DOPPIOZERO

L’arte di cadere

Attilio Scarpellini

6 Luglio 2017

All’inizio di *Under the flesh*, Bassam Abu Diab, fisico asciutto e barba leziosamente curata (da hipster o da sikh), guarda il pubblico dal bordo del proscenio, e il pubblico si sente guardato da quel brusco, imbarazzante corto-circuito della distanza che è ormai l’eccezione divenuta regola di tante presentazioni performative. Eppure non immagina fino a che punto questo danzatore venga, culturalmente, da lontano: Abu Diab, certo è un arabo, un giovane coreografo libanese come specifica il programma di sala della ventesima edizione del festival Inequilibrio di Castiglioncello, che ospita un focus young arab choreographers. Ma nel rompicapo delle identità libanesi, divise e ricomposte dalla lunga guerra che racconta sulla scena senza declinarne le generalità – il dove e il come, l’unico dato certo è che dal cielo, a cicli stagionali, cade la bomba, sempre più complessa, sempre più letale – lui appartiene alla comunità drusa, una cultura religiosa minoritaria invisa anche all’Islam, talmente esoterica che persino molti drusi ignorano gli arcani maggiori della fede che professano.



Bassam Abu Diab, Under the flesh, ph. Lucia Baldini.

Pina Bausch diceva che la danza comincia quando le parole non bastano più e Bassan Abu Diab rispetta alla lettera l'indicazione, perché invece di danzare, comincia parlando, con una traduttrice accanto. Racconta di come la bomba ha scandito la sua infanzia, la sua adolescenza e la sua giovinezza, e di come fin dalla sua prima esplosione ha appreso quell'arte di cadere che è stata il segreto di un'intera strategia di sopravvivenza, ed è lì che la danza prende inizio: da un fragoroso colpo di tamburo battuto da Samah Taraby, il musicista che lo accompagna, e da una plastica caduta seguita da alcune piroette a terra che segnano l'inizio di un rito destinato a diventare, bomba su bomba, sempre più articolato. E il pubblico riunito nello spazio Cara, una delle due nuove tensostrutture del festival, ne segue le evoluzioni con uno stupore via via più raggelato, perché quella che gli viene impartita è anzitutto una lezione di stile, e non una lamentazione sulla crudeltà della guerra aerea, Bassam Abu Diab spiega come è diventato un supereroe, senza aver imparato a volare ma – un po' come Buzz Lighters in *Toy's Story* – a cadere (per l'appunto) "con stile", rotolando sempre più a valle, sempre più lontano dalla pioggia di schegge e dall'onda d'urto sprigionate dagli scoppi.

L'Altro non viene a noi nelle vesti lacere e magagnate che volentieri gli prestiamo, per piangere noi stessi in lui, ma col dolore indurito nell'ironia di un sorriso, smagliante eppure mai troppo aperto, sempre un po' reticente, che ricorda quello dei maghi orientali e dei fachiri da baraccone di una volta (e quella sensazione che agita ogni europeo smarrito nella folla di un suk e di un bazar, la sensazione di chi sta per essere fregato, poiché l'Altro, il non domestico, è scaltro). Quando anche gli europei conoscevano il panico dei bombardamenti, André Malraux, appuntava nel *Campo di Chartres*, che "scrivere, qui, è l'unico modo per continuare a vivere", Abu Diab racconta che danzare è stato l'unico modo per lui di riuscire a sopravvivere. Ma, altra sorpresa, questa strategia di sopravvivenza il danzatore druso la chiama "tradizione" (e questa parola, detta o non detta, tornerà in tutte le coreografie dei giovani arabi presentate a Castiglioncello): alla fine del suo breve apologo performativo apparirà armato di spada e di scudo, facendoli suonare l'uno contro l'altra, credibile quanto può esserlo un pupo siciliano scaraventato nell'era dei conflitti digitali – e non si capisce dove cada l'allusione: se sulle armi figurative della tradizione o sul fatto che, andando avanti di questo passo, la prossima guerra la combatteremo con gli

scudi e con le spade (se non proprio a colpi di pietra, come pensava Einstein).



