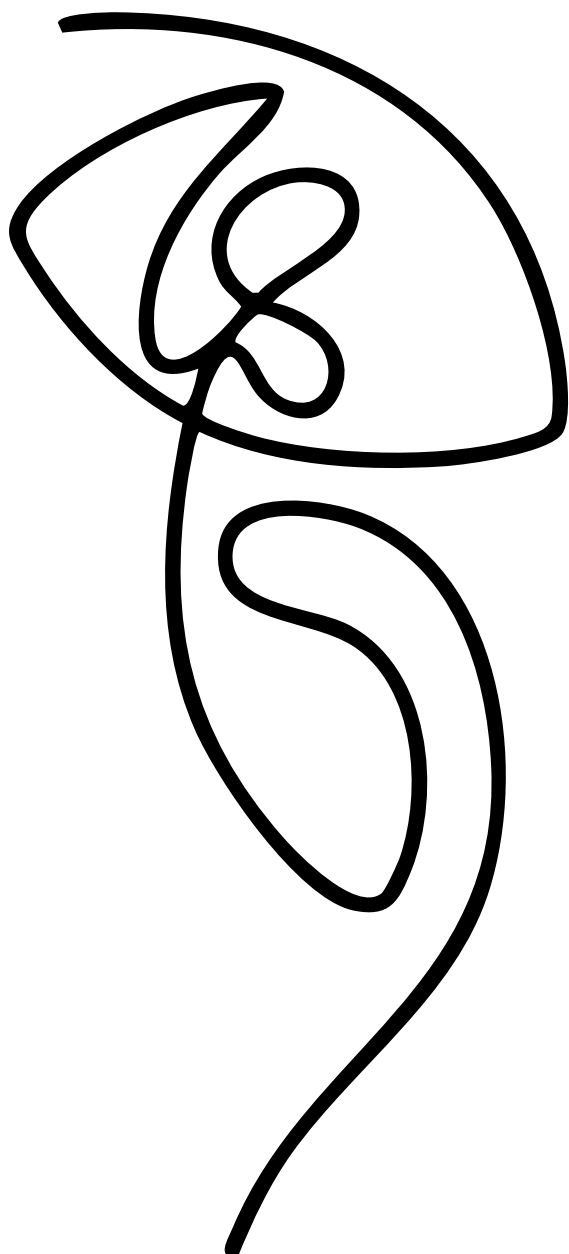


AIRDanza

journal

Fonti
Teorie
Didattica
Scena



N. 1, 2024
ISSN - 3035 - 3289

AIRDanza

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

Sommario

EDITORIALE

Alessandro Arcangeli e Paologiovanni Maione p. 9

STUDI STORICI

Dauberval: uno straniero al Regio di Torino (1771, 1775)

Flavia Pappacena p. 13

On reading two sonnets in commemoration of Charles Le Picq dancing the role of Orpheus (Milan, 1770)

Madison U. Sowell p. 27

De Paris a Roma. Antonia Mercè la Argentina, embajadora coreográfica

Ana Alberdi Alonso p. 41

Joan Turner Bunster Jara. Una donna inglese in Sud America

Elisa Guzzo Vaccarino p. 57

METODOLOGIE E DIDATTICHE

L'insegnamento di Viktor Gzovskij a Berlino (1926-1936) secondo la testimonianza di Lilian Karina

Francesca Falcone p. 75

Lo "Psicodocente" di Tecniche della danza: osservazioni sulla nuova figura dell'insegnante di danza all'interno della scuola secondaria di II grado per il Liceo Coreutico

Valerio De Vita p. 109

DISCORSI E RICERCHE ARTISTICHE

Gocce - Una recherche-création tra leggende e pratiche sociali

Federica Loredan p. 125

Why I dance. Douglas Dunn si racconta: generazioni in ascolto

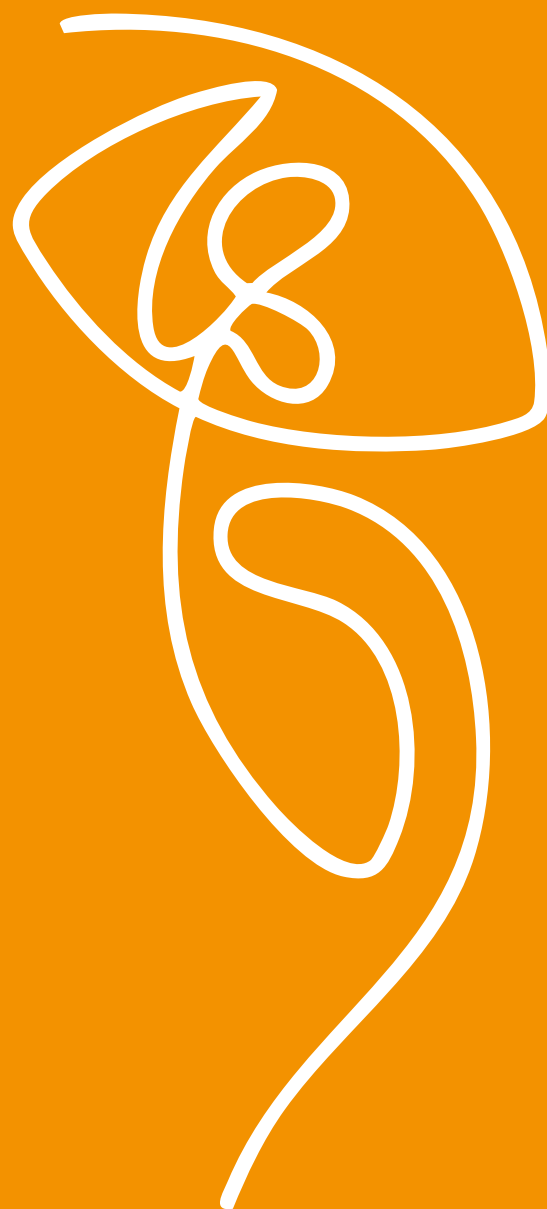
Aline Nari p. 147

L'infotainment per divulgare la danza: le Maratone di Vittoria Ottolenghi e altre esperienze

Caterina Giangrasso Angrisani p. 155

<i>Project Tool: Rehearsing the Revolution</i>	
<i>Maria Elena Ricci</i>	p. 167
Sguardi e soggettività in movimento: la danza come pratica di mediazione museale performativa e partecipativa	
<i>Claudia Verdat</i>	p. 177
Passi Falsi. Un pretesto per indagare il rapporto tra la danza e la drammaturgia	
<i>Sofia Bordieri</i>	p. 197
RECENSIONI	
<i>Il corpo intelligente e la danza Fine Movement Technique</i> di Betty Lo Sciuto	
<i>Daniela Cecchini</i>	p. 213
<i>Five ballets from Paris and St. Petersburg.</i> <i>Giselle/Paquita/Le Corsaire/La Bayadère/Raymonda</i> edited by Doug Fullington and Marian Smith	
<i>Roberta Albano</i>	p. 215
CALL FOR PAPERS	p. 221
NORME REDAZIONALI	p. 225

Discorsi e Ricerche Artistiche



SOFIA BORDIERI

Passi Falsi. Un pretesto per indagare il rapporto tra la danza e la drammaturgia

Abstract

Il testo propone un'indagine del rapporto tra drammaturgia e danza contemporanea sollecitata dalla lettura di *Passi Falsi. Drammaturgia come metodo investigativo* di Nello Calabrò. La reference di Molière sui “passi falsi” allude a quella costellazione di testi e azioni che entrano, svaniscono, riemergono o sfuggono nel processo creativo della creazione. Il racconto del “non metodo” del drammaturgo della Compagnia Zappalà Danza, viene sviscerato e accompagnato da salti spazio-temporali, da Lessing a Marianne Van Kerkhoven, che tentano di delineare storie eterogenee e talvolta posture simili. L'agency del drammaturgo siciliano si presenta, pertanto, come pretesto per stimolare – in conclusione – una riflessione sullo statuto odierno della drammaturgia della danza contemporanea.

