

Ambra Senatore

La danza di Antinoo

Memorie di Adriano perlustra l'animo umano, affronta con lucida sensibilità i temi della bellezza, dell'amore, della morte. La morte, che Adriano sente ormai vicina, lo tocca, e ve n'è una in particolare che lo ha segnato e che è ora decisamente presente: quella dell'amato Antinoo. Una morte scelta «ad occhi aperti»,¹ da un animo nobile e, appunto, amato, cui Scaparro, nella sua messa in scena, decide di dedicare uno spazio particolarmente rilevante, e proprio prima delle conclusive battute di Adriano che, piene di coscienza della vita, di morte parlano: «Un istante ancora, guardiamo ancora le rive familiari, le cose che certamente non vedremo mai più... Cerchiamo di entrare nella morte a occhi aperti...».²

Memorie di Adriano. Ritratto di una voce di Scaparro - come consueto nel suo teatro³ - si fonda sulla parola, sulla forza della parola densa e intensa del magnifico testo yourcenariano, cui sapientemente il regista e Albertazzi danno voce.

La voce di Albertazzi, che trasporta lo spettatore in un viaggio nell'animo umano, domina la scena; ha, a tratti, un sottofondo musicale ed è accompagnata soltanto da alcuni brevi interventi che incarnano discretamente immagini evocate nel racconto. Puntellano la scena, come visioni dei ricordi di Adriano, piccole azioni e lunghi momenti di fissità di comparse; spesso indossano maschere rappresentando degli attori - ad esempio quando Adriano, descrive la sua profonda passione per il teatro -; o compaiono lontani nel buio, quando ricorda i fuochi dei bivacchi che al suono dei tamburelli illuminano danzatori barbari che tanto lo affascinavano. Rispetto alla costante di figure mascherate, immobili e silenti, fa eccezione solo Plotina, tanto cara ad Adriano: quando viene evocata ne udiamo la voce e la vediamo comparire e appoggiarsi ad una colonna.

Adriano ed il suo dire sono, dunque, protagonisti assoluti. Le parole che fluiscono nella suggestiva cornice della Villa Adriana di Tivoli si interrompono, però, quasi alla fine dello spettacolo, per lasciare spazio ad un momento di grande forza in cui sono la danza e la musica ad esprimere senso. Questo momento danzato è uno spazio in cui la parola, i ricordi di Adriano si depositano, risuonano

¹ YOURCENAR 1988, pp. 275-276.

² *Ibid.*

³ «[...] *Memorie di Adriano* dal romanzo della Yourcenar, un monologo meditativo [...], che si rivela eccezionalmente conforme al teatro di Scaparro che, come ormai comprovato, si basa soprattutto sulla capacità di fascinazione della parola». BOSISIO 2003, p. 136.

nello spettatore catturati dall'evocazione non verbale della figura di Antinoo, il giovane favorito di Adriano.

Il parlato di Adriano e la danza di Antinoo si rafforzano vicendevolmente.

La scelta di Scaparro, di affiancare alla grande parola yourcenariana, incarnata da Albertazzi, un momento di danza, è decisamente significativa da un punto di vista sia drammaturgico sia di costruzione ritmica dello spettacolo. In effetti, se il protagonista Adriano utilizza la parola pura, limitando l'azione fisica e concentrandosi sul lavoro del volto e dell'espressione vocale - e le altre figure presenti sono caratterizzati dall'immobilità -, un personaggio centrale del suo raccontare, l'amato Antinoo, ci è offerto, in una sorta di contrappunto, come presenza silenziosa e in movimento. È certamente significativo che tale momento ritmicamente utile, in uno spettacolo che tocca prepotentemente il tema della morte, sia dedicato all'evocazione di Antinoo, che, tanto amato da Adriano, in nome di quell'amore si è dato la morte.

L'elemento del silenzio accompagna spesso il giovane Antinoo nei ricordi di Adriano. Ecco alcune tra le prime battute che, nella riduzione teatrale così come nel testo originale, Adriano pronuncia relativamente ad Antinoo, rievocando il loro primo incontro: «...uno di quei silenzi ostinati ai quali mi abituai ben presto»⁴ e poco dopo «la sua presenza era straordinariamente silenziosa:...».⁵

Antinoo è interpretato da Eric Vu An, che è anche autore della coreografia. Vu An,⁶ splendido ballerino, formatosi all'Opéra di Parigi e già interprete di grandi come Béjart e Nureyev, conosce a partire dalla metà degli anni Ottanta un grande successo, apprezzato per il connubio tra precisione tecnica e grande partecipazione emotiva, che gli vale, ad esempio, la definizione di danzatore «dionisiaco».⁷

⁴ YOURCENAR 1988, p. 146.

⁵ *Ivi*, p. 146.