Simona Bertozzi, And it burns burns burns, ph. Luca Del Pia.

Cadere, che si cada in alto, per parafrasare Dominique Dupuy, o si sprofondi al grado zero della postura umana – senza più riuscire a rialzarsi come nel finale di *And it burns burns burns* di Simona Bertozzi – è una delle azioni più ricorrenti e più viste sulle scene di Castiglioncello, e non solo in quelle danzate (da una caduta nel perturbante prende inizio il primo studio del *Lucifer* di Martina Ruggeri ed Erica Galli mentre una problematica *ricaduta*, dall'alto in basso, suggella *Heretico* delle Vie del Fool, lo spettacolo-manifesto di Simone Perinelli, il primo, di mia memoria, che si sia mai scagliato contro l'idea di incarnazione, così come ritmato da cadute, buffonesche e straniate, è il bellissimo, quanto poco compreso, blues donchisciottesco di *In terra e in cielo* di Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino, un'altra terra vista dalla luna dell'ideale o attraverso il piano sequenza dello sguardo di un cavallo dotato di un'inaudita saggezza letteraria).

Dal basso, si alzano anche gli occhi di Mounir Saeed, un altro coreografo del focus arabo, questa volta egiziano, e, durante i trenta minuti di *What About Dante*, sembrano non staccarsi mai dal cielo penetrando molto al di sopra del pur alto soffitto della Sala del Camino del Castello Pasquini. Niente di strano nel riferimento a Dante, è strano piuttosto che sia stata così in fretta sacrificata, sull'altare dello scontro tra le civiltà, l'antica suggestione sulle relazioni tra l'itinerario musulmano dell'anima verso Dio e il poema dantesco che pure è stata sviscerata da studiosi come Cerulli e Asin Palacios e soprattutto da Louis Massignon, che giustamente si rivolgeva più alla concordanza tra i rispettivi immaginari mistici che a quella tra le fonti. Qualcosa di ereticale, del resto, serpeggia anche nella potenza estatica della danza sufi di Saeed, che gira su se stesso e insieme canta, intonando un mélange di melodie cristiane e musulmane. Si ha quasi l'impressione che il suo lamento sia il vento sprigionato dal suo stesso movimento rotatorio. E invece è la forma del respiro, basso, ventrale, visceralmente terrestre, a originare il vortice ipnotico che alla fine sbalza via il danzatore spossato, come un pianeta uscito dall'orbita. Danza rituale, che nella traiettoria dello sguardo celebra il desiderio, la nostalgia, la sottomissione dell'uomo a Dio. Rituale e anche molto maschile. Ma il caso ha voluto che i rappresentanti della danza araba a Castiglioncello, dal libano-americano Jadd Tadd, con la sua divertita stand up dance, al palestinese Sharaf Dar Zaid, fossero tutti invariabilmente maschi e quelli della danza italiana ed europea, nella stragrande maggioranza dei casi, fossero donne.



Catarzi-Mualem, A set of timings, ph. Lucia Baldini.

La nota fantasma di Claudia Catarzi

Cadono e rotolano sul palco dello spazio Cara, trasformato da un pannello nero in una prospettiva scalena, anche Claudia Catarzi e Michal Mualem, ma nella metamorfosi musicale di *A set of timings*, la performance della coreografa pratese, i corpi non hanno decisamente lo stesso peso che hanno nella nostre misere esistenze: un'energia nascosta li sostiene quando la gravità dovrebbe vincerli, e lo spettatore non la percepisce mai in termini di forza perché il movimento riempie tutto e di tutto si serve, persino dei vuoti e delle inerzie, come gli uccelli che (si dice) planano felici nelle correnti d'aria. Nel gioco di anticipi e ritardi, di attese e di agguati, che unisce e separa le due danzatrici, legate da una relazione simile a quella tra il corpo e l'ombra – tanto che in alcuni momenti non si capisce se si tocchino o si manchino – la danza è un discorso mutevole ma ininterrotto, un infinito intrattenimento dove ogni cesura è l'aggancio di una

ripresa e ogni ripresa una sequenza pronta a dissolversi nel tessuto del tempo.