This article presents an investigation about the relationship between contemporary dance and dramaturgy starting from the lecture of *Passi Falsi. Drammaturgia come metodo investigativo* by Nello Calabrò. The Molière's reference about “missteps” is linked to all of texts and actions that enter, disappear, re-emerge or escape during the creative process. The playwright's description of his “non method” is examined and combined with an historical excursus, from Lessing to Marianne Van Kerkhoven, that try to summarize heterogeneous stories and similar manners. Calabrò agency is revealed, therefore, as an opportunity to stimulate – in conclusion – a consideration about the prevailing statement of contemporary dance dramaturgy.

Sofia Bordieri¹

Passi Falsi.
**Un pretesto per indagare il rapporto
 tra la danza e la drammaturgia²**

Lo spunto iniziale è il tentativo di restituzione da parte di Calabrò, drammaturgo della Compagnia Zappalà Danza dai primi anni Duemila, del suo atteggiamento e posizionamento nei confronti delle creazioni, nonché del metodo di costruzione, associabile a un'indagine investigativa come già svelato dal titolo. La scrittura non è un'inedita attività del drammaturgo, già curatore di diverse pubblicazioni della collana Scenario Danza e di progetti editoriali relativi alle creazioni della compagnia catanese.³ Egli racconta, nelle prefazioni, nei dialoghi o nei diari di bordo, gli elementi, gli accadimenti, le intuizioni e le storie che hanno portato alla nascita degli spettacoli dando a lettori e lettrici un'idea concreta del processo creativo. Tutti elementi presenti in *Passi Falsi* che raccoglie, con un respiro globale, i nodi essenziali di un sodalizio artistico più che ventennale con il coreografo Roberto Zappalà.

Nel volume, presentato in diversi contesti tra cui *MilanOltre Festival* (5 ottobre 2022, moderato da Lorenzo Conti), *Taobuk* (20 giugno 2022, moderato da Giuseppe Montemagno), *Circolo dei Lettori di Torino* (23 gennaio 2023, moderato da Alessandro Pontremoli), Calabrò con tono semplice e curato, mai intellettualistico, cuce un testo performativo, veloce a primo acchito, più lento per l'esegeta, che apre un portale al mondo errante della creazione. Il racconto personale è attraversato da numerosi rimandi ipertestuali, rintracciabili tra i paragrafi, come i numerosi QR code scansionabili, che rimandano a frammenti cinematografici e della serialità visibili sulla piattaforma YouTube; ma anche a citazioni letterarie, poetiche, musicali o riguardanti l'arte figurativa. Elementi tutti che rendono la lettura attiva, portale d'accesso all'indagine in cui la spettatrice o lo spettatore diventa allo stesso tempo detective dell'investigazione svelata.

Considerato da Zappalà il proprio alter-ego della parola, Calabrò, nasce nel 1966 a Messina, si laurea al DAMS di Bologna in Storia del cinema, poi si diploma in regia al

1. Sofia Bordieri è dottoranda in Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale presso l'Università di Catania.

2. Il contributo proposto affonda le radici nella tesi scritta per il conseguimento del titolo di laurea magistrale in Comunicazione della Cultura e dello Spettacolo, dell'Università di Catania, intitolata *Il corpo drammaturgico. La creazione di una performance di Roberto Zappalà e Nello Calabrò*. La riarticolazione degli argomenti, intenta a rintracciare lo statuto del rapporto tra la danza contemporanea e la drammaturgia, si interseca alla recensione del testo *Passi Falsi. Drammaturgia come metodo investigativo* di Nello Calabrò che dedica il volume alla ventennale collaborazione con il coreografo siciliano.

3. Nello Calabrò (a cura di), *Agata semu tutti devoti tutti?* Palermo, L'Epos, 2010; Nello Calabrò (a cura di), *Odisseo: il naufragio dell'accoglienza*, Palermo, L'Epos, 2011; Nello Calabrò (a cura di), *Sudvirus. Il piacere di sentirsi terroni*, Catania, Malcor D' Edizione, 2014; Nello Calabrò (a cura di), *A. Semu tutti devoti tutti?*, Catania, Tipografia Danubio/Meta arte edizioni, 2019; Compagnia Zappalà Danza, *I am beautiful*, Catania, Malcor D' Edizione, 2016; Compagnia Zappalà Danza, *Instruments*, Catania, Tipografia Danubio/Meta arte edizioni, 2019; Compagnia Zappalà Danza, *La Nona [dal caos, il corpo]*, Catania, Tipografia Danubio/Meta arte edizioni, 2015.

Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. È regista di cortometraggi, documentari e di fiction, ed è parte dell'organico organizzativo di Zabut – International Animated Short-film Festival con l'Associazione Taglio di Rema. L'incontro tra il coreografo e il drammaturgo è avvenuto grazie a un amico in comune, che ha segnalato al primo un video realizzato dal secondo per uno spettacolo teatrale portato in scena nel 2000 al Teatro della Città di Catania, con la drammaturgia di Tino Caspanello. In quell'occasione Zappalà, affascinato dal contributo audiovisivo, aveva chiesto a Calabrò di realizzare un montaggio per la sua nuova creazione *Mediterraneo l.a.s.d.f.*

Il video non venne mai realizzato per varie difficoltà e sfociò, invece, in parole e azioni, cioè in una drammaturgia. Come si legge nella prefazione del testo *Passi Falsi. Drammaturgia come metodo investigativo*, Zappalà proprio in quel momento viveva l'urgenza di trovare qualcuno con cui dialogare e confrontarsi: cercava una collaborazione empatica con le sue idee e direzioni, capace di ampliare le sue ricerche; un bisogno soddisfatto dall'incontro con Calabrò.⁴

Il titolo *Passi Falsi* prende spunto dalla citazione di Molière⁵ che apre il testo, ma allude anche ai “passi falsi” che vengono commessi durante la ricerca del materiale per uno spettacolo, in cui pare sia proprio il materiale scartato a lasciare più segni scenici. Scelte e scarti sono scintille fondamentali che permettono la realizzazione dello spettacolo. Il presupposto di una collaborazione è un legame, ben espresso da Zappalà nella prefazione, dedica elogiativa del sodalizio artistico sfociato in un'amicizia, che riporta alla mente numerosi rapporti collaborativi analoghi nell'ambito artistico-creativo.⁶

