

Stefano Tomassini

## “Dirigere lo zoo”: alcune contese tra danza e musica nel Novecento

This lack of a specific line in the choice of music was quite disconcerting at times and made one think of Diaghilev as a kind of director of a musical zoo, as someone who wanted to own every species of animal under the sun from the platypuses to the panda.

Nicolas Nabokov, *Diaghilev and Music*

### Alleanze

Per tutto il Novecento la danza teatrale insegue e tallona, financo pretende, di certo progetta, il difficile calcolo di una presenza che esige separazione. Si tratta dell'inutilità del bisogno di “musica” nella creazione coreografica.

Un saldo, si direbbe, a favore di una piena e riconosciuta autarchia del gesto danzante, cui segue però, non certo la sparizione *in toto* della musica in scena, ma un suo rinnovato, indipendente accadere simultaneo. Non ancora come un incontro disatteso, ma come invece un dichiarato cambio di alleanza.

A livello di idee abituali, il cambio potrebbe già essere quello con l'idea di spazio, in contesa con quella di tempo: la forza creativa di una copertura tridimensionale cinesica secondo l'idea che il tempo presente può realizzarsi in danza soltanto attraverso “il luogo, lo spazio vissuto”<sup>1</sup>, e non più “nell'ambito

---

\* Nel ritardo solo cronologico dell'avvio che qui si stampa, desidero con forza ringraziare i lettori in anticipo di questo mio saggio: Eugenia Casini Ropa, Sergio Trombetta e Viviana Palucci.

<sup>1</sup> Zur Lippe, Rudolf, *Spazio* s.v. in Christoph Wulf (a cura di), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, ed. it. a cura di Andrea Borsari, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 163. Già Rudolf Laban scriveva del potere morfogenetico dello “spazio vivente” (Laban, Rudolf, *Le jeu de l'espace vivant*, data sconosciuta, ora in Id., *Espace dynamique: Textes inédits Choreutique Vision de l'espace dynamique*, a cura di Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, pp. 62-63).

linguistico testuale della più temporale delle forme di espressione o di costruzione artistica, per l'appunto la musica”<sup>2</sup>.

Dominique Dupuy in un suo scritto del 1992 ricorda che chi danza “ascolta il suolo”, ossia ascolta principalmente in termini spaziali: “nello sguardo che ascolta, tutto il corpo è in gioco”. Riportando poi al senso del tatto la più vera qualità del suono, Dupuy riconosce nella pelle l'orecchio del danzatore e nell'ascolto una “partecipazione del contatto”<sup>3</sup>. Per Pina Bausch il fondamento della danza si trova là dove finiscono le parole, quando un'altra conoscenza viene alla luce, si rende *visibile e percepibile*: si tratta proprio di un “vedere spaziale” per il quale la musica non è un vincolo né un confine ma parte di “un grande reticolo”<sup>4</sup>. Così anche nella più recente ricerca di William Forsythe, come in *Nowhere and Everywhere at the Same Time* del 2005, installazione/performance inizialmente per il solo danzatore Brock Labrenz. Si tratta di un dispositivo/*choreographic object* realizzato con un gran numero di pendoli appesi ognuno a un filo e distribuiti in un vasto spazio vuoto, agibile dagli spettatori lungo tutto il perimetro non meno che in gran parte del suo interno<sup>5</sup>. Qui il performer è capace di attivare, in termini cinetico-spaziali, modalità compositive del contrappunto musicale unicamente secondo schemi visivi e percettivi interiori, di volta in volta categoriali e sistematici, casuali e intuitivi, in base a un ordine che, con le stesse parole di Jacques Lusseyran a cui Forsythe espressamente rimanda, “est la découverte de la création

<sup>2</sup> Morelli, Giovanni, *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 9.

<sup>3</sup> Dupuy, Dominique, *A buon ascoltatore, salve!*, in Id., *Danzare oltre. Scritti per la danza*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Cristina Negro, Macerata, Ephemeria, 2011, pp. 100-105.

<sup>4</sup> Bausch, Pina, “*Dance, dance, otherwise we are lost*”. *Lezione dottorale*, in *Laura Honoris Causa in Discipline delle arti. della musica e dello spettacolo conferita dalla Facoltà di Lettere e Filosofia a Pina Bausch* (Bologna, 25 novembre 1999), Bologna, Eurografica, 1999, pp. 24-25.

<sup>5</sup> Su cui si veda Forsythe, William, *Choreographic objects*, in Spier, Steven (a cura di), *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, London-New York, Routledge, 2011, pp. 90-92. Ritengo che si tratti (anche) di un dispositivo poiché contiene una precisa funzione strategica capace non solo di liberare i piani di creazione, ma anche di mostrare le costrizioni, le tecnologie e i meccanismi all'opera in tale strategia, secondo la definizione di Giorgio Agamben per cui un dispositivo ha “in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli essere viventi” e i processi di soggettivazione che da tale relazione derivano (Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006, pp. 20-23).

ininterrompue"<sup>6</sup>. La coreografia perpetua, in questo dispositivo, coincide con l'attenzione cinetica del performer. Il corpo del danzatore non è altro che un pensiero vivente capace di leggere ogni potenziale segnale del circostante, nel gioco relazionale con gli oggetti, e produrre transizioni "from one state to another in any space imaginable", come proprio, nelle parole dello stesso Forsythe, "in another time-based art practice: the musical-score"<sup>7</sup>. Su di uno sfondo sonoro, però, abitato soltanto dall'ambiente, perché qui la musica, già tutta nel suo pieno potenziale, è nello spazio dell'azione fisica. Per Forsythe, infatti, il contrappunto "has something to do with the body itself". L'origine del contrappunto è nel corpo<sup>8</sup>. Un cambio di alleanza tra danza e musica, dunque, che importa – pensando alla provenienza latina *alligare* – diversi obblighi e nuovi nodi: il passaggio da una accezione temporale, ossia spirituale ed essenzialista, e che riguarda il patto con il divino o almeno con l'inesplicabile (ancora nel 1973 Aurel Milloss ricordava che "l'essenza di qualsiasi attività artistica si trova sempre nel mistero"), a una accezione invece spaziale, ossia politica, che riguarda la conquista di territori, la sostanza del vivente (così, oggi, l'invito di Boris Charmatz a Isabelle Launay: "Être critique sans être dans

<sup>6</sup> Il titolo della performance richiama la definizione dello spazio mentale ("un éclatement de l'espace") in cui forme e idee prendono corpo ("l'existence positive de la vie intérieure"), formulata dal non vedente, partigiano francese, Jacques Lusseyran (1924-1971), espressamente citato da Forsythe e di cui in italiano si veda Id., *Lo sguardo diverso*, a cura di Mario Tabet, Milano, Filadelfia, 1995 (citt. pp. 48, 50 e a testo 72).

<sup>7</sup> Vale la pena di aggiungere che questo dispositivo coreografico di Forsythe realizza così un controdispositivo capace di restituire al libero uso del danzatore ciò che in una idea classica della coreografia gli era stato sacrificato: la profanazione del visibile attraverso l'invisibile, dello spirituale attraverso il fisico, la tecnica neoclassica del puro contorno attraverso le strategie composite del vivente. Resta da riflettere se in questa riuscita, anche solo a livello di prassi, Forsythe è riuscito a portare alla luce "quell'Ingovernabile, che è l'inizio e, insieme, il punto di fuga di ogni politica" (Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 35).

<sup>8</sup> Secondo le sue stesse parole, pronunciate nell'incontro pubblico del 14 giugno 2012, a cui ero presente, durante l'8° Festival di Danza Contemporanea della Biennale di Venezia (Ca' Giustinian, sala delle Colonne): "Counterpoint is a musical event. Well, yes, but could it be that the origins of counterpoint were in the bodies of the musicians. Is counterpoint something that exists like a Platonic idea? Or it has something to do with the body itself" (ringrazio Melissa Melpignano per aver precisato la mia memoria con i suoi appunti).

<sup>9</sup> Milloss, Aurel M., *Un manifesto per la danza* (1973), ora in Id., *Coreosofia. Scritti sulla danza*, a cura di Stefano Tomassini, Firenze, Olschki, 2002, p. 115.

l'ascèse ou dans la leçon. Continuer à travailler sur une physicalité qui ne soit pas dupe et qui rend ses figures vivantes, actuelles”<sup>10</sup>).

Yves Bonnefoy di recente ha proposto questa nozione di *alliance* per spiegare il rapporto tra la poesia e la musica. Bonnefoy scrive di tutta la sua difficoltà di fronte alle “molte idee che sono state proposte sull'essenza della musica, in modo particolare nel XX secolo, quando si è allargato il campo di osservazione”<sup>11</sup>. Per lo scrittore angolano José Eduardo Agualusa, infatti, “l'essenziale raramente si esprime attraverso le parole”. “Musica e matematica sono forme superiori di comunicazione, con la musica che è un'espressione sonora, e un po' più ribelle, della matematica. Anche gli astri comunicano tra loro attraverso la musica”<sup>12</sup>. Rinarrare l'ordine (matematico) attraverso la ribellione (musicale) è una delle pieghe (Deleuze) o diversioni (Glissant) del Barocco di ogni latitudine e tempo<sup>13</sup>. Ma c'era un'epoca in cui ugualmente la danza governava il movimento e la relazione degli astri e partecipava all'armonia del cosmo<sup>14</sup>. Un tempo che sempre viene riconsegnato al presente

<sup>10</sup> Charmatz, Boris - Launay, Isabelle, *Entretiens à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre national de la danse – Les Presses du Réel, 2002, p. 19.

<sup>11</sup> Bonnefoy, Yves, *L'alleanza tra la poesia e la musica*, Milano, Archinto, 2010, p. 11.

<sup>12</sup> Agualusa, José Eduardo, *Barocco tropicale*, Roma, La Nuova Frontiera, 2012, pp. 36-37; lo scrittore poi richiama l'opera *Harmonices Mundi* di Keplero in cui alla Terra viene associato un intervallo musicale la cui melodia è quella di un'infinita lamentela: “Per Keplero la Terra piangeva, in un continuo lamento, compiangendo *miseriam et famem*, la miseria e la fame, a cui l'intera umanità sarebbe soggetta a causa degli eccessi dell'umanità stessa. La terra, ovviamente, continua a piangere”.

<sup>13</sup> Si veda l'ottima raccolta curata da Lois Parkinson Zamora e Monika Kaup, *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham-London, Duke University Press, 2010, tra cui sopra tutto Glissant, Édouard, *Concerning a Baroque Abroad in the World* (1977), pp. 624-626.

<sup>14</sup> Ha indagato l'idea di un universo musicalmente ordinato come storia della continuità tra civiltà classica, Medioevo cristiano e modernizzazione, Leo Spitzer, nel suo studio *L'armonia del mondo. Storia semantica di una idea*, Bologna, Il Mulino, nuova ed. 2009; sulla particolare fortuna elisabettiana di questa idea di ordine dell'universo come una danza, si veda Tillyard, E. M. W., *The Cosmic Dance*, da Id., *The Elizabethan World Picture* (1943), ora in Copeland, Roger - Cohen, Marshall (a cura di), *What Is Dance?*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 497-502, ma il riconoscimento politico di questa idea, come strategica e operativa nei contrasti religiosi dell'età del Rinascimento, si inaugura con Yates, Frances A., *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978; più di recente si veda Franko, Mark, *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, Palermo, L'Epos, 2009, pp. 79-105; su danza e cosmo nella teoresi di Guglielmo Ebreo da Pesaro si veda Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e “buone maniere” nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011, pp. 65-71; sul convergere armonico di musica e scienza si veda il libro antologico curato da Stefano Leoni, *Le armonie del mondo. La trattatistica musicale nel Rinascimento: 1470-1650*, Genova, ECIG, 1988; mentre sulla tensione etica tra armonia e

come un fossile strappato dalla modernità. Isadora Duncan, che credeva la danza fosse un parto diretto della musica, mentre cercava di ritrovare le cadenze naturali del movimento umano nel grande repertorio musicale (soprattutto Romantico) indicava, ai giovani allievi della sua scuola, la conquista di un risveglio interiore attraverso la danza nella coscienza di una "relationship to the universal rhythm"<sup>15</sup>. Così Alexander Sacharoff, nelle sue riflessioni su danza e musica, dichiarava di danzare, come già Duncan, *la* musica e non *con* la musica, distinguendo il processo di visualizzazione dalla mera pratica dell'illustrazione, e in barba a ogni considerazione della sua natura effimera riconosceva il suono come "*chose vivante*" la cui esistenza fisica è capace di vivificare a sua volta il corpo del danzatore in un *souffle* che è segnale e tratto segreto della verità<sup>16</sup>. Rudolf von Laban, la cui idea di movimento era strettamente connessa con la sensibilizzazione dinamica del danzatore nei confronti dello spazio, individuava nel suo libro *Die Welt des Tänzers (Il mondo dei danzatori)* del 1920, un sapere precisamente *coreosofico* e proponeva, nelle regole di tale armonia, nell'intero sapere della sua memoria coreutica, il compito della nuova scienza della danza per un suo più autentico risveglio: "Tanz, der erweckt werden will"<sup>17</sup>. Anche Ted Shawn, il quale anzi credeva che

---

dissonanza si veda ora Erle, Giorgio, *Leibniz, Lully e la teodicea. Forme etiche dell'armonia musicale*, Padova, Il Poligrafo, 2005.

<sup>15</sup> Duncan, Isadora, *The Philosopher's Stone of Dancing*, in Id., *The Art of the Dance*, a cura di Sheldon Cheney, New York, Theatre Arts Books, 1969, p. 52.

<sup>16</sup> Sacharoff, Alexander, *Réflexions sur la danse et la musique*, Buenos Aires, Viau, 1943, pp. 32-35; l'abilità del danzatore che vuole trasporre un'opera musicale in danza ha la forma dell'incarnazione e dell'emanazione corporale, perché: "Chaque son, si insignifiant soit-il, chaque groupe de sons, chaque intervalle – les grandes lignes mélodiques, le dessin du morceau dans sa totalité, cela va de soi – tout doit trouver dans notre corps sa place véritable" (p. 54). Un'abilità non priva di difficoltà: Sacharoff richiama la dissomiglianza tra la fisiologia del suono e la fisiologia del corpo, ponendo la questione della generazione del movimento nella fusione con il suono al di là dell'ideale purezza contenuta nei limiti naturali (p. 61), ossia attraverso i rigori delle leggi di un corpo fisico: "L'impondérabilité du son se heurte à chaque instant à l'énorme poids – par rapport au son – du danseur". L'abilità del danzatore è dunque un segreto meraviglioso, vicino all'eccezione: "Mais ce corps renferme des secrets merveilleux. À quelques exceptions près, il peut suivre le son et s'en conformer" (p. 62).

<sup>17</sup> Cfr. von Laban, Rudolf, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart, Walter Seifert, 1922, pp. 7-8 e 9 ("Non dovunque nel singolo individuo, ma nella maggioranza degli uomini vive la danza – La danza, che vuole essere risvegliata"); poi rilanciato, con legittimità riepilogativa delle sue idee, in apertura di Id., *Choreutics*, a cura di Lisa Ullmann, Alton, Dance Books, 2011, pp. vii-ix; il concetto è ripreso con forza anche negli scritti teorici di Aurel M.

la danza fosse la matrice prima di ogni altra arte, precisava in questa relazione tra anima e armonia cosmica, raccogliendo così la lezione di Havelock Ellis e del suo libro *The Dance of Life* (1923), la ragione più vera del danzare<sup>18</sup>. Nel campo della danza accademica, invece, il coreografo e riformatore del balletto sovietico Fëdor Vasil'evič Lopuchov, allievo (come Fokin) di Nikolai Legat e direttore del Gatob, poi dalla morte di Kirov del Gatob imeni Kirova (ossia l'ex Mariinskij) dal 1922 al 1930 e poi in anni successivi, sempre in epoca sovietica, fino al 1956, realizza nel 1923 un'inedita, utopica e strutturalmente sofisticata coreografia senza narrazione, di cui cura anche il programma e l'allestimento scenico, dal titolo *Veličie Mirozdanija (La magnificenza dell'Universo)*<sup>19</sup>. Qui l'armonia del mondo e la sua contemplazione avrebbero dovuto compiersi nel risultato scenico di una minuziosa ricerca del corrispondente plastico a ogni singolo elemento della partitura musicale prescelta: la quarta sinfonia di Ludwig van Beethoven<sup>20</sup>. Fedele alla sua idea di coreografia come unione originaria di movimento e musica, sul modello teorico di quella che lui stesso definisce *Tancsimfonija (danza sinfonia)*, Lopuchov teorizzava una coreografia pura, matematica ma non meccanica, in cui la danza è attiva e rigenerata in nuove forme nella concordia gloriosa di movimento e suono: “dance – divine movement – together with music – divine language – together constitute the new choreographic art form, which I have termed the dance symphony”<sup>21</sup>.

---

Milloss, *Coreosofia – Coreologia – Coreografia* (1942), ora in Id., *Coreosofia*, cit., pp. 61-83 (sopr. pp. 62-63, e nota 4).

<sup>18</sup> Come ad esempio in Shawn, Ted, *Dobbiamo danzare | Dance We Must*, a cura di Alessio Fabbro e Stefano Tomassini, Roma, Gremese, 2008, p. 38: “Noi danziamo perché ogni anima umana cerca l'unione con l'Anima Divina e, come dice Havelock Ellis, “danzare è prendere parte al controllo cosmico del mondo”. Dobbiamo danzare!”.

<sup>19</sup> Cfr. Jordan, Stephanie, *Introduction*, in Lopukhov, Fedor, *Writings on Ballet and Music*, a cura di Stephanie Jordan, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002, p. 6: “*Dance Symphony* is unusual in its degree of abstraction. By the second half of the 1920s, this was not a line of experiment Lopukhov was free to pursue”; esiste una parziale ricostruzione del 1986 di Nikita Dolgushin (in *Tribute to Fëdor Lopukhov*, visionabile presso la Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library for the Performing Arts, segnatura \*MGZIC 9-2654) sulla cui legittimità riferisce e assicura Jordan (pp. 27-29). Si tratta, comunque, della sola parte intitolata *Thermal energy*: i movimenti coreografici non seguono sempre il ritmo musicale, ma sembrano più attenti alla sonorità della partitura, secondo dinamiche (compresa la stasi, o il movimento fuori partitura) più attente ai valori dell'energia che ai passi.

<sup>20</sup> Su cui cfr. Souritz, Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, a cura di Sally Banes, Durham-London, Duke University Press, 1990, pp. 266-277.

<sup>21</sup> Lopukhov, Fedor, *The Dance Symphony*, in Id., *Writings on Ballet and Music*, cit., p. 71.

Analogamente, quasi negli stessi anni, Ruth St. Denis, fedele alla sua idea di danza come rituale e strumento di connessione con il divino, ricordandosi di aver assistito a un concerto di danza in cui la nobiltà del gesto di Isadora Duncan mancava la complessità musicale dell'*Incompiuta* di Schubert, decideva di sperimentare "an orchestra of dancers which visualized an orchestra of music"<sup>22</sup>. All'interpretazione della musica di Duncan, che di fronte ai passaggi più complessi della partitura reagiva con l'immobilità in scena e una gestualità a contrasto, St. Denis contrapponeva l'idea di una visualizzazione corale della struttura musicale e ritmica<sup>23</sup>. Suo marito Ted Shawn coniò, poi, il termine "Synchoric' orchestra", ossia: "an ensemble of movement, as symphonic suggests an ensemble of sound"<sup>24</sup>. Questo, nell'utopia che l'armonia tra danza e musica attraverso il movimento corale restituisse alla scena la forza di una

<sup>22</sup> Cfr. St. Denis, Ruth, *An Unfinished Life. An Autobiography*, New York-London, Harper & Brothers, 1939, p. 215: "As I watched her dancing Schubert's *Unfinished Symphony* I noticed that she stopped when the music became too complicated for the dance, and compromised by making one of her unforgettably noble gestures in complete disregard of the music".