Dialettica, se non fosse così pesante, potrebbe essere la parola giusta, diciamo dialogo o continua generazione di una dall'altra: un'ora passa, le musiche si succedono, le figure si compongono e si sciolgono, ma le due sono sempre un passo avanti a noi. Solo in alcuni punti di questa partitura di durate, morbida come i corpi che le interpretano, si intuisce lo scatto di un fotografo invisibile che blocca un'immagine nel tempo, ma è appena un secondo (in controtempo) e ha la bellezza furtiva di quella che i musicisti (e l'attore Claudio Morganti) chiamano nota fantasma, una nota che c'è ma non va suonata. Una nota figurale. Ma è il tempo che ci scolpisce, come scrive la Catarzi nelle sue note. O è "sapere il ritmo", come scrive Morganti in *Tempo, 10 variazioni su tema* (il primo volume dei Quaderni di Armunia presentato al festival) che ci permette di "scolpire il tempo"?



Abbondanza-Bertoni, La morte e la fanciulla, ph. Simone Cargnoni.

L’aura temporalesca di Abbondanza-Bertoni

A proposito di tempo e di tempeste, il 28 giugno un cupo, mugghiante vento di libeccio si alza dal mare, piega le cime degli alberi e sferza i cespugli di rose bianche nel giardino del Castello Pasquini. Sarà l’ospite d’onore di tutti gli spettacoli nelle tensostrutture, un ululato continuo che percuote la plastica dei tendoni come la velatura di una nave e ne fa scricchiolare le giunture metalliche, entrando in scena quando gli pare (secondo il celebre motto evangelico per cui il vento soffia dove vuole). Poi, puntuale, verrà la pioggia. Ed è in questo clima temporalesco che nello spazio Cara appare lo spettacolo più carico di aura di tutto il festival, il debutto de *La morte e la fanciulla* di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni: è un’aura novecentesca e nel contempo del tutto singolare quella che vela, ancor più del fumo in cui sono immerse, i corpi nudi delle tre danzatrici che, movimento dopo movimento, incarnano lo struggente arco melodico del quintetto schubertiano, riuscendo a coincidere con tutti i momenti di una scrittura musicale che sembra composta senza mai alzare la mano dal foglio.

È una danza veloce fatta di capricci goyeschi, di piccole tarantelle, di gesti animali e di intrecci di corpi che danno vita a una figurazione inesauribile e tuttavia instabile, mai del tutto a fuoco, dove ognuno può vedere insorgere l’ombra prediletta: le Grazie di Canova o la danza di Matisse, Botticelli o Schiele, oppure la sfuggente Ninfa che tanto ammaliò Aby Warburg e di cui Andrea Porcheddu, nella sua bella recensione allo spettacolo di Abbondanza-Bertoni, annuncia il ritorno emblematico. Emblematico di un’epoca che dopo aver messo da parte la bellezza, di colpo la ritrova dove è sempre stata: nella controluce della morte, desiderata e intangibile, stagliata e lontana, come i corpi vestiti di bruma di Eleonora Chiocchini, Valentina Dal Mas e Claudia Rossi Valli che, straordinarie e commoventi, ci corrono incontro una dopo l’altra nel finale e si fermano per un attimo, in bilico, al limite – di quella famosa/famigerata parete piena di buchi, di squarci, di bruciature – ma “per quanto vicine”, per quanto pericolosamente vicine, restano sempre lontane, per quanto presenti, illuminate dall’assenza, da quella particolare forma di nostalgia che i tedeschi chiamano *sehnsucht*.