Venti anni di tua pazienza nel subire, patire, reggere le mie incursioni giornaliere e notturne, nei tuoi pensieri nei tuoi sonni, nei tuoi momenti di relax, venti anni sono stati per me la conferma di aver trovato più che un collaboratore un alter ego creativo in forma di scrittura. [...] e anche se mi hai sempre detto, non riesco a vedere ciò che vedi tu ma riesco a capire verso dove vorresti andare, mi hai facilitato in modo straordinario lo sviluppo delle mie creazioni. [...] Tutto questo è esattamente

4. Calabrò ha iniziato a collaborare con Zappalà per *Mediterraneo l.a.s.d.f.* (2001) curando poi i testi per *Ascoltando i pesci* (2003), *Rifarsi gli occhi* (2004), *Ragout* (2005) progetto in cui oltre ai testi ha curato video e regia video; ancora per *Romeo e Giulietta la sfocatura dei corpi* (2006), *Instrument I scoprire l'invisibile* (2007), *Instrument II la sofferenza del corpo* (2008). A partire da *Naufragio con spettatore* (2010) compare la dicitura «drammaturgia di Nello Calabrò» per quasi tutti gli spettacoli successivi: *Odisseo* (2011), *Sudvirus* (2011), *Silent as* (2012), *Patria* (2013), *Invenzioni a tre voci* (2014), *Oratorio per Eva* (2014), *La Nona* (2015), *Vestire lo spazio* (2015), *Lava Bubbles* (2015), *I am beautiful* (2016), *Instrument Jam* (2017), *Caino e Abele #1 corpo a corpo* (2018), *Liederduett* (2018), *A. semu tutti devoti tutti?* (2019), *La giara* (2019), *Rifare Bach* (2021), *Kristo (quadri di dubbia saggezza)* (2022), *Performative speech: studio sul fauno* (2022), *Cultus* (2023), *L'après-midi d'un faune-Boléro-Le sacre du printemps (trilogia dell'estasi)* (2024).

5. «Nulla è così necessario agli uomini come il ballo... senza il ballo, un uomo non saprebbe far nulla. Quando un uomo ha commesso uno sbaglio nella propria condotta, sia negli affari di famiglia, sia nel governo di uno stato, sia nel comando di un esercito, non si dice sempre: “Il tale ha fatto un passo falso in un certo affare?” E a fare un passo falso, da cosa deriva se non dall'ignoranza del ballo?». La citazione è tratta dalla seconda scena del primo atto della *comédie-ballet* di Molière, *Il borghese gentiluomo*, e appare in pagina non numerata subito dopo l'indice, Cfr. N. Calabrò, *Passi falsi. Drammaturgia come metodo investigativo*, Catania, Malcor D' Edizione, 2021.

6. Tra i sodalizi artistici più rilevanti nella storia della danza del Novecento si ricordano quelli tra Émile Jaques-Dalcroze e Adolphe Appia, Martha Graham e John Martin, Merce Cunningham e John Cage, Pina Bausch e Raimund Hoghe. La collaborazione di questi ultimi è considerata la prima a lungo termine tra una coreografa e un collaboratore designato come *dramaturg*, Cfr. Pil Hansen, *Dance Dramaturgical Agency*, in Jo Butterworth, Liesbeth Wildschut, *Contemporary Choreography*, 2nd Edition, London, Routledge, 2018, pp. 187-202. Anche nell'ambito più strettamente teatrale si delineano collaborazioni simili come quelle tra Giorgio Strehler e Luciano Damiani, Luca Ronconi e Margherita Palli, Antonio Latella e Annelisa Zaccheria o ancora Emma Dante e Carmine Maringola che tra regia, drammaturgia e scenografia hanno reso simbiotiche le processualità creative. Cfr. Vittorio Fiore, Francesco Serrazanetti, *Scenografi e registi, sodalizi artistici nel nome del teatro*, «Hystrio», n. 4 ottobre-dicembre 2017, p. 32.

quello che venti anni fa cercavo; qualcuno con cui dialogare, con cui confrontarmi, analizzare gli spazi di riflessione dove poter collocare una scrittura che potesse implementare, approfondire e ampliare ciò che stavo cercando.⁷

Alla luce di questa dichiarazione, il concetto di drammaturgia di Zappalà e Calabrò, tra le molte posizioni e definizioni, è vicino a quello delineato da Renata Molinari e Claudio Meldolesi nel testo *Il lavoro del dramaturg* (2009) in cui l'agire del dramaturgo è «non tanto un lavoro di impaginazione di azioni, ma piuttosto un lavoro di creazione di strumenti per agire».⁸

Testi e processualità nella storia. Alcuni salti spazio-temporali

Il termine drammaturgia, il cui etimo deriva dal greco antico, è legato all'essere arte di comporre drammi, in cui *dramma* (agire, lavorare) rimanda alla creazione di partiture eterogenee: fisiche, verbali, gestuali. La sua semantica, in realtà, storicamente fluida, posiziona la drammaturgia e la figura del *dramaturg* su più livelli: tra l'essere opera letteraria o autore di un prodotto testuale per il teatro, e il complesso di processualità che regolano l'attività drammatica. Il termine è stato usato, probabilmente, per la prima volta nel 1666 da Leone Allacci⁹ ma l'idea di una drammaturgia, non unicamente intesa come scrittura di un testo drammatico da commissionare, viene dalla tradizione teatrale tedesca. In Germania, il termine entra nell'uso corrente con la *Drammaturgia d'Amburgo* di Gotthold Ephraim Lessing del 1767, raccolta di cronache, non solo riguardanti questioni letterarie. Lessing scriveva degli spettacoli del teatro di Amburgo dove era stato ingaggiato come critico residente; il suo ruolo, quindi, era quello di mettere in campo le sue competenze per essere un riferimento guida del teatro, un tramite tra gli spettacoli e il gusto del pubblico.

Da quel momento, il ruolo istituzionale del *dramaturg* va progressivamente a definirsi con funzioni non stabilite una volta per tutte, ma configurate a seconda dei tempi, delle compagnie e dei teatri con cui collaborava.¹⁰ Due secoli dopo, sempre in Germania, Bertolt Brecht faceva slittare la funzione del *dramaturg* da figura istituzionale a soggetto attivo nella produzione all'interno della sala prove. Questo *shift* ha come esito la delinea-zione di un profilo professionale che è quello più vicino all'ambito della danza già a partire dal primo Novecento.

Tuttavia, interrogarsi sullo statuto e sul significato della danza e di una sua drammaturgia, significa porsi domande già annose in epoca rinascimentale quando ha avuto inizio la rigorosa costituzione dei generi in ambito teatrale. Nel XVII secolo, invece, la *querelle* si è spostata sul dualismo interno al balletto: pantomimico/d'azione o astratto/meccanico.¹¹ David Garrick, grande attore shakespeariano, aveva definito Jean-

7. Nello Calabrò, *Passi Falsi. Drammaturgia come metodo investigativo*, Catania, Malcor D' Edizione, 2021, p. 9-10.

8. Renata Molinari, Claudio Meldolesi, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 25.

9. Cfr. Mirella Schino, *Drammaturgia dell'elusione*, «Teatro e Storia», Vol. 22, Annale 2000, pp. 329-363, p. 343, https://www.teatroestoria.it/pdf/22/m_schino.pdf (u. c. 10/10/2024).

10. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, «Il Castello Di Elsinore», Vol. 76, Annale 2017, pp. 65-81, p.66, <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/58> (u. c. 10/10/2024).

11. Cfr., *ivi*, pp. 15-17.

Georges Noverre «lo Shakespeare della danza»:¹² questi, nella seconda metà del Settecento, ammirato dalla potenza dell'attore, completo di parola e movimento scenico, studiava per trovare nell'arte della coreografia un equivalente dell'espressività drammatica.¹³ Uno dei punti nodali dell'evoluzione coreutica, sottolinea Noverre, è nella pantomima, ovvero, nell'uso di gesti intenti a descrivere e chiarire gli sviluppi delle vicende.¹⁴ Il problema del raccontare opere letterarie con la danza, in realtà, era presente già nel Seicento, ma entra nel dibattito culturale solo nel secolo successivo. Nel 1755 Francesco Algarotti, in Italia, condannava i balli che facevano da intermezzo alle opere e affermava che la danza dovesse essere imitazione della natura e degli affetti dell'animo e, nel far ciò, anch'essa dovesse avere esposizione, nodo e scioglimento propri. Noverre con le sue *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, la cui prima edizione è datata 1760, a scrivere e spiegare le proprie idee teoriche sulla danza. Tra i molti temi trattati nelle trentacinque lettere, la sua posizione prende le mosse da un'insofferenza ben precisa nei confronti della danza meccanica che, puro virtuosismo, fatta unicamente per piacere agli occhi, veniva condannata a favore della danza d'azione, miscela di gesto pantomimico e danza pura, basata su un racconto, necessario all'*intelligenza* del balletto.¹⁵

In questo periodo la produzione della danza è rigogliosa tra corti e teatri, e si avvia la ricerca di un'autonomia artistica che viene raggiunta già verso gli anni Settanta del Settecento, quando il "ballo" e la figura del danzatore acquisiscono propria dignità e indipendenza (si ricordi, a tal proposito, Salvatore Viganò in Italia, che emancipa lo status sociale del ballerino entrando con pieno diritto nei salotti e nelle dispute letterarie).¹⁶

Nell'Ottocento la danza continua ad essere arte di imitazione e il balletto romantico per la prima volta riunisce con pari importanza e validità artistica l'ambito letterario attraverso il libretto, e quello musicale con la partitura.¹⁷

La magnifica stagione del balletto romantico cela i primi semi di nuove istanze che a fine Ottocento germoglieranno e, nel primo Novecento, fioriranno creando una netta cesura con la cultura precedente. Lo sviluppo in chiave antiaccademica e anti-ballettistica della danza, vede in Vaclav Nižinskij la figura più rappresentativa. Nei suoi *Diari*, pubblicati solo postumi senza censure, le parole del danzatore dei Ballets Russes, sono espressione di un dolore esistenziale, in cui emerge il manifesto di una nuova estetica della danza.¹⁸

Si registra la crisi di un corpo costretto nel virtuosismo tecnico del balletto, che urla l'urgenza di anteporre il proprio sentire più recondito. Nižinskij, come Artaud, avrebbe voluto rifondare il mondo e la società a partire da un lavoro rigoroso e ascetico sul corpo e su sé stesso.

Artaud è figura cruciale per la decentralizzazione del testo nel teatro ed è, infatti, un

12. Alberto Testa, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore, 2005, p. 52.

13. Il termine inglese *dramaturgy*, ereditato dal tedesco, si riferisce alla struttura di un'opera quindi alla sua articolazione, al suo movimento. Nel teatro tradizionale il *dramaturg* si occupa della messa in scena e non della stesura del testo, che è invece opera del *playwright*.

14. José Sasportes, *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, EDT, 2011, p. 119.

15. Cfr. Alberto Testa, *Storia della danza e del balletto*, cit., pp. 52-56.

16. José Sasportes, *Storia della danza italiana*, cit., p.135.

17. Cfr. Alberto Testa, *Storia della danza e del balletto*, cit., p.73.

18. Cfr. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 11-16.

modello esemplare riemerso a partire dagli anni Sessanta con il teatro post-drammatico che rimette al centro la testualità corporea, propria della danza.¹⁹ Ritorna il corpo che, al di là di ogni categoria spettacolare, si impone come elemento centrale imprescindibile nel suo essere rivelatorio, mai neutrale e inespressivo, dunque potenzialmente drammaturgico.²⁰

Oggi il dibattito sul *dramaturg* della danza e della performance è finalizzato a delineare una figura peculiare, che condivide con il teatro ‘tradizionale’ solo il termine.²¹

Con lo sviluppo del teatro post-drammatico, però, la porosità tra le discipline è aumentata rendendo in qualche modo la figura del *dramaturg* ubiqua. Drammaturgo e *dramaturg*, quindi, *in nuce*, soffrono o godono di essere concetti sfumati spesso confusi e, agli inizi del XX secolo, i loro confini semantici vengono ulteriormente ampliati. Nel contesto teatrale *strictu sensu*, la parola drammaturgia ha come significato primario quello di essere genere letterario specificamente per la scena e insieme di normative per dar vita a un testo teatrale. Inoltre, in concomitanza con il nascere di spettacoli che non mettono in scena un testo letterario preconstituito, inizia ad assumerne degli altri significati.²² Influssi centrali sono lo sviluppo e la teorizzazione della performance, le teorie grotowskiane e barbiane, del teatro immagine, del teatrodanza e la creazione di tutte quelle forme non più aristotelicamente mimetiche e non più basate sulla costruzione del personaggio che nel 1999 Hans-Thies Lehmann ha definito e classificato, appunto, come post-drammatiche.²³

Agli inizi del Novecento fu molto importante il contributo di Max Herrmann, storico tedesco, che si batté per opporre i due elementi: «il teatro e il dramma sono originariamente opposti: il dramma è la creazione di un’arte della parola fatta dal singolo, il teatro è invece il frutto di un lavoro del pubblico e dei suoi servitori».²⁴

Agli inizi del XX secolo, in Germania, il teatro viene proclamato disciplina universitaria, una scienza autonoma, creando una rottura con l’idea dominante e tradizionale di teatro. In questo contesto furono importanti le ricerche di Jane Hellen Harrison incentrate sul rintracciare la presenza di un rapporto genealogico tra rituale e teatro che avrebbe dimostrato la priorità dello spettacolo sul testo. Partendo dall’assunto che il teatro provenga dal rituale, la sua posizione privava di fondamenta la convinzione secondo cui la cultura greca fosse basata sul testo. I testi di tragedie e commedie apparivano come prodotti tardivi, posteriori alle azioni eseguite per il rituale dedicato alla celebrazione di una divinità.

19. Cfr. Katherine Profeta, *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*, Madison, University of Wisconsin Press, 2015, p. 11.

20. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza* cit., p.71.

