

Introduzione

È davvero la storia del ballo italiano tra Settecento e Ottocento un'eresia risolta tra i due estremi di virtuosismo e pantomima, come si afferma nel discusso *bestseller* di Jennifer Homans? In che modo l'Italia ha disperso il proprio patrimonio e, di conseguenza, il primato e i diritti maturati nell'era classica e rinascimentale?

A queste domande di fondo – rese ancora più amare nell'attuale contesto socio-politico – rispondono indirettamente, e nei rispettivi settori, le tre ricerche dottorali che, pur fondate sulle solide basi della musicologia e della teatrologia italiane, si aprono a nuove metodologie e strategie di lettura, tra cui i *cultural* e *dance studies*. Dallo studio di prima mano dei trattati e dei manuali didattici, dei libretti e delle autobiografie, scaturiscono nuove questioni, più chiare e circostanziate, a proposito di una pantomima che tuttora sentiamo come *tota nostra*: cosa s'intende con il termine sfuggente e onnicomprensivo di pantomima? quali sono state – al di là dei gesti convenzionali e condivisi con le altre arti sceniche – le reali pratiche esecutive e didattiche dell'arte mimica ottocentesca?

Nella sua ricerca, Noemi Massari ripercorre le origini del ballo pantomimo e la riscoperta della pantomima classica per poi tratteggiare il panorama artistico delle due città prese in esame: Milano e Napoli; d'altronde, se la Homans afferma la superiorità della *danse d'école* e del balletto imperiale di Francia e Russia in un percorso che va da Parigi a New York passando per Mosca e Pietroburgo, almeno per la danza pantomimica si dovrà partire necessariamente da Napoli, Milano (e Venezia, come vedremo in seguito). Grazie alla consultazione di note d'archivio, gazzette e in-

ventari dei teatri, questo studio illustra le modalità dell'insegnamento della pantomima nelle maggiori accademie del tempo, ossia quelle