È con un deciso ritorno sulla forma della danza, abbastanza sorprendente per una coppia artistica che si è formata nella temperie della post-modern dance e del

teatro danza, che Michele Abbondanza e Antonella Bertoni sono riusciti a ristabilire un *pathos della distanza* che, proprio in virtù del suo anacronismo, dialoga con il contemporaneo (con i video che, nelle pause tra i movimenti, costruiscono un retroscena, spingendo la narrazione in un fuori che in realtà è soltanto una soglia immaginaria). Non dovrebbe avvenire qui, questo debutto. Dovrebbe stare in un grande teatro, in molti grandi teatri, in tutti i grandi teatri. Ma è solo qui, tra i chierici vaganti dei festival, che il teatro riesce ancora a vivere l'imprevista bellezza dei temporali.



Silvia Rampelli, Euphoria, ph. Antonio Ficai.

Silvia Rampelli, altrove

È difficile che uno spettacolo riesca a riunire senza soluzione di continuità il fatto drammatico e l'epifania figurativa, a raccontare senza racconto, a illuminare senza spiegare, ma è quanto accade nello studio di *Euforia* di Silvia Rampelli presentato a Castiglioncello. E accade fin dall'inizio, quando gli spettatori,

affluendo in sala, percepiscono quasi senza vederle, con quell'occhio obliquo che sente una presenza prima ancora di metterla a fuoco, le due figure di donna che, dritte e di spalle, siedono sui propri talloni: una, Eleonora Chiocchini, coi lunghi capelli corvini che gli scendono fino ai fianchi, completamente vestita, l'altra, Alessandra Cristiani, interamente nuda. Sono lì, i volti quasi schiacciati contro la parete di fondo della scena, come se ci fossero sempre state, ed è da quella loro muta, insistente presenza, che ha qualcosa di incongruo e insieme di irreprensibile, come le immagini che ci visitano nei sogni, che comincia a snocciolarsi il rosario di un senso che in *Euforia* scaturisce da una fonte unica: il mistero drammaturgico del corpo.

Da quel momento ogni movimento successivo, fino alla più minuscola variazione di un corpo interamente attraversato dall'azione, si accorda a una partitura invisibile in cui gli effetti precedono le cause e (come voleva Artaud) le nascondono. Tutto è incorporato: il suono di Tiago Felicetti e Charlie Pitts, le luci scrutatrici di Gianni Staropoli, che assecondano ciò che sembrano scolpire, le inafferrabili metamorfosi di Alessandra Cristiani, corpo infinito che nella sua danza a terra fa perdere i riferimenti allo spazio, i sussulti gestuali di Eleonora Chiocchini, rapidi come voli di libellula, il volto di Valerio Sirna… persino l'irruzione di una voce calda, maschile, che recitando alcuni versi in inglese, sembrerebbe contraddire il rigoroso progetto della Rampelli di separare il fatto dalla parola, ha la concreta evidenza di un corpo ulteriore: altra musica, altra voce, altra luce.

Slegati nello spazio, ciascuno chiuso nella propria ossessione, ma avvinti nel comune tessuto di una temporalità organica che è il vero segreto di questa prima sezione del lavoro – di nuovo il tempo ma declinato nella durata indefinibile dell'atto – i tre performer rispondono a una fatalità che li abita quanto li trascende. Ma se ogni loro gesto appare necessario è perché è stato trattenuto sull'orlo di una sparizione e, strappato alla continuità del tempo, si è caricato di quel silenzio, di quel buio, di quell'assenza sui quali l'essere vacilla. Un filo divide l'essere dal nulla, ma quel filo è la *vita*, che in ogni immagine di questo mondo (diceva il giovane Lukács) manifesta la sua gioia di esserci.

Esemplare prova di costruzione dell'umano, *Euforia* si chiude sul volto di Valerio Sirna, in un lento fermo immagine che ne esplora l'incredibile purezza. Chi è mai questo ragazzo che inclina lievemente il viso, con un'espressione dolcemente dubitativa, muovendo appena il suo corpo da acrobata picassiano?

Semplicemente qualcuno, dietro il quale si intravede il fondo abissale del tempo in cui è destinato a rientrare, come acqua che viene riassorbita dalla sabbia. È una delle immagini che si riapriranno nella mente dello spettatore, dopo, nella sua vita senza teatro, ma non come un enigma che si risolve, bensì come un mistero che si rivela.

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