21. Hansen, Callison e Barton evidenziano come Liesbeth Wildshut nella sua comparazione delle pratiche drammaturgiche effettui un mero trasferimento nel contesto della danza di strumenti legati tradizionalmente al teatro, ponendo al centro del lavoro il ruolo del “personaggio” e quindi di una narrazione. Gli autori, lungi dallo stabilire una gerarchia tra i due ambiti, intendono allora intercettare un vocabolo che si disancori dal significato convenzionale del termine per evitare fraintendimenti. Cfr. Pil Hansen, Darcey Callison, Bruce Barton, *An Act of Rendering: Dance and Movement Dramaturgy*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, <https://utppublishing.com/doi/full/10.3138/ctr.155.001>. La questione viene approfondita parlando di drammaturgia come sistema generativo, architettura “in flux” imprevedibile perché disponibile a mutamenti, Cfr. Pil Hansen, *The Dramaturgy of Performance Generating Systems* in Pil Hansen, Darcey Callison (a cura di), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, Londra, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 124-125.

22. Mirella Schino, *Drammaturgia dell’elusione* cit., p. 344. Una prova è nella nascita di nuove forme testuali-performative come *performative text* o *performative speech*, quest’ultimo usato di recente proprio da Roberto Zappalà e Nello Calabrò per *Performative speech: studio sul fauno* del 2022.

23. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza* cit., p. 65.

24. Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, Roma, Carocci, 2014, p. 55.

In altre parole, all'origine ci sarebbe stato il rituale e, solo dopo, il teatro e i testi scritti per la sua esecuzione-spettacolo. È interessante che il cardine delle riflessioni della Harrison sia stato il rapporto tra attore e spettatore: il senso originario del teatro consisterebbe in un gioco sociale, di tutti e per tutti, in cui anche il pubblico è creatore, dal momento in cui è appartenente alla comunità sociale che il teatro presuppone. La co-presenza di attori e spettatori costituisce e rende possibile, imprescindibilmente, il teatro. La presenza corporea condivisa implica allora un rapporto tra co-soggetti: lo spettacolo è interazione di attori e spettatori secondo norme interpretabili come regole di un gioco che possono essere seguite o violate da tutte e tutti. In definitiva, attori e spettatori situati nello stesso spazio fisico incorporano la performance e lo spettacolo da essi, insieme, viene prodotto.²⁵

Per avvicinarsi a questo grado di presenza, nel primo Novecento moltissimi autori hanno volto lo sguardo ai teatri d'Asia e, per discostarsi dal teatro grigio dell'intrattenimento, della restituzione, hanno maturato l'idea che l'attore dovesse mettere in discussione dapprima sé stesso in quanto corpo fisico in azione.²⁶

L'azione fisica, centrale nel lavoro di Stanislavskij, non è, infatti, sinonimo di gesto o di movimento, bensì è un agire che mette in discussione l'identità, l'essere che esiste in quanto *chair* per citare Merleau-Ponty. Alle spalle di questa nuova predisposizione vi è la riscoperta del corpo, peculiare nella cultura occidentale dalla fine dell'Ottocento con la *Körperkultur* primariamente ravvisabile nella danza.²⁷ L'idea di poter attingere alla profondità spirituale attraverso un corpo reso libero e disponibile è alla base delle opere della danza moderna di Martha Graham, Charles Weidman, José Limón negli Stati Uniti e Mary Wigman in Europa, artisti che hanno elaborato proprie tecniche e modalità di movimento e costruito spettacoli ispirati, com'è noto, a *concept* di diversa natura. Alcuni esponenti della generazione successiva, tra i primi Alwin Nikolais e Merce Cunningham, abbracciano l'astrazione posizionandosi contro l'egocentrismo e la vanità ritenute caratteristiche del danzatore moderno. Il nuovo mantra, della generazione considerata dalla letteratura post-moderna, diventa quindi la *motion* e non più l'*emotion*: la ricerca di un movimento slegato dall'essere emotività, lingua, storia, realtà e legato, invece, al caso, alla motricità, all'indipendenza da fattori psicologici e narrativi.²⁸

Nel rifiuto dell'esistenzialismo e dell'apparenza, tuttavia, l'impersonalità è una scelta che connota una peculiare reazione al mondo e all'uomo moderni, e, dunque, una nuova narrazione che rifiuta la narrazione in senso stretto.

In questa cornice parziale, accennata e non esaustiva, emerge che al di là delle modalità di lavoro e delle posizioni di ricerca sul movimento è sempre il corpo ad essere punto focale nel processo di creazione; e ciò è avvenuto nello stesso momento in cui il

25. Ivi, p. 57. Secondo Hansen le tre aree in cui il *dramaturg* è implicato sono: i processi creativi, le scelte compositive e l'esperienza del pubblico, che è l'interlocutore dello spettacolo. Cfr. Pil Hansen, *Dance Dramaturgical Agency*, in Jo Butterworth, Liesbeth Wildschut, *Contemporary Choreography* cit., pp. 187-202.

26. Cfr. Mirella Schino, *L'età dei maestri, Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017, p. 91.

27. Marco De Marinis, *Rifare il corpo. Il lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento*, «Teatro e Storia» Vol. 19, Annale 1997, pp. 161-182, https://www.teatroestoria.it/pdf/19/Marco_De_Marinis_239.pdf (u. c. 10/10/2024).

28. Cfr. Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2020, pp. 145-173.

concetto di *corpo vissuto* veniva sviluppato dalla fenomenologia. La danza, in quanto attività del corpo slegata da funzionalità utilitaristiche e caratterizzata dal fatto di non lasciare alcun elemento testuale persistente,²⁹ si costituisce sempre come una scrittura, anche nel caso di manifestazioni che programmaticamente non intendono mediare alcun contenuto. Dal momento in cui il corpo così inteso entra a far parte della creazione scenica, sancisce la fine della coreografia come organizzazione di passi, movimenti nello spazio e nel tempo di corpi allenati, esteticamente rilevanti e tecnicamente virtuosistici.

Intesa come processualità stratificata e inglobante, la drammaturgia della danza è quindi un fenomeno legato all'emancipazione della danza stessa come forma d'arte indipendente, che pone le radici nell'abbattimento della considerazione platonica di un corpo slegato dalla ragione.

Sulla base di una forte istanza basata sullo sconfinamento arte-vita, gli artisti americani segnano la svolta performativa.³⁰ Con la nascita dell'*happening* – di cui il maggiore teorico è considerato Allan Kaprow autore nel 1956 de *L'eredità di Jackson Pollock*³¹ - esperito nei primi anni Cinquanta presso il Black Mountain College³² da John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, l'oggetto artistico non è più sufficiente e diviene evento. Entro la storia dell'arte, l'*happening* e il New Dada pongono la loro base in antitesi all'Espressionismo astratto, prima grande corrente artistica americana di rilievo internazionale, arte avanguardistica basata sull'inconscio e lontana dalla vita "concreta". La rottura, fortemente politica, è mirata a rintracciare un autentico collegamento con la realtà moderna, industrializzata, alienata e *kitsch*.³³ Al di là dell'arte figurativa, ne consegue un'arte performativa che esaurisce il proprio obiettivo nell'evento stesso, attraverso un montaggio di linguaggi diversi, senza alcuno schema narrativo, né ambizione rappresentativa.

