁰ Ma era una sua ingiunzione imperativa quella di non sovrapporre il comico al tragico, e di non deformare la percezione dell'unità del balletto associando senza distinzione stili interpretativi opposti.⁷¹ Fu per questa ragione che il coreografo italiano allievo di Angiolini e poi, soprattutto, di Noverre, Vincenzo Galeotti (pseudonimo di Vincenzo Tomazelli), la cui versione coreografica di *Romeo og Giulietta* per il Teatro Reale Danese di Copenaghen andò in scena con grande successo nel 1811, ossia ben due anni prima della traduzione danese del testo di Shakespeare, realizzò un *ballet d'action* unicamente incentrato sulla coppia di amanti.⁷² Tutte le sce-

70 Camille Cole Howard, *The staging of Shakespeare's Romeo and Juliet as a ballet*, San Francisco: Mellen Research University Press, 1992, p. xi; più in generale, sulla presenza della danza in Shakespeare si vd. l'ottimo studio di Alan Brissenden, *Shakespeare and the Dance*, Atlantic Highlands (NJ): Humanities Press, 1981, nonché Fabio Ciambella, *There was a star danced. Suggestioni copernicane in Shakespeare*, Roma: Carocci, 2017.

71 Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a c. di Flavia Pappacena, Lucca: Lim, 2011, Lettera II, p. 12: «Il carattere e il genere di un balletto non devono essere sfigurati da episodi di carattere e genere opposti».

72 C. Cole Howard, *op. cit.*, p. 16. Sulle molte versioni coreografiche di questo testo di Shakespeare si vd. Jérémie Rousseau, Nicolas Cauchy e Sylvie Jacq-Mioche, *Roméo et Juliette*, s.v. in *Dictionnaire de la danse*, a c. di Philippe Le Moal, Paris: Larousse, 1999, pp. 627-628; Rita Felciano, *Romeo and Juliet*, s.v. in *International Encyclopedia of Dance*, a c. di Selma Jeanne Cohen, New York – Oxford: Oxford University Press, 1998, 6 voll., vol. 5, pp. 392-399; Aurelio Milloss, Alberto Testa, Marinella Guatterini, *Romeo and Juliet nella danza*, in *Romeo and Juliet dal testo alla scena*, a c. di Mariangela Tempera, Bologna: Clueb, 1986, pp. 295-320; il numero monografico di «L'Avant-Scène Ballet danse», *Roméo et Juliette*, a c. di Gérard Mannoni, 1984; sulle versioni precedenti quella di Galeotti del 1811, qualche cenno si trova in Elena Cervellati, *Rifare la danza: il caso di Romeo e Giulietta*, «Prove di drammaturgia», XXI, 1-2, 2016 [in corso di stampa], con relativa bibliografia, nonché Ead., *Romeo e Giulietta. Nascita e vita di un capolavoro*, in *Prokof'ev. Romeo e Giulietta*, a c. di A. Gavazzeni, Bologna: Pendra-

ne e i caratteri comici non furono danzati per paura della deformazione stilistica, della congiunzione di logiche sceniche tra loro differenti. Quando sono in gioco i corpi sembra sempre che occorra preservare l'ordine, prima di tutto. Il grande successo che il balletto di Galeotti ottenne non risentì di questa mutilazione, tuttavia già si profila qui un destino singolare: l'impossibile convivenza in danza di tragico e comico, prima del modello romantico, finisce per isolare e concentrare ogni dinamica creativa unicamente sulla coppia. E questo avviene secondo quella stessa logica della distinzione che presiede la razionalità occidentale, androcentrica e patriarcale. È questo il modello che si impone nella primissima ricezione in danza di quest'opera shakesperiana.