⁶ Eric Vu An entra nel 1979, a soli quindici anni, nel corpo di ballo dell'Opéra di Parigi, dopo essersi formato presso la scuola annessa. Già a partire dal 1982 danza ruoli da solista nei balletti di repertorio e ruoli appositamente creati per lui da Carolyn Carlson, Alvin Ailey, Heinz Spoerli, Nils Christie, William Forsythe. Rudolf Nureyev gli riserva il ruolo principale in molti balletti di prestigio, dal *Don Quichotte* a *Il lago dei cigni*. Diviene uno dei ballerini favoriti da Béjart che lo sceglie come eletto per *La sacra della primavera*, come primo ballerino per *Bolero* e che crea esplicitamente per lui alcune delle sue coreografie più note. A metà degli anni Ottanta Vu An è, dunque, un ballerino apprezzato internazionalmente. Nel 1987 Nureyev lo scrittura come solista invitato permanente all'Opéra di Parigi dove ha il ruolo principale nei grandi balletti di repertorio e in coreografie di Roland Petit, John Neumeier, Serge Lifar, Georges Balanchine, William Forsythe, Nijinski. Si stabilisce in Italia per lavorare con Pioliakov a Firenze, a Napoli e presso la Scala di Milano. Da fine anni Ottanta è anche autore di coreografie. Nel 1995 è nominato direttore artistico del Grand Théâtre di Bordeaux e diventa professore invitato alla scuola dell'Opéra. Lavora come attore per la televisione e per il cinema: recita ne *Il té nel Deserto* di Bernardo Bertolucci, che lo conosce, secondo la testimonianza di Vu An stesso, proprio assistendo a Memorie di Adriano. Si dedica anche alla commedia musicale, componendo i testi e cantando le canzoni di *La marseillaise noire sous les flamboyants*. Nel 1997 diventa direttore del balletto dell'Opéra di Avignone e prosegue le collaborazioni con altri teatri, anche in Italia. Dal 2005 è *màître de ballet* presso il Ballet National di Marsiglia. Il suo valore artistico e la sua brillante carriera gli valgono i riconoscimenti di Chevalier des Arts et Lettres, Chevalier de l'Ordre National du Mérite e de la Légion d'Honneur.

⁷ TESTA 1988, p. 144.

La stesura del presente intervento mi ha fornito la gradita occasione di incontrare di persona ed intervistare Vu An a Marsiglia, dove è attualmente *maître de ballet* per il Ballet National de Marseille. La sua testimonianza diretta, relativamente a *Memorie di Adriano. Ritratto di una voce*, è interessante ed utile alla comprensione del lavoro coreografico affrontato per la costruzione del brano di Antinoo.

Vu An - poco più che trentenne nel 1989 e dall'aspetto sorprendentemente giovane - ricorda di aver accolto con particolare gioia la proposta di Scaparro di portare in danza la figura di Antinoo, poiché questo personaggio lo aveva decisamente colpito anni prima durante la lettura dell'opera della Yourcenar.⁸

Per quanto riguarda la creazione coreografica Vu An ha carta bianca da parte di Scaparro. Insieme, regista e coreografo, discutono delle musiche e delle durate del brano, ma la scrittura della danza e la definizione di ciò che la nutre sono di Vu An solo.⁹

La coreografia dura circa dieci minuti e si sviluppa in quattro parti: la prima è costruita su un brano musicale che Vu An ha scelto tra quelli già composti da Gregorio Paniagua, eseguito con legni, percussioni e strumenti a corde; la seconda parte vede il danzatore ascoltare le voci fuori campo, registrate, di Albertazzi e di se stesso che si alternano nel recitare i versi omerici «noi siamo come le foglie/ alcune le getta il vento a terra/ altre la selva fiorente le nutre/al tempo di primavera»;¹⁰ nella terza parte Vu An crea delle immagini, prima sul posto e poi in dinamica, su una partitura che Paniagua ha composto partendo dalle suggestioni del coreografo; la parte finale ha luogo nel silenzio, improvvisamente interrotto da un fragore secco e violento, simile ad uno sparo, e si conclude con il ballerino che affacciato sull'acqua vi immerge la mano.

⁸ Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

⁹ Vu An ricorda di avere avuto maggiore scambio con Scaparro e con Albertazzi, riguardo al suo lavoro creativo ed interpretativo, in occasione di successive riprese, piuttosto che al momento della creazione dello spettacolo: «ho quasi lavorato di più con loro quando sono tornato anni dopo a rimontare la coreografia per una nuova versione, con un altro danzatore». A tale proposito aggiunge, come unico rammarico rispetto ad un'esperienza che definisce molto appassionante e stimolante, «la sola cosa di cui mi dispiaccio, che trovo un peccato, è che ho saputo che ci sono state delle riprese per le quali non sono stato coinvolto, nonostante la coreografia sia rimasta a mio nome». In effetti Vu An osserva che, così come è fisiologico che Albertazzi, nell'arco di dieci o quindici anni, abbia avuto un'evoluzione, apportando variazioni al personaggio di Adriano, è inevitabile ed, anzi, auspicabile che anche il materiale coreografico si trasformi: per restare vivo ed efficace necessita di essere rivisitato, pur mantenendo il medesimo assetto di base, con gli opportuni aggiornamenti legati a nuovi interpreti e al variare dei contesti. Il coreografo afferma: «avremmo potuto andare oltre; è essenziale rivedere su diversi interpreti la coreografia. Sarei felice che, se rimontassero lo spettacolo ancora, facessero nuovamente appello a me. Mi dispiace non sapere cosa sia diventata la mia coreografia originaria. La trasmissione diretta non ha niente a che vedere con l'imparare dei passi da un video. Si tratta di trasmettere un immaginario, altrimenti non resta che vuota immagine estetica. Se si trasmette dal vivo c'è il passaggio di tutt'altro genere di elementi. Vari momenti sono venuti da un'esperienza che si può trasmettere ad un'altra persona: è così che si possono rendere ancora vive opere coreografiche anche del passato, che altrimenti, come spesso accade, rischiano di restare pura forma vuota». Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

¹⁰ «Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini; le foglie, alcune ne getta il vento a terra, altre la selva fiorente le nutre al tempo di primavera; così le stirpi degli uomini: nasce una, l'altra dilegua». *Il.* 6.145-149.

Per contestualizzare la coreografia è opportuno preliminarmente osservare le scelte registiche che riguardano la presenza di Antinoo nello spettacolo prima del momento della sua danza.¹¹ Antinoo, una delle figure centrali nei ricordi di Adriano, compare via via che Albertazzi ci fornisce delle informazioni che lo riguardano e che sono riferite al suo essere extra-ordinario e alla sua morte. Antinoo viene citato per la prima volta, a dieci minuti dall'inizio dello spettacolo, in questi termini:

Quasi tutto quello che gli uomini hanno detto di meglio, è stato detto in greco. Tutto quello che ciascuno di noi può tentare di fare per nuocere ai propri simili; o per giovare loro, è già stato fatto almeno una volta da un greco. L'impero l'ho governato in latino. In latino sarà inciso il mio epitaffio [...]. Ma in greco ho pensato, in greco ho vissuto. (pausa) Antinoo era greco.¹²

Questa efficace riduzione del testo originale della Yourcenar - che vede affiancato il riconoscimento dell'alto valore della grecità da parte di Adriano e la dichiarazione della grecità di Antinoo - introduce con il dovuto peso la prima comparsa di Antinoo, chiarendone subito il valore nella vicenda di Adriano: a circa dieci minuti dall'inizio dello spettacolo assistiamo ad un passaggio di trenta secondi in cui il giovane Vu An cammina con lo sguardo basso tra due file di figure mascherate da cui si separa avanzando avvolto da un telo bianco; su una musica di flauto, cammina elegante, lungo l'acqua della piscina della villa, sollevando gradualmente il volto.

Circa a metà spettacolo, poi, Vu An mostra il viso togliendosi, lui solo, la maschera fermo nel gruppo delle comparse mascherate. Poi Albertazzi pronuncia le parole con cui Adriano descrive il primo incontro con Antinoo¹³ e poco dopo dice: «io sono stato padrone assoluto una volta sola e di un solo essere [...]. Ma i volti che cerchiamo disperatamente ci sfuggono: è sempre un solo istante».¹⁴

Adriano introduce, dedicandovi diverse battute, il tema del suicidio di Antinoo e delle proprie responsabilità a riguardo, su cui porremo maggiore attenzione in seguito. Quando Albertazzi dice: «un essere che aveva orrore della decadenza fisica e della vecchiaia, già da tempo aveva dovuto ripromettersi di suicidarsi al primo indizio di quella decadenza, o anche molto prima»,¹⁵ Vu An, che fino ad allora aveva ascoltato, fermo nel gruppo delle comparse mascherate, se ne separa. Rivediamo quindi la camminata elegante lungo l'acqua: il passo di Antinoo è calmo, ma risoluto, come a rappresentare l'inesorabilità della sua scelta. Antinoo continua a camminare, lungo l'acqua, sulle parole

¹¹ Nel corso del presente intervento per la descrizione dei movimenti di scena facciamo riferimento alla ripresa televisiva dello spettacolo realizzata alla Villa Adriana di Tivoli in occasione del debutto, il 31 luglio 1989, e prodotta dalla RAI e dal Teatro di Roma.

¹² Riduzione per lo spettacolo teatrale da YOURCENAR 1988, p. 146 e p. 112.

¹³ *Ivi*, pp. 145-146.

¹⁴ *Ivi*, p. 147.

¹⁵ *Ivi*, p. 173.

di Adriano: «la morte poteva diventare l'estrema forma di devozione, l'ultimo dono, il solo che sarebbe rimasto».¹⁶

Poco prima della danza di Antinoo, le parole di Albertazzi rievocano momenti immediatamente precedenti il suicidio e, in particolare, il sacrificio del falcone del giovane, al quale Vu An farà riferimento nel suo danzare: il sacrificio, secondo la maga, doveva essere di un uccello, possibilmente appartenuto ad Adriano¹⁷ e Antinoo propone il suo falcone «sulle prime rifiutai; insistette, serio; compresi che attribuiva un significato straordinario a quell'offerta, e accettai per farlo contento».¹⁸

Adriano torna frequentemente a riflettere sulla scelta di Antinoo di togliersi la vita, scelta consapevole, premeditata e realizzata con cura, che lascia una traccia profonda, non annullando la vita dell'amato, ma perpetuandola in eterno ferma, cristallizzata nella sua meravigliosa bellezza: la negazione della sua vita, afferma la sua presenza rendendola costante e imperitura per un Adriano che riferisce di sentirla per sempre vicina, a tratti quasi concretamente. Alla luce di questo elemento, sono dunque decisamente rilevanti dal punto di vista registico le battute scelte da Scaparro per introdurre l'intervento danzato: «a volte ho creduto di avvertire il tocco lieve di qualcuno che si avvicina, leggero, come il contatto delle ciglia, tiepido come un palmo. 'E l'ombra di Patroclo appare al fianco di Achille...?'.¹⁹

Con queste parole Albertazzi lascia la scena; inizia una musica di flauto e Vu An, continuando ad avanzare fino allo spazio lasciato libero da Albertazzi, lascia cadere la tunica e inizia la danza, indossando un semplice costume costituito da un panno bianco che cinge il bacino e sale su una spalla.

L'inizio della coreografia è una sorta di presentazione: Antinoo si guarda intorno; mima la lettura delle viscere di un animale sacrificato, rifacendosi all'episodio dell'indovina poc'anzi citato da Albertazzi; simula con le braccia il battere d'ali di un uccello; compie alcuni passi di potenza e agilità, una serie di salti e *piroettes*, che alterna con momenti a contatto con il suolo; poi, a terra, danza una sequenza in cui pare nascondere il viso, come intimidito o pensoso, per rialzarlo infine con sguardo sostenuto, quasi altero. Segue la seconda parte, sopra citata, in cui Antinoo ascolta la voce di Adriano e la propria recitare i versi omerici:

Albertazzi: «Noi siamo come le foglie»

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 183.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 270.

Vu An, con lieve accento straniero: «alcune le getta il vento a terra»

Albertazzi: «altre la selva fiorente le nutre»

Vu An: «al tempo di primavera»

Albertazzi: «de foglie»

Vu An: «a terra».²⁰

Vu An ascolta, modificando l'espressione del viso: quando la voce è di Adriano compare la fascinazione dell'innamorato sul suo volto. Poi le due voci vanno sovrapponendosi gradualmente, ognuna ripetendo parole sparse dei versi appena recitati: «le foglie /il vento/ le foglie / alcune a terra le getta il vento /...». Antinoo pare con-fondersi così come accade alle parole: ruota la testa e poi rotola, come le foglie, a terra. In fine, con un unico movimento repentino, si alza ed una musica dai timbri e ritmi più contemporanei della precedente prende avvio. Il ballerino, con braccia eleganti, mima lo schiudersi di un fiore e il volo di un uccello: è una danza meno dinamica della precedente, sul posto, quasi costituita da pose, con attenzione alle gambe, che si alzano, accompagnate da movimenti flessuosi delle braccia. Approda ad un *cambré*²¹ indietro della schiena, con un ginocchio appoggiato a terra. Successivamente agisce come se chiamasse a sé e ponesse sulla spalla il falcone già citato da Albertazzi. Segue una nuova fase dinamica di salti e giri, durante la quale, a tratti, il movimento evoca il galoppo di un levriero. Il danzatore esegue con precisione e brio un *manège*²² di giri e salti: torna a citare un cavallo che salta, scalcia, galoppa, si impenna. In fine, allungando il braccio in una diagonale verso l'alto, mima la cattura di qualcosa con la mano sinistra, la stringe nelle due mani, le riapre e la osserva, come volasse via, lontano. La musica termina; Vu An segue l'oggetto volato via con alcuni passi di corsa e poi abbassa lo sguardo. Cammina nel silenzio, fino a notare il drappo purpureo, che è a terra fin dall'inizio: lo solleva, lo stringe a sé con impeto amoroso per alcuni istanti e lo lascia cadere giù, lungo il suo corpo, senza più guardarlo. Indietreggia, fino a quando ad un fragore improvviso sussulta e si volta di scatto. L'eco del fragore si spegne e Antinoo si dirige al bordo della piscina, si siede e immerge la mano dentro la sua immagine riflessa nell'acqua. Non appena la mano tocca l'acqua, riparte la musica di flauti e strumenti antichi. Albertazzi riprende dichiarando la morte di Antinoo, «Antinoo è morto», e prosegue sul tema del suicidio e della morte per andare a chiudere lo spettacolo.

Il coreografo sceglie, dunque, di costruire un ritratto a tutto tondo della figura di Antinoo, che ne evochi la presenza nel corso dell'intera sua vicenda al fianco di Adriano. I quattro momenti

²⁰ Cfr. *supra*, nt. 10.

²¹ Termine francese che nella danza accademica indica un movimento del corpo - più frequentemente del busto o della schiena - che si flette in avanti, indietro, di fianco o circolarmente.

²² Termine francese utilizzato nell'ambito della danza accademica per designare un percorso circolare che il ballerino compie eseguendo una serie di giri attorno al proprio asse.

coreografici sopra citati offrono, a Vu An la possibilità di toccare differenti tematiche, di fatto legate ai differenti elementi che l'autrice fornisce nel raccontare di Antinoo e di quello che il giovane rappresenta per Adriano. Vediamo nella danza il fanciullo, il giovane innamorato, lo sbocciare del forte legame sentimentale con Adriano, la crescita del giovane e il fortificarsi dell'amore ed, in fine, la scelta di interrompere la propria esistenza prima che questo amore abbia termine. Questi elementi non sono propriamente affrontati in ordine cronologico; tendono a mescolarsi nelle due parti musicali, anche se è comunque possibile rilevare che l'intermezzo accompagnato dalle voci abbia la funzione drammaturgica di un passaggio, di uno scarto fondamentale nella vicenda di Antinoo. L'intermezzo rappresenta, nell'unico modo possibile secondo Vu An, ovvero quello verbale,²³ l'incontro, la relazione tra Antinoo e Adriano e, non a caso, le parole riguardano la durata effimera del passaggio sulla terra di ogni essere umano.

Nella prima parte, danzata sulla musica, Antinoo si presenta; nella terza parte, invece, nuovamente danzata sulla musica, trasformato dall'incontro con Adriano e dall'incontro con l'amore, Antinoo pare citare tale amore e la scelta di darsi la morte. Infine, con un'unica azione, decisamente chiara - il contatto con il drappo purpureo -, si congeda da Adriano e dall'amore, e si volge all'acqua.

Vu An dal punto di vista del movimento attinge evidentemente al balletto classico; i passi sono desunti dai codici del balletto, ma vi aggiunge un uso moderno del corpo: la schiena si flette spesso, le mani e i piedi non sono vincolati ai soli dettami del balletto, che è quindi reinterpretato dal coreografo per perseguire i suoi fini espressivi, così come egli ritiene indispensabile:²⁴ Vu An considera il balletto una base che è fondamentale però nutrire con il sentire personale del ballerino:

un *arabesque*²⁵ è sempre un *arabesque* ma il pensiero che si tratti dell'*arabesque* di Antinoo lo trasforma. Da un punto di vista tecnico era chiaramente la stessa struttura che potevo fare anche ne *Il lago dei cigni*. È una questione di interpretazione. È per questo che è tanto importante per me che gli interpreti, coloro che vanno a danzare una coreografia, siano carichi di un'emozione e della volontà di incarnare un personaggio, così come accade nel cinema o nel teatro. L'interpretazione personale permette sempre di nutrire un personaggio piuttosto

²³ Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ «Termine francese della danza accademica codificato già da Carlo Blasis nei suoi trattati. È una delle principali posizioni del balletto e, nel suo schema essenziale, designa la posizione in cui il corpo si allunga trasversalmente. Prende nome da una forma di ornamento tipicamente moresca. Nel balletto è una posizione del corpo, di profilo, in cui una gamba è appoggiata a terra, tesa o *demi-plié*, mentre l'altra è sollevata distesa all'indietro e ad angolo retto. Le braccia possono essere disposte in svariate posizioni armoniose in modo da creare la linea più lunga dalla punta delle dita al piede. Un braccio, o ambedue, continua la linea della gamba sollevata. Le spalle vanno tenute parallele al suolo perpendicolari alla direzione». ROSSI 1977, p. 16.

che lasciare il movimento essere una forma vuota accostata alla musica. Approccio questo che esiste, ma che non mi interessa; lo rispetto, ma mi annoia.²⁶

Il gesto, dunque, è nutrito della percezione di Vu An del personaggio di Antinoo. Vu An, dal punto di vista emotivo, concentra la sua attenzione in particolare su alcuni aspetti: innanzi tutto sull'origine meticcica che lo accomuna al personaggio - greco-asiatica, per Antinoo, franco-africana per il ballerino -: «Antinoo era greco ... Ma l'Asia aveva prodotto su quel sangue un po' acre l'effetto della goccia di miele che rende torbido e aromatico un vino puro».²⁷ Le origini miste e la straordinaria bellezza del giovane - ben riassunte da Adriano sul testo originale: «non v'era alcuna formula così completa da poter contenere tutto»²⁸ - rendono Antinoo, secondo il coreografo, una figura solitaria.²⁹ Vu An sostiene che la bellezza del giovane sia come «un abbaglio nello sguardo dell'altro, che lo tiene lontano, senza mai poter concedere un rapporto alla pari»;³⁰ possiamo avvalorare questa interpretazione anche rileggendo la Yourcenar che parla, relativamente ad Antinoo, di «un'indifferenza quasi altera ...»³¹ o di «aspra dolcezza».³² L'interpretazione dolce, ma in qualche modo schiva e insieme sicura del ballerino, che mostra grande talento interpretativo anche nella mimica del viso³³, riportano a questi elementi.

Oltre a tenere ben presente l'idea di estrema bellezza che si accompagna ad una sorta di distanza, Eric Vu An, per costruire la partitura coreografica, si rifà chiaramente, come abbiamo visto, ad alcune immagini di animali che emergono dalle parole di Adriano. Adriano cita spesso l'animale ed in particolare il cavallo in riferimento ad Antinoo: «aveva le infinite capacità di allegria e d'indolenza d'un cucciolo, la selvatichezza, la fiducia»,³⁴ «quel bel levriero»³⁵ e ancora «le gambe un po' pesanti del puledro si andavano man mano allungando»,³⁶ fino all'amara e tragica dipartita: «non so in qual momento quel bel levriero è uscito dalla mia vita».³⁷ Nella danza di Vu An, in effetti, ricorrono movimenti delle gambe che fanno pensare al galoppare del cavallo ed anche la schiena, a tratti, pare

²⁶ Vu An sostiene che il classico è la base, ma che è fondamentale per un coreografo trovare a partire da esso una libertà espressiva, un'autonomia autoriale. Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

²⁷ YOURCENAR 1988, p. 146.

²⁸ *Ivi*, p. 211.

²⁹ La bellezza, sostiene Vu An, induce gli altri a tenere una distanza dalla creatura bella. Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

³⁰ Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

³¹ YOURCENAR 1988, p. 146.

³² *Ibid.*

³³ Grazie al suo talento anche attoriale, Vu An viene chiamato a recitare in televisione e al cinema. *Memorie di Adriano* è stata anche l'occasione che lo ha fatto conoscere a Bertolucci per il quale ha poi interpretato *Il tè nel deserto*.

³⁴ YOURCENAR 1988, p. 146.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 147.

³⁷ *Ivi*, p. 186.

simulare l'impennarsi del levriero. Di fronte al volto di Antinoo pronto per la sepoltura Adriano osserva «...il suo profilo di falco giovinetto».³⁸ L'immagine del volatile è pure molto presente nella coreografia.

Altre figure danzate riportano al regno vegetale e qui pensiamo alle parole del testo originale «Quel tenero corpo si è modificato di continuo, a guisa d'una pianta, ...»³⁹ e anche nella riduzione teatrale Albertazzi paragona Antinoo ad una pianta. Vu An dichiara di essersi ispirato allo sbocciare di un vegetale nella stilizzazione dello sbocciare dell'amore tra i due:

è una specie di grande fiore che nasce quando c'è un amore che nasce; allora ho lavorato sull'immagine di un fiore che sboccia, cui segue un momento che fa pensare all'uccello, una specie di nascita di amore come un vegetale e poi questo amore prende il volo verso la libertà come un uccello.⁴⁰

Come abbiamo osservato, non solo Vu An si fa uccello, ma anche mima di catturarlo, di accarezzarlo, di liberarlo, appunto quando il volatile diventa metafora dell'amore che, sbocciato, prende il volo, assume vita autonoma.

Mi fa piacere, trattando qui l'evocazione di immagini - elemento proprio del danzare in generale, e che Vu An, nel caso particolare, assume come modalità creativa - portare l'attenzione su una citazione tratta dal testo originale di *Memorie di Adriano*, che riguarda appunto il potere del danzatore che partendo dal suo corpo e attingendo all'immaginario si trasforma in altro da sé:⁴¹ Adriano, ricordando i suoi primi incontri con il teatro, da bambino, parla della danzatrice che «cessa d'essere donna per diventare nuvola o uccello, onda o triremes».⁴² Queste parole non hanno relazione diretta con Antinoo nel testo, né vengono pronunciate da Albertazzi, che cita altrimenti la fascinazione di Adriano fin dall'infanzia per il teatro e per la danza, ma è immaginabile che non siano state ignorate da Scaparro nella scelta di introdurre l'elemento della danza nella sua messa in scena.

Scaparro e Vu An hanno riservato ad Antinoo un passaggio completamente solitario. Come dei testimoni le comparse mascherate, immobili, lo osservano. La relazione con Adriano, non si dà tramite un contatto fisico concreto, ma attraverso l'incontro e il fondersi delle voci - «siamo come le foglie...» -, prima, e il contatto con il drappo purpureo, poi, elemento che rimanda chiaramente alla figura

³⁸ *Ivi*, p. 198.

³⁹ *Ivi*, p. 147.

⁴⁰ Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

⁴¹ Sono moltissime le riflessioni a riguardo offerte da storici e pensatori della danza. Cfr. ANDREELLA 1994; ELIA 1992; GARAUDY 1973; MUSCELLI 1999; PONTREMOLI 1977; PONTREMOLI 2004; SASPORTES 1988 e 1989; SINISI 2005; VALERY 1957 e 1960; VOLLI 1992.

⁴² YOURCENAR 1988, p. 215.

dell'imperatore. Il drappo è presente già precedentemente alla danza di Antinoo; Adriano vi si trova vicino in più momenti. Durante la danza il drappo è presente a terra e, ci dice Vu An, rappresenta la porpora, il simbolo del potere di Adriano.⁴³ Antinoo lo tocca un solo momento con dolcezza e passione per poi lasciarlo scivolare nuovamente a terra. Antinoo ama l'uomo Adriano non il potente, non il suo potere; questo è anche testimoniato, secondo Vu An,⁴⁴ dal fatto che scelga la morte a sigillo del suo amore, prima che questo decada: se avesse amato il potere sarebbe rimasto accanto al potente, sostiene il coreografo.⁴⁵

C'è un contatto semplicemente pieno di tenerezza con qualcuno che apparteneva all'universo del potere, ma quell'amore non era amore per il potere anche se la persona lo rappresentava. Per questo tocco il mantello di Adriano, il simbolo del potere ma poi lo lascio e mi allontano.⁴⁶

Simbolo del potere di Adriano, o di Adriano uomo che lo si voglia intendere, sicuramente il contatto con il drappo è l'ultimo saluto, il congedo.

Nella coreografia non si cita esplicitamente la morte, vi si fa forse cenno con il boato e il finale avvicinamento all'acqua. La morte tanto prematura dell'amante appena ventenne ne cristallizza la giovinezza, lo splendore della vita e Adriano vi sarà vincolato per sempre. Dopo la danza Albertazzi dice: «nell'angoscia di perdere tutto aveva trovato quel mezzo per legarmi a sé, per sempre».⁴⁷ Poi parla dei morti, del rischio dell'oblio.

Adriano confessa di aver percepito la morte di Antinoo come un suo delitto; dopo la danza Albertazzi dice: «Antinoo è morto. Tutto sembrò spengersi [...] non avevo amato abbastanza quel fanciullo per obbligarlo a vivere»,⁴⁸ ma giunge poi a riconoscere: «Non ho il diritto di avvilito quel raro capolavoro che fu la sua fine; devo lasciare a quel fanciullo tutto il merito della propria morte».⁴⁹

Il tema del suicidio, come estremo atto eroico che rende mitica la figura di Antinoo, si affianca all'interrogarsi di Adriano sulle proprie responsabilità rispetto a tale gesto. Nel testo originale della Yourcenar, Adriano confessa in più occasioni come i propri sentimenti nei confronti di Antinoo si fossero trasformati nell'ultimo periodo della loro relazione. Anche nella riduzione teatrale Scaparro sceglie battute in cui Adriano afferma di aver percepito e non nascosto all'amato il vacillare del suo

⁴³ Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ YOURCENAR 1988, p. 191.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 163.

sentimento d'amore: descrive il peso dell'amore, «come quello d'un braccio teneramente posato sul petto che a poco a poco si rende pesante»;⁵⁰ riconosce di aver sentito «il bisogno di ferire quella tenerezza ombrosa».⁵¹ Adriano è dunque consapevole del peso che il proprio sentire e il proprio agire hanno avuto nella maturazione della scelta di Antinoo. Riconosce che Antinoo ha compreso, e con ragione, che di fronte al rischio dell'assuefazione⁵² e del deteriorarsi dell'amore il suicidio era per lui l'unica soluzione per restare per sempre lo straordinario giovane amato e per vincolarlo per sempre a sé.

Adriano, sia in nome del suo amore sia nel tentativo di alleviare il suo senso di colpa, cerca di dare l'immortalità ad Antinoo facendo di quella creatura quasi non umana - «Neppure nei momenti più opachi, avevo dubitato che quella giovinezza fosse divina»⁵³ dice Albertazzi al termine della coreografia di Vu An - una divinità. Ne inventa il culto in Grecia, ma è consapevole della vanità del tentativo: «per qualche secolo almeno sussisterà un'immagine, un riflesso, un'eco fiavole di lui. Non si può far molto di più in materia di immortalità».⁵⁴ Di fronte all'impossibilità di reale immortalità del singolo essere umano ha però fiducia in una sorta di «immortalità intermittente»⁵⁵ che riguarda invece l'umanità.

Sulla morte di Antinoo, sulla sua scelta suicida, sulla maturazione graduale e consapevole e sulle conseguenze di tale scelta, sulle responsabilità di Adriano e sul suo sentire a riguardo si è dibattuto molto e non è questa la sede per approfondire l'ampio e interessantissimo argomento. Ci interessa qui portare il pensiero che Vu An ha sotteso alla sua creazione e interpretazione del personaggio di Antinoo. Antinoo, solo, sceglie la morte, innamorato dell'amore con Adriano, e diventa figura mitica proprio in funzione di questa brusca dipartita, di questa improvvisa soluzione, che lo rende grande.

Era innamorato dell'amore tra lui e Adriano. Del loro amore.

Suicidandosi da solo ha partecipato ad un amore della forza di Romeo e Giulietta ma è stato capace di sacrificarsi lui solo, senza l'amato.

Sa di avere incontrato una persona, di essere innamorato di lui e ha la volontà di amare l'assoluto, di andare verso un amore assoluto. Quando sente il rischio che l'amore cominci a crollare e a perdersi vuole fissare quell'amore, renderlo eterno e imperituro, e dunque sceglie il sacrificio.

Qualcosa che sparisce brutalmente di colpo, sacrificato, resta ad un momento eterno, perché è partito troppo in fretta, troppo inaspettatamente, troppo giovane, come James Dean o Marilyn Monroe, che diventano

⁵⁰ *Ivi*, p. 164.

⁵¹ *Ivi*, p. 165.

⁵² Nel testo originale leggiamo: «l'assuefazione ci avrebbe condotti a quella fine senza gloria, ma anche senza disastri, che la vita procura a tutti coloro che non le ricusano il lene logorio del tempo». YOURCENAR 1988, p. 163.

⁵³ *Ivi*, p. 187.

⁵⁴ *Ivi*, p. 268.

⁵⁵ *Ivi*, p. 274.

miti. Una rottura così rapida che lo trasforma in figura eterna dell'amore. Ed in più dell'amore omosessuale. In effetti, per noi oggi, è una cristallizzazione importante.⁵⁶

L'ottica di interpretare una figura mitica capace di un gesto tanto grande in nome dell'amore appare il maggiore motore di Vu An.

Nel testo originale Adriano dice «piccola figura imbronciata e volontaria, il tuo sacrificio non ha arricchito la mia vita, ma la mia morte. Il suo approssimarsi ristabilisce tra noi due una sorta di intima complicità».⁵⁷

Adriano, ripensa al suo amato, al suo sacrificio e alla morte, proprio in relazione alla sua propria fine ormai prossima. Ecco dunque perché l'intervento di Antinoo è collocato quasi alla fine dello spettacolo da Scaparro: Antinoo, come nel testo originale, impregna di sé le ultime riflessioni di Adriano, se possibile ancor maggiormente di quanto comunque non abbia fatto lungo tutta la narrazione.

Antinoo ha forse tentato un modo per entrare nella morte ad occhi aperti, come ora si augura di fare Adriano nelle ultimissime battute - che corrispondono nell'originale e nella riduzione teatrale - : «Un istante ancora, guardiamo ancora le rive familiari,⁵⁸ le cose che certamente non vedremo mai più... Cerchiamo di entrare nella morte a occhi aperti...».⁵⁹

Sicuramente Antinoo è una figura tanto centrale per Adriano da giustificare a pieno nella messa in scena uno spazio speciale, e conferma la sua estrema sensibilità la scelta di Scaparro di riservargli uno spazio danzato: di Antinoo si dice nel testo originale: «il fanciullo dalle gambe di danzatore[...]»,⁶⁰ «[...] si ebbero danze alle quali il fanciullo di Bitinia prese parte con grazia impetuosa».⁶¹

Adriano lascia spazio ad Antinoo annunciato come l'ombra di Patroclo al fianco di Achille, come spirito imperituro che visita il regno dei vivi, che «[...] andrà e verrà intorno a coloro che l'amano per milioni di giorni...».⁶² Le danza ci offre un Antinoo vivo e insieme il ricordo di Antinoo; la danza cui nei secoli si è riconosciuta la capacità di fungere da tramite tra il mondo dei vivi e un oltre, un altrove.⁶³

⁵⁶ Testimonianza di Eric Vu An, intervistato da Ambra Senatore, Marsiglia, 24-10-2007.

⁵⁷ YOURCENAR 1988, p. 270.

⁵⁸ Vu An sceglie di concludere la coreografia seduto lungo l'acqua ed è suggestivo pensare che così ci offra un Antinoo che guarda le sue «rive familiari» prima di abbandonarle per sempre.

⁵⁹ *Ivi*, p. 276.

⁶⁰ *Ivi*, p. 154.

⁶¹ *Ivi*, p. 155.

⁶² *Ivi*, p. 270.

⁶³ Cfr. nota 41.

Ambra Senatore
ambrasen@yahoo.it

Abbreviazioni bibliografiche

ANDREELLA 1994

F. Andreella, *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*, Venezia, Il Cardo, 1994.

BOSISIO 2003

P. Bosisio (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori Università, 2003.

ELIA 1992

B. ELIA (a cura di), *Filosofia della danza*, Genova, Il Melangolo, 1992.

GARAUDY 1973

R. Garaudy, *Danzare la vita*, Assisi, Cittadella, 1973.

MERLI 2004

C. Merli, *Invito al teatro di Scaparro*, Milano, Mursia, 2004.

MUSCELLI 1999

C. Muscelli, *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999.

PASI 1999

M. Pasi (a cura di), *La danza e il Balletto. Guida storica dalle origini a oggi*, Milano, Giunti, 1999.

PONTREMOLI 1997

A. Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997.

PONTREMOLI 2004

A. Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari, Laterza, 2004.

ROSSI 1977

L. Rossi, *Dizionario di Balletto*, Vercelli, Edizioni della Danza, 1977.

SASPORTES 1988

J. Sasportes, *La scoperta del corpo. Percorsi della danza del Novecento*, Bari-Roma, De Donato, 1988.

SASPORTES 1989

J. SASPORTES, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, Il Mulino, 1989.

SINISI 2005

S. Sinisi, *Storia della danza occidentale. Dai greci a Pina Bausch*, Roma, Carocci, 2005.

TESTA 1988

A. TESTA, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese Editore, 1988.

VALERY 1957

P. Valery, *La philosophie de la danse*, in *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, 1957.

VALERY 1960

P. Valery, *L'ame et la danse*, in: *Oeuvres*, 2, Paris, Gallimard, 1960.

VOLLI 1992

U. Volli, *Da Aristotele a Pina Bausb*, in: U. VOLLI, *Per il politeismo. Esercizi di pluralità di linguaggi*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp.122-135.

YOURCENAR 1988

M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1988.