Per l'arte performativa degli anni Sessanta e Settanta, la feconda sperimentazione della Judson Church e il Tanztheater con la nuova proposta drammaturgica di Pina Bausch sono i due momenti cruciali, riconosciuti come eredità impossibili da disconoscere, da coreografi, danzatori e performer da quel momento in poi.³⁴

29. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997, p. 21.

30. Come sostiene Erika Fischer-Lichte nel testo *L'Estetica del performativo* cit., con svolta performativa si intende la caduta delle barriere tra le diverse forme d'arte, più volte proclamata e registrata da artisti, critici d'arte, filosofi e studiosi a partire dagli anni Sessanta del XX secolo. Le arti figurative, la musica, il teatro e la letteratura tendono a trasformarsi in spettacoli. Invece di produrre opere gli artisti producono sempre più spesso eventi nei quali vengono implicati anche i fruitori.

31. Claudio Zambianchi, *Arte contemporanea: dall'Espressionismo astratto alla Pop art*, Roma, Carocci, 2022, pp.130.

32. Negli Stati Uniti vi erano diverse realtà formative di rilevante importanza creativa, oltre al Black Mountain College, la New School for Social Research in cui nacque il gruppo Fluxus creato da George Maciunas e i seminari di buddismo Zen tenuti da D.T. Suzuki alla Columbia University e seguiti da John Cage.

33. Artisti come Rauschenberg, Johns, Twombly e poi Kaprow si muovono in netta opposizione rispetto all'assetto estetico dell'Espressionismo Astratto che si identifica come corrente artistica alta, separata dall'arte bassa quindi dalla società moderna. La base teorica dell'estetica dell'arte americana fin lì è il testo *Avanguardia e Kitsch* del 1939 di Clement Greenberg, specchio assoluto di una crisi sociale e culturale data dall'assetto dell'industrializzazione che ha prodotto il *kitsch*, oggetto spurio, degradato che sarà centrale nella Pop Art.

34. Per una panoramica del fenomeno Judson Dance Theater si vedano almeno Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis: la post-modern dance*, Ephemeria, Macerata, 1993; Rossella Mazzaglia, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria, Macerata, 2010; Francesca Falcone, Patrizia Veroli (a cura di), Cynthia Novack, *Contact improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea*, Roma, Dino Audino editore, 2018. A proposito dello sconfinamento arte-vita e della fluidificazione degli ambiti (danza, teatro, performance, arte vi-

Alla fenomenologia della danza contemporanea è estendibile, allora, il concetto di post-drammatico di Lehmann e, non solo alle performance non narrative, ma a tutti quei lavori basati sulla processualità creativa e sul coinvolgimento fisico del pubblico.³⁵ Basarsi sul processo significa creare connessioni tra le risorse umane e materiali inglobati nella scrittura scenica e accogliere senza riserve la nuova dimensione di transdisciplinarietà e di apertura verso lo spettatore. Di conseguenza, la danza torna ad essere associabile al testo e alla drammaturgia come testualità, in cui il *dramaturg*, come sostiene Bruce Barton, è «creatore-performer e membro del pubblico per riconoscere e lavorare con ciò che una performance sta facendo piuttosto che cosa sta cercando di essere»,³⁶ in modi quindi sempre diversi e attraverso un lavoro che «In a culture full of specialists, (dramaturgy) offers one of the last refuges for the obstinate generalist».³⁷

Dall'istinto per la caccia alla Terra di nessuno – l'agency di Calabrò

Dunque, il termine drammaturgia indica sia la composizione che la tecnica della composizione o, meglio, il 'metodo' che si configura con i residui materiali, il performer e le relazioni che si incrociano nello spazio teatrale.³⁸

Il lavoro di composizione dell'attore, o del danzatore, è evidentemente impermanente, poiché si trasforma, si decompone, si rielabora. L'aspetto interessante risiede nella molteplicità dei contributi, nel carattere fluido dell'opera in cui le diverse attività compositive di attore, danzatore, regista, autore si trasformano e tramutano le une nelle altre diventando drammaturgia.

Una concezione fluida analoga viene delineata da Marianne Van Kerkhoven secondo la quale, nelle molteplici competenze impiegate nell'ambito delle pratiche artistiche, non vi sono leggi fisse definibili a priori, e questo vale certamente anche per l'attività del *dramaturg*,³⁹ il quale compie un lavoro di erranza, più mirato alla metamorfosi che non all'intreccio o alla logica. L'incontro di queste drammaturgie è un risultato che sfugge alla programmazione degli attori coinvolti; è un procedimento estraneo al meccanico incastro di competenze gerarchicamente distinte⁴⁰ e definite⁴¹ analogamente a quanto accade nei processi creativi tessuti da Zappalà e Calabrò. Come dichiara quest'ultimo nel suo testo

siva ecc.) appare rilevante ricordare che Rauschenberg venne elencato come coreografo negli annunci stampa per il *Concerto di danza numero cinque* del Judson Dance Theatre il 9 maggio 1963 a Washington DC, Cfr. Jennifer Sarathy, *Rauschenberg as choreographer*, «Robert Rauschenberg Foundation», <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-choreographer>. Riguardo l'influenza del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch si vedano gli atti del Convegno Internazionale tenuto a Torino nel 1992, Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Genova, Costa & Nolan, 1992, dove la polifonia dei contributi ben figura l'impatto internazionale di Bausch e la sua consacrazione in Italia dopo la rassegna organizzata da Franco Quadri presso il Teatro La Fenice di Venezia nell'ambito del Festival di Biennale Teatro del 1985.

35. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza* cit., p.78.

36. *Ibidem*.

37. Katherine Profeta, *Dramaturgy in Motion* cit., p. xiii.

38. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza* cit., p. 355.

39. Cfr. Carlotta Scioldo (a cura di), *Re:search dance dramaturgy*, Torino, Prinp editore, 2017, p. 29. Atti dell'omonimo Convegno a cura di Anghiari Dance Hub, Workspace Ricerca X, con il sostegno di Fondazione Piemonte dal Vivo. Cfr.: Marianne Van Kerkhoven, *Looking without pencil in the hand*, «Theaterschrift» n. 5–6, Brussels:, Kaaithheater, 1994.

40. Cfr. A. Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza* cit., pp. 359-360.

41. In continuità con la posizione di Marianne Van Kerkhoven sul ruolo fluido e non univocamente definibile dell'attività drammaturgica della danza, diversø coreografø e *dramaturg* hanno delineato le proprie *agency* rivelando un ampio ventaglio di modalità operative *project-specific*, ovvero calibrate di volta in volta in base alle esigenze del progetto.

Passi Falsi, il sodalizio artistico con Zappalà si basa, infatti, su un (non) metodo di collaborazione, caratterizzato da un agire fluido, che ha delle costanti maturate nel tempo del rapporto lavorativo con il coreografo, divenuto sempre più simbiotico e che ha portato alla nascita di una grande amicizia.