[riprova] Quando George Balanchine ne compose uno gli venne incredibile. Nel 1938, dunque prima del resistente mito che si costruirà in stretta consonanza con la partitura di Prokof'ev. Un numero coreografico di poco più di sei minuti, quello di Balanchine, la cui modernità era già in anticipo su tutti. Nessuno escluso, direi. E in un modo a dir poco profetico. Quasi senza pretese: un miracolo di forma senza rivendicazione alcuna di essenza. Non era aria e non ce n'era forse nemmeno il tempo. Era il suo primo lavoro a Hollywood, per l'industria del cinema che senz'altro pagava bene. In anni difficilissimi. Il suo *Romeo and Juliet* con Vera Zorina (nome d'arte di Eva Brigitta Hartwig, terza moglie di Mr. B.) in coppia con William Dollar, e con membri dell'American Ballet of the Metropolitan Opera, nacque per il film *The Goldwyn Follies* diretto da George Marshall (con Adol-

gon, 2008, pp. 24-38. Sulla nascita del balletto in difficile consonanza con la partitura, si vd. ora anche Maria Rosaria Bocconi, *Sergej Sergevič Prokof'ev*, Palermo: L'Epos, 2003, p. 410 sgg.

phe Menjou e The Ritz Brothers).⁷³ Sullo sfondo di una piazza italiana sovrastata da file di panni stesi (più Napoli che Verona, più De Chirico che Veronese), con tanto di fontana e scalinata in prospettiva che conduce, in lontananza, a un largo colonnato e alla fiancata di una chiesa, due famiglie di albergatori (capitalismo delle origini!), di cui si leggono le insegne: «Hotel Montague» a sinistra e «Hotel Capulet» a destra, si contrappongono a suoni e colpi rispettivamente di danza *tap* e balletto classico. I due innamorati, allora, convertono il loro amore contrastato attraverso un effetto di analessi che riporta entrambi in epoca e abiti rinascimentali. Il mito, stravolto, cerca ora il *pathos* di una sincronizzazione originaria. L'intenso passo a due che segue si conclude con il simultaneo suicidio di entrambi. Ma il produttore del film, che assiste alla prova con una ragazza eletta Miss Humanity affinché, con la sua semplicità e spontaneità, possa valutare criticamente la sua nuova produzione dal punto di vista di una persona ordinaria e raggiungere così le masse, da lei convinto il produttore decide di cambiare il finale. Chiede che la coppia si alzi in piedi e torni a ballare, e chiede che i parenti escano riconciliati nel tripudio festante della piazza. Il metaracconto di nuovo incornicia e neutralizza la vicenda tragica dei due amanti in una spiegazione totalizzante e consolatoria: il capitalismo dal volto umano riesce a cambiare la Storia soltanto quando dà ascolto al conciliante buon senso delle masse che vogliono essere appagate dalla merce che comprano. Mentre l'illusione

⁷³ Cfr. Bernard Tapier, *Balanchine. A Biography*, Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 1984 e 1996, p. 183 sgg., ma anche la scheda in *Choreography by George Balanchine. A Catalogue of Works*, New York: The Eakins Press Foundation, 1983, p. 142. Sulla collaborazione di Zarina e Balanchine per Hollywood, si vd. Adrienne L. McLean, *Dying Swans and Madness. Ballet, the Body and Narrative Cinema*, New Brunswick – London: Rutgers University Press, 2008 (ad indicem).

dell'esperienza è ottenuta dalla messa all'opera di un dispositivo tematico con funzione di analogia.⁷⁴

Ma c'è dell'altro. Questa possibile armonia fra comunità (musicali, sociali e culturali) contrapposte, celebrata nel tipico stile dei più noti *musical* dell'epoca, era anche una satira di Hollywood e del suo mondo. Tutto ciò quasi vent'anni prima di *West Side Story* di Jerome Robbins e Leonard Berstein (film del 1961, tratto dal musical del 1957) che queste logiche riprenderà quasi per intero. Mr. B. aveva già capito tutto. La danza e il balletto giocheranno un ruolo culturale decisivo nella contrapposizione ideologica durante gli anni della guerra fredda.⁷⁵ L'arte della coreografia (qui non disgiunta da letteratura e musica) si

⁷⁴ Chissà quale memoria conservò Balanchine del burrascoso debutto di *Romeo and Juliet* che Bronislava Nižinskaja coreografò a Parigi nel 1926, per i Ballets Russes di Djagilev e le musiche di Constant Lambert, e che comprendeva un intermezzo coreografato dallo stesso Balanchine, quando dalla balconata del Théâtre Sarah Bernhardt, André Breton e Louis Aragon contestarono rumorosamente e con una pioggia di volantini la collaborazione di Joan Miró e Max Ernst a una tale «operazione capitalista e mondana». Aragon prese la parola dal loggione e il pubblico non mancò di rispondergli: fu necessario calare il sipario e l'intervento della polizia per allontanare i due agitatori, prima che lo spettacolo potesse riprendere, ormai nell'aura di uno scandalo sulla cui coda il «capitalista» Djagilev seppe poi fare i suoi calcoli. Vale la pena ricordare che anche questa versione di Nižinskaja è metanarrativa: la storia di due amanti si sovrappone alle prove della compagnia del balletto shakespeariano, prima in studio poi in teatro, con tanto di fuga finale della coppia in aereo (su cui si vd. *Les Ballets Russes à l'Opéra*, Paris: Hazan / Bibliothèque Nationale, pp. 157-158 nonché Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, a c. di Irina Nijinska e Jean Rawlinson, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981, n. a p. 470 e Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York: Oxford University Press, 1989, p. 355).

⁷⁵ Cfr. Naima Prevots, *Dance for Export. Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998, nonché David Cauter, *The Dancer Defects. The Struggle for the Cultural Supremacy during the Cold War*, New York – Oxford: Oxford University Press, 2003, e ora anche Clare Croft, *Dancers as Diplomats. American Choreography in Cultural Exchange*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2015.

mostra come un inedito progetto di risoluzione dei conflitti. Pochi anni dopo, nell'edizione sovietica di Leonid Lavroskij del 1940 sulle musiche di Prokof'ev, la cui coreografia aveva «a film-like continuity of action—no episodes or danced divertiments distracted attention from the main theme of the star-crossed lovers»,⁷⁶ sarà invece proprio il corpo di ballo a incarnare un consimile «political commitment»: «as a *dramatis personae*» sulla scena della Storia, riscattato finalmente dalla sua funzione decorativa, «the corps became a theatrical, danced embodiment of the masses». ⁷⁷ Contrapposizione e riconciliazione collettiva sono infatti all'ordine del giorno in questo «drambalet» che è anche il punto massimo dell'incontro tra letteratura e coreografia.⁷⁸ Ed è anche un incredibile esempio della ricezione sovietica del rinascimento italiano (specie nella versione filmica del 1955) nonmeno che della sua appropriazione culturale.⁷⁹

Dal film metanarrativo e totalizzante all'emergere di nuovi soggetti della Storia; dalla contrapposizione messa in scena da un capitalismo competitivo e muscolare alla

76 C. Cole Howard, *op. cit.*, p. 54: «Lavrosky wrote in *Soviet Culture* that he had, in fact, “used a form of film technique to achieve a continuous flow of action.” [cit. in Joan Lawson, *A History of Ballet and Its Makers*, London: Sir Isaac Pitman and Sons Ltd., 1964, p. 188].»

77 *Ibid.*, p. 57.

78 Cfr. Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, London: Victor Gollancz Ltd., 1966, p. 219 sgg.

79 C. Cole Howard, *op. cit.*, p. 57: «An entire decade of Russian dance history, the 1930's, had been devoted to various experiments in the transposition of poetry and drama into dance. The first nationwide Congress of the Union of Soviet Writers had convened in 1934, and by concentrating their attention on classical literature as an important part of the national heritage, had brought about a prolonged alliance of ballet and literature. The period yielded many fine works of Soviet Choreography, the culmination of which was *Romeo and Juliet*». Ma vd. anche Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012, pp. 159-160.

danza come risoluzione del conflitto: credo che un consimile tragitto, la vicenda dei due amanti abbia compiuto, dal debutto alla sua recente ripresa, anche nel *Romeo e Giulietta* di Roberto Zappalà. Soprattutto in questa nuova versione del 2016, tre precise scelte, qualificative del disegno scenico e della scrittura drammaturgica, hanno dato vita ad altrettanti piani di innovazione rispetto al tema, e altrettanti piani di dialogo con parte della tradizione già precedente la versione di Zappalà del 2006. L'alleanza del coreografo con la drammaturgia di Nello Calabrò ha goduto di un consenso libero e di impegno in un processo volutamente *attuale*. I piani che invece io provo qui a mobilitare dipendono soltanto dalla posizione vicaria che mi descrive in rapporto all'oggetto che analizzo. Il primo riguarda il dispositivo metateatrale del 2006 che rendeva materiale l'assunto della sfocatura dei corpi attraverso una attenuazione della visione, e che nella versione del 2016 è invece declinata esclusivamente attraverso i corpi dei due interpreti. Il secondo riguarda la presenza e l'uso delle maschere, a partire da quella per immersioni subacquee, e poi a quelle ludiche, indossate entrambe dai rispettivi amanti nella prima parte della coreografia (e che, a livello testuale, corrispondono, in Shakespeare, alla scena del ballo). Infine, il rapporto dicotomico dentro/fuori, all'opera nell'edizione 2006, superato nell'aperto della scena frontale per la nuova edizione del 2016.

[il terreno di mezzo] La scenografia metateatrale di Roberto Zappalà nella prima versione del suo *Romeo e Giulietta* consuona e dialoga fortemente con lo scenario che Eugene Berman ideò per l'innovativa versione del balletto che ne diede Anthony Tudor (New York, Metropolitan Opera House, 1943): «una curiosa miscela di toc-

chi moderni, rinascimentali ed elisabettiani». ⁸⁰ In questo «one-act version», l'azione è estremamente compressa e spedita, probabilmente non immune da influenze delle «dramatic dances of Martha Graham», ⁸¹ senza lasciare spazio a pause o a «numeri di danza», né alcun *grand pas* per la scena del balcone. ⁸² Questa densità drammatica richiedeva per forza un dispositivo scenico estremamente plastico; inizialmente, fu commissionato a Salvator Dalí ma a Tudor non piacque:

Berman ha creato un singolo set, vagamente in stile primo Rinascimento, consistente in un colonnato su due livelli che circonda il palcoscenico su tre lati. Il colonnato chiaro composto di colonne scanalate, ognuna connessa a un arco, sostiene una balconata da cui parte un consimile colonnato interrotto al centro con un arco più snello. Ogni colonna è incoronata con una graziosa statuetta. Strutturalmente, tuttavia, l'insieme ricorda importanti caratteristiche del teatro elisabettiano. Anche se descrive il cortile di un palazzo rinascimentale italiano di Verona, è stato usato come zona convenzionale e non specificata, trasformata secondo l'uso dagli attori. (...) Il palcoscenico adattabile, sensibile alle ragioni dell'immaginazione, è allungato per rispondere alle esigenze sia di una tradizione pittorica che non propriamente letterale. ⁸³

⁸⁰ C. Cole Howard, *op. cit.*, p. 80 («a curious blend of modern, Renaissance and Elizabethan touches»). Su questo balletto di Tudor vd. anche Judith Chazin-Bennahum, *After Pillar of Fire*, in «Choreography and Dance», 1989, vol. 1, pp. 71-78.

⁸¹ Ivi, p. 78.

⁸² Ivi, p. 79.

⁸³ Ivi, p. 80 («Berman created a single unit set, superficially in the style of the early Renaissance, consisting of a two-tiered colonnade enclosing the stage on three sides. The light colonnade of fluted columns, each ending in an archway, supported a balcony from which rose a similar colonnade broken in the center with a slender arch. Each column was crowned with a graceful statuette. Structurally, however, the set bore important characteristics of the Elizabethan theatre. Although it depicted the courtyard of an Italian Renaissance palace in Verona, it was

Che cos'è dunque questa zona convenzionale e non specificata («formal, nonspecific area»), questo recinto allargato, questo margine recluso che contiene la rappresentazione dell'istituzione, la imprigiona e la mostra in tutta la sua opacità, quando non in tutta la sua violenza? In questa versione di Tudor, quando restano per la prima volta soli in scena Romeo (Hugh Laing) e Juliet (Nora Kaye), sullo sfondo, sotto il colonnato, ci sono cinque figure sedute su una panca, di spalle e a vista, come se tutto avvenisse all'insaputa di questa società, che incombe anche se invisibile e fuori controllo. ⁸⁴ Già una forma forse del fuori fuoco: a un certo punto le figure di spalle si voltano e irrompono sulla scena, evidentemente scoprendo la tresca amorosa. Quando lo spazio dell'amore e della concordia non è più invisibile, scatta la contrapposizione per bande, la rivendicazione parentale, il flusso dell'odio.

Anche nella novella *Romeo und Julia auf Dem Dorfe* (Romeo e Giulietta nel villaggio, 1856 e 1875) dello scrittore e poeta svizzero Gottfried Keller (1819-1890) esiste una analoga divisione dello spazio nella contrapposizione di due famiglie di contadini. Si descrive infatti il «terreno di mezzo», «campo incolto» e «deserto verde», o «campo di nessuno», la cui infinita contesa per la proprietà di quello che è anche chiamato «campo senza padrone», sprofonderà le rispettive famiglie, «piene di litigi e di miseria», in un'irrevocabile rovina. ⁸⁵ Un attento lettore di Keller, Robert Walser, ha sottolineato che l'appropriazio-

used as a formal, nonspecific area transformed according to the actors. (...) The adaptable stage, responsive to the imagination, stretched to meet the demands for both a pictorial and nonliteral tradition.»).

⁸⁴ Si tratta di un breve estratto filmato, senza sonoro, di soli 10 minuti, che ho visionato presso la Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library for the Performing Arts al Lincoln Center (agosto 2016).

⁸⁵ G. Keller, *op. cit.*, risp. pp. 11, 15, 39, 19 e 65.

ne di un bene indebito porta necessariamente con sé una maledizione.⁸⁶ Perché anche la sola idea di una proprietà senza sovranità precipita la *vita activa* in un contenzioso privo di necessità e destinato al fallimento.

Allora è finalmente chiaro. La necessaria e consapevole, per quanto difficile e per niente neutrale, fors'anche sofferta rinuncia di Zappalà al dispositivo metateatrale del 2006, e a tutta l'ideologia della proprietà e la metafisica del sacrificio ch'esso porta con sé, ha superato la prevaricante pulsione di morte sempre postulata nella ricezione del mito dei due infelici amanti, liberandoci finalmente dal miope ricatto morale che è sempre occultato in ogni concettualizzazione della questione dei limiti della vita.

[divenire pesce] Già nella prima scena di *Romeo and Juliet* di Shakespeare (I, I, 31-3), vi è un gioco di parole espressamente triviale che contrappone la virilità dell'organo sessuale maschile («piece of flesh»: pezzo di carne) all'inferiorità di quello femminile («fish», pesce, da cui il dispregiativo: «poor-John», ossia qualità inferiore di merluzzo, o baccalà, come traduce Salvatore Quasimodo). Così nel suo primo discorso a Giulietta (I, III, 89-90) per convincere la figlia a sposarsi, la madre Capuleti in toni più didattici, ma non meno ossessivi, usa la metafora del pesce che per vivere in bellezza deve essere contenuto in un'altra bellezza: «The fish lives in the sea, and 'tis much pride | For fair without the fair within to hide».⁸⁷ Ma è soprattutto Mercuzio a virare l'uso della metafora in una preoccupazione da consorte, in chiara

86 Robert Walser, *La novella di Keller*, in G. Keller, *op. cit.*, p. 87.

87 Qui la traduzione di Quasimodo («il pesce vive nel mare; la bellezza visibile | che in sé nasconde l'altra bellezza invisibile, | ha grandissimo valore») è inaccettabile perché nasconde l'ingiunzione oppressiva della madre nei confronti del ruolo minoritario della figlia.

declinazione omoerotica, quando descrive l'aspetto fisico di Romeo: «O | flesh, flesh, how art thou fishified!» (II, IV, 39-40).⁸⁸ Il punto di vista del pesce, dunque, in Shakespeare è quello minorato e sottomesso del femminile. In avvio della coreografia di Zappalà, Romeo indossa la maschera da sub per assumere il punto di vista del pesce, dunque getta il suo sguardo sul mondo dal punto di vista di Giulietta. È un punto di vista antinormativo: la maschera da sub è la ricerca di ciò che Romeo non può essere, non essere Giulietta, e attraverso di essa performa la distruzione della pulsione di morte con cui il loro amore, quel tipo di amore proverbiale è celebrato, mitizzato, istituzionalizzato.

In *Romeo und Julia auf Dem Dorfe* di Keller i giovani amanti ormai «due derelitti», si suicidano perché profondamente coscienti della «rudezza dei padri» e dell'assenza di avvenire di una qualsiasi promessa di felicità «entro il mondo borghese se non con un matrimonio onesto e regolare»: l'insegna dell'onore inseguita dall'ambizione sociale dei padri è ora uno «stendardo d'infamia». Infatti, annegandosi nel fiume, di fatto i due giovani amanti si trasformano da pescatori che già furono, in animali acquatici: «ora saremo pesci noi stessi, e due pesci grandi e belli!».⁸⁹ Nella coreografia di Zappalà i due amanti sono soli: nel 2006, con il dispositivo in scena che è il «campo» che contrappone le famiglie dei padri (sulle tribune) e che opprime ogni forza a una tale divisione alternativa, è il torto contro la proprietà (dunque la distanza, l'estraneità, l'inadeguatezza) che fa apparire tutto *sfocato*. Nel 2016, in scena con i loro corpi e niente altro, perché il destino di morte ha la trasparenza del fuori, è l'identità e la sessualità sottoposta a controllo e vigilanza che costringe gli

88 Sull'amicizia omoerotica tra Romeo e Mercuzio, vd. C. Freccero, *art. cit.*, in *Shakespeareer, cit.*, p. 303.

89 G. Keller, *op. cit.*, risp. pp. 76, 22 e 83.

oppressi a punti di vista alternativi: sordi e sfocati. Il punto di vista del pesce, già anticipato da Romeo in avvio della prima parte nella coreografia del 2016, in qualche modo è contrapposto all'«infrazione dei diritti di proprietà su un campo coltivato» che ha fatto scaturire per tutti «un destino annientatore», secondo la lucida lettura del mito nella novella di Keller da parte di Walter Benjamin.⁹⁰ Questa infrazione della proprietà è ciò che determina la logica del possesso e del consumo di cui sono guardiani i padri. Si tratta di liberarsi di dio creatore e padrone. Anedda nel suo diario di viaggio è ancora più esplicita:

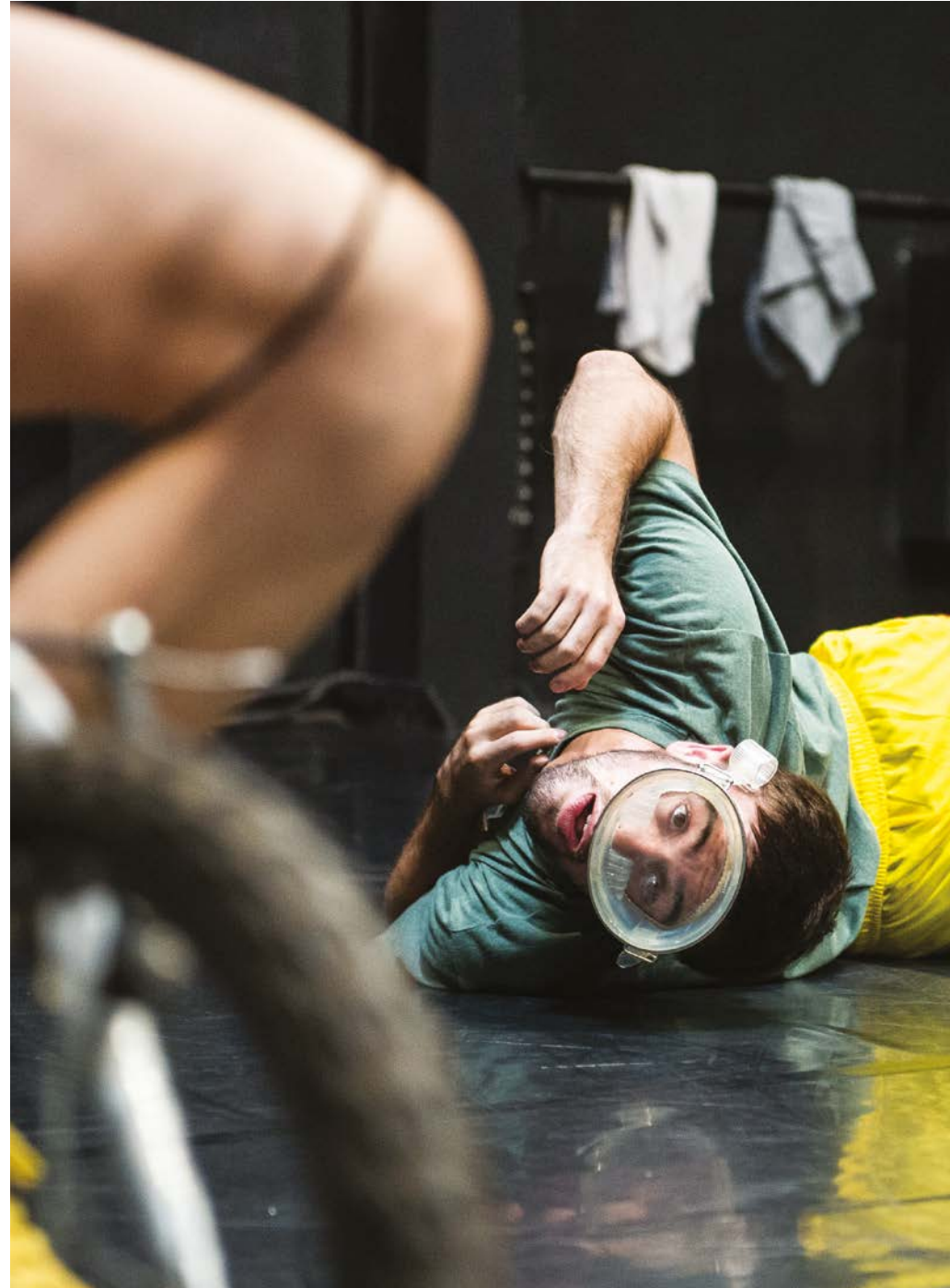
Non ho dubbi che siamo stati anche pesci e chi sa quanto c'è voluto perché la coda si separasse e le branchie si allungassero. Solo vista così la vita ci dà pace e non avere creatori ci fa passare dal gesto improvviso di una mente creatrice alla lentezza cullante delle ere. Invece dell'allarme la pazienza e invece del disegno il caso.⁹¹

Nel mettere alla prova la scrittura autobiografica, l'antropologo Lapassade arriva ad affermare che ciò che percepiamo come «castigo paterno» o «un'aggressione da parte degli uomini» è destinata a compromettere per sempre la nostra sessualità.⁹² A questa aggressione i due amanti di Zappalà reagiscono liberando, nei corpi, alternative possibili di percezione dell'altro, sia nella sordità di una maschera da sub (equivalente alla regressione nell'inforcare una bicicletta per bambini) e sia nella complicità anonima di una mascheratura ludica, nello spazio sociale della scena del mambo. Anche in *Romeo und Julia auf Dem Dorfe* di Keller, a conclusione di novella, nel ballo ininterrotto di una festa per poveri alla locanda

90 Walter Benjamin, *Gottfried Keller* (1927), in Id., *Opere complete. Scritti 1923-1927*, a c. di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Torino: Einaudi, 2001, vol. II, p. 677.

91 A. Anedda, *op. cit.*, p. 101.

92 G. Lapassade, *op. cit.*, p. 117.



Giardinetto del Paradiso i due amanti «dimenticarono se stessi e il mondo».⁹³ Il paradiso può essere un giardino soltanto rompendo l'alleanza ideologica tra capitale e desiderio, attraverso l'ecologia di una resa alla povertà.

[logica dell'esodo] La rinuncia al dispositivo teatrale presente nel 2006 comporta, in termini scenici, una rinuncia alla rappresentazione del rapporto con il proprio mondo, e all'evidenza che le istituzioni sempre circondano, invisibili. Nulla è più opaco di questa estrema esposizione, in cui i due amanti sono sempre soli. Vi è qui, nel 2016, una preferenza invece per il tema dell'esilio, e di una messa a valore della coppia non in termini di sublimazione del destino tragico cui sono condannati, ma della loro natura umana. Romeo e Giulietta sono soggetti in fuga da un mondo che, mentre li circonda, li rifiuta perché incapace di metterli a fuoco. Che cosa sfugge alla presa di questo assedio? Io credo, soprattutto, la loro mobilità.⁹⁴ E ne consegue proprio l'esaltazione dell'idea di fuga (dalle norme, dalle diseguaglianze sociali e culturali, etc.) e di scissione di ogni legame considerato fondativo (patria, nazione, terra). È una logica dell'esodo quella che qui si consegna al movimento dell'aperto, in radicale rottura con la pulsione di morte che trascrive i corpi dei due amanti dal mito che li descrive. Tale logica presiede sempre il programma di un cambiamento, di una rivoluzione: l'esodo è infatti la narrazione di un processo di liberazione. Questo implica educazione politica e pratica dell'attivismo: nella coreografia di Zappalà, alla rivendicazione d'amore di Romeo, Giulietta risponde con un canto fuori musica

93 G. Keller, *op. cit.*, p. 74.

94 Cfr. Étienne Balibar, *Further Reflections on Exile: War and Translation*, in *Conflicting Humanities*, a c. di Rosi Braidotti e Paul Gilroy, London – New York: Bloomsbury, 2016, pp. 211-227.

(da una canzone di Luigi Tenco) che è insieme, e per entrambi, educazione e impegno politico.

Così come quel margine di luce in cui ricoverano nel finale i due danzatori, quella rotazione finale dei torsi che restano sospesi, non in una posa ma in un atto di resistenza al concetto di fine, è l'istante che precede la trasformazione in un'altra materia: come a ribadire che la morte è sopravvalutata, che occorre farsi stranieri in una terra anche di esodo per affermare, non più o non tanto l'essere-fuori-fuoco dell'amore tragico, ma «un movimento nel senso letterale, un avanzamento nello spazio e nel tempo, la forma originaria (o la formula) della storia progressiva».⁹⁵ E, soprattutto, per risalire dalle trappole del terreno, mettendo sempre di più a fuoco, di nuovo, ancora, ciò che fuori, anche solo con un pugno di parole, continua a sopravvivere:

Vivere in un paese non nostro costringe alla povertà ma evita le frasi scontate. Contempla l'alerta quasi continua del corpo e della mente. Parlare un'altra lingua ci spella vivi e ci scaccia proprio nell'angolo in cui pensavamo non saremmo più tornati – dove conosciamo il terreno – ci sono sabbie mobili, smottamento, fango e la nostra voce che muore. Esistono punti della nostra vita in cui affondiamo per metà inghiottiti e agitiamo le braccia e le gambe per risalire, ma quando finalmente risaliamo con quel pugno di parole cominciamo a sopravvivere, sopravviviamo.⁹⁶

95 Michael Walzer, *Esodo e rivoluzione* (1985), Milano: Feltrinelli, 1986 e 2004, p. 19.

96 A. Anedda, *op. cit.*, p. 49.



Ainsi va toute vie. Ainsi va ce livre, entre soleil et ombre, entre montagne et mangrove, entre chien et loup, claudiquant et binaire. Le temps aussi de régler leur compte à quelques fantâsmes et à quelques fantôme.

Aimé Césaire

Finito di stampare nel settembre 2017
presso Priulla srl, Palermo

