



IL CORPO E IL PAESAGGIO

Conversazione con Fabrizio Favale

di Alessandra Cava

Alessandra Cava: *Vorrei iniziare parlando del tuo lavoro di coreografo. Che tipo di rapporto hai con la creazione, come nascono le idee per i tuoi lavori?*

Fabrizio Favale: Se penso ai miei lavori, ho l'impressione che siano tutti legati fra loro, come se fossero i capitoli di un'unica opera, un lungo processo che si sviluppa negli anni. Lavorando, mi capita spesso di sentire echi di vecchie suggestioni, che trovano uno sviluppo anche molti anni dopo. Posso farti un esempio di questo gioco di rimandi. Per tre anni ho lavorato sull'epopea indiana del *Mahabharata*, finché non mi è capitato, durante le mie ricerche, di imbattermi nel termine sanscrito *tapas*, una parola arcaica che si riferisce a una forma di meditazione dei Brahmani e che letteralmente vuol dire «ardore», «calore ardente», un ardere che ricorda la cova degli uccelli. Immediatamente questo termine ha instaurato un legame spontaneo con un'altra parola carica di significati, una parola greca: *kauma*, che rimanda sia al calore del sole, sia a un particolare carattere di sospensione di un corpo che non ha intenzione né di velocità né di lentezza, un corpo in stato di

calma. Ero immerso nella mitologia indiana e mi sono improvvisamente ritrovato, forse senza volerlo, a lavorare su un concetto occidentale. L'immaginario che la parola *kauma* porta con sé è fortemente legato a un luogo geografico, al Peloponneso: enormi distese di arbusti spinosi, montagne brulle e sole cocente. Così l'ultimo episodio del *Mahabharata* che ho messo in scena si chiama appunto *Kauma* e ha trovato spazio in questo scenario occidentale, pur provenendo dall'Oriente. Devo dire che, dopo essermi occupato per molto tempo di un pensiero, di una cultura che affonda le radici in luoghi molto lontani, tornare alla Grecia è stato come tornare a casa. Da quel momento è iniziato il mio interesse per le connessioni, per le relazioni che si instaurano tra due immaginari lontani, oltre la loro origine geografica. Naturalmente questo è solo uno degli approcci possibili alla coreografia, perché ogni nuova opera richiede di riadattare il proprio modo di lavorare.

Anche il tuo ultimo progetto *Se fossero le Alpi parte dal richiamo fra paesaggi che instaurano fra loro una catena di connessioni inedite, in uno scambio reciproco di suggestioni attivate dall'immaginazione.*

Sì, è così. Ma non si tratta solo di immaginazione. Sono convinto che quando noi individuiamo una legame, come è accaduto per *tapas* e *kauma*, la relazione, e quindi un certo spostamento e movimento delle cose, è già stata attivata: solo che ce ne rendiamo conto a posteriori. Il corpo è infatti nomade e per questo, forse, l'immaginazione è altrettanto mobile. Il titolo stesso del progetto ha origine dall'associazione tra due paesaggi lontani. L'idea nasce infatti in un ambiente totalmente estraneo a quello alpino: ero su un traghetto che collega Pozzuoli a Ischia, quel giorno il cielo era talmente nuvoloso che l'orizzonte non si distingueva più: mi sembrava di essere circondato da una massa senza confini, di un grigio plumbeo. Un piccolissimo spiraglio, però, lasciava filtrare un raggio di sole che si rifletteva sul mare in maniera straordinariamente intensa. Mi ha ricordato la brillantezza della neve e del ghiaccio in montagna, così mi sono chiesto: "se fossero le Alpi?". Da qui il titolo del progetto. In realtà *Se fossero le Alpi* non nasce

all'improvviso, ma è una sorta di schiusa di un processo molto lento. Già in *Voglio essere tuo allievo*, del 2008, si accennava all'idea delle connessioni, dei richiami tra i paesaggi, le forme e i colori, a un dialogo continuo fra le immagini che ci arrivano dall'esterno e quelle che si formano nella nostra interiorità. Il titolo del nuovo progetto vuole evocare un paesaggio particolare come quello delle Alpi, ma allo stesso tempo vuole lasciare un'apertura al dubbio: *se fossero* le Alpi, ovvero, potrebbero essere le Alpi o un altro luogo, fisico oppure immaginario. Quello che mi interessa in questo momento è dischiudere panorami, nel tentativo di individuare i punti di connessione e articolazione tra il loro apparire e il loro dissolversi.

Hai già un'idea di struttura per l'intero progetto?

La struttura di *Se fossero le Alpi* prende spunto anche dal corpo del danzatore. A proposito di connessioni abbiamo parlato di corpo nomade: credo che il danzare sia una privilegiata forma di nomadismo. Mi interessa la capacità peculiare che un danzatore possiede di cercare la qualità del movimento dentro un campo immaginativo personale, grazie a un fecondo dialogo fra l'esterno e l'interno, di non necessaria corrispondenza diretta fra realtà e immaginazione. Quello che sto cercando di fare in questo ultimo lavoro è tentare di amplificare un simile movimento interiore, con lo scopo di estenderlo a tutta l'opera che, come un arazzo, sarà composta da scene che si intrecciano tra loro a formare una tessitura elaborata. Ogni scena avrà uno sviluppo indipendente, ma nel suo concludersi rimanderà già a qualcos'altro, anche a un paesaggio molto distante. La struttura non sarà di tipo narrativo lineare, ma si baserà sul movimento, sulla trama che il movimento opera nello spazio in un susseguirsi ininterrotto di costruzione e decostruzione, come in un *mandala*. I tre atti in cui le scene verranno raggruppate subiranno ciascuno uno svuotamento della scena, in un passaggio dal pieno iniziale, con un pezzo di gruppo che ricorda stormi di uccelli e le leggi segrete che governano il loro volo, a uno sfollamento progressivo fino ai soli o addirittura al vuoto sulla scena.

Parli della danza come di una tessitura che si fa e si disfa: questa poetica del flusso, della trasformazione, della variazione di intensità si traduce nello scambio fluido tra i vuoti e i pieni: emerge così l'evidenza degli spazi negativi, delle lacune. Possiamo parlare di spazi interstiziali che derivano da un'idea di spazio solido, trasformabile dal movimento, come se il corpo, entrando in un rapporto intimo con lo spazio, operasse una sorta di calco?

Nella danza c'è poco di solido e a mio parere è forse improprio parlare di forme. La coreografia, come ho già detto, è una composizione che lavora a intreccio, ma la danza in sé attraversa dinamiche e forme che riusciamo a percepire solo nel momento in cui stanno scomparendo. Se nella nostra memoria resta una forma, essa non esiste già più sulla scena. È molto importante, però, sapere che in ognuno di noi resta qualcosa di diverso, per questo mi affascina il dialogo fra il corpo in movimento e l'immaginario dello spettatore che segue con la vista i suoi spostamenti. È come se danzassimo insieme, noi danzatori e il pubblico: due danze, una visibile e l'altra invisibile. Per quanto riguarda gli spazi interstiziali, le lacune, non mi piace fissare e memorizzare tutti i movimenti. Preferisco lasciare dei margini d'improvvisazione, perché generano sequenze più fresche, più ricche.

Lo spazio stesso diventa presenza, alla pari del corpo? In che modo si attualizza nello sguardo dello spettatore come ricordo, eco?

Lo spazio che si frappone fra scena e platea è il vero spazio presente, interessante. Non deve essere né troppo ristretto né troppo esteso, ma essere funzionale alla percezione di ciò che accade. Questa zona intermedia è il luogo elettivo di un dialogo in cui si realizzano i panorami immaginari e deve avere una giusta estensione. Per favorire questo dialogo credo sia fondamentale lo spazio negativo: quella particolare dimensione in cui il diradersi, se non addirittura l'assenza, degli accadimenti sulla scena provoca un espandersi e un rigoglio di accadimenti dentro lo spettatore. Questo ribaltamento avviene anche durante la contemplazione dei panorami, in cui tutto accade con una lentezza e una rarefazione tale da lasciare che

nuovi paesaggi si aprano dentro di noi. Nell'interiorità le cose accadono con tempi altri. Per questo mi piace lavorare sulla coda delle scene, in cui ciò che è successo in precedenza cede lo spazio a momenti in cui non accade nulla o quasi.

In che modo gli elementi scenici possono essere un supporto per questa concezione dello spazio, diventando essi stessi presenza viva sulla scena?

L'ambiente che accoglie la danza è importantissimo. Deve essere il più possibile curato nel dettaglio, forse più della coreografia stessa: esso è ciò che resta e sopravvive all'azione del danzatore. Occorre chiedersi in



che modo gli elementi scenici - la scenografia, le luci, il sonoro - rimangono sul palco in assenza di movimento umano. È una domanda

fondamentale da tenere presente. Ho già delle idee per la scenografia di *Se fossero la Alpi*, che vorrei fosse realizzata da Tiziana Draghi. Ho intenzione di utilizzare dei materiali brillanti come la polvere di

vetro, per creare una parete riflettente, una sorta di orizzonte cangiante, di forte presenza scenica. Un fondale molto grande dà la possibilità di lavorare anche sulla piccola dimensione e di giocare con i riflessi di luce che illuminano la scena ogni volta in maniera diversa.

La base della ricerca coreografica di Le Supplici è la relazione tra il corpo e lo sfondo immaginativo del danzatore. In Se fossero le Alpi queste due polarità risultano evidenti: che tipo di tensione si instaura fra l'attualità della fisicità e la virtualità dell'immaginario, intesa come potenziale sconfinato di articolazione, di composizione, ma anche di riconfigurazione dell'anatomia del danzatore sulla scena? In che modo questo scarto si traduce in una connessione fra sfondo-potenza e corpo-evento? In che modo il corpo risponde allo sfondo e lo modifica definendo un paesaggio, un ambiente, rendendo percepibile ciò che non si vede?

Per me questa è una dinamica molto naturale, ma non perché sono un danzatore. A mio avviso è sempre presente uno sfondo immaginativo che plasma le nostre azioni e allo stesso modo le azioni sono in grado di modificare il nostro immaginario. Esiste sempre un dialogo fra noi e le cose del mondo, fra ciò che vediamo e ciò che immaginiamo. L'immaginazione sporge sempre un poco dalla realtà. Io parto dal presupposto che le cose del mondo «parlano», ci parlano di loro, non sono oggetti morti. Per questo è sempre difficile per me parlare di oggetto, di oggettività. Esse non solo parlano con noi, ma dialogano fra loro, si combinano, comunicano attraverso le forme, le colorazioni: immagina, ad esempio, cosa può esprimere una pianta spinosa irta e pungente rispetto a un morbido papavero o a una rosa profumatissima. Questa è una forma di comunicazione che, pur non servendosi del linguaggio parlato, trova un canale espressivo nella qualità. Anche il movimento è uno strumento di comunicazione fondamentale, che appartiene a tutte le cose, ma che non è necessariamente traducibile in una lingua, quindi in un pensiero

coerente. Per quanto riguarda il danzatore, occorre precisare che non tutti i danzatori sono uguali: alcuni sono simili ad atleti, più esecutivi, con un approccio di tipo meccanico alla danza. In questo momento, invece, mi interessano quei danzatori che possiedono la capacità di elaborare qualità dinamiche particolari. Questo genere di artisti va a caccia di figurazioni e non si arresta a un immaginario prossimo, ma spazia ovunque, nella realtà e oltre. Questa è una delle possibilità più preziose che un danzatore ha e si riflette visibilmente nella qualità del movimento emesso.

Il gioco del gregge di capre è il capitolo del progetto Se fossero le Alpi con il quale hai vinto al XIII International Festival of Choreographic Miniatures di Belgrado. In che modo questo capitolo apre e si inserisce nel progetto?

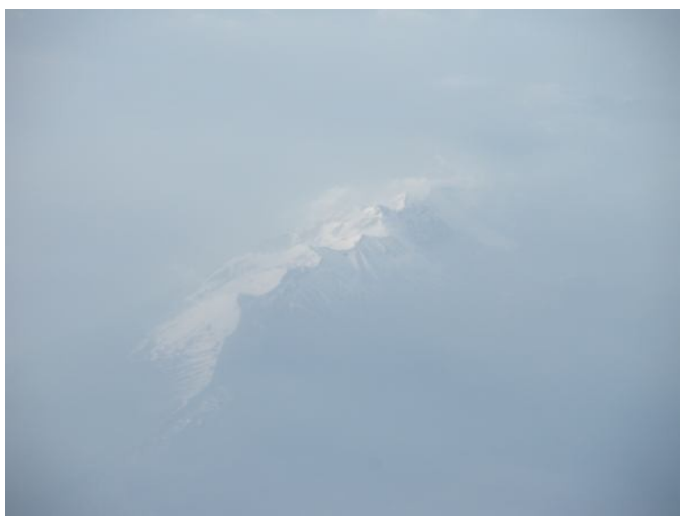
Il Festival è stata un'esperienza molto importante per me, a Belgrado ho trovato un'ottima accoglienza e una grande professionalità. *Il gioco del gregge di capre*, con cui ho vinto il premio, è il pre-finale del secondo atto di *Se fossero le Alpi*. Essendo un solo, fa parte di quei gradualisti svuotamenti della scena che caratterizzano tutto il lavoro. Il punto di partenza per questo pezzo è sempre un colloquio costante tra ciò che vedo e ciò che immagino. Amo molto la Grecia, vado spesso a visitarla e l'ispirazione per questo pezzo è nata lì, in una spiaggia, mentre prendevo il sole. Alle mie spalle c'era una montagna e nel dormiveglia mi sono accorto d'improvviso che si era riempita di caproni. Sono rimasto tutto il giorno a osservarli, affascinato dalla qualità particolare del loro modo di muoversi e di interagire con l'ambiente. Forse già qualcosa premeva dentro di me e, nell'immagine della capra, ha trovato il suo compimento o una perfetta rispondenza.

Come hai sviluppato in seguito l'elaborazione coreografica?

Ho cominciato a lavorare su alcune caratteristiche dell'animale, non in modo imitativo, ma ricercando una qualità che fosse il frutto ibrido della realtà che avevo osservato e della mia fantasia. Ero incuriosito dall'aspetto dell'animale, dalla durezza delle corna, dalla loro pesantezza, dal pelo e da una certa alterigia nei movimenti che spesso somigliano a una danza leggera. Ero attratto dal carattere selvatico della capra, che la distingue da altri animali domestici, e che schiude un immaginario favoloso, legato al mito di Pan e dei satiri. Per la mia ricerca ho lavorato molto sull'espressività animalesca, contorta, senza trascurare il fiato, il sudore, i peli, gli odori forti che sgorgano naturalmente dal nostro corpo. Non volevo plasmare un personaggio, ma trovare inedite qualità di movimento su cui lavorare alla composizione dell'opera, lasciando intatto il carattere puro della danza.

Cosa intendi, quando parli di danza, per purezza? Cosa distingue la danza dalle altre forme d'espressione artistica?

La danza è un'arte pura perché i gesti che la compongono non hanno finalità. Essa è molto lontana dalle altre arti, nonostante si presti ad essere mescolata con altre forme artistiche. È un fenomeno misterioso, è difficile parlarne o indagarne la natura, può essere solo contemplata. Nel momento in cui noi cerchiamo di parlare di danza o di corpo, in realtà ci allontaniamo dalla danza e dal corpo. È difficile dire ciò che accade: la mia visione della danza è forse più legata alla meraviglia per l'evento che al motivo o al modo in cui esso avviene. Il corpo che danza suggerisce da sé, facendole sgorgare come una sorgente d'acqua, le qualità che andiamo cercando. Anzi, spesso è solo a



posteriori che possiamo nominare quelle qualità o trovare un'immagine di riferimento che ci orienti. Le altre arti spesso si servono di oggetti, la danza ha bisogno solo del corpo umano, non è dipendente da strumenti esterni. A me piace dire che la danza non parla del mondo, ma è capace di attraversarlo come una freccia scagliata da un arco che, nel momento in cui lo attraversa, lo abbandona.

Fabrizio Favale è nato a Velletri (Roma) nel 1969. Dopo una formazione come danzatore classico con Denis Carey, Victor Litvinov e Sue Carlton Jones, nel 1990 ha vinto una borsa di studio all'American Dance Festival, presso la Duke University del North Carolina. È sempre stato un danzatore creativo, ribelle, e ha sviluppato in parallelo una personale attitudine alla coreografia. Nel 1991 ha seguito il corso di perfezionamento per coreografi al Centro Regionale per la Danza di Reggio Emilia, dove ha studiato, fra gli altri, con Irene Hultmann, figura fondamentale per la sua formazione artistica. Dal 1991 al 1998 ha lavorato nella compagnia di Virgilio Sieni, partecipando come solista a numerose creazioni del coreografo fiorentino. Più volte premiato, nel 1996 Fabrizio Favale riceve il "Premio della Critica come miglior danzatore italiano dell'anno". Il percorso autonomo di Favale prende il via nel 1998 con *Le Supplici*, un progetto di sperimentazione che si avvale in un primo momento della collaborazione di Mauro Santoriello e di Massimiliano Palmese. Dopo i primi lavori, Favale, affiancato dalla danzatrice Martina Danieli, ha concentrato le proprie forze nello studio del movimento e nella danza. Fulcro attorno al quale ruota la costante ricerca coreografica e principale veicolo attraverso cui Fabrizio Favale e *Le Supplici* costruiscono i loro lavori è difatti il corpo e lo sfondo immaginativo del danzatore stesso. Attratti principalmente dalla purezza della danza, *Le Supplici* intendono quest'ultima come una pratica che delinea di volta in volta panorami che richiedono di essere contemplati, perché la cifra in cui si manifestano è l'incantamento. Appoggiandosi alla vastissima gamma di qualità dinamiche e percorsi ritmici che il danzatore riesce a generare, ricercano nuove forme di bellezza negli istanti in cui le forme nel loro apparire si sottraggono, dileguandosi.