Calabrò paragona la costruzione drammaturgica per la Compagnia a un metodo investigativo, dove è importantissimo riconoscere «tra un certo numero di fatti presi in esame, quelli di valore secondario e quelli di importanza vitale». ⁴²

Da amante del genere giallo, letterario e cinematografico, Calabrò organizza il suo testo suddividendolo con procedure investigative: dal delitto, ovvero l'idea che genera la creazione, fino all'arresto del presunto colpevole, cioè lo spettacolo presentato al pubblico. Il drammaturgo precisa, a partire dall'etimologia della parola *detection*, dal latino *detegere*, scoprire, scoperchiare, che questa attività si configura con il metodo che seguono gli investigatori classici per scoprire indizi e arrivare a una soluzione. ⁴³

Immaginare e analizzare con logica, intuizione, istinto, empatia sono azioni che si collegano al metodo di un'indagine deduttiva classica (come quella, tra gli altri, di Sherlock Holmes). A tal proposito, è di Carlo Ginzburg il concetto di paradigma indiziario, una prassi diffusa nel genere giallo e nel cinema poliziesco, che Calabrò associa alla costruzione performativa:

Per millenni l'uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di peli, piume impigliate, odori stagnanti. Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e classificare tracce infinitesimali come fili di bava. Ha imparato a compiere operazioni mentali complesse con rapidità fulminea nel fitto di una boscaglia o in una radura piena di insidie. ⁴⁴

Il lavoro Calabrò-Zappalà, nel suo sviluppo, vira però verso le forme della letteratura contemporanea (i riferimenti autoriali vanno da Gadda a Dürrenmatt, da Sciascia a Highsmith) dove il giallo può non avere soluzione, o il colpevole può non essere trovato o dove addirittura può essere inesistente. Il punto di vista di Calabrò è un po' quello di un detective, ma lo è anche quello del coreografo dal momento che cerca e trova risposte nel suo collega complice.

L'inizio del processo prende l'avvio con le parole. Il seme di un'idea si sviluppa tramite lunghe conversazioni, telefonate, e-mail che si susseguono in luoghi e momenti diversi e che si trasformano in una grande quantità di appunti. Il numeroso materiale grafico-figurativo viene poi razionalizzato e ridotto ai minimi termini. «Tagliare, sfoltire, eliminare, ridurre, distillare, centrifugare, assorbire, cancellare, strappare pagine», ⁴⁵ questo è considerato il momento più importante, l'inizio del processo creativo: un rimosso necessario che, in qualche modo, riaffiora nella sostanza dello spettacolo. Vi sono tre macro-tappe individuate e razionalizzate a posteriori dal drammaturgo: la ricerca, il dizionario, la relazione.

42. Nello Calabrò, *Passi Falsi. Drammaturgia come metodo investigativo*, Catania, Malcor D' Edizione, 2021, p. 19.

43. Ivi, p. 21.

44. Simone Ferrari, *Alla ricerca di un metodo investigativo: spunti dalla letteratura e dalla filosofia*, «LAIC», 16/04/2018, <https://www.associazionelaic.it/alla-ricerca-di-un-metodo-investigativo-spunti-dalla-letteratura-e-dalla-filosofia/> (u. c. 10/10/2024).

45. Nello Calabrò, *Passi Falsi* cit. p. 14.

La ricerca è la creazione di un archivio di idee, parole, riferimenti visivi di diverso genere, ricerca sul campo. Dall'archivio si levano delle parole chiave che costituiscono il dizionario composto spesso da coppie di opposizioni e citazioni letterarie, filosofiche, cinematografiche, teatrali. Ultimo passaggio è la relazione, composta da linee guida e dizionario, che si consegna ai danzatori il primo giorno delle prove.

Nominare il proprio metodo un non-metodo è la prova della fluidità di queste fasi e dei continui aggiustamenti, ripensamenti, frutto di intuizioni che avvengono naturalmente durante tutto il periodo di creazione e anche dopo il debutto dello spettacolo. *Corpi incompiuti*, *Re-mapping Sicily*, *Genesi*, ad esempio, sono alcuni dei progetti sempre aperti, dai confini permeabili, ricerche che possono essere pretesti per passi successivi, ancora ampliabili, intersecabili, sovrapponibili,⁴⁶ territorio di caccia dell'investigatore-drammaturgo, scenario dentro il quale muoversi con una bussola per orientarsi,⁴⁷ «cornici di riferimento, mappe per non perdersi, reali e immaginarie, che mentono perché non saranno mai esaustive ma portano dei mondi nel mondo del palcoscenico».⁴⁸ Calabrò cita Szymborska: «amo le mappe perché mentono | perché non ammettono le verità aggressive | perché con magnanimo e bonario humor | disegnano sul tavolo un mondo | non di questo mondo».⁴⁹

Nella sezione chiamata *Pedinamenti* il drammaturgo, prima di tracciare e inseguire, pone l'attenzione sul tema iniziale che può essere ampio o più circoscritto o talvolta specifico, come nel caso di una commissione. La prima idea è solitamente una cornice che delimita un campo di ricerca che può generare altre idee e ipotesi drammaturgiche potenzialmente infinite. Iniziare le ricerche significa, infatti, muoversi all'interno di quella cornice e scegliere un'angolazione specifica non necessariamente definita. Il caos iniziale è un momento naturale e fondamentale che porta a chiedersi e a capire da dove si è partiti o dove si vuole arrivare.⁵⁰

Come in una grande lavagna piena di *post-it*, è necessario mappare il territorio, tracciare delle strade fino ad arrivare allo scenario preciso entro cui orientarsi e muoversi. A quel punto avvicinarsi al soggetto significa conoscerlo e sviscerarlo, mantenendo sempre con lucidità la giusta distanza critica per non essere troppo coinvolti emotivamente. Il coinvolgimento può essere un rischio, da ben considerare, ed è opportuno, infatti, gestire pari dosi di empatia e diffidenza, perché «nulla è così ingannevole come una prima impressione».⁵¹

Nel 'pedinare il reale' è necessario adattarsi alle possibilità che i delitti e le indagini prevedono, utilizzando le tecniche che di volta in volta si ritengono più adatte. Infatti «le attitudini del detective drammaturgo variano con il cambiare delle creazioni, a volte è più utile essere Maigret a volte Sam Spade, più spesso entrambi e provare a conciliare gli opposti. Come fa Jim Chee».⁵²

46. La prossima creazione della Compagnia Zappalà Danza prenderà le mosse da *Lava Bubble* (2015) e vedrà la collaborazione con il gruppo percussivo di origine giapponese Munedaiko. Il lavoro, *Brother to Brother | Dall'Etna al Fuji*, verrà presentato nell'ambito del FIC Fest 2025.

47. Cfr. Nello Calabrò, *Passi falsi* cit. p. 29.

48. Ivi, p. 35.

49. Ivi, p. 35.

50. Ivi, p. 21.

51. Ivi, p. 41.

52. Ivi, p. 43.

Nelle sezioni successive intitolate *Procedere con l'indagine, L'interrogatorio. I silenzi e le parole, Autostrade perdute e strade verso il nulla (materiali di scarto), Risolvere il caso e consegnare i colpevoli alla scena*, diviene sempre più chiaro e frequente che il risultato cui si giunge è molto diverso da quello che ci si prefigurava inizialmente.