<sup>23</sup> L'uso di questo effetto a contrasto è diversamente ricordato da Ted Shawn: "ho un distinto ricordo di Isadora Duncan che creava un effetto meraviglioso stando perfettamente immobile per lungo tempo mentre l'orchestra che l'accompagnava tuonava e montava intorno a lei. Era travolgente, ma l'effetto era ottenuto per contrasto, e deve essere usato con la massima discrezione" (Id., *Dobbiamo danzare*, cit. p. 91); ma la mancanza dell'incontro con la musica di cui scrive St. Denis, in Duncan non è che un modo di riconfigurare la totalità attraverso una trasformazione *sur place*, è il lavoro dell'interpretazione che attraverso l'effetto dell'immobilità fugge dalla complessità della musica per ricomprenderla (o è l'attività della coscienza, che è atto di rinuncia per un nuovo riconoscimento, come in Deborah Hay: "Lo star fermi è uno stato di coscienza che corrisponde al vuoto", in Id., *The Grand Dance* in Banes, Sally, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993, p. 142); occorre sottolineare solo di sfuggita che il ricordo di questo effetto di immobilità capace di reintegrazione, è probabilmente uno dei più significativi atti di fondazione del primo modernismo coreutico (e basti confrontare Duncan, Isadora, *My Life*, New York-London, Liverlight, 1995, p. 58 con St. Denis, Ruth, *Religious Manifestations in the Dance*, in Sorell, Walter (a cura di), *The Dance Has Many Faces*, Cleveland-New York, The World Publishing Company, 1951, p. 13; lo stesso effetto di contrasto tra musica e movimento si trova nell'*Après-midi d'un faune* di Nijinskij, ed è ricordato con approvazione da Fokine, Michel, *Memoires of a Ballet Master*, trad. di Vitale Fokine, a cura di Anatole Chujoy, Boston-Toronto, Little, Brown and Company, 1961, pp. 208-209); il ricordo mio più vivo e personale di un efficace e mirabile uso di questo effetto è in *Admiring La Argentina* di Kazuo Ohno (regia di Tatsumi Hijikata, 1976) nel finale della sezione intitolata *Marriage of Heaven and Earth* su un preludio seguito da una fuga di J. S. Bach (da *Well-Tempered Clavier*) eseguiti al pianoforte, in cui "Kazuo stands motionless like a figure in a life-size painting, his arms outstretched as though crucified" (Ohno, Kazuo, e Yoshito, *Kazuo Ohno's World*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 160, nonché il cap. *Standing* alle pp. 41-55); su questa figura dell'apocatàstasi si veda molto utilmente Guglielminetti, Enrico, *Metamorfosi nell'immobilità*, Milano, Jaca Book, 2000.

<sup>24</sup> St. Denis, Ruth, *An Unfinished Life*, cit., p. 216. Ma si veda anche Di Bernardi, Vito, *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos, 2006, pp. 169-173.

rivelazione<sup>25</sup>. La metafora ritorna ancora, e nel senso anche taoista di questo verbo di movimento, nelle ricerche di Deborah Hay che a partire dal 1977 confluiscono nel progetto *The Grand Dance*, e che riguardano “campi di energia in azioni” sollecitati dalla meditazione di “immagini di rinuncia”, capaci di creare e alimentare “un equilibrio e un’armonia che rispecchiano l’ordine cosmico”<sup>26</sup>. La rinuncia qui è reazione contro ogni dispositivo repressivo (teatrale, sociale, culturale), e la musica utilizzata è spesso (come quella popolare, ad esempio, per le dieci *Circle Dances* del 1976) un controdispositivo a basso contrasto, di apertura e guida della corrente, del flusso che libera e che riconduce la meditazione alla percezione dell’unità e dell’ordine<sup>27</sup>. Più di recente Alonzo King, coreografo della compagnia Lines

---

<sup>25</sup> Forse anche già come una richiesta teorica che fa intravedere i pericoli di una politicizzazione della forza dinamica della moltitudine. Il termine ‘movimento’ è comunemente impiegato sia per indicare una delle attività del performer, e sia per determinare l’appartenenza a un gruppo sociale (politico, artistico etc.) la cui identità si costruisce attorno a un progetto comune; secondo la lettura di Agamben, il concetto di movimento presuppone l’eclissi della nozione democratica di *persona* come costitutiva di un corpo politico, e la sua trasformazione in elemento apolitico che il movimento deve proteggere e sostenere, esponendosi così al pericolo di una politicizzazione che corrisponde a una cesura interna (cfr. Agamben, Giorgio, *Movement* (2005) in <http://www.generation-online.org/p/fpagamben3.htm> [ora parz. anche in Lepecki, André (a cura di), *Dance*, London-Cambridge (Mass.), Whitechaper Gallery and The MIT Press, 2012, pp. 142-144]). Posta in termini di danza, nella trasformazione del corpo di ballo (come corpo politico, organizzato internamente sia dal punto di vista gerarchico e amministrativo) in un “ensemble of movement” (dunque come corpo bio-politico ancora disciplinabile), trasformazione promossa e compiuta a partire dal modernismo coreutico come osservabile nel passo citato qui a testo, emerge allora chiara la diversa funzione dell’energia nell’azione fatta assumere dal movimento all’ensemble (energia nel senso non solo dello sforzo necessario a produrre movimento, ma anche della volontà psicofisica di portarlo a compimento nel suo intero sviluppo): si tratta, anche in questo caso, di una vera e propria cesura interna grazie alla quale ognuno non partecipa più come un ornamento alla totalità, ma trova il suo posto come individuo, in ruoli consapevolmente negoziati. Su questa stessa consapevolezza di lavoro, Cristina Rizzo ha realizzato, per un *all-male ensemble*, la sua versione della *Sagra della primavera* stravinskijana con il Balletto di Toscana Junior nel 2008. Qui l’energia unica inseguita dalla coreografa quasi a specchio dell’uniformità di genere dell’ensemble, un gruppo ad alto risalto, spesso in soluzioni cinetiche a contrasto con la complessità musicale e l’imposizione di struttura della partitura, realizza una sorta di visualizzazione della moltitudine in scena: una energia che da quantitativa si trasforma in qualitativa, affinché si chiarisca, tra resistenze e mobilità continue prodotte dalla coreografia, il grado della volontà di ogni singolo danzatore.

<sup>26</sup> Hay, Deborah, *The Grand Dance*, cit. in Banes, Sally, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit., p. 139; il progetto comprende la meditazione di sette immagini di rinuncia (focalizzazione, forma, identità, esperienza personale, vista, volontà e statura) attraverso cui si organizzano delle azioni di gruppo, “atti di coscienza” per Banes, chiamate *Stepping on the Earth*, *Turning in Place as a Celestial Being*, *Star Walk*, *The Dance of Celestial Body* e *Rock Dance*, ed è della durata di tre ore di cui quaranta minuti introduttivi.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 134-135.

Ballet da lui fondata a San Francisco nel 1982, spesso ispirato nel suo lavoro a un neobarocco metafisico e verticale per corpi danzanti sempre in tensione verso la luce, in una estrema flessibilità dei ruoli di genere e del corrispettivo vocabolario tecnico<sup>28</sup>, ha confermato in un suo scritto che il corpo "is a key that can open doors into the universal rhythms and Cause of all things"<sup>29</sup>.

## Montaggio

Questo fortunatissimo e resistente paradigma dell'unità e del risveglio, dell'alleanza con l'ideologia dell'armonia in cui danza e musica sembrano comunicare e partecipare in un contesto di concorde parentela e perfetta integrazione, e in cui la danza come metafora del movimento dell'universo sarebbe un accesso privilegiato alla conoscenza emozionale del mondo, non è che una delle direzioni su cui la danza nel Novecento ha negoziato la modernità dei suoi codici<sup>30</sup>. Ma ulteriori voci o pretese si sono organizzate di fronte all'esperienza dell'orrore per le due guerre mondiali, alla modernità in frantumi nelle sue utopie con il prevalere della logica culturale del tardocapitalismo, alla radicalizzazione del libero mercato e la supposta "fine della Storia", la "politicizzazione della nuda vita come tale"<sup>31</sup>, fino "all'incessante girare a vuoto della macchina governamentale" delle attuali società contemporanee<sup>32</sup>, oggi, sulla difficile frontiera di un'educazione estetica che è ormai domanda planetaria<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> È la suggestiva tesi di Jensen, Jill Nunes, *Transcending Gender in Ballet's LINES*, in Fisher, Jennifer – Shay, Anthony (a cura di), *When Men Dance: Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, pp. 118-145.

<sup>29</sup> King, Alonzo, *Foreword*, in Roseman, Janet Lynn, *Dance was her Religion: The Spiritual Choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham*, Prescott, Hohm Press, 2004, p. xi.

<sup>30</sup> Cfr. Suquet, Annie, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse*, Paris, CND, 2012.

<sup>31</sup> Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, p. 6.

<sup>32</sup> Agamben, Giorgio, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 34.

<sup>33</sup> Cfr. Spivak, Gayatri Chakravorty, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2012 (spec. *Introduction*, pp. 1-34); nonché i saggi raccolti in Adamo, Sergia (a cura di), *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Roma, Meltemi, 2007; ma sulla condizione della postmodernità cfr. anche Harvey, David, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Milano, Il

L'inedita, per quanto progressiva e crescente, consapevolezza di tutto questo ha soprattutto reso necessaria, nel secolo scorso, la richiesta di un cambiamento di risposta da parte dei coreografi. Per non citare che due sole esperienze esemplari: dall'utopia antimilitarista di Kurt Jooss con il suo *Der grüne Tisch* del 1932<sup>34</sup>, alla meno nota *Kulturpropaganda* di Birgit Cullberg del 1942<sup>35</sup>, la nuova sintesi tra danza e drammaturgia teatrale opera ormai esplicitamente anche al servizio di un'immaginazione sociale e politica. Nei suoi scritti teorici, Doris Humphrey considera la stessa nozione di composizione coreografica, impostasi negli anni Trenta, "legata principalmente allo sconvolgimento sociale prodotto dal disastro della prima guerra mondiale":

Why did choreographic theory suddenly emerge in the nineteen thirties? It seems to me that the social upheaval of the first world cataclysm was, more than anything else, responsible for the emergence of a compositional theory. The shocks reached all the way down to the thoughtless lives of dancers, especially in America. Everything was re-evaluated in the light of the violence and the terrible disruption, and the dance was no exception. Two centers of the world reacted especially strongly. In the United States and in Germany, dancers asked themselves some serious questions. "What am I dancing about?" "Is it worthy in the light of the kind of person I am and the kind of world I live in?" "But if not, what other kind of dance shall there be, and how should be organized?"<sup>36</sup>.

È questa una dichiarazione che fa della danza "un lieu du politique", e non solo, come sottolinea Frédéric Poullaude, "forclusion esthétisante", mera

---

Saggiatore, 2002 e Jameson, Fredric, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007; sul mascheramento ideologico dei proclami di ogni "fine" (*endism*) si veda Stuart, Sim, *Derrida and the End of History*, Reading, Cox & Wyman Ltd., 1999.

<sup>34</sup> La fortunata coreografia di Jooss, presente nel repertorio di molte compagnie di tutto il mondo e che per Vera Maletic ancora oggi "è un esempio vivente della tradizione coreografica labaniana" (Maletic, Vera, *Rudolf Laban. Corpo spazio espressione*, Palermo, L'Epos, 2011, p. 93), vinse il primo premio alla prima edizione del Concours International de Chorégraphie organizzato, a Parigi, dagli Archives Internationales de la Danse fondati da Rolf de Maré, con Rudolf von Laban e Oskar Schlemmer tra i membri della giuria.

<sup>35</sup> Si tratta di un assolo sulla psicologia dei dittatori, creato come risposta all'invasione della Svezia avvenuta l'anno precedente.

<sup>36</sup> Humphrey, Doris, *The Art of Making Dances*, a cura di Barbara Pollack, Princeton, Dance Horizons, 1987, p. 18 (trad. it. di Nicoletta Giavotto e Rossella Battisti, Roma, Gremese, 2001, p. 18).

manifestazione di un trauma poetico<sup>37</sup>. Alla luce della violenza e della terribile distruzione, Humphrey precisa che la danza non è più un'arte di eccezione. L'autonomia creativa del coreografo e della sua capacità di prendere la parola di fronte alle domande che toccano la vita e i pericoli della sua politicizzazione, è la più vera premessa per formulare risposte in termini di danza, e secondo anche coerenti o innovative scelte di forma, come quelle che interessano la musica. Ma, quando necessario, in autonomia dalla sua struttura.

Come sostenuto già qualche anno prima in un altro più specifico e agile suo scritto, per Humphrey è la percezione fisica del ritmo che genera la struttura musicale, non viceversa<sup>38</sup>. Qui, danza e musica hanno origini comuni e interdipendenti: soltanto riconoscendo al corpo la capacità di percepire l'energia nel *ritmo* attraverso il sesto senso, "the kinesthetic sense", è possibile, secondo la lucida teoresi di Humphrey, raggiungere una più completa consapevolezza fisica che comprenda sia il piano mentale che quello emozionale<sup>39</sup>. Anche la *frase* ha origine nel corpo, ossia nel tempo del respiro, un tempo che sempre ritorna e al quale è difficile sottrarsi<sup>40</sup>. Ritmo e frase: ecco già i due elementi fondamentali perché si possa parlare, anche per la danza, di montaggio<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Pouillade, Frédéric, *Danse et politique*, in *Danse et Politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, CND, 2003, p. 21.

<sup>38</sup> Cfr. Humphrey, Doris, *The Relationship of Music and Dance* (1956), ora in Id., *New Dance: Writings on Modern Dance*, a cura di Charles Humphrey Woodford, Hightstown, Princeton Book Company Publishers, 2008, p. 52: "I believe that out of the rhythmical structure of movement has grown the rhythmical structure of music".

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*: "[the kinesthetic sense] It is a sense added to the five with which everybody is familiar and it is the sense which measures energy, which tells you where you are in space, which judges the amounts of tension, of accent, of time-space, of all things which have a bearing on rhythm".

<sup>40</sup> Cfr. *ivi*, p. 55: "The phrase is born of what originally was said, or sung, or spoken on a breath. [...] We're trying to catch up; we don't feel we can take a breath because the performer isn't taking a breath".

<sup>41</sup> Il termine, che deriva dal cinema, è impiegato a partire dagli anni trenta del Novecento per indicare una forma drammatica in cui le sequenze testuali o sceniche sono montate in una articolata successione di momenti autonomi; è sopra tutto nella teoresi di Sergej M. Ejzenstein che questa forma di "fare a sezioni", di comporre per frammenti viene riconosciuta come un principio compositivo, ossia un sistema finalizzato a ottenere effetti emotivi (e dunque capace di *influenzare* psicologicamente), e in stretta connessione con l'*affectus* dell'"orazione sistematica" nella tradizione della spiritualità sopra tutto ignaziana (vd. Id., *Il montaggio e l'attore* (1937), ora in Cruciani – Fabrizio – Falletti, Clelia (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 158 e sgg.); in termini storici, la parentela con la tecnica

In questo senso è possibile riconoscere la possibilità in atto di una dinamica della ricezione, in cui la danza è capace di elaborare la sua risposta attraverso l'esperienza fisica, immediata, del corpo empatico<sup>42</sup>. Secondo però impressioni di movimento non necessariamente derivate dalla musica o già accessibili in essa<sup>43</sup>. Perché ora la riflessione teorica impone, alla composizione coreografica, che l'attenzione dello spettatore grazie all'irruzione della fisicità e alla centralità dell'emozione sia capace di riconoscere, nell'intuizione del movimento e della musica che lo accompagna, anche la forza del pensiero<sup>44</sup>.

Ma, come scrive Susan Leigh Foster, questo uso della musica comunque in termini collaborativi e non subordinati, per la generazione di Humphrey, rimanda a procedure, però, ineffabili e sottintende un'idea di metodo "as too

---

del *collage* nelle arti plastiche è ancora tutta da indagare, e su cui si veda almeno Billeter, Erika, *Collage et montage dans les arts plastiques*, in Bablet, Denis (a cura di), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité – L'Age d'Homme, 1978, pp. 19-30; di *arresto* (ossia il potere dell'interruzione, della cesura, della disgiunzione) e *ripetizione* (ossia il ritorno possibile di ciò che è stato) come i due fondamentali e indissolubili elementi del montaggio cinematografico scrive Giorgio Agamben in *Il cinema di Guy Debord*, in Ghezzi, Enrico – Turigliatto, Roberto (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Milano, Il Castoro, 2001, pp. 103-107. Nei film di Debord, "la ripetizione e l'arresto realizzano il compito messianico del cinema", ossia la realizzazione di immagini che sono esse stesse senza immagini, capaci cioè di ripensare il tradizionale processo espressivo che fa dell'immagine un *medium*, in un atto invece di de-creazione in cui l'immagine è pensiero e "zona di indecidibilità tra il vero e il falso", in un rapporto però differenziale con ciò che dà a vedere "che non c'è più nulla da vedere": per Agamben "è in questa differenza che si giocano l'etica e la politica del cinema". Ciò che appare in luce, nella teoresi di Humphrey riportata a testo, è già proprio questo potenziale messianico nella composizione coreografica prodotta dall'articolazione di *ritmo* (logica dell'*arresto*) e *frase* (sistema della *ripetizione*), e che attraverso il montaggio si fa pensiero perché le sue risorse espressive non sono materiali, come nel cinema, ma invece fisiche, nell'*adesso* del corpo, dunque la sua estetica non è quella della riproducibilità, come già ben individuato da Benjamin per il cinema, ma dell'immanenza (la conversione della rappresentazione in immagine non è indipendente dal materiale espressivo su cui si esercita, in questo caso il corpo); e il rapporto che viene messo in campo dalla composizione coreografica non è con la tecnica, come ancora per il cinema, ma con un gesto d'arte, qui, di pura prassi.

<sup>42</sup> Ha indagato, in una prospettiva di lunga durata, questa stretta connessione tra la nozione di coreografia, il postulato *kinestetico* e la risposta empatica, Susan Leigh Foster nel suo *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New York-London, Routledge, 2011.

<sup>43</sup> Hanno invece indagato la correlazione tra musica e impressioni di movimento Noël Carroll e Margaret Moore, *La communication kinesthésique par la danse, avec la musique*, in Beauquel, Julia – Pouivet, Roger (a cura di), *Philosophie de la danse*, Rennes Cedex, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 99-114.

<sup>44</sup> Cfr. Humphrey, Doris, *The Relationship of Music and Dance*, cit., p. 50: "Flaubert put it in these words, very succinctly. He was thinking of audiences, what audiences want in the theater. He says, 'Make me laugh, make me cry, amaze me, delight me, exalt me, make me love, make me hate, make me think.'" And please note that "make me think" is last. This is not the important part of the list. Because an art that only makes one think is doing badly what science can do extremely well".

personal and also too inevitable to describe"<sup>45</sup>. È infatti la convinzione sulla "natura totalmente impermanente della danza" a far sì che il coreografo, per la generazione di Humphrey, sia comunque incatenato al suo tempo:

The great difference between dance and other theater forms is in the totally impermanent nature of the dance. [...] Dance notation may be a partial answer to this, but will not save the situation completely. The choreographer is chained to his own day<sup>46</sup>.

Le risposte elaborate allora dal coreografo attraverso la danza non sono legittimate dalla condizione di una loro memoria, dalla possibilità di una loro conservazione e trasmissione dunque dall'attribuzione di una durata, o di *costruzione* di una durata al di là del tempo dalla danza rappresentabile o documentabile<sup>47</sup>, ma dal mero conferimento di senso al valore della loro presenza, nella più immediata evidenza della nobiltà dei materiali che partecipano all'intera attivazione del processo creativo, ossia della coreografia.

La collaborazione tra danza e musica funziona (in termini, appunto, 'collaborativi') fintanto che il processo coreografico procede come una scrittura, ossia si comporta come il pensiero che si dà nella scrittura; ma quando, tra *ritmo* e *frase*, con la loro origine fisica, si genera pensiero nel movimento soltanto dal tempo presente del corpo, al di fuori della permanenza della scrittura, l'abituale collaborazione con la musica si rigenera attraverso la richiesta di una più forte emancipazione.

## Scores

In questo varco di autonomia dell'immaginazione fisica nella pratica coreografica (impermanente e contingente) dalla permanenza logocentrata della

<sup>45</sup> Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkley, Los Angeles-London, University of California Press, 1986, p. 165

<sup>46</sup> Humphrey, Doris, *The Art of Making Dances*, cit., p. 172.

<sup>47</sup> Cfr. Didi-Huberman, Georges, *Costruire la durata*, in Ferrari, Federico (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 21-52, ove alla "pratica del *montaggio*" attraverso cui le rappresentazioni sono ricomposte in un unico tema di cui mostrano le relazioni formali, la durata, "le proprie potenze antropologiche", si intenda anche la coreografia come pratica e paradigma di creazione formale tra ripetizione e cesura (sopr. pp. 42-50).

scrittura, dunque, il nuovo vocabolario della ricerca compositiva, ma poi anche del lavoro personale di ogni danzatore sulla propria crescita artistica, si appropria non solo di tutta la musica del passato, ma anche delle modalità di rappresentazione che sono della scrittura musicale, e le trasforma. La semiografia delle note si fa allora iscrizione del movimento (e dei pensieri nel movimento) dei corpi, mentre il supporto fedele della carta diventa l'eretico materiale del corpo vivente. Non più figure bloccabili in un tempo sospeso, ma flussi e passaggi di energia, processo di autoevidenza esistenziale del corpo danzante: “une écriture flottante qui n'a pas encore inventé sa surface”, secondo la felice definizione di Laurence Louppe<sup>48</sup>.

Questo anche perché la cripticità dei simboli e dei contrassegni nei sistemi di notazione del movimento, operativi già da alcuni secoli (da Beauchamps-Feuillet alla Labanotation e oltre)<sup>49</sup> per costruire “a more solid foundation for its history”, secondo la logica utopica dell'archivio o l'ossessione conservativa del museo, ha finito per produrre “more a sort of “babelisation” of idiosyncratic instructions”, piuttosto che strumenti utili e condivisi di trasmissione<sup>50</sup>. La relazione duale tra partitura musicale (*musical-score*) e coreografia (*movement-score*) è infatti culturalmente costruita sull'idea della scrittura come memoria o documentazione lineare dell'accadere temporale di un evento. E secondo l'idea di un'innata condivisione di alcune caratteristiche fondamentali (ritmo, struttura, funzione), o elementari (dinamica, tessitura, contrappunto, accento, tema e melodia). Anche quando non presente, la musica sarebbe allora uno spettro nelle forme del tempo (“the ghost of music”), e la performance non più che la metafora di una connessione avvenuta. Il prodotto teorico di questa

---

<sup>48</sup> È la mutazione semantica della parola ‘notazione’ (come documentazione) in ‘creazione’ (o composizione) avvenuta nella danza moderna e contemporanea di cui scrive Laurence Louppe nel suo saggio *Les imperfections du papier*, in Louppe, Laurence (a cura di), *Danses tracées. Dessins et Notation des Chorégraphes*, Paris, Editions Dis Voir, 1991, pp. 2-33, cit. p. 22 (con elenco degli 81 sistemi di notazione alle pp. 94-106).

<sup>49</sup> Sui sistemi di notazione e relativa bibliografia si veda in avvio Guest, Ann Hutchinson, *Notation* s.v. in Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 2004, vol. 4, pp. 683-694.

<sup>50</sup> Van Imschoot, Myriam, *Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance*, in *What's the Score? Publication on Scores and Notations in Dance*, in [http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s\\_the\\_Score\\_Publication/](http://sarma.be/oralsite/pages/What%27s_the_Score_Publication/)

affinità è il paradigma della *relazione coreomusicale* studiato da Paul Hodgins, secondo cui "what we hear exerts a profound and inescapable influence over what we see"<sup>51</sup>.

Ma poiché il presente, come insegna Walter Benjamin, è sempre destinato a toccare il passato, non sorprende trovare negli stessi anni della generazione di Doris Humphrey, e proprio in uno scritto di Benjamin, la genealogia più concorde di un differente, forse più produttivo riconoscimento<sup>52</sup>. In un passo de *Il dramma barocco tedesco* del 1926, lo studioso indica come "precursore del coreografo" la figura dell'"Intrigante", ossia di colui che è responsabile dell'intreccio nella drammaturgia barocca tedesca<sup>53</sup>. Il decorso temporale del dramma si trova, allora, sempre più proiettato nello spazio, fino alla sua dissoluzione cui, per Benjamin, solo potrà sostituirsi la danza. Di fronte all'illimitato, l'unico argine alla confusione delle parole sarà allora quello dell'ordine dei corpi<sup>54</sup>. L'arte della coreografia è dunque lo strumento che governa l'intreccio dell'azione nel precipitare del tempo, proiettandola nello spazio. Nella visione di questa proiezione si libera, attraverso la coreografia, lo spazio che era della scrittura. In altri termini, la partitura si affranca dalla temporalità, e si apre all'esperienza dello spazio.

Nel risultato di questa folgorante intuizione di Benjamin è all'opera uno sguardo che è già profezia, e comporta un vero e proprio cambio di autorità nella relazione tra partitura e performance, e della gerarchia che la presiede. Come anche per l'avanguardia musicale contemporanea, a Benjamin la

<sup>51</sup> Hodgins, Paul, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, Lewiston-Queenstone-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 7, nonché p. 10: "Serious and scholarly aesthetic inquires into the music-movement relationship have yielded some fruitful theories concerning its essentially metaphorical nature, in the sense that "metaphor" refers to an iconic connection between two entities which establishes an analogy between their structural and qualitative properties".

<sup>52</sup> Walter Benjamin, lettera a Florens Christian Rang, 18 novembre 1923: "Sappiamo bene che il passato non è il tesoro della corona custodito in un museo, ma è qualcosa che viene sempre toccato dal presente" (in Id., *Lettere 1913-1940*, raccolte da G. G. Scholem e T. W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978, p. 64).

<sup>53</sup> La figura dell'Intrigante nella drammaturgia barocca tedesca coincide con quella del cortigiano perfetto, anche nella eccezione ideale di Baltasar Gracián, a cui Benjamin si richiama espressamente, come quella capace di coniugare l'antitesi di una "profondità abissale" tra santità e stato d'animo del lutto (che è conseguenza della calcolata perfezione del comportamento mondano esente da ogni residuo di ingenuità).

<sup>54</sup> Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, nuova ed. Torino, Einaudi, 1999, pp. 70-74.

trasformazione nella composizione coreografica dell'esperienza del tempo in quella dello spazio sposta, allora, il “valore ideativo e ricettivo dalla sfera della consumabilità” nella “dimensione comunicativa e rappresentativa del *rituale*”, quest'ultimo termine inteso qui più come *atto performativo*, e insieme investe direttamente il carattere (produttivo e divergente) in cui si esprime la “dinamica evolutiva della creatività”<sup>55</sup>. Un esempio fra i tanti possibili di questa evoluzione della creatività, può essere osservato, in ambito nordamericano, nel passaggio dalla modernità coreutica intesa nel suo prerequisito dell'acquisizione di regole compositive di forme<sup>56</sup>, al suo compiersi nella complessità analitica della ricerca coreografica postmoderna dei primi anni Sessanta, invece niente affatto risolta, nei suoi processi compositivi alternativi e impegnati più sulle forze e sulle energie<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Morelli, Giovanni, *Scenari della lontananza*, cit., p. 34. L'interrogazione di Morelli sull'importanza data alla spazializzazione del suono di molta musica del ventesimo secolo, come un *rituale* inteso problematicamente sia di rigenerazione (Goffman) o invece di estinzione (etologia), documenta sopra tutto l'ossessione del “farsi dell'opera” che presiede l'interporsi di nuove strutture nella lingua musicale del Novecento. L'accezione assunta qui, invece, è di *atto performativo* quale esito di ruoli sociali sottoposti alla stessa contingenza e temporalità di quelli teatrali, su cui si veda, tra Austin e Derrida, lo studio di Butler, Judith, *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory* (1988), ora in Henry Bial (a cura di), *The Performance Studies Reader (Second Edition)*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 187-99.

<sup>56</sup> Cfr. Horst, Louis - Russell, Carroll, *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*, Princeton, Dance Horizons Book, 1987, p. 23.

<sup>57</sup> Cfr. Banes, Sally, *Dancing [with/to/before/on/in/over/after/against/away from/without] the Music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography*, ora in Id., *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1994, pp. 310-326. Banes ricorda come, ad esempio in *Certain Distilling Processes* del 1963, evento realizzato dal musicista Philip Corner, il prerequisito tradizionale del rapporto tra musica e danza diventa invece prerogativa esclusiva del processo performativo: “the dancers' movements became a living score for the musicians to interpret (in Corner's piece, four dancers choreographed individual solos to a calligraphic score by the composer, and their gestures, in turn, were translated into sounds during the performance by seventeen musicians and a singer, each assigned to watch a particular dancer)” (p. 315), ma il quadro degli approcci include ulteriori strategie di separazione tra danza e musica, l'uso del silenzio, il gusto del pastiche nel collage musicale: “the early sixties were marked by a wide-ranging use of music in different styles, as well as a wide-ranging practice in terms of how the music was (or was not) incorporated into the choreographic process” (p. 316). A questa generazione analitica, “gallery-oriented” e che rifiuta “one way or another, to ‘dance to the music’”, nel disegno riassuntivo di Banes, segue negli anni settanta una generazione di coreografi più metaforici, interessati alla creazione nella sua totalità e dunque più disponibili a un'unione di musica e danza, fino alla pluralità spettacolare degli anni ottanta (“from austerity to spectacle”), in cui il prevalente ritorno di un interesse per la tensione tra musica e danza varia per ogni coreografo: “the partnership of music and dance (from breakdancing and rap music to MTV to tango) commanded a new fascination” (p. 320). Nel calcolo finale di Banes questa nuova fascinazione

Sally Banes ricorda come il trasferimento dell'uso della partitura musicale direttamente all'interno dei problemi formali della composizione del movimento sia dovuta alle classi di composizione coreografica tenute a New York da Robert Ellis Dunn, dal 1960 al 1962, e che formarono le basi per i primi lavori del Judson Dance Theater<sup>58</sup>. Grazie all'influenza del metodo analitico di John Cage di cui era stato allievo, e all'uso del caso e dell'indeterminatezza sperimentati già da molti compositori (Stockhausen, Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff tra altri), Dunn introdusse i materiali della scrittura ("The *writing* of dances – the '-graphy' in choreography") non necessariamente come possibilità di una permanente notazione della danza, ma "in order to objectify the composition process, both by creating nonintuitive choices and by viewing the total range of possibilities for the dance"<sup>59</sup>. Questa estrema liberazione, nuova invenzione dei parametri compositivi della danza in una direzione soprattutto concettuale<sup>60</sup>, si articola su una duplice acquisizione, nell'ordine dell'estetico e del politico. Da una parte, trasporta l'atto finale della *memoria* in quello iniziale dell'*invenzione*; dall'altra, iscrive ("inscribe") nei corpi dei danzatori la loro possibilità di essere un gruppo<sup>61</sup>. Si tratta di un tentativo utopico, espressamente suscitato dalla distinzione labaniana tra *Schriftanz* (scritti per la danza) e *Tanzschrift* (scritti della danza), ma senza il pregiudizio trascrizionista e al di fuori del paradigma

---

funziona come "an agent of interdisciplinary admixtures" che tende a segnalare, per questa ultima generazione, una doppia specializzazione, piuttosto che un'antispecializzazione come invece inseguito dalla prima generazione analitica: "In other words, all the contradictory sides of the dance-music debates seem to coexist comfortably in late eighties postmodern dance" (p. 326).

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 314. Su Dunn si veda il ritratto biografico, professionale e bibliografico di Curtis L. Carter in Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. 2, pp. 461-462; sull'insegnamento di Dunn al Cunningham Studio, come antidoto al formalismo stilistico delle classi di composizione tenute da Louis Horst alla precedente generazione modernista di coreografi, si veda Banes, Sally, *Robert Dunn's Workshop*, in Id., *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham-London, Duke University Press, 1993, pp. 1-33.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>60</sup> Sulla natura analitica del suo insegnamento compositivo si veda anche Dunn, Robert, *Évaluer la chorégraphie*, in AA. VV., *De l'une à l'autre: composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles, Contredanse, 2010, pp. 280-285 (già Id., *Evaluating choreography*, in "Contact Quarterly", Winter/Spring 2008).

<sup>61</sup> Cfr. l'intervista a Robert Dunn, *Educating for the Future*, in McDonagh, Don, *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance*, Chicago, A Cappella Books, nuova edizione 1990, pp. 46-59.

teorico che presiede la relazione con la musica e la sua idea di armonia, che sono invece alla base di tutta la teoresi del maestro ungherese:

Whether we use any other writing material in between, we certainly do inscribe dances on the bodies of the dancers, as a group. [...] Laban's idea was very secondarily to make a Tanzschrift, a dance-writing, a way to record. Laban's idea was to make a Schrifftanz, to use graphic – written – inscriptions and then to generate activities. Graphic notation is a way of inventing dance, it is part of the conception of the dance. What the choreographer has to do is to choose a world of movement ... to invent or choose the graphic side and invent or choose the correlations<sup>62</sup>.

Si tratta dunque di un tentativo di prendere in contropiede la tradizione, e di un'alternativa pedagogica sostenuta da una filosofia pratica per un metodo di lavoro antiautoritario<sup>63</sup>. Ma questo generare la danza attraverso i materiali della partitura, secondo strategie aleatorie, valorizzando la struttura e l'architettura della composizione coreografica, coincide, anche, con la liberazione della scrittura dalla sua significazione in “una sorta di risalita al corporeo” del suo aspetto manuale, per quella stessa autonomia del gesto — “scription”, secondo Roland Barthes — capace di liberare la memoria dall'idea di scrittura (e di danza) come metafora<sup>64</sup>.

Grazie a tutto questo, la nozione di partitura (*score*) investe oggi, come ben rubricato da Jonathan Burrows, una pluralità di strumenti (*tools*) che sono le fonti primarie da cui il coreografo può attingere idee e suggestioni. Ma, ciò che

<sup>62</sup> Robert Dunn, intervista 16 maggio 1980, cit. in Banes, Sally, *Democracy's Body*, cit., p. 7 (e p. 216, n. 34). Banes inoltre individua con precisione i principi compositivi insegnati da Dunn: “the value of ordinary, even mundane actions, such as combing one's hair or eating; the freedom to exercise a range of options; the value of stillness as an element in the dance; the use of repetition and juxtaposition as structuring devices; and above all, the use of scores to generate and teach the dance” (*ibidem*); Ruth Emerson ricorda anche l'estrema praticità del lavoro di scrittura/invenzione su partitura in assenza di spazi necessari per le prove e nell'urgenza di trasformare al più presto le informazioni raccolte per i compiti dati settimanalmente (pp. 25-26).

<sup>63</sup> Si veda Reynolds, Claire, “Faire une danse à propos de rien de spécial”, *l'atelier de Robert Dunn*, in *Danse et Utopie*, numero monografico di “Mobiles”, n.1, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 129-136, la quale sostiene sia possibile parlare di un vero e proprio programma pedagogico di Dunn, “dans le sens où des éléments étaient volontairement récurrents et provenaient d'une philosophie pratique” (p. 134).

<sup>64</sup> Su cui, tra il 1971 e il 1973, si concentrerà la ricerca di Roland Barthes in *Variations sur l'écriture* (Id., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, pp. 5-72; nonché il mio *Danza & scrittura. Corpo e modernità nel primo Novecento*, in “Il castello di Elsinore”, XV, 45, 2002, pp. 23-34, sopr. pp. 27-31).

più conta, la partitura può diventare l'organizzazione spaziale del tempo della performance e dei suoi materiali di lavoro. È una strategia di lontananza per meglio comprendere la qualità del percorso compiuto; una tattica per intercettare le nuove idee che già in essa vi si anticipano; la linea che connette e insieme separa il performer e lo spettatore, "the piece itself", lo spazio dell'altro<sup>65</sup>.

Così, dunque, la memoria è già immaginazione, l'archivio liberato dalla sua logica, il museo dai timori della dispersione<sup>66</sup>. Anna Halprin nel 1969 scriveva, infatti: "We use *scores* to generate creativity"<sup>67</sup>.

L'alleanza, l'uso e il confronto con la musica sono alcune delle dimensioni (non unità) di questo cambiamento, e che deve essere inteso non come fondativo di un'origine, ma come una biforcazione, un incontro imprevedibile, una nuova considerazione dell'insieme da un inedito o ulteriore punto di vista: "cattura di codice, plusvalore di codice, aumento di valenza, vero divenire"<sup>68</sup>. Perché tra danza e musica, non si trattò tanto di passare da una relazione di

<sup>65</sup> Cfr. Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London-New York, Routledge, 2010, p. 143: "The score then represents, in a way, the piece itself, separate from the personality or desires of the performer. This can allow the performer to disappear at times, giving the audience space for a more direct and personal relation to the dance, music or text they're seeing or hearing".

<sup>66</sup> Ossia, l'azione (della performance dal vivo) è finalmente affrancata dall'ipotetica sua condanna a dover redimere la propria evanescenza, precarietà e impermanenza, tra i confini di un oggetto (nobile perché archiviabile e museabile) come la partitura e regolata dalle norme della "scrittura", su cui si veda l'ottima ricognizione (e l'esperienza artistica) di Van Imschoot, Myriam, *Rests in Pieces*, cit., nonché Schneider, Rebecca, *Resti performativi*, in Gravano, Viviana - Pitozzi, Enrico - Sacchi, Annalisa (a cura di), *B.Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Milano, Costa&Nolan, 2008, pp. 13-30. Sulle adiacenze tra le modalità di rappresentazione della linea nel movimento e nelle arti visive, si veda il bel catalogo *Dance / Draw*, The Institut of Contemporary Art Boston, Ostfilderns, Hatje Cantz, 2011.

<sup>67</sup> Halprin, Anna, *Scores*, ora in Id., *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, a cura di Rachel Kaplan, Hanover, Wesleyan University Press, 1995, p. 49. Nell'ambito della performance contemporanea, il coreografo Michele Di Stefano e l'artista visiva Margherita Morgantini, nel loro "libro di testo per un seminario sulla performance e la fisica dell'accadimento", invitano a una nuova tensione creativa inventando un modulo produttivo composto di istruzioni tecniche per l'azione, e di sorveglianza per il suo accadere: l'idea di partitura, nel lavoro di raccolta della scrittura e di riflessione visiva, è nuovamente negoziata qui fino alla vertigine e allo smarrimento della lista, perché finalizzata a uno "spaesamento completo" (Di Stefano, Michele - Morgantini, Margherita, *Agenti autonomi e sistemi multiagente*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 9).

<sup>68</sup> Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper & Castelvocchi, 2003, p. 43.

subordinazione a una di indipendenza<sup>69</sup>, quanto da un metodo compositivo del passato che implicava aggiustamento e “rapport intime” (Noverre)<sup>70</sup>, adattamento (Blasis)<sup>71</sup>, e conformità (Petipa)<sup>72</sup>, oppure visualizzazione spaziale (Appia)<sup>73</sup>, a una pratica di creazione che ora esige una più ampia serie relazionale: uguaglianza e funzionalità, reazione e partecipazione, oltre che assenza e rinuncia, fino ai limiti dell’infunzionale<sup>74</sup>. Anche nel caso della

---

<sup>69</sup> Cfr. Close, Roy M., *Music for dance: Western Music since 1900*, s. v. in *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. 4, pp. 515-520 (“The twentieth century has witnessed a series of liberating changes in the relationship of music and dance. Composers, long governed by assumption that music was necessarily subordinate to choreography, have been freed to follow their creative impulses more or less independently, and their experiments with new rhythms and sonorities, have invigorated both art forms. Choreographers, likewise emancipated from the constraints of nineteenth-century convention, have discovered new ways to juxtapose movement with music”, p. 515).

<sup>70</sup> Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur le ballets*, Lionne, Aimé Delaroche, 1760, pp. 73-74: “Le Maître de Ballets qui ignorera la musique, *phrasera* mal les airs; il n’en saisira pas l’esprit et le caractère; il n’ajustera pas les mouvements de la Danse a ceux de la mesure avec cette précision et cette finesse d’oreille, qui sont absolument nécessaires [...]. Ce sont les mouvements, et les traits de la musique qui fixent et déterminent ceux du danseur [...]. Par le rapport intime qui se trouve entre la Musique et la Danse, il n’est pas douteux, Monsieur, qu’un Maître de Ballets retirera des avantages certains de la connoissance pratique de cet Art”. (p. 22)

<sup>71</sup> È il prescrittivo monito di Carlo Blasis, sull’esemplarità degli antichi e nel credo classicista di una perfetta concordia tra ciò che si vede e ciò che si ascolta: “The most particular attention was paid in suiting the action to the music exactly; and those who failed to observe this rule, were severely attacked and censured. Scrupulous care should be taken to adapt the music with precision to pantomimic gesture” (in Id., *The Code of Terpsichore*, London, James Bulcock, 1828, pp. 188-189).

<sup>72</sup> Si ricordi almeno l’esempio del *Grand Ballet* ottocentesco, nelle rigide disposizioni riassuntive di Marius Petipa: “La composizione e la messa in scena di un *grand ballet* presentano enormi difficoltà: dopo aver abbozzato il libretto o il programma bisogna pensare ad ogni singolo carattere; completato il soggetto del balletto e le parti mimiche si devono inventare e comporre le danze appropriate, i *pas* e le variazioni, e conformarli alla musica” (Id., *Memorie*, a cura di Valentina Bonelli, Roma, Gremese, pp. 75-76).

<sup>73</sup> È l’idea di un’organica visualizzazione dell’opera musicale attraverso un’astrazione ideale dello spazio scenico, formulata da Adolphe Appia, e di cui si vedano gli scritti raccolti in Id., *Attore musica e scena*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975.

<sup>74</sup> È una prospettiva di lavoro che agisce al di fuori della logica della produttività, e che rivendica con forza il suo orientamento non al soggetto ma all’altro; sui vincoli teorici di questa aspettativa si veda Ponzio, Augusto, *Elogio dell’infunzionale. Critica dell’ideologica della produttività*, Milano, Mimesis, 2004. In questa stessa linea, oggi, si può riconoscere il lavoro del coreografo israeliano Emanuel Gat e il suo uso infunzionale delle grandi partiture musicali (da Bach a Mozart, all’infezione dei movimenti di salsa per il *Sacre*), fino all’ultimo approdo con *Brilliant Corners* (2011), in cui l’incontro tra danza e musica avviene attraverso la sola logica interna con cui l’omonimo album del jazzista Thelonious Monk è stato realizzato nel 1957, senza che esso sia riprodotto in scena (“The music for *Brilliant Corners* was created through a process, which “borrowed” most of its tools and mechanisms from the choreographic one. The idea was to create a parallel and independent structure that will coexist and merge with the choreographic one as a result of a shared inner logic. It contains hundreds of musical samples from enormously varied sources, which are later thrown into a slow process of manipulating,

calcolatissima contingenza attiva nella collaborazione tra John Cage e Merce Cunningham, la più emblematica di tutto il Novecento, in cui il massimo della vicinanza coincide proprio con il massimo della distanza<sup>75</sup>.

### “A musical zoo”

Sul limitare del secolo, e sempre nell’ambito ben sorvegliato del vocabolario accademico, anche Michail Fokin aveva auspicato, per la nascita di un “nuovo balletto”, una diversa alleanza tra danza e musica. Così nel suo primo manifesto coreografico, apparso sul “Times” il 7 luglio 1914, dettando nuove condizioni e riconoscendo aggiuntive distinzioni, Fokin illustra l’ultimo dei cinque principi della sua riforma:

The fifth rule is the alliance of dancing with other arts. The new ballet, refusing to be the slave either of music or of scenic decoration, and recognizing the alliance of the arts only on the condition of complete equality, allows a perfect freedom both to the scenic artist and to the musician. In contradistinction to the older ballet it does not demand “ballet music” of the composer as an accompaniment to dancing; it accepts music of every kind, provided only that is good and expressive<sup>76</sup>.

---

interacting and influencing each other. The result is a rich musical environment, which escapes categorizations but converses accurately and naturally with the choreography”, note di presentazione in <http://www.emanuelgatdance.com/brilliant-corners/>). Come ancora, per esempio, in alcuni lavori di Jérôme Bel, la musica è performata in una dimensione di sottrazione dell’aura e di decostruzione di ogni sua dimensione di godimento spettacolare: ad esempio in *Shirtology* (1997), il performer Frédéric Seguet a un certo momento esegue una sequenza da un noto brano di Mozart con la voce leggendo e indicando le note in partitura stampata su una maglietta grigia da lui stesso indossata, o in *Jérôme Bel* del 1995, una voce femminile canticchia tutto il *Sacre* di Stravinskij di cui all’inizio ha scritto cognome e nome su una parete nera di fondo, come una colonna sonora per sempre sottratta alla sua funzione, proprio come in *Le dernier spectacle* (1998) in cui un danzatore, con il costume femminile di un noto assolo di Susanne Linke, immobile canticchia il brano musicale dell’assolo che non esegue mentre in cuffia ne ascolta la traccia; in *The show must go on* (2001), infine, l’onnipresente colonna musicale pop è parodia insistita della sua più immediata funzione di intrattenimento, come per mostrare l’iperfunzionalità della relazione abituale tra ascolto e visione, condotta qui fino ai limiti dell’assenza di ogni presenza sul palco, che resta vuoto, infunzionale appunto, come fosse lo spazio di puro godimento di un corpo in movimento ormai solo da immaginare.

<sup>75</sup> Sul modello di “collaboration at a distance”, si veda Copeland, Roger, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 271-272.

<sup>76</sup> Fokine, Michel, *Letter to “The Times”, July 6th, 1914*, in *What Is Dance?*, cit., p. 260 (anche in Beaumont, Cyril W., *Michel Fokine and His Ballets*, London, Dance Books, 1935 e 1996, pp. 144-147); i primi quattro riguardavano la creazione di nuove forme di danza corrispondenti al soggetto, senza ricorrere a passi di danza esistenti; l’uso della pantomima solo come espressione dell’azione drammatica, non come semplice divertimento o intrattenimento;

“A complete equality” è richiesta che racchiude e disvela anche un’impronta: il passaggio di Isadora Duncan a San Pietroburgo con il suo *all-Chopin program*, nel 1904, e di conseguenza la memoria della sua lezione sull’uso per la nuova danza del grande repertorio musicale, da cui il giovane Fokin fu profondamente impressionato<sup>77</sup>. Ben oltre ogni progetto sinestesico simbolista (*Gesamtkunstwerk*), questa è sopra tutto una richiesta che palesa direttamente un vincolo di natura politica, perché fortemente connessa con l’idea del superamento del passato. La rivendicazione di Fokin per un nuovo ruolo della musica di danza, non esauribile nella sua mera funzionalità di accompagnamento scenico, apre le porte a un mutamento della scelta (“music of every kind”) che non investe soltanto il gusto (“good and expressive”). Perché la domanda pregiudiziale di Fokin (“it does not demand”) che si trasforma in un gradimento (“it accepts”), non sottrae la richiesta per la danza dall’obbligo ben determinato di un rapporto con la musica. Il nuovo, qui, mette invece in discussione il passato: lo statuto della musica per danza e la legittimità di una gerarchia fra le arti che escluda la concezione del balletto come unità<sup>78</sup>. Un passato, dunque, che diventa supplemento della storia<sup>79</sup>. Così

---

l’uso dei gesti convenzionali soltanto quando richiesto dal balletto; l’uso dell’intero corpo di ballo in modo espressivo e non più ornamentale. Donatella Gavrilovich ricorda che in questo scritto di Fokin “è facile riconoscere non solo i principi innovatori di Gorskij, ma è possibile individuare anche gli elementi peculiari della futura poetica di Golejzovskij e quelli dell’opera teorica di Lopuchov, elaborata durante gli anni Venti” (Id., *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, Roma, UniversItalia, 2012, p. 79).

<sup>77</sup> Cfr. Garafola, Lynn, *Diaghilev’s Ballets Russes*, New York, Da Capo Press, 1998, p. 41: “Music was yet another domain where Duncan’s influence was palpable. [...] Duncan’s hubris in rifling the literature of “high” music was as scandalous as her bare feet”. Donatella Gavrilovich ricorda, tuttavia, che l’utilizzo di musica concertistica e sinfonica nel balletto, “risaliva in Russia ai piccoli *Études*, che Gorskij sperimentò fin dal 1897”, e a cui Fokin aveva partecipato (Id., *Le arti e la danza*, cit., pp. 43, 56, 70-72). Degno di nota il feroce, posteriore giudizio di George Balanchine: “Isadora Duncan danzò la *Sesta Sinfonia*, la Patetica di Ciaikovskij. Danzò, esattamente nello stesso modo, la *Marsigliese* e l’*Internazionale*. Saltellava qualunque musica le capitasse a tiro, senza tanti distinguo. Bastava che sciarpe e veli disegnassero adeguatamente le piroettanti linee del suo corpo” (in Volkov, Solomon, *Balanchine Ciaikovskij. Conversazioni con George Balanchine*, Roma, Di Giacomo, 1993, p. 193).

<sup>78</sup> Così a proposito di *The Magic Flute* che Lev Ivanov coreografò per la scuola Imperiale, a cui partecipò il giovane Fokin: “It was plainly obvious that Ivanov did not even take the trouble to listen to the music which the composer brought in before beginning the staging of the dances. I do not recall what I thought of, and how I reacted to, this most peculiar system of staging a

come l'uso del grande repertorio musicale per la nuova danza non è un atto di conciliazione con la storia, ma fa di essa il supplemento della sua mancanza: l'origine di una separazione tra danza e musica che, in effetti, non si è mai compiuta<sup>80</sup>.

Era, questa, una vera e propria ideologia del canone modernista: l'unità del mentale con l'emozionale, dello spirituale con il fisico, della *motion* con l'*emotion*. Per Fokin, infatti, l'origine è l'unità<sup>81</sup>.

Nicolas Nabokov, compositore russo e intellettuale militante in Europa alla fine della seconda guerra mondiale, ha descritto con arguzia le coordinate culturali che presiedevano e regolavano i rapporti di Sergej Pavlovič Djagilev con la musica (e i compositori) per le produzioni dei suoi Ballets Russes<sup>82</sup>. L'apparente assenza di una linea specifica delle scelte musicali di Djagilev era

---

ballet. But I do remember that, even then, I realized that it was a most strange approach" (Id., *Memoirs of a Ballet Master*, cit., p. 31).

<sup>79</sup> Insomma, la più vera idea del nuovo contiene già il suo opposto, ossia il passato; e senza questo supplemento non ci sarebbe l'idea del nuovo.

<sup>80</sup> Come invece vuole Victor Seroff per Duncan, ripreso da Jordan (*Introduction*, cit., p. 14: "Duncan, aiming to express the *Geist*, or spirit of the music, or the feeling it suggested to her, turned to the great composers of the past, both for inspiration and in order to be in harmony, a state of wholeness, with history", e p. 198, n. 29, ove rimanda alla stessa Isadora Duncan, *The Art of the Dance* [1928], cit., p. 90; corrisponde allo scritto *Terpsichore*, prob. del 1909, e questo è il passo: "And that is why I have taken as a guide the rhythms of the great Masters; not because I thought I could express the beauty of their works, but because, in surrendering my body unresistingly to their rhythms I have hoped to recover the natural cadences of human movements which have been lost for centuries").

<sup>81</sup> Così ancora Fokin, contro la struttura a numeri di bravura del vecchio balletto: "Is a separate success for each individual small number in the ballet necessary? Do these successes not destroy the unity of the work? Is not the rule of unity, required in all other arts, just as essential in the ballet" (Id., *Memoires*, cit., p. 47), perché l'unità dell'azione e dei mezzi espressivi deve garantire trasformazione e interpretazione delle immagini, non essere motivo di "self-exhibition" (p. 50); scelte che nell'approccio alla creazione, in Fokin, hanno sfumature più etiche che teoriche (p. 109), escludono l'improvvisazione (p.130), e nelle quali l'interprete è solo una parte del tutto, non il suo centro (p. 156), gettando così le basi per l'idea modernista della continuità del movimento (pp. 195-196) proprio nel ribadire la natura dello sforzo comune fra le arti, per una reciproca legittimazione (del nuovo) senza gli svantaggi di una (vecchia) gerarchia (p. 232: "But I still claim that when several art forms are united into one effort they all become equally important, and one art form should not dominate the others").

<sup>82</sup> Cugino del romanziere Vladimir, autore nel 1934 delle musiche del balletto *Union Pacific* (*An American Ballet in One Act and 4 Scenes*), con il libretto di Archibald MacLeish e la coreografia di Leonide Massine, Nicolas Nabokov fu un attivo protagonista delle politiche della Cia di denazificazione dell'Europa attraverso la promozione culturale e artistica prodotta in democrazia, successivamente anche come linee di difesa politica anticomunista (cfr. Saunders, Frances Stonor, *La guerra fredda culturale. La Cia e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi, 2004, *ad indicem*, nonché Nabokov, Nicolas, *Cosmopolite. Mémoires*, Paris, Mémoire du Livre, 2002).

abbastanza sconcertante per quei tempi e fecero di lui “as a kind of director of a musical zoo”<sup>83</sup>. L’immagine descrive molto bene il recinto che insieme contiene, ricrea ed espone in una simulazione della natura la ricerca strategica per una cittadinanza politica del balletto modernista di cui i Ballets Russes furono senz’altro i principali promotori.

Lo zoo musicale messo in piedi dall’impresario russo non era in fondo che il riflesso di un dono dell’ascolto vorace e immediato. Djagilev era assai abile nel comprendere la qualità del suono e il suo potenziale scenico. Un dono, il suo, educato a una capacità di conoscenza molto dettagliata della partitura, su cui era in grado di intervenire con proposte e suggerimenti anche dispotici ma sempre convenienti<sup>84</sup>. Djagilev aveva una conoscenza della musica del passato vasta e minuziosa, secondo un senso estetico, però, guidato o forse meglio sovrastato più in particolare dalla ricerca del *souffle*, dell’*élan* della musica tardoromantica: Wagner, Čajkovskij e Verdi su tutti, “those were real, full-blooded, great men”<sup>85</sup>. E proprio qui è possibile scorgere la resistenza di una ossessione per la misura della grandezza, il “fiuto per la totalità”, come è stato scritto<sup>86</sup>, il senso indomato di un passato irripetibile, l’assillo del perituro, il tormento per la storia che si anticipa sulle rovine del presente. Per Djagilev si trattava allora di una negoziazione musicale continua, nel dispositivo immateriale dello zoo, per una idea futura di armonia che arrivava sempre da un altrove: l’esotico, il selvatico, il raro. Un’armonia da museo, di cui questo

---

<sup>83</sup> Nabokov, Nicolas, *Diaghilev and Music* (1951), in Robert Gottlieb (a cura di), *Reading Dance. A Gathering of Memoirs, Reportage, Criticism, Profiles, Interviews, and Some Uncategorizable Extras*, New York, Pantheon Books, 2008, p. 511 (ora anche in francese in Nabokov, Nicolas, *Cosmopolite*, cit., pp. 238-245).

<sup>84</sup> Irresistibile, su questo aspetto di Djagilev, il fermo ricordo di Fokin, per il solito compassato e imperturbabile, qui graffiante e perentorio: “Cuts were his speciality, his weakness, and his prerogative” (Id., *Memoires*, cit., p. 229). Anche Massine ricorda, ad esempio, quanto Strauss “teneva in gran considerazione il giudizio di Djagilev ed era sempre pronto a modificare la sua musica in conformità con esso, se necessario” (Massine, Léonide, *La mia vita nel balletto*, a cura di Lorena Coppola, Napoli, Fondazione Léonide Massine, 1995, p. 67).

<sup>85</sup> Nabokov, Nicolas, *Diaghilev and Music*, cit., p. 511.

<sup>86</sup> Schlögle, Karl, *La traccia di Djagilev in Europa*, in Id., *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di Storia e geopolitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 198, una dote quella di Djagilev per la totalità e la sintesi che “andava a occupare il vuoto lasciato nel mondo dalla suddivisione del lavoro”.

altrove è sempre nostalgia per il selvaggio e seduzione per il serraglio: il tempo finalmente domato e ingabbiato perché lontano o passato<sup>87</sup>.

L'armonia tra danza e musica, la loro congiunzione raggiungibile soltanto attraverso lo studio approfondito dell'intera partitura, è essenziale per l'idea di coreografia come arte autonoma nel balletto modernista. Il punto teorico massimo di questa conquista, d'area simbolista e costruttivista, si trova senz'altro nella teoresi di Fëdor Vasil'evič Lopuchov. L'affrancamento del balletto dalla narrazione (dal soggetto tematico, dal *plot*) grazie alle leggi della musica sinfonica, e la ricerca di una concordia (integrazione, unità) tra danza e musica, "mai basata sulla composizione casuale dei movimenti", mirano direttamente a "mettere in scena l'orchestra"<sup>88</sup>. Entrato presto nel corpo di ballo del Mariinskij, lavorando molto come solista di carattere con Fokin, il suo debutto alla coreografia risale al 1916, con due balletti tra cui *Son (Sogno)*, su musiche di Nikolaj Šerbačev, in cui Lopuchov già tenta "di mettere in scena danze conformi al significato dei diversi strumenti musicali dell'orchestra"<sup>89</sup>. Il problema dell'unità tra danza e musica, non solo ritmica ma emozionale, a partire dall'orchestrazione strumentale della partitura musicale e non dalla sola melodia eseguita come di consueto durante le prove sulla partitura pianistica, è già intuito come la soluzione per rimeditare, salvandola, la tradizione<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> In termini sociali, un'idea di spazio urbano capace di sovrastare la nostalgia del tempo e del selvaggio è proprio l'iscrizione del museo nello spazio dello zoo, per cui si veda almeno Hancocks, David, *A Different Nature: The Paradoxical World of Zoos and Their Uncertain Future*, Los Angeles, University of California Press, 2002.

<sup>88</sup> Cit. dall'autobiografia di Lopuchov, *Sest'desjat let v baletе*, uscita a Mosca nel 1966, in Gavrilovich, Donatella, *Fedor Lopuchov*, in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, risp. pp. 275 e 250 (ora anche in Gavrilovich, Donatella, *Le arti e la danza*, cit., pp. 163-192, 231-244).

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>90</sup> Elizabeth Kendall ricorda che "he learned to read orchestral scores from conductor Emil Cooper" (in *Balanchine and the Lost Muse: Revolution and the Making of a Choreographer*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 156); si veda anche Souritz, Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., pp. 256-266; ma cfr. sopr. a p. 265: "Lopuchov tried to formulate basic principles for the correspondance between music and dance. This correspondance had to be not only rhythmic, but also emotional ("the coincidence of the rise of the sound-emotional and the choreographic-emotional"). The curve of the melody should be matched with a curve of the dance line; the coloration of dance movements should correspond to the coloration of the instrumentation. The character of the dance movements ought to be different for music in major or minor keys; the dancing must emphasize changes in

Sulle orme di Fokin, e forse nell'eco "dell'allestimento coreografico sulla Quinta Sinfonia di Glazunov, realizzato a Mosca nel 1915 da Gorskij e da lui definito come il primo tentativo di sinfonia danzata"<sup>91</sup>, Lopuchov scrive, tra il 1916 e il 1917, il libro *Puti baletmejestera (L'arte del coreografo)* e collabora attivamente, nel 1921, con il Molodoj balet (Giovane Balletto) di cui fa parte anche uno dei suoi fondatori, il giovane ballerino Georgij Balančivadze<sup>92</sup>: nasce in questo contesto l'innovativo progetto, sebbene fallimentare, del citato balletto *La magnificenza dell'Universo* (1923)<sup>93</sup>. Ma già nel 1922 Lopuchov viene prescelto come esecutore del programma di recupero e salvaguardia dei balletti della tradizione classica, soprattutto Petipa, e inoltre viene nominato direttore artistico del Mariinskij. Negli anni postrivoluzionari è un attivo testimone dell'epoca sovietica e del passaggio storico del balletto da arte elitaria di intrattenimento per l'aristocrazia zarista, in arte proletaria nei programmi culturali del nuovo partito comunista<sup>94</sup>. Ma è anche il maggior responsabile

---

tonality. The development of the musical theme demanded a development of the dance theme").

<sup>91</sup> Gavrilovich, Donatella, *Fedor Lopuchov*, cit., p. 259.

<sup>92</sup> "Lopukhov era un uomo saggio: fu il primo a creare una sinfonia danzata. Ho imparato da lui" (George Balanchine in Volkov, Solomon, *Balanchine Ciaikovskij. Conversazioni con George Balanchine*, cit., p. 137); ma su questa decisiva filiazione si veda Jordan, Stephanie, *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books, 2000, pp. 46-50; come già Kirstein, Lincoln, *Tanzsynfonia* in Id., *Movement & Metaphor four centuries of ballet*, New York-Washington, Praeger, 1970, pp. 218-21, che considera questa opera di Lopuchov il prototipo di *Serenade* che Balanchine realizza nel 1935 su musiche di Čajkovskij; ma poi soltanto generiche le allusioni in *Thirty Years. Lincoln Kirstein's The New York City Ballet*, New York, Alfred A. Knopf, 1978, p. 7: "I could not know that at this very moment, in Leningrad, her brother Feodor Lopukhov was rehearsing with a young fellow student, Georgei Balanchivadze, for an experimental program of revolutionary ballets", non meno che nell'opera di suo maggior impegno, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*, New York, Putnam's Sons, 1935, p. 257, ove Kirstein si rammarica soltanto dell'assenza di una traduzione degli scritti di Lopuchov. Ma ora si veda soprattutto l'ampio studio di Kendall, Elizabeth, *Balanchine and the Lost Muse*, cit., pp. 175-188 e 193-194. Per Gavrilovich il fondatore del Molodoj balet fu, invece, Lopuchov (*Le arti e la danza*, cit., p. 180).

<sup>93</sup> Forse anche per avallare una paternità parigina, dunque occidentale, del sinfonismo coreografico, Kirstein sostiene che "Lopoukhov (whose sister was a Diaghilev soloist), although staying in Russia, was aware of activity in Paris through scores and photographs" (Id., *Movement & Metaphor*, cit., p. 218)

<sup>94</sup> Christina Ezrahi descrive con precisione questa apertura dei bastioni dell'alta cultura imperiale zarista alle masse, anche discutendo la posteriore testimonianza di Lopuchov, in cui però il balletto del vecchio repertorio (l'unico disponibile in epoca di guerra civile) non si trasforma in una esperienza di risveglio della coscienza socialista ma rappresenta soltanto una fuga dagli orrori della realtà rivoluzionaria, nel suo libro *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012, pp. 14-21. Nei primi anni

della trasmissione del repertorio tardo-ottocentesco, dunque della sua revisione, non di rado della sua integrazione, del riconoscimento, insomma, della storicità di tale repertorio in tutta la sua difficile transitorietà. Nel suo rapporto con il presente, il lavoro sul passato di Lopuchov è anche, gramscianamente, una critica sia sul piano teorico e sia sul piano politico, nel processo vitale del superamento di ciò che è percepito come precario, per una maggiore aderenza del passato al tempo presente. Da qui l'esigenza, che emerge nei suoi scritti, di una musica per la danza composta *ex novo*, come un antidoto sia alla distanza dalle intenzioni del compositore nell'uso della grande musica di Duncan, sia ai "propositi di meccanizzazione" propugnati invece dalla ritmica di Jaques-Dalcroze, introdotta in Russia a partire dal 1909, promossa insieme al sistema trinitario di Delsarte dal Principe Sergej Volkonski, direttore dal 1899 al 1901 dei Teatri Imperiali<sup>95</sup>.

---

dopo la rivoluzione, gli ex teatri imperiali sono spesso sotto minaccia di chiusura, sia perché considerati distanti e irrilevanti per la vita contemporanea e sia perché troppo costosi per il nuovo stato; ma nel 1922 la loro chiusura risulta meno conveniente di un drastico taglio dei sussidi, e questo mantiene in vita anche la polemica ideologica sulla legittimità della loro sopravvivenza (pp. 24-25); nel 1925 Lunačarskij sostiene il ruolo fondamentale del balletto, sia artistico che sociale, nel futuro della cultura socialista: la preservazione della cultura prerivoluzionaria avrebbe accompagnato e favorito la nascita di una cultura autenticamente proletaria (p. 26). Ma il controllo ideologico e la missione educativa che prevalsero nelle successive politiche culturali già si annidavano nell'inclinazione pluralista, ed essenzialmente religiosa, di Lunačarskij; la cultura del passato, ora rivolta alle masse, si deve preservare come una sorta di *training* artistico su cui far progredire gli *standard* tecnici e costruire gli spettacoli di massa del futuro nuovo uomo socialista: "The harmony, precision of ballet movements, the full control over one's body, the full control over the lively mass – here is the pludge of the great role that ballet can have in the organization of such performances" (cit. a p. 28). L'educazione delle masse attraverso la civilizzazione del passato passa così attraverso le insidie ideologiche della futura propaganda che ritrova nel balletto le armi per un nuovo disciplinamento. Con la campagna del 1936 contro ogni formalismo, su tutti *Svetlyi rechei* (*The Bright Stream* o *The Limpid Stream*) di Lopuchov e Šostakovič, il balletto diventa un 'apprendista' del dramma, e come risultato della negoziazione con l'estetica del socialismo reale nasce il genere del *dramaticheskii balet* o *dramabalet*: "During the era of *dramabalet*, which lasted from the mid-1930s until the cultural Thaw in the 1950s, full-length narrative ballets became the only acceptable type of ballet production" (p. 32). Lo studio poi procede sulla divisione duale che sta all'origine del balletto in Europa, tra la dimensione ornamentale e il suo potenziale narrativo; in realtà, su di un piano meglio sorvegliato dal punto di vista teorico, è il passaggio da una idea di danza come testo (da Belgioioso a Beauchamp) a una come testo visivo (Noverre) che segna e accompagna la difficile coesistenza dei due paradigmi fino a Petipa, prima della riforma di Fokin per l'unità del balletto, e la proposta di Lopuchov, invece, per il balletto sinfonico.

<sup>95</sup> Cfr. Calvarese, Ornella, *Russia Anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in "Teatro e Storia", n. 24, 2002-2003, pp. 184-194, .

È l'estetica modernista di Lopuchov che comporta, anche, nella sua riflessione sul rapporto tra danza e musica, un vero e proprio cambiamento di filosofia della storia: la percezione che l'incontro con la tradizione non può più avvenire tra partiture (musicali e coreografiche) di un tempo "vuoto e omogeneo" come quello del passato, ma dal tempo "riempito dell'*adesso* [*Jetztzeit*]"<sup>96</sup>. Sono dunque i "temi coreografici", di cui parla Lopuchov, quelli che meglio consentono di sviluppare, in stretta congiunzione fra loro, ogni tipo di movimento e di giustificare 'sinfonicamente' ogni variazione di movimento in termini di realtà formale, e non di mera esibizione tecnica o di bravura ("a sort of balletic mixed salad")<sup>97</sup>.

Il fallimento del suo progetto di *danzasinfonia* va inteso in tutta la complessità di questa utopia: non si tratta solo di fare a meno di un pretesto narrativo o di realizzare una coreografia di "pura danza". Si tratta soprattutto della consapevolezza che il contenuto (il soggetto) "racchiuda in sé lo sviluppo di un pensiero che gradualmente si sviluppi nelle sue parti"<sup>98</sup>, ossia che la generazione della vita abbia luogo in scena senza l'ausilio della rappresentazione. Dunque, che la liberazione della performatività in quanto processo di materializzazione delle idee coincida con l'*agency*, ossia con una assunzione di responsabilità nei confronti di un'azione capace di mettere in crisi la nozione stessa di rappresentazione. Anche se in un progetto che preclude ogni *eccesso* e *dismisura* perché soffre, come sottolineato da Jordan, della persistenza di modelli musicali<sup>99</sup>.

## Rovine

In un passo dei suoi *Memoires of a Ballet Master* Fokin, in merito alla riproduzione delle danze di carattere, rivendica piena libertà al coreografo

<sup>96</sup> Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, § XIII, p. 47.

<sup>97</sup> Lopukhov, Fedor, *Dance Symphonism*, in Id., *Writings on Ballet and Music*, cit., p. 99.

<sup>98</sup> Lopuchov, Fedor, *Danzasinfonia* (1925), in Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante*, cit., p. 269.

<sup>99</sup> In Lopukhov, Fedor, *Writings on Ballet and Music*, cit., p. 207 n. 3 e p. 208, n. 11.

contro l'idea di un'imitazione servile e lontana dalla vita. Fokin allora introduce una comparazione che più che rivendicare l'uguaglianza di metodo compositivo tra danza e musica, esige per la danza un debito del materiale direttamente dalla realtà: "Like a composer dipping into themes, rhythms, and harmonies of national and folk songs, and creating from them his own symphony, the ballet master can and should develop and enrich the material borrowed from life, creating from it his own symphony of movement"<sup>100</sup>.

Ma, come scrive il musicologo Taruskin, "in the twentieth century, the symphony moved to the suburbs"<sup>101</sup>, la ricerca di una stilizzazione del balletto diventa comunicazione attraverso nuove e storicamente inaccessibili forme musicali, e i conti con l'idea di una centralità della tradizione una inutile sfida della storia<sup>102</sup>.

Ancorato alle fortune della forma sinfonica, il nuovo balletto non poteva che radicarsi nell'espressione e parlare a tutti. Tra danza e musica, ciò che per Lopuchov doveva essere congiunzione di sostanza e corrispondenza di astrazione, insomma il riflesso dell'armonia del cosmo, nella sperimentazione del *balletto sinfonico* di Léonide Massine, a partire già dai trionfi di *Les présages* del 1933, sulla quinta sinfonia di Čajkovskij per i Ballets Russes de Monte Carlo<sup>103</sup>, diventa invece traduzione visiva di uno stile musicale, ricerca di una corrispondenza letterale di forme capace di integrare il vocabolario classico del movimento con le dissonanze e l'insolito tramite proprio l'espressione: "interpretation involved [in an] allegorical visualizations of the music"<sup>104</sup>.

<sup>100</sup> Fokine, Michel, *Memoires*, cit., p. 103.

<sup>101</sup> Taruskin, Richard, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 2009, p. 43.

<sup>102</sup> Sulla trasformazione modernista del modello musicale attraverso la dimensione mimetico-narrativa, si veda Prieto, Eric, *Listening In. Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002. Sulla tendenza drammatica della musica per balletto, già in Čajkovskij, "come se fosse un'originale musica sinfonica", si veda Budjakovskij, Andrej E., *P.I. Čajkovskij: simfoničeskaja muzyka*, cit. in Gavrilovich, Donatella, *Le arti e la danza*, cit., p. 54.

<sup>103</sup> Cfr. Walker, Kathrine Sorley, *De Basil's Ballets Russes*, New York, Atheneum, 1983, *ad indicem*.

<sup>104</sup> Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, Jefferson-London, McFarland & C., 2004, p. 152, che inoltre precisa: "*Les Présages* was a triumph at Montecarlo. But it was the Paris and London premières during the summer that launched the symphonic ballet controversy that was to rage for years. Some musicians deemed the use of a symphony to accompany a ballet nothing less than a sacrilege, while others contended that ballet should not

Poteva essere il presagio di un tramonto del vecchio balletto che la modernità incalzava, proprio nelle forme della sinfonia, sulle orme del suo più prossimo passato<sup>105</sup>. Fu invece “lo stampo da cui veniva ricavata l’immagine della ‘modernità’”, lo specchio riflesso soprattutto delle sue rovine<sup>106</sup>.

Già nel 1937 Anatole Chujoy, ballettomane russo e cittadino americano dal 1936, fondatore nel 1942 della rivista “Dance News” e convinto assertore dell’originaria interdipendenza tra danza e musica, nel suo tempestivo studio *The Symphonic Ballet* organizza una precisa genealogia che congiunge le lontane intuizioni *coreodrammatiche* di Salvatore Viganò (unità tra passi e mimica nell’uso espressivo del corpo dell’interprete nella sua totalità; nuovo valore dinamico del corpo di ballo come gruppo) alle successive richieste di riforma avanzate da Fokin (riassunte nei cinque punti della lettera al “Times”), fino ai balletti sinfonici realizzati da Massine, “who regards symphonies as a definite ballet idiom”<sup>107</sup>. Lo studio, che significativamente rimuove l’apporto di Lopuchov, a quest’epoca ancora attivo nell’Unione Sovietica, mette a fuoco alcuni punti fondamentali per il rapporto tra danza e musica. Chujoy registra la fine della sacralità della musica seria, ancora non legittimamente accessibile alla coreografia. Sottolinea che tale accessibilità dipende dall’esperienza individuale dell’ascoltatore. Afferma che è il balletto l’arte di sintesi tra musica, danza e

---

have to acknowledge musical boundaries” (p. 136). Norton insiste anche sulla “fusion of classical ballet and the principles of German expressionist modern dance, as formulated by Rudolf Laban and Mary Wigman. Nina Verchinina, who danced the role of Action, went to Germany to study for a year with Wigman. Yet her prior rigorous ballet training gave Massine the perfect vehicle for incorporating Laban principles into a classical work. Dancing *en pointe*, Verchinina used “alternately tremulous, flowing movements or sharp, close-angled gestures.” (p. 153). Anatole Chujoy ricorda che “Michel Fokine is of the opinion that symphonic ballets (especially *Choreartium*) are not a new style, but only Wigman *sur les pointes*” (*The Symphonic Ballet*, cit., p. 32).

<sup>105</sup> Come senz’altro vorrebbe Leslie Norton, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, cit., p. 153: “The fusion spun a new kind of balletic freedom, *présaging* the direction of contemporary ballet”.

<sup>106</sup> Cfr. Benjamin, Walter, *Passages di Parigi II*, in Id., *I “passages” di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, in *Opere complete di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2000, vol. IX, p. 959: “Non era un tramonto, ma il rivolgimento. D’un colpo solo erano diventati lo stampo da cui veniva ricavata l’immagine della “modernità”. Qui il secolo rispecchiava con aria di sufficienza il suo passato più prossimo. Qui era la casa di riposo dei bambini prodigio...”.

<sup>107</sup> Chujoy, Anatole, *The Symphonic Ballet*, New York, Kamin, 1937, p. 30.

pittura. Definisce, infine, il *balletto sinfonico* non come una mera traduzione o interpretazione, ma come una duplice corrispondenza tra danza e musica:

in mood, which is the subject matter of both the music and the dance, and in rhythm, which is the outer pattern of both the music and the dance. There is an inner and outer justification in this connection, and it matters little whether one calls it parallelism or transvaluation. The music and the dance furnish the warp and woof of the finished web, which is symphonic ballet<sup>108</sup>.

In questa corrispondenza di "mood" e "rhythm", di scelta modale e uso dei tempi, il balletto sinfonico per Chujoy altro non è che l'allegoria di una temporalità capace di pensare in termini nuovi, dunque di rinnovamento culturale, probabilmente di ispirazione nietzschiana, lo spazio di un ultimo prolungamento della tradizione sulla modernità<sup>109</sup>.

Massine ha dominato la scena internazionale del balletto tra gli anni Trenta e Quaranta, ed è stato uno straordinario interprete di carattere, innovatore del genere grottesco<sup>110</sup>, e altrettanto prolifico coreografo con forti aperture alle tecniche della danza moderna con cui ha integrato i passi del vocabolario accademico (contrazione del torso, mobilità espressiva delle braccia etc.). Ma Massine fu soprattutto un apolide del mondo del balletto successivo alla fine dei Ballets Russes di Djagilev (1929) a cui, nel bene e nel male, è stato sempre associato. Nell'impossibilità di essere sostenuto da una propria compagnia stabile con cui costruire continuità di repertorio, il suo lavoro coreografico si è adeguato, forse più di chiunque altro durante la diaspora successiva la morte dell'impresario russo, alle mutevoli domande del mercato: "to prove that ballet could be popular with the masses"<sup>111</sup>. E dunque forse ancora con *Choreartium* del 1933, l'esplorazione più astratta dello stile sinfonico nel balletto non poteva

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>109</sup> Cfr. Jones, E. Michael, *Friedrich Nietzsche: transvaluation of all values as the prosecution of the cultural war*, in Id., *Dionysos rising: the birth of cultural revolution out of the spirit of music*, San Francisco, Ignatius Press, 1994, pp. 51-98.

<sup>110</sup> In una intervista televisiva, Igor Youskevitch ha ricordato l'influenza su Massine di Kurt Jooss, e ha chiarito (in modo franco e divertito) che da Massine erano chiamati grotteschi tutti quei passi che non erano compresi nel vocabolario accademico: "not ugly but unusual" (in *The Art of Leonid Massine: Symphonic ballets*, per la serie televisiva *Eye on dance*, registrata il 21 marzo 1989 negli studi WNYC-TV, messa in onda l'11 maggio 1989, e condotta in studio da Celia Ipiotis).

<sup>111</sup> Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, cit., p. 288.

che evolversi per Massine, in termini coreografici, verso un'integrazione di forme, l'invenzione di un idioma, insomma la conversione dell'inquietudine di un'intera generazione, quella tra le due guerre, in una più o meno pacifica e comprensiva convenzione<sup>112</sup>.

Nella sua autobiografia Massine descrive la visita, nel 1931, alle rovine del tempio a Selinunte in Sicilia e, attraverso questa visione, il sentimento di un tempo ulteriore e più vasto, "non databile" come scrive oggi Marc Augé:

---

<sup>112</sup> L'esplorazione di Massine della forma sinfonica in coreografia a partire da *Les présages* comprende, sempre nel 1933, *Choreartium* sulla quarta sinfonia di Johannes Brahms, in cui la polarizzazione di movimento maschile/femminile asseconda la strumentazione, mentre gli schemi di movimento visualizzano, in termini di azione parallela, l'interpretazione dello spirito musicale: questa coreografia è considerata il primo e più compiuto tentativo, dopo *Les Sylphides* del 1909 di Fokin, "to set serious dancing to serious music without reference to theme, era, characterization, plot or realistic set design" (Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, cit., p. 170); nel 1936, *Symphonie Fantastique* sull'omonima partitura a programma di Hector Berlioz (con il sottotitolo *Épisode de la vie d'un Artiste en cinq parties*), in cui Massine tenta, invece, di integrare astratti passaggi coreografici con una trama "romantica e melodrammatica" già definita dalla partitura; nel 1938, l'ossessione per il monumentale conduce ancora Massine a una visualizzazione extra-tematica della *Seven Symphony* di Beethoven, si tratta della creazione e distruzione del mondo, "involving a mixture of Greek mythology and the Bible" (Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, cit., p. 195); nel 1939, poco prima dello scoppio della guerra, *Rouge et Noir* (poi *L'Étrange Farandole*) sulla Sinfonia n. 1 in F major di Šostakovič, Opus 10 (1926) in cui Massine sviluppa il tema del conflitto tra il mondo materiale e quello spirituale visualizzato, grazie anche alla collaborazione di Matisse, nella corrispondenza simbolica dei colori; nel 1941, *Labyrinth* sulla Sinfonia n. 7 in Do maggiore (1828) di Franz Schubert, basata da Salvador Dalí su un'interpretazione surrealista del mito di Teseo e Arianna, e sconfessata da Massine come un interessante fallimento; nel 1945, *Antar* sulla Sinfonia n. 2 Opus 9 (1868) di Nikolaj Rimskij-Korsakov, e *Leningrad Symphony* sulla Sinfonia n. 7 (primo movimento), Opus 60 (1942) di Dmitrij Šostakovič, le quali fanno parte dell'operazione colossale e divulgativa, di poco guadagno ma di estrema popolarità, chiamata *Ballet Russe Highlights* (A Collection of New and Classical Dances from the Ballet Repertoire), che ha debuttato il 30 giugno al Lewisohn Stadium di New York, "with an estimated attendance of over 25,000 for two performances" (Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, cit., p. 274); nel 1948, *Clock Symphony* sulla Sinfonia 101 in Re maggiore di Franz Joseph Haydn, concepita da Massine in un'associazione del ritmo persistente della musica, sopra tutto nella seconda scena, con l'animazione delle figure di porcellana di Meissen, ma in una più comprensiva trama fiabesca progettata dallo stesso coreografo per cui "it was not in any sense a symphonic ballet" (Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, cit., p. 292); nel 1951, *Les Saisons*, sulla *Symphonie Allégorique* di Henri Sauguet (originariamente composta nel 1949 per diffusione radiofonica, orchestra, coro misto, coro di voci bianche e soprano), di cui però non esiste alcun film, ed ebbe una sola replica (ma su cui si veda Maggie, Dinah, *Danse et musique*, in "La Revue Musicale", Déc.-Jan. 1953, n. 219, p. 45); infine, nel 1954, *Harold in Italy* ancora su musica a programma di Berlioz, ispirata al *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron: per Ann Barzel è la somma dello stile sinfonico di Massine (*Ballets Down the Drain*, in "Ballet Annual", n. 17, Fall 1963, p. 79), in realtà il termine di un approccio al sinfonismo nel balletto ormai superato e, nel secondo dopoguerra, antiquato (si veda anche Hastings, Baird, *Massine's Symphonic Ballets*, in "Ballet Review", Spring 1995, pp. 87-92).

un'“esperienza del tempo puro”, “al di fuori della storia”<sup>113</sup>. Nella vista delle rovine Massine percepisce il tempo della storia come spazio inatteso, mezzo attraverso cui pensare il movimento in termini appunto sinfonici<sup>114</sup>:

fui sopraffatto dall'immensità delle rovine del Tempio dei Giganti. [...] Vagando tra queste colonne spezzate e tra i resti massicci di statue di possenti dèi, alcune delle quali con tronchi recisi lunghi più di dodici metri, fui stimolato dalla loro vista. La loro immagine mi suggerì immediatamente ampi raggruppamenti armonici e mi chiesi se sarebbe stato possibile produrre con dei corpi umani un simile effetto di possenza fisica (“a similar feeling of physical grandeur wedded to pure music”). Compresi che ciò poteva essere realizzato soltanto attraverso la sinfonia di un grande compositore quale ispirazione per la mia coreografia, idea che mi sarebbe ritornata successivamente<sup>115</sup>.

Nell'accurato riallestimento di Tatiana Leskova del 1989 per l'Opéra di Parigi, aiutata da Nelly Laporte che studiò il ruolo di Azione direttamente dalla prima interprete, Nina Verchinina<sup>116</sup>, in *Les présages* sono osservabili l'uso orchestrato dei gruppi, l'uso di linee molto geometriche per le braccia, l'uso flesso delle mani o i pugni stretti come fonte di una diversa energia, la perdita continua, in termini spaziali, del centro, come in un *arcipelago* di forme angolari e circolari il cui contrappunto dà vita e visibilità al movimento della massa. Ecco, questo, nel conflitto finale inscenato, è forse il più vero compimento di quegli “ampi raggruppamenti armonici” suggeriti a Massine dalle rovine di Selinunte. Uomini curvi e ordinati che nascondono il volto, in un presagio di morte (“men in disciplined squadrons” nel quarto movimento)<sup>117</sup>, per il quale un destino di guerra sembra compiersi mentre corpi innalzati come cannoni sfilano sullo sfondo, un attimo prima della fine del caos

<sup>113</sup> Augé, Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 8, 36 e 41.

<sup>114</sup> García-Márquez, Vicente, *Massine. A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, p. 224: “Massine's space became a medium through which the dancer moved”.

<sup>115</sup> Massine, Léonide, *La mia vita nel balletto*, cit., p. 208 (ed. ingl. cit. in García-Márquez, Vicente, *Massine*, cit., p. 216).

<sup>116</sup> Cfr. Finch, Tamara, *Les Présages Revived*, in “Dancing Times”, aprile 1989, pp. 636-638 (ho visionato la registrazione disponibile presso la Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library for the Performing Arts). Su Verchinina, si veda Cerbino, Beatriz, *Nina Verchinina. Um pensamento em movimento*, Rio de Janeiro, Série Memória do Theatro Municipal/Fundação Nacional de Arte – Funarte, 2001.

<sup>117</sup> Norton, Leslie, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, cit., p. 148.

e del ritorno dell'ordine. La forza della musica sinfonica crea qui, forse per la prima volta nel balletto, legittimità e riuscita scenica per la massa<sup>118</sup>.

Attraverso la scelta musicale, nel calcolo di un disegno o nell'immediatezza di una visione, il coreografo, dunque, come l'archeologo, "crea il nuovo paesaggio, la forma nuova, sfrondando l'eccesso, sottraendo pezzi di storia agli strati sovrapposti"<sup>119</sup>. Ossia, prova a pensare il presente attraverso la congiunzione "di temporalità diverse", quali la sinfonia del passato e la coreografia modernista, come per produrre "una immensa rovina senza età". Pensare il tempo in termini di spazio: Massine percepisce l'impatto spaziale della vista delle rovine antiche, la loro abilità politica di critica alla modernità e al progresso, come già per esempio in Baudelaire e Eliot<sup>120</sup>. Vi riconosce il destino umano sempre in bilico tra forze del tempo contrastanti. E attraverso tale riconoscimento, la capacità di sentire, vedendolo, lo spazio. E sopravvivere così al tempo.

Questa sopravvivenza, in termini di movimento, è associata da Massine all'efficacia dimensionale della tradizione sinfonica. È la grande musica la rovina del tempo che permette alla danza di uscire dalla storia: questa è, o doveva essere, per Massine l'agenda del *balletto sinfonico*. L'unione tra danza

<sup>118</sup> Come antecedenti occorre almeno ricordare i due balletti agitprop di Lopuchov, *Krasnyi vichr'* (Il vortice rosso, 29 ottobre 1924) e quello successivo commissionato da Lunačarskij a Kas'jan Golejzovskij, *Il turbine* (6 novembre 1927), su musica di Boris Beer, ma entrambi dall'esito fallimentare (su cui si veda Souritz, Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, cit., pp. 205-215 e 277-285, nonché Gavrilovich, Donatella, *Le arti e la danza*, cit., pp. 159-160, 186-188).

<sup>119</sup> Augé, Marc, cit., p. 102. Un'indagine coreografica da una consimile prospettiva archeologica della creazione in danza, ma dispiegata non nell'uso della musica ma nel corpo del danzatore considerato come un sito, dunque come un'area o una zona 'archeologica' in cui si sovrappongono differenti modalità operative e differenti collaborazioni visive e musicali, è senz'altro quella di Rosemary Butcher. A partire da *The Site* (1983), in cui il lavoro in studio è sviluppato utilizzando proprio la terminologia di un manuale per gli scavi archeologici come istruzioni per le improvvisazioni dei danzatori, con un effetto reiterato di dislocazione spaziotemporale; fino a *Body as Site* (1993), in cui l'incontro con quattro diversi dispositivi spaziali (proposti da due artisti visivi, un grafico e un architetto) genera invece risposte funzionali e insieme concettuali in termini di movimento: un incontro che chiede tanto agli interpreti quanto agli spettatori un'identica esperienza di sottrazione o di collisione dei materiali, proprio come in uno scavo, affinché nuove forme possano venire alla luce (cfr. Meisner, Nadine, *Rosemary Butcher*, in "Dance Now", summer 1997, pp. 22-26, ma sopra tutto Phillips, Andrea, *The Body as Site*, in "Dance Theatre Journal", vol. X, n. 3, spring-summer 1993, pp. 50-52).

<sup>120</sup> Cfr. Rangel, Cecilia Enjuto, *Cities in Ruins. The Politics of Modern Poetics*, West Lafayette, Purdue University Press, 2010.

come "physical grandeur" e sinfonia come "pure music", diventa allora fuga al di fuori della storia verso una coscienza dello spazio puro, verso la sola coscienza dello spazio.

In questi stessi anni di Massine, lo scrittore, pittore, critico d'arte e ballettomane inglese Adrian Stokes, considerevole recensore di *Les présages*<sup>121</sup>, ammira la lenta registrazione del tempo nell'incontro tra la pietra calcare con gli agenti atmosferici, in una più diffusa sensibilità per le rovine non più come spazio di ispirata malinconia o di sublime contemplazione, ma di epifania per forze e forme nuove capaci di contrastare i guasti della modernità. Stokes riconosce in queste rovine correnti proprio gli stessi simboli del vivente che Massine aveva osservato sulle differenti rovine di Selinunte:

The radiance or glow of the purer limestones and marbles causes them, in combination with the impressive fact of their solidity, to be the symbol of life concreted into static objects, of Time concreted as Space<sup>122</sup>.

Il calcare che si deposita sulla pietra attraverso la pioggia è il concerto della vita che si materializza come una nuova pelle: "Time concreted as Space". Un'archeologia che ricrea il paesaggio per quella sensibilità modernista che avversa la decomposizione dei materiali dovuta al progresso e a una scienza mercenaria, per cui nulla dura e tutto è effimero<sup>123</sup>. Si tratta di un entusiasmo

<sup>121</sup> In *To-night the Ballet*, London, Faber & Faber, 1934, Stokes compara il soggetto di *The Green Table* di Jooss con quello di *Les présages* di Massine (p. 108), e indaga in termini 'geografici' la natura labaniana di certi movimenti adottati da Massine; mentre in *Russian Ballets*, London, Faber & Faber, 1935, pp. 127-152, presenta un circostanziato resoconto del balletto, sottolineando che la musica per quanto completa e autonoma, si presta frequentemente a una possibile ulteriore realizzazione in collaborazione con i moduli spaziali (p. 128); individua nel triangolo la figura costante del balletto e il termine che meglio può definire "the corps de ballet's multitude" (p. 136); Stokes sottolinea come il balletto di Massine non interpreta la musica ma misura in termini spaziali la forza e la direzione della musica (p. 138); infine, nel quarto movimento, Stokes descrive con estrema lucidità il corpo di ballo ammassato e in movimento come fosse composto di imprecisati subalterni ("myrmidons") timorosi di un raid aereo, uniti dalla stessa fatica e paura (p. 151).

<sup>122</sup> Stokes, Adrian, *The Pleasure of Limestone* (1934), ora parz. in Dillon, Brian (a cura di), *Ruins*, London-Cambridge (Mass.), Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2011, pp. 24-26.

<sup>123</sup> Una consimile esperienza, espressa in termini molto più generici, si legge in Alexander Sacharoff, quando a Roma, di fronte alle rovine del tempio di Vesta, uno dei suoi più violenti "bouleversements artistiques" rafforza in lui l'idea che il senso di ogni autentica opera d'arte trascende il mezzo della sua espressione, e che il passato è sempre accessibile attraverso questa intensità, capace di tradursi in nuovo nutrimento per l'artista (Id., *Réflexions sur la danse et la musique*, cit., pp. 41-42).

prebellico di stampo allegorico, antimodernista e dunque lontano dalla stridente oratoria avanguardista della distruzione del passato, ma sempre a soli pochi passi dal museo<sup>124</sup>.

### “Imperial air”

“Un balletto non è un museo”, ripete invece George Balanchine, nelle sue riflessioni sulla musica, soprattutto sinfonica, di Čajkovskij, raccolte da Solomon Volkov, uscite postume nel 1992<sup>125</sup>. E vantandosi di non essere mai andato in cerca di idee “nelle gallerie d’arte, guardando i dipinti”, secondo invece il credo del primo modernismo<sup>126</sup>. Ancora, nel 1937, Chujoy giudicava Balanchine come vicino alla realizzazione di un balletto sinfonico ma confinato nel suo lavoro coreografico a composizioni musicali troppo brevi. E pensava a *Mozartiana* (1933) e *Serenade* (1934), entrambe su partiture non sinfoniche di Čajkovskij. Nel 1949, invece, per Chujoy è proprio Balanchine il coreografo che approda a una più compiuta idea di coreografia in termini sinfonici<sup>127</sup>. Cos’era accaduto nel frattempo? In verità, tutto era cambiato: Balanchine aveva realizzato, soprattutto, *Ballet Imperial* (1941, poi *Tchaikovsky Piano Concerto No. 2*), *Concerto Barocco* (1941, sul concerto per doppio violino BWV 1043 di J. S. Bach), *Theme and Variations* (1947, sulla Suite n. 3 di Čajkovskij), *Symphonie Concertante* (1947, sulla Sinfonia concertante K364 di Mozart), e *Symphony in C* (1948, già l’anno prima col titolo *Le Palais de Cristal* per l’Opéra di Parigi, sulla prima sinfonia di Georges Bizet). Ossia, le opere

<sup>124</sup> Cfr. Gay, Peter, *Modernism: The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*, New York-London, W. W. Norton & Company, 2008, pp. 13-16.

<sup>125</sup> Volkov, Solomon, *Balanchine Ciaikovskij. Conversazioni con George Balanchine*, cit., p. 145.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 189. In *Marginal Notes on the Dance* Balanchine aveva ribadito come nella visione di un dipinto, in questo caso *The Night Watch* (o *The Shooting Company of Frans Banning Cocq*, in olandese *De Nachtwacht*, da Balanchine chiamato *Night Guard*) di Rembrandt, l’interesse per il soggetto soccombe al mistero della struttura dietro cui si cela l’intelligenza della creazione (in *The Dance has Many Faces*, cit., pp. 31-40).

<sup>127</sup> Cfr. Chujoy, Anatole, *Symphonic Ballet* s.v. in Chujoy, Anatole (a cura di), *Dance Encyclopedia*, New York, A. S. Barnes & C., 1949, p. 461: “As a matter of fact Massine did not advance nearly as far in his composition to absolute music as did *George Balanchine*. But to Massine does go the distinction of being the first choreographer to stage ballets to full symphonies”.

coreografiche che accompagnano Balanchine nella transizione dall'Europa al Nord America<sup>128</sup>. Sono i capolavori con cui provvede la giovane democrazia del Nuovo Mondo di una idea di balletto capace di impersonare una forte mentalità<sup>129</sup>.

Si tratta a tutti gli effetti dell'invenzione di una nuova classicità, plurale e orizzontale, capace di comprendere la lezione più solenne del Barocco e del Romanticismo europei con le leggi dello spettacolo dell'industria del divertimento. È la definitiva discesa nell'arena della coreografia come arte della modernità, e come dispositivo per l'ammaestramento dello zoo (non più solo) musicale. Nel 1942 Balanchine realizza anche *The Ballet of the Elephants*, su musica da lui espressamente commissionata a Stravinskij, dal titolo *Circus Polka* con la dedica *For a young elephant*, per il Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus<sup>130</sup>; mentre già l'anno dopo sovrintende alle parti mimiche per *The Crucifixion of Christ*, versione scenica annunciata "as a modern form of miracle play" della *St. Matthew Passion* di Bach, con la direzione di Leopold Stokowski e la voce recitante di Lilian Gish nel ruolo di Maria Maddalena<sup>131</sup>. Questa felice rotazione di sacro e profano rimanda di riflesso all'adagio di Adorno secondo cui "solo ciò che non ha bisogno di essere compreso passa per comprensibile;

<sup>128</sup> Balanchine lavora per Djagilev dal 1924 al 1929; poi saltuariamente per l'Opéra di Parigi, il Balletto Reale Danese e i Ballets Russe de Monte Carlo; fonda Les Ballets 1933, quando accetta di trasferirsi negli Stati Uniti, su invito di Lincoln Kirstein.

<sup>129</sup> E più di tutto fa fede la testimonianza ultima di Balanchine, il suo monito a legare le ragioni del futuro con il richiamo all'autodeterminazione: "Bisogna abituarsi alla mentalità di questo paese, ne vale la pena. [...] E poi dovrete considerare che, a Parigi, per me non c'era futuro. [...] In America, pensai, la vita può essere divertente. Non mi sbagliavo" (in Volkov, Solomon, *Balanchine Ciaikovskij. Conversazioni con George Balanchine*, cit., p. 78). Ma sul disegno politico del passaggio atlantico di Balanchine, l'esigenza di produrre un balletto per un paese alieno alle figure di re e regine non meno che a una idea di potere per investitura divina, pur mantenendo unito il nuovo stile coreografico con "an imperial air", si veda in prima la bellissima prosa di Cyril Beaumont, *George Balanchine*, in Id., *Ballets of Today*, London, Putnam, 1954; sulla cronologia della americanizzazione del balletto contemporaneo si veda, in prima, Amberg, George, *Ballet in America: The Emergence of an American Art*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1949.

<sup>130</sup> Madison Square Garden, 9 aprile 1942, New York ("The elephant Modoc as 'premiere ballerina,' and 'fifty elephants and fifty beautiful girls in an original choreographic tour de force'").

<sup>131</sup> Metropolitan Opera, 9 aprile 1943, New York.

solo ciò che, in realtà, è estraniato, la parola segnata dal commercio, ci colpisce come familiare”<sup>132</sup>.

Balanchine è stato un innovatore anche radicale, nel solco più di Lopuchov che di Fokin<sup>133</sup>. Ma il primato come forma d’amore più ricorrente e sintomatico, in lui e nel suo lavoro, è quello della stabilità e dell’ordine dell’epoca tzarista: la lezione di Marius Petipa<sup>134</sup>. Il modello compositivo per gerarchie, l’importanza della dimensione teatrale per il balletto<sup>135</sup>, la precisazione maniacale di uno stile, Imperiale e pietroburghese<sup>136</sup>, e che riguarda in egual misura l’incontro con la musica di Čajkovskij<sup>137</sup>, sono i motivi che alimentano il suo vangelo del distacco<sup>138</sup>. È un modo di riconoscere, costruendola, la tradizione, senza “conservarla in un mondo chiuso”<sup>139</sup>.

Balanchine pensa il movimento in termini sinfonici, così come Čajkovskij scriveva sinfonie pensando in termini orchestrali<sup>140</sup>. Il dogma, che esclude ogni negoziazione con il contenuto, è ora la forma: “nel nostro teatro è assolutamente essenziale che la danza non contrasti in nessun caso la

<sup>132</sup> Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1954 e 1994, § 64 *Morale e stile*, pp. 112-113.

<sup>133</sup> Ma cfr. Kendall, Elizabeth, *Balanchine and the Lost Muse*, cit., p. 238: “In later interviews, Balanchine tended to be dismissive of Fokine. But he often threw interlocutors off the scent, perhaps so that he could continue conversing with his past without audiences overhearing.”

<sup>134</sup> Cfr. *ivi*, p. 27: “Balanchine was born in what could be called the last stable moment of the 300-year-old Romanov dynasty”; la studiosa ricorda anche come per la generazione di Balanchine, educata prima alla tradizione zarista del balletto e poi al più puro idealismo rivoluzionario della prima era sovietica, “Their bodies contained the means to synthesize the old and the new, and they meant to do this” (p. 157).

<sup>135</sup> Cfr. L’articolo di George, Balanchine *Marginal Notes on the Dance*, cit., p. 34: “The ballet is theater, and theater is the magic of a world of illusions. As long as the sweat of classwork is evident on the stage, illusion is defeated”, e il biografico *How I Became a Dancer and Choreographer*, in *Balanchine’s Complete Stories of the Great Ballets*, a cura di Francis Mason, Garden City, Doubleday, 1954, p. 489: “I saw then what ballet was in terms of a theatre. [...] Then, in the finale, where the Princess Aurora is married, there was a spectacular apotheosis”.

<sup>136</sup> Cfr. Volkov, Solomon, *Balanchine Ciaikovskij. Conversazioni con George Balanchine*, cit., p. 41: “La musica ciaikovskiana riflette l’architettura di Pietroburgo, le sue proporzioni, lo spirito italiano e insieme mozartiano di quei luoghi. [...] I pietroburghesi sapevano bene qual peso avesse la tradizione, ma volevano inventarsi ogni giorno qualcosa di nuovo e interessante, nella musica, nella danza, nella poesia, nella vita”.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 99: “È uno stile *Imperiale*. Non saprei definirlo altrimenti”

<sup>138</sup> Prendo la definizione dalla testimonianza di Eva Hoffman che così bene ha saputo raccontare il “vizio di prospettiva dell’emigrante” nel suo *Come si dice*, Roma, Donzelli, 1996, in cui si legge a p. 158: “Il vangelo del distacco si adatta a una cultura del superfluo quanto a una società poverissima”.

<sup>139</sup> Volkov, Solomon, *Balanchine Ciaikovskij. Conversazioni con George Balanchine*, cit., p. xxv.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 90.

musica"<sup>141</sup>. Perché "occorre lavorare senza rappresentare fatti, senza scenografie o costumi opulenti. Il corpo del danzatore è il suo principale strumento [...] la danza, solo con l'ausilio della musica, sa esprimere ogni cosa"<sup>142</sup>. Non è soltanto il programma fondativo di una poetica di lavoro, la rivendicazione più alta dell'autonomia e della legittimità contemporanea di un'arte, ma anche, in piena Guerra Fredda, l'ideologia egemonica di un vero e proprio manifesto politico:

Anche ai nostri giorni, in Russia [sic! ma URSS], il balletto è protetto, nonostante i sovietici abbiano in odio o temano la pura danza accademica. Non è un paradosso e mi spiego: oggi, in quelle plaghe, non è lecito inventare balletti di sola danza, astratti quindi, senza trama; lo definiscono formalismo, un termine ben strano<sup>143</sup>.

La politica diplomatica condotta anche attraverso il ruolo della danza, negli anni successivi la seconda guerra mondiale, poneva lo spettacolo dal vivo al centro di una consapevolezza strategica del conflitto in termini culturali<sup>144</sup>. Proprio nell'accordare priorità ai problemi musicali e alla loro risoluzione in termini coreografici, per quanto riguarda la relazione tra danza e musica si avverte in Balanchine una doppia seduzione. Da una parte, le tentazioni estetiche e ideologiche dello stile Imperiale, che nascondono e rimuovono la rovina di un passato cronologicamente ormai inattuabile, e lo rendono per questo assoluto. Dall'altra, in modo senz'altro sistematico dal 1951, le risolutive adozioni dell'inadorno e della divisa<sup>145</sup>, con la progressiva soppressione da parte di Balanchine dello scenario, dei costumi identificativi e delle parti pantomimiche<sup>146</sup>, un'abolizione che sospende l'idea del tempo come

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>143</sup> *Ivi*, pp. 134-135.

<sup>144</sup> Si veda Prevots, Naima, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998. Un esempio di ricognizione storica della musica sinfonica russa per il balletto in piena guerra culturale, ma dal punto di vista unico della musicologia, è il saggio di Pietro Caputo, *La tradizione sinfonica del balletto russo*, in "Rassegna sovietica", XXVII, novembre-dicembre 1976, pp. 110-123.

<sup>145</sup> Elizabeth Kendall sostiene che l'originario impulso all'inadorno e alla divisa ("practice clothes' that Balanchine used so often as costumes"), risalirebbe agli anni di formazione postrivoluzionaria, sull'esempio della sperimentazione teatrale di Mejerhol'd, come "later versions of the everyman (and woman) *prozodezhda* workers' suits first designed for actors in Mejerhold's Borodinskaya St. studio" (Cfr., Kendall, Elizabeth, *Balanchine and the Lost Muse*, cit., p. 167).

<sup>146</sup> Cfr. Goldner, Nancy, *More Balanchine Variations*, Gainesville, University Press of Florida, 2011, p. 2: "Symbolically, the big change came in 1951, when *Concerto Barocco* and *The Four*

rovina e rimuove il suo precipitare nella storia, in un dominio assoluto e nostalgico del potere concertante della musica, nella funzionalità sistematica della mente musicale:

In my choreographic creations I have always been dependent on music. I feel a choreographer can't invent rhythms, he only reflects them in movement. The body is his sole medium and, unaided, the body will improvise for a short breath. But the organizing of rhythm on a grand scale is sustained process. It is a function of the musical mind. Planning rhythm is like planning a house, it needs a structural operation<sup>147</sup>.

Una democrazia del corpo danzante, quella del balletto di Balanchine nel periodo atlantico, riflesso però dell'impero della musica e dell'obbligo del suo aiuto, e che già nell'uso finale del movimento dei gruppi, nelle coreografie di musiche sinfoniche, non fa mai trasparire la forza inquieta, dunque comunicativa, come per esempio in Massine, della massa. Ma il senso di una rassegna invece, schierata e grandiosa, di una trionfale parata, la marcia in ordinanza di un esercito<sup>148</sup>.

L'intera parabola dell'incontro tra danza e musica sinfonica come analogia tra memoria e rovina, e la cui vitalità ancora si rinnova<sup>149</sup>, era forse già disegnata nelle parole di Fokin, ritrascritte dalla figlia, nel finale dei suoi citati *Memoires*. Si tratta del sentimento generato dalla percezione della difficile sopravvivenza di un balletto, la non negoziabile distanza che inevitabilmente il tempo impone a esso, a partire già dal suo debutto. L'idea che la versione

---

*Temperaments* were shorn of their costumes. From then on, everything you saw on the stage was there exclusively to serve the purpose of the choreographer. This is not to say that decor, costumes, and thematic material had no place on his stage, but it was he called the shots". Kendall rimanda invece agli esperimenti di danza "free-flowing, not classical", nel 1919, di Olga Osipovna Preobrazhenskya, ballerina e insegnante: "Her vision contained a modernism that Balanchine himself would later adopt: no décor or fancy costumes, just a body. She asked the same of her students, inviting them to rethink the meaning of classroom steps and gestures" (Cfr., Kendall, Elizabeth, *Balanchine and the Lost Muse*, cit., p. 129).

<sup>147</sup> Balanchine, George, *Marginal Notes on the Dance*, cit., p. 40.

<sup>148</sup> Occorrerà verificare quanto e come questa poetica rappresenti e sottoscriva, in termini politici, la natura americana della sovranità moderna, magari a partire da Hardt, Michael - Negri, Antonio, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 155-174.

<sup>149</sup> Penso soprattutto alla più recente trilogia coreografica di Alexei Ratmansky dedicata al sinfonismo di Prokofiev, grazie anche ai nuovi studi musicologici di Simon Morrison, e su cui ora, molto utilmente, si veda Harss, Marina, *Running Like Shadows*, The Nation (<http://www.thenation.com/article/175311/running-shadows#>).

originale di un balletto sia oggetto di una costruzione che si affaccia alla memoria come unica e dunque, nelle sue repliche, come una rovina, continuamente mancata:

A choreographer's creation leaves only a fleeting impression with even the most experienced spectator. The more a ballet is scattered around the world, the more it deteriorates. The longer a ballet exists in the repertoire, the further it departs from its original version<sup>150</sup>.

È la confessione di una unità che nella durata viene sempre perduta, il sentimento di una distanza anche incolmabile, e in fondo diffusa soprattutto di rimpianto.

### Rinunce

Nel pieno precipizio di una lucida demenza senza redenzione, vissuta e combattuta contro gli spettri totalitari della modernità e dei suoi atroci strumenti di guerra, il danzatore e coreografo russo Vaclav Fomič Nižinskij aveva già speso, nei suoi diari, parole profetiche in proposito:

So che la gente avrà paura di me perché parlo di cose che non ho visto. Io vedo senza occhi. Io sono sentimento. Io sento. So che i ciechi mi capiranno, se spiegherò loro che gli occhi sono una cosa superata. Dirò che su Marte la gente non ha occhi. Che su Marte la gente vive con amore e non ha bisogno degli occhi, perché là non c'è il sole. [...] Io ho gli occhi ma so che, se me li cavassero, saprei vivere senza<sup>151</sup>.

<sup>150</sup> Fokine, Michel, *Memoires*, cit., p. 297.

<sup>151</sup> Vaslav Nijinsky, *Diari. Versione integrale*, tr. it. di Maurizia Calusio, Milano, Adelphi, 2000, p. 207. La cecità (simulata, interiore, profetica, psicogena o soltanto fisica) implica differenti capacità motorie sensoriali e cognitive, e rappresenta con ogni probabilità un altro *tópos* della modernità coreutica (e non solo: è del 1916 il *Notturmo* di Gabriele d'Annunzio, meditazioni raccolte l'anno prima durante una temporanea cecità dovuta a un incidente aereo). A partire da questa pronuncia a testo di Nižinskij è possibile richiamare, in parallelo, ad esempio, con *Le spectre de la Rose* (1911) di Fokin in cui la spettralità della rosa in scena è proprio invocata dalla cecità della ragazza dormiente (cfr. Id., *Memoires*, cit., p. 182), o il sonnambulismo come epifania tragica del corpo morto dell'amato nella versione coreografica di George Balanchine in *Night Shadow* (1946, poi *La sonnambule*), la "rinuncia alla vista" come una delle sette immagini da meditare ancora in *The Grand Dance* di Deborah Hay (1977), e arrivare al lavoro teorico e pratico di Forsythe sui testi già citati del non vedente Jacques Lusseyran (per il quale la vista è un supplemento della mano), non meno che all'impegno di Virgilio Sieni e l'Accademia sull'arte del gesto con danzatori non vedenti e ipovedenti, insieme alla fondazione della compagnia Damasco Corner (Firenze, Cango\_Cantieri Goldonetta) con cui Sieni ha realizzato *Atlante del bianco* danzato da Giuseppe Comuniello e Filippa Tolaro (2010) e, più

Nel tono perentorio di queste righe è facile riconoscere i sedimenti vincolanti dell'esperienza del *Sacre du printemps* di Igor Stravinskij che Nižinskij coreografò nel 1913. Così infatti quest'ultimo scriveva al compositore il 25 gennaio di quello stesso anno: "I know what *Le Sacre du Printemps* will be when everything is as we both want it: new, and, for an ordinary viewer, a jolting impression and emotional experience"<sup>152</sup>. Il turbolento e rovinoso debutto, e le sole nove repliche, mostrarono la crisi della conformità tra danza e musica, la fine dell'idea di coreografia come un linguaggio unitario per lo spettacolo. Era l'alba di un nuovo mondo: "*Sacre* cut deep into the consciousness of its time"<sup>153</sup>. Il più vero accesso del genere balletto al modernismo insieme al suo precipitare nella Storia: il *Sacre* fu il presagio di una imminente barbarie<sup>154</sup>. E come per il "condannato" che attende l'aurora di cui parla María Zambrano, colui che è stato chiamato a interpretare tale presentimento "lo percepirà in una forma impossibile da trascrivere, anche qualora gli venisse concesso di restare in vita"<sup>155</sup>. Non a caso, nella successiva riflessione di Maurice Béjart, il "dinamismo selvaggio e controllato" di questa

---

recentemente, *Pinocchio. Leggermente diverso* (2013) con Giuseppe Cuminiello. Nel descrivere questa genealogia del sensibile con esperienze così lontane e dissimili fra loro, voglio solo richiamare qui quanto la questione teorica della cecità investa direttamente il problema della specificità del linguaggio danzato e della tradizione che, in Occidente, lo ha da sempre definito attraverso la dittatura della leggibilità/visibilità del movimento e della presenza immediata dei corpi danzanti; la cecità, il "superamento degli occhi" (come, per esempio, l'accesso al bianco o la pittura del nero come motivi nel lavoro coreografico di Sieni) è allora anche una consapevolezza teorica per comprendere la possibile interazione tra assenza e ambivalenza nel movimento danzato, la legittimità della distanza come forma qualitativa della cinesi, e la negoziazione di un sistema di conoscenza passiva delle coordinate spaziotemporali (questo schema problematico risente naturalmente delle strategie della *supplementarietà* in azione nel pensiero di Jacques Derrida a partire con *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998, sopr. pp. 200-212; su cui cfr. almeno de Man, Paul, *La retorica della cecità: Jacques Derrida lettore di Rousseau*, in Id., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 127-177).

<sup>152</sup> Cit. in Garafola, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, cit., p. 68.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 63; e a p. 64: "Musically and choreographically, *Sacre* bid adieu to the Belle Epoque. Few among the era's fashionable public were ready to do the same".

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 70: "it also looked into the future: to a war that unleashed the accumulated evil in men's soul and to a society ruled by the machine. In this sense, *Sacre* was a harbinger of modernity: of its assembly lines and masses, its war machines and cities of slain innocents. Stripped of their costumes, Nijinsky's masses were both the agents and victims of twentieth-century barbarism".

<sup>155</sup> Zambrano, María, *Dell'Aurora* (1986), Genova-Milano, Marietti, 2000, p. 63.

partitura musicale è direttamente considerato “una delle porte di accesso al XX secolo”<sup>156</sup>.

Al tempo in cui la barbarie non aveva ancora compiuto tutto il suo lavoro, nel celebrare il cinquantenario genetliaco di Rudolf von Laban sulle pagine della rivista “Schriftanz” nel dicembre del 1929, Mary Wigman scrive in termini bellicosi di una liberazione della danza dalla schiavitù della musica, di un centro riconquistato dalla danza grazie alle indagini di von Laban, da cui può prodursi ora una nuova forma organica di movimento per l’insieme della composizione:

He freed the dance from enslavement to music and thus returned it to the independence of a true language of art. He investigated movement right down to its core and proved that the freed and released material could be given organic form in the composition of dance works<sup>157</sup>.

La richiesta di un’unità del processo compositivo si è spostata allora dalla composizione come un tutto, al centro della generazione del movimento, ossia all’unità della persona<sup>158</sup>. Fermo restando la vastità e la complessità della riflessione teorica di Laban, l’inesausta ricerca di un vero e proprio nuovo vocabolario per descrivere le dinamiche degli elementi della danza che per lui non è più un insieme di passi ma una combinazione di azioni<sup>159</sup>, gli sforzi per una comprensione dei principi del movimento attraverso una teoria spaziale<sup>160</sup>,

<sup>156</sup> Béjart, Maurice, *La vita di chi?*, Bari, A.L.E.A., 1998, p. 145. Un esempio di ricerca storica che parte anche dalle figure essenziali della storia della danza e del balletto si veda in Eksteins, Modris, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston-New York, Mariner Books, 2000.

<sup>157</sup> Wigman, Mary, *Rudolf von Laban on his Birthday* (1929), ora in Preston-Dunlop, Valerie – Lahusen, Susanne (a cura di), *Schriftanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*, London, Dance Books, 1990, p. 90.

<sup>158</sup> Cfr. Maletic, Vera, *Rudolf Laban*, cit., p. 72. Il linguaggio dell’arte modernista è sempre molto, davvero molto, tentato dalla “propaganda della libertà”, come molto bene intuì Fokin, non senza ironia, apostrofandola appunto come arte malinconica (è il titolo di un suo articolo del 1931, *A Melancholy Art*, poi ripreso in Fokine, Michel, *Mémoires*, cit., p. 249 e sgg.).

<sup>159</sup> Ossia, con Laban non ci si riferisce più in modo generico al movimento di danza inteso come una serie di passi, ma l’analisi è rivolta a identificare (e notare) le azioni fondamentali e le loro combinazioni.

<sup>160</sup> La coreutica è per Laban la teoria (poi armonia) dello spazio, e riguarda le leggi, gli ordini, le progressioni e i rapporti armonici del movimento con lo spazio, e il cui studio ha il compito di armonizzare il senso dello spazio affinché il movimento sia più efficace e funzionale a raggiungere il suo scopo; nel movimento del corpo, l’elemento più importante è l’orientamento direzionale, il cui riconoscimento esalta la percezione della forma in senso dinamico, e non

ciò che viene inseguito per essere reso intellegibile nella sua teoresi sono soprattutto le forme e gli atteggiamenti interiori della vita<sup>161</sup>.

Si tratta di una vera e propria “immaginazione cinetica o vocabolario dinamico dello spirito”<sup>162</sup>. Anche per Laban il *ritmo* è già dentro il corpo, e dalla sua percezione dinamica si sviluppa una forma indipendente sia dai passi che dal pensiero. Grazie all’introduzione di elementi o componenti (“fattori motori”) del movimento quali il peso, il flusso, lo spazio e il tempo, l’analisi di ogni movimento può rivelare, per Laban, l’approccio di ognuno, non meno che la sua personalità. Ogni movimento dunque rappresenta sempre qualcosa, è espressione, ossia si iscrive in una durata che può essere analizzata, interpretata, replicata (e valutata). Il flusso di movimento corrisponde così a

---

statico come tradizionalmente per la danza accademica in termini di *posizioni* e *atteggiamenti*. Valerie Preston-Dunlop riferisce che le 12 direzioni di base (quattro per ogni piano del corpo) individuate da Laban hanno per lui analogia con i 12 semitoni di Schönberg: “L’ottava di Schönberg è divisa in 12 semitoni di uguale energia. Per Laban anche lo spazio ha 12 posizioni di uguale energia. Per lui, non è più necessario considerare la verticale come direzione fondamentale, si hanno 12 direzioni sbilanciate e instabili tutte ugualmente importanti” (Preston-Dunlop, Valerie, *L’importanza della teoria e della pratica labaniana per la danza e i danzatori di oggi*, in *Rudolf Laban. Dalla danza libera agli anni Ottanta*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia I Teatri, 1990, p. 41). Il legame fondamentale tra Laban e Schönberg è nel trattamento originale che entrambi perseguono del sistema armonico in funzione del rispettivo linguaggio ma, sempre per Preston-Dunlop, Schönberg cerca un nuovo sistema per rompere con la tradizione, mentre Laban cerca un suo prolungamento nell’armonia naturale del corpo umano, e a tutti accessibile (cfr. Id., *Laban, Schönberg, Kandinsky 1899.1938*, in *Dances Tracées*, cit., pp. 133-150, sopr. p. 140).

<sup>161</sup> Riguarda l’eucinetica (teoria dell’espressione) e la teoria dell’*effort* (letteralmente *sforzo*, o *impulso*, ossia impulso interiore, motivazione del movimento, è la componente espressiva dell’azione articolata sia qualitativamente che quantitativamente, il collegamento tra la componente mentale e fisica del movimento, ma sulla complessità delle sue connotazioni si veda Maletic, Vera, *Rudolf Laban*, cit., p. 186 e segg.), il rapporto tra impulso interiore e azione di movimento, di unità tra movimento ed emozione, la cui inesausta indagine, come ricorda Eugenia Casini Ropa, è oggi la più vera eredità di Laban: “il segreto affascinante dell’origine dell’impulso vitale del movimento, della manifestazione stessa della vita in noi e del suo bisogno di espandersi, di venire a realizzazione, di farci esistere e manifestarsi come deposito di conoscenze e concezioni comuni agli individui, alla specie e alla cultura” (Casini Ropa, Eugenia, *Di Laban oggi. Riflessioni sulle teorie labaniane in Forsythe*, in *Forsythe ieri oggi domani*, atti della Masterclass tenuta a Reggio Emilia il 22 e 23 maggio 2003, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia, 2005, p. 116). Sul prolungamento di questo insegnamento labaniano si veda ad esempio il *training* pratico e teorico di Reinhild Hoffmann, documentato in Tomassini, Stefano (a cura di), *Choreographic Collision. Studio e ricerca coreografica a Venezia 2007 | 2010*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 17-18.

<sup>162</sup> Secondo la suggestiva definizione di Valerie Preston-Dunlop, per la quale si tratta di un’immaginazione che garantisce l’accesso “nella vita della ‘danse libre’”, in Id., *L’importanza della teoria e della pratica labaniana per la danza e i danzatori di oggi*, cit., pp. 37-38.

una durata analoga a quella musicale e della scrittura<sup>163</sup>. E le sue articolazioni in forme elementari possono essere "indicate con simboli, con le loro combinazioni rappresentate graficamente"<sup>164</sup>. Se il modello comparativo è fin dall'inizio quello della notazione musicale o della scrittura poetica, il piano di confronto (e di commutazione) dell'approdo è, invece, molto vicino a quello della grafologia, secondo cioè un "approccio dinamico che enfatizza i processi di movimento", con l'obiettivo di una "notazione che deve servire come base facile sia per la pratica che per la ricerca"<sup>165</sup>, per preservare e arricchire, non meno che dar vita nel processo di composizione a una comprensione della danza "in termini spirituali"<sup>166</sup>. Vale a dire: indagare attraverso l'analisi del movimento la realtà psichica nelle sue leggi immanenti.

Laban era profondamente uomo del suo tempo: "il tentativo di trovare un comune denominatore a tutti i movimenti umani è alla base di tutta la classificazione e della notazione del movimento labaniano"<sup>167</sup>, e la sua visione sul senso della danza è legata a un tipo di conoscenza unificata "che collega attivamente l'individuo con il mondo nell'atto della percezione"<sup>168</sup>.

Tutto il materiale che risulta dall'analisi dei temi base del movimento è considerato come utile anche per la composizione. Per la studiosa Vera Maletic, nella teoresi di Laban sono gli "aspetti relazionali" a guidare la persona

<sup>163</sup> Cfr. Laban, Rudolf, *Principles of Dance and Movement Notation*, 2° ed. a cura di Roderik Lange, London, Macdonald & Evans Ltd., 1975, p. 17: "The flow of movement is felt in the body as a minor or major motion of the muscles of one or several parts of the body, and sometimes of the whole body. [...] We are soon interested in the *duration* of the movement, which is represented in notation by a duration line. Duration lines of equal length signify an equal time duration".

<sup>164</sup> Maletic, Vera, *Rudolf Laban*, cit., pp. 202-203. Come in questo studio ben dimostrato, l'approdo di Laban a un sistema di notazione strettamente connesso a simboli (non parole, lettere, numeri, né immagini) risale già al suo intervento per il II Congresso dei danzatori a Essen, nel 1928; ma occorre ricordare che tale simbologia analitica che caratterizza la cinetografia labaniana consuona senz'altro con l'interpretazione ideografica di derivazione freudiana e junghiana, dunque con una forte apertura all'inconscio, a cui lo psicologo svizzero Max Pulver perviene in quegli stessi anni nel suo studio scientifico sulla grafologia (cfr. Pulver, Max, *La simbologia della scrittura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983).

<sup>165</sup> Maletic, Vera, *Rudolf Laban*, cit., p. 205.

<sup>166</sup> Laban, Rudolf, *Grundprinzipien der Bewegungsschrift*, cit. in Maletic, Vera, *Rudolf Laban*, cit., p. 205.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 272.

“all’ascolto delle proprie sensazioni interiori”<sup>169</sup>, il corpo e lo spazio sono dei “mediatori simbolici”, mentre la notazione (quando interviene nel processo di composizione, non all’unico fine della preservazione) interviene solo dopo la nascita e l’esplorazione di una idea di danza, e come una possibilità di prima analisi del lavoro d’insieme e delle sue eventuali mancanze o disformità. La notazione è dunque ciò che rende “consapevoli dell’autentico linguaggio del movimento”: “Laban ritiene che i danzatori abbiano la capacità di guardare in modo obiettivo al proprio lavoro solo se c’è una notazione”<sup>170</sup>. Il che equivale a dire che ciò che rende oggettiva un’idea di lavoro è la sua scrittura, e dunque alla scrittura come notazione è riconosciuto uno statuto di invero della presenza, di cattura dell’idea e di ciò che è articolato, secondo proprio quel “pregiudizio trascrizionista” ricordato da Roland Barthes a proposito dell’esile mito dell’imperituro all’opera nella pratica della scrittura<sup>171</sup>.

Già in *À Euclide* il parallelo tra musica e danza è tracciato da Laban secondo l’idea di una loro naturale armonia spazio-temporale, perché considerate come attività concrete corrispondenti ai bisogni concreti degli esseri viventi. Laban individua due mezzi di comunicazione attraverso questo tipo di armonia: il principio unificatore di una esperienza corale che supera il suo fine pratico, e il meccanismo di “domanda-risposta” attraverso cui è possibile individuare comportamenti totalmente senza finalità (come il saluto nel movimento circolare degli uccelli, associato da Laban ai movimenti circolari del minuetto dei cortigiani dei re di Francia):

De manière analogue, l’homme utilise la danse et la musique pour produire une unité partagée en exécutant les mêmes configurations de mouvement en groupes et pour se comprendre mutuellement en effectuant une sorte de jeu “question-réponse”<sup>172</sup>.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>171</sup> Barthes, Roland, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 26. Ha interrogato a fondo questo pregiudizio, a partire dall’optocentrismo platonico e la questione della rappresentazione del suono nella notazione musicale, Capuano, Gianluca, nel suo *I segni della voce infinita. Musica e scrittura*, Milano, Jaca Book, 2002.

<sup>172</sup> Laban, Rudolf, *À Euclide. Harmonie de l’espace-temps*, in Id., *Espace dynamique*, cit., pp. 27-40 (cit. a testo p. 39). Alain Platel in *C(h)œurs* (2012, Teatro Real, Madrid), utilizzando coi danzatori il coro e l’orchestra su musiche corali di Verdi e Wagner, ha più recentemente indagato questa ricerca labaniana di una condivisa unità capace di condurre a una comprensione della pluralità, negoziabile ancora oggi nell’esperienza del canto corale e la

La mutua comprensione non è soltanto questione mentale ma corporea. Laban inoltre riconosce il significato convenzionale sia del movimento che della scrittura, secondo l'assioma che il compimento più adatto di un gesto (ad esempio, di lavoro) o di un'azione (come quella del performer) richiede una sempre maggiore (più adatta) armonia spazio-temporale. Danza e musica creano dunque sistema, e il loro funzionamento può essere ridotto a formula o principio per l'osservazione non solo della vita interiore, ma anche delle funzioni mentali ed emozionali<sup>173</sup>.

In Laban il "fatto fisico" ha sempre bisogno di un significato per essere legittimato. Come per il teorico della grafologia Ludwig Klages la scrittura e la calligrafia contengono il carattere dello scrivente, così che l'indagine del dato oggettivo della grafia permette di svelare le caratteristiche psicologiche e ricostruire la personalità umana come struttura unitaria<sup>174</sup>; anche per Laban il movimento è sempre espressivo, rivela un problema caratteriologico, e la danza è sempre una metafora:

I moti interiori del sentimento e del pensiero si rispecchiano negli occhi dell'uomo e nell'espressione del suo viso e delle sue mani. L'arte teatrale si è sviluppata dal mimo, che è la rappresentazione dei moti interiori attraverso moti esteriori visibili. Il mimo è il tronco dell'albero che si è diramato nella danza e nell'arte drammatica. La danza è accompagnata dalla musica, il dramma

---

dimensione affettiva individuale in corpi anche brutti e contorti (per quella che Platel considera "the beauty of ugliness"). Si tratta da una parte di una critica all'iper-individualismo delle società spettacolari contemporanee, e dall'altra di una celebrazione dell'esperienza della comunità che non normalizza né rende (il cuore di) ognuno conforme alla massa. Senza poter entrare più nel merito, qui, vale la pena richiamare soltanto l'idea in *C(h)æurs* che il coro rappresenti e copra lo spazio pubblico della voce e della parola, mentre i corpi individuali dei performer quello privato e di congiunzione della cornice.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 40: "Nous pouvons considérer le mouvement comme quelque chose pouvant révéler de nombreux aspects sur la personnalité impossibles à connaître autrement. Le mouvement peut nous instruire non seulement sur la vie intérieure d'un individu mais aussi sur le fonctionnement général d'autres aspects, autrement indétectables, de nos fonctions mentales et émotionnelles". Resta da chiedersi quanto ciò possa anche alludere, o prestarsi, o peggio piegarsi a una razionalità del dominio e della coercizione.

<sup>174</sup> Cfr. Klages, Ludwig, *La scrittura e il carattere. Principi e elementi di grafologia*, a cura di Rolando Marchesan, Milano, Mursia, 1982, nonché il punto in Benjamin, Walter, *Vecchia e nuova grafologia*, ora in Id., *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni e Hellmut Riediger, Torino, Einaudi, 2002, vol. IV, pp. 292-293, in cui spiega come Klages sia avverso alla "dottrina dei segni" della scuola francese (in cui determinati segni grafici sono assunti come modelli per l'interpretazione) per una idea di grafia, invece, "come gesto, come movimento espressivo".

dalla parola. Sia la musica che la parola sono prodotte da movimenti che diventano udibili. Il suono musicale accresce l'emozione, mentre le parole esprimono il pensiero. Ma anche la qualità musicale di un discorso colora le parole di emozione. [...] In ogni caso, il movimento non è solo un fatto fisico, è anche un fatto che cambia di significato con i continui cambiamenti della sua espressione<sup>175</sup>.

Così anche nel suo rapporto con la musica, che si tratti di adattamento a un ritmo o a un nuovo brano musicale di una forma già prodotta dalla vivacità dinamica, o di una scelta al negativo, il confronto con il repertorio già esistente è minacciato dal timore di un risultato effimero:

Spesso il danzatore moderno compone prima la forma e il flusso di effort del movimento e poi adatta alla sua creazione l'accompagnamento ritmico o la musica. È possibile comporre danze senza alcun accompagnamento e ciò è già stato fatto con successo. Interpretare brani musicali non creati per la danza porta con sé una popolarità effimera; da tali interpretazioni, infatti, molto raramente emergono danze di valore<sup>176</sup>.

In una delle sue ultime conferenze, dal titolo *The World of Rhythm and Harmony* (15 febbraio 1958) Laban sostiene che tutta la musica, vocale o strumentale, è sempre prodotta da un movimento del corpo, il più piccolo e impercettibile, spesso ignorato o poco osservato, mentre ritmo e armonia sono i comuni denominatori di danza e musica, in una relazione di equivalenza non di dipendenza: un equivalente accesso all'esperienza del mondo del ritmo e dell'armonia, dunque, che rende per la danza obliabile la presenza della musica:

We rarely see dances without music, but there are moments and passages of dances which let us almost forget the accompanying sound waves. It is in any case less usual and less generally realised that the evolutions of dancing bodies also introduces us into the world of rhythm and harmony, very much as music does<sup>177</sup>.

<sup>175</sup> Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999, pp. 92-93.

<sup>176</sup> Laban, Rudolf, *La danza moderna educativa*, a cura di Laura Delfini e Franca Zagatti, Macerata, Ephemeria, 2009, p. 62.

<sup>177</sup> Laban, Rudolf, *The World of Rhythm and Harmony* (1958), ora in *Rudolf Laban Speaks About Movement and Dance*, conferenze e articoli raccolti e curati da Lisa Ullmann, Woburn Hill, Laban Art Movement Centre, 1971, pp. 40-43 (cit. p. 40); ma in questa raccolta si veda anche *Dance as a Discipline* (articolo stampato nel 1959), pp. 22-28.

Forse è Max Terpis a testimoniare con più precisione la natura complessa di questa liberazione della danza dalla musica. Per Terpis, Laban esamina scientificamente “tutti i movimenti e le possibilità di movimento del corpo umano pensabili” e vede “lo spirito, l’anima e la volontà come forze motorie”, secondo un “desiderio di conoscenza [...] che si perde nelle lontananze metafisiche”<sup>178</sup>. A differenza di quanto affermato da Wigman, qui la liberazione coincide con la distanza, non con la vittoria. Non è un caso che, a proposito della relazione con la musica nella “danza assoluta” (*Der absolute Tanz*) propugnata da Laban, Terpis ne parli invece in termini di rinuncia (“*Der Verzicht auf Musik*”): rinuncia ai mezzi di aiuto, rinuncia ai vincoli, rinuncia alle costrizioni del metro<sup>179</sup>.

Ma Laban rinuncia alla musica, non al paradigma teorico che guida il suo funzionamento, la teodicea che presiede la sua più vera tensione: l’armonia<sup>180</sup>.

Gradualmente, nel Novecento, la scelta musicale non comporta dunque più lettura e adeguamento alla o della partitura, ma è esperienza che riguarda il sentire, in termini ugualmente intuitivi e affettivi. Danzare la musica non è più (non solo) una via per l’unità, ma (anche) la strada nuova di una rinuncia a favore della legittimità artistica, dunque politica, di una risposta dell’interiorità (spirituale, morale, psichica etc.) attraverso la coreografia.

Da ipotesi di lavoro diverse da quelle labaniane, di questa capacità della danza di trasformare la qualità dell’ascolto musicale unicamente attraverso la

<sup>178</sup> Terpis, Max, *Tanz und Tänzer*, Zürich, Atlantis Verlag, 1946, p. 93; traduzione integrale con introduzione e note in Frasson, Elisa, *Max Terpis, Tanz und Tänzer*, tesi di laurea magistrale, anno accademico 2004/2005, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale, Università Ca’ Foscari Venezia, pp. 71-72.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 94 (ed. or. p. 120): “La rinuncia alla musica, al costume e ai contenuti, riducendo il movimento al suo significato, ripulì veramente l’essenza della danza dall’immensa confusione e dalla polvere, e dimostrò il movimento di danza nella sua grandezza e veridicità rigorose. [...] non poté mai diventare popolare a causa della rinuncia a tutti i mezzi d’aiuto [...]. Il corpo danzante da solo poteva eseguire completamente il suo ritmo peculiare e abbandonarsi alla sua melodia interiore, rinunciando completamente a una musica vincolante, a un metro costrittivo”.

<sup>180</sup> Cfr. Maletic, Vera, *Rudolf Laban*, cit., p. 309: “L’interrelazione di eucinetica e coreutica, o di *effort* e armonia dello spazio, è evidente nella visione labaniana delle relazioni armoniche delle dinamiche delle azioni corporee e dei loro modelli spaziali”. Infatti, in *Choreutics* Laban scrive proprio a proposito di “certain correlations of dynamic nuances with spatial directions and this reciprocal relationship rules harmonious movement in the kinesphere” (cit., p. 31).

logica psicologica del movimento, è forse un compiuto esempio *Echoing of Trumpets* che Antony Tudor coreografa nel 1963 per il Royal Swedish Ballet. Si tratta di un potente atto di accusa contro la guerra, a partire dall'esperienza di ascolto della sesta sinfonia di Bohuslav Martinu, ma in scena ribadito attraverso soprattutto le logiche del movimento, perché per Tudor “feelings must be expressed through movement”. Gli interpreti, spiega in dettaglio Tudor, possono convertire in scena l'intensità emozionale della coreografia anche grazie all'ascolto della musica, ma mai al di fuori delle ragioni psicologiche del movimento e della costruzione dei ruoli, così come esattamente previsti dal coreografo: “Otherwise, it's only veener”<sup>181</sup>. Martha Hill ricorda che “Tudor related the ballet to human beings”<sup>182</sup>. Occorre non compromettere la verità di questa difficile agenda, umanistica e spirituale, del buddismo professato da Tudor, tanto in una intensa sobrietà esistenziale quanto attraverso un'estetica del lavoro per molti aspetti solitaria e soggettiva<sup>183</sup>. Per la relazione con la musica, ciò almeno significa che per Tudor occorre sentire in termini interiori, non in riferimento a una logica della ripetizione. La dimensione dell'ascolto interiore, che riguarda l'intensità emozionale della coreografia, dunque, precede sempre quella dell'ascolto esteriore così come ogni intenzione di movimento: è quello stesso “creare le profondità” di cui scrive Lawrence Kramer a proposito

---

<sup>181</sup> Cfr. Tudor, Antony, *Talk About New Ballets*, intervista raccolta da Jack Anderson (1966), ora in Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, seconda edizione, con una nuova sezione a cura di Katy Matheson, Hightstown, Princeton Book Company, 1992, pp. 174-178 (*Echoing of Trumpets* si ispira all'episodio della distruzione del villaggio cecoslovacco di Lidice da parte dei nazisti durante la seconda guerra mondiale, ma assunto come emblema della degradazione umana cui porta la guerra in ogni tempo e luogo; anche la coreografia mette in movimento l'assunto storico della vicenda attraverso la scena psicologica di una situazione esemplare, così come precisa lo stesso Tudor: “Take the soldiers in my ballet. They don't really rape the women in the village. They just torment them until they make the women feel degraded and, in so doing, they degrade themselves. It's this mutual degradation which, I think, prevails when people are under the conqueror's heel”).

<sup>182</sup> Intervista raccolta nel documentario in inglese *Antony Tudor*, a cura di Viola Aberlé e Gerd Andersson, del 1985 (Gava production in association with NOS Television, Netherlands, Music Department, and SVT 2, Sveriges Television) che contiene anche alcuni estratti, in prova e in performance, di *Echoing of Trumpets*.

<sup>183</sup> Cfr. Topaz, Muriel, *Undimmed Lustre: The Life of Antony Tudor*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.

della musica che ha l'ascolto come unica sua finalità<sup>184</sup>. Ed eccolo qui il più bel paradosso capace di violare l'alleanza rispettandola: occorre sapere ascoltare il profondo per poter danzare la musica facendo a meno della sua ripetizione<sup>185</sup>.

### Invio

Tali cambiamenti e nuovi divenire, progressivi e trasversali, forse riepilogano, anche, un conseguimento di cui si deve oggi tenere conto: gli oggetti delle analisi dei musicisti non sono più gli stessi dei coreografi. Parafrasando ancora Bonnefoy, la danza si è allora liberata dalla rete temporale delle immagini musicali e insieme ne ha rilanciato, con forza, autonome esperienze di comprensione e di ascolto capaci di indicare nuovi sentieri. Si può allora pensare la musica a partire dalla danza? Il poeta russo Velimir Chlebnikov parla delle gabbie del giardino zoologico come figure paterne che ingiungono una fratellanza capace di "interrompere una mischia cruenta"<sup>186</sup>. La contesa veste sempre i panni di una messa in regola con il desiderio. Questa alleanza di separazione tra danza e musica, dunque, non può più che essere il risultato di una scelta, di un voler essere, di una solidarietà di resistenza: "spazio di scambi, di reciproco chiarimento"<sup>187</sup>.

<sup>184</sup> Cfr. Kramer, Lawrence, *La musica classica e i suoi valori*, in Id., *Perché la musica classica? Significati, valori, futuro*, Torino, EDT, 2011, p. 21.

<sup>185</sup> Il paradosso apre un'ulteriore questione che dovrà essere indagata: nel rapporto tra danza e musica nel Novecento, esiste una doppia articolazione, un *double-bind* che lega insieme e slega, prima ancora che come opposizioni che si definiscono scartandosi una dall'altra, come invece un doppio legame nel quale una rinvia all'altra, in modo simultaneo e non storicizzabile. L'una riguarda la nuova musica destinata alla danza moderna, e l'altra interessa l'uso inappropriato, o almeno in eccedenza, del repertorio musicale concertistico a essa, invece, storicamente non destinato. Da questo doppio legame risulta una nuova modalità di pensare l'alleanza tra danza e musica. La cornice della musica, a partire dalla danza, è allora una questione di profanazione, dunque di flessibilità e mobilità, ossia di poesia.

<sup>186</sup> Cfr. Chlebnikov, Velimir, *Il serraglio*, in Id., *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1968 e 1989, pp. 5-8; ripresa quasi interamente, in apertura, da Sklovskij, Viktor, *Zoo o lettere non d'amore*, a cura di Maria Zalambani, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 29-32.

<sup>187</sup> Sempre secondo Yves Bonnefoy, si tratta per la poesia di una resistenza "all'onda" che minaccia il naufragio durante la creazione, e di una resistenza all'"inasprimento dell'esilio" che è un aspetto spesso inevitabile della vita nell'arte (cit., pp. 30-34).