La serendipità per Calabrò è, infatti, una virtù che caratterizza Zappalà, una disponibilità, quella di entrambi gli autori, di procedere un po' da *flâneur*, come quando si cammina in una città nuova senza una particolare direzione e si viene colpiti all'improvviso da qualcosa di inaspettato, non cercato, che può anche far cambiare radicalmente il percorso. In quel contenitore iniziale che è l'archivio, in cui tutto viene accolto, fare ordine significa, per il drammaturgo, insistere sui dettagli e ingrandire dei particolari. La consapevolezza di percorrere una strada giusta arriva nel momento in cui il materiale 'di scarto' inizia ad avere una certa consistenza: parole e idee accantonate che hanno contribuito a creare lo spettacolo. Questo è il non-metodo svelato e, alla fine, assistendo allo spettacolo, Calabrò confessa di sentirsi un po' come si sentirebbe il 'colpevole': si muove sulla sedia/poltrona in modo disarticolato, come ad avere una sensazione non confortevole, forse una sensazione sublime tra il piacere e il terrore. Ciò avviene anche perché il drammaturgo non segue totalmente il periodo delle prove con i danzatori, dunque, è possibile che la sera della prima veda delle sfumature inedite. Le parole cercate, trovate, scelte e poi inglobate nella danza, e quindi compresse, esaltate, mutano rispetto al loro essere semplicemente pronunciate, perdono il loro senso e acquisiscono quello della danza e diventano coreografia, «come i vestiti per il corpo»,⁵³ si adattano alle forme e a volte le contraddicono. Le parole con la loro pragmaticità hanno diverse potenzialità e talvolta possono ingannare ma, con la danza, vengono depotenziate nella loro semantica, diluite e mescolate nell'azione acquisendo un senso originale.

Calabrò, pedinatore di immaginari della compagnia, ricercatore, studioso dei soggetti evocati, è il principale artefice di un campo che da astratto diventa concreto. Lo scenario d'azione è il suo studio dove avvengono consultazioni sul web, letture di libri, visioni e revisioni di film e serie televisive; visite ai musei, mostre e città. Il drammaturgo e il coreografo condividono esperienze, costruiscono un comune possibile immaginario, una culla per la loro ricerca. Gli input talvolta arrivano in modo del tutto casuale, anche mentre si compiono azioni quotidiane.

Ma alle visioni cinematografiche spetta una considerazione privilegiata. Esso funge da fonte e spesso anche da traduttore di sensazioni che Calabrò spiega al coreografo tramite la visione di sequenze e intrecci filmici. Dalla storia dell'arte e dalla letteratura possono emergere idee (il testo *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa nostra* di Alessandra Dino studiato per *A. Semu tutti devoti tutti*; l'analisi del compositore Sciarrino della *Nona* di Beethoven consultata per *La Nona*), titoli (la scultura *Je suis belle* di Rodin per *I am Beautiful*; il testo *Naufragio con spettatore* da Blumenberg), gesti del corpo (il dipinto *La danse* di Matisse per *I am Beautiful*, letture che hanno portato a capovolgere letteralmente il corpo in *A. Semu tutti devoti tutti*), parole (versi di Lucrezio e Plutarco emersi nella ricerca di Blumenberg in *Odisseo*), scenografie (il sale di *Corpo a Corpo* scelto a partire da ricerche storiche; il romanzo *La certosa di Parma* di Stendhal per *La Giara*), ricerche che

53. Ivi, p. 74.

si fondono con le esperienze personali dei danzatori (come in *Oratorio per Eva*).

Nella conclusiva *Terra di nessuno*, viene spiegato come il processo non arrivi a una verità finale, raggiunge il suo compimento con i corpi dei danzatori e solo nel momento della prima è compiuto. Secondo Calabrò il reale spazio della verità non è nemmeno il palcoscenico, ma quel margine che esiste tra esso e la prima fila degli spettatori. Un luogo non abitato, la terra di nessuno per l'appunto, uno spazio «multiplo e complesso, caotico perché solcato dalle infinite tracce che hanno generato lo spettacolo [...] e dalle infinite risposte dello spettatore». ⁵⁴

Al di là della metafora investigativa ciò che è rilevante è il senso, quasi magico, della gestazione di un'idea, un momento caotico nella mente e nel corpo, un embrione che si forma e viene nutrito; mesi o anni che vengono vissuti e che portano alla nascita di uno spettacolo o una performance che spesso non arresta la sua crescita ma continua a maturare. La terra di nessuno, così come un po' poeticamente la descrive il drammaturgo, è quello spazio neutro dove il corpo-sistema-spettacolo si rivela, si mostra, si espone allo sguardo. Non sono solo i corpi dei danzatori ad essere presenti e ad agire, ci sono anche i corpi di Zappalà e Calabrò. In quello spazio, *res nullius*, ogni interpretazione è possibile per lo sguardo di ogni spettatore che ha pari dignità, da chi guarda uno spettacolo per la prima volta al critico, ed è anche lo spazio in cui i padri dello spettacolo possono scoprire qualcosa di nuovo, non previsto. In quel momento non c'è esclusiva interpretativa e lo spettacolo per gli autori diventa il frutto di un percorso che origina da fogli bianchi che diventano prima mappa e poi sentiero e che sfociano in un esito che sa di esperienza vissuta. In definitiva per Calabrò il lavoro drammaturgico arriva al risultato finale grazie a passi falsi, importanti tanto quanto quelli giusti.

Il rapporto simbiotico tra la drammaturgia e la danza si delinea come un ambito ancora da approfondire, nel quale è possibile avanzare metodologie di ricerca. Intercettare i meccanismi di scrittura e costruzione drammaturgica, specifici per ogni artista e per ogni opera, dall'idea alla messa in scena, significa tessere un percorso graduale, necessario a scandagliare le relazioni, tenere traccia e ricostruire i periodi di gestazione creativa. La raccolta dei documenti scritti e degli ipertesti eterogenei della creazione di una performance, accompagnate da un lavoro costante di intercettazione e analisi, attraverso interviste e frequentazioni del ricercatore o della ricercatrice, può configurare una ulteriore possibile direzione della ricerca volta ad annotare gli statuti flessibili della danza contemporanea. Dare vita a una raccolta documentaria polifonica potrebbe risultare un efficace supporto altresì per la conservazione dell'*effimero*, del bene immateriale che è lo spettacolo. I materiali video sono oggi gli strumenti più efficaci di trasmissione e conservazione, ma riferendosi soltanto all'apparato visivo finale, risultano anch'essi parziali rispetto all'esperienza. Un lavoro di scrittura, documentaria e analitica, con finalità archivistica potrebbe essere assimilato per la trasmissione e la conservazione delle memorie d'artista e le relative creazioni e potrebbe, altresì, essere utile allo spettatore, a cui può essere offerta la possibilità di arricchire la propria esperienza e conoscenza di un prodotto performativo.

54. Ivi, p. 105.



AIRDanza
Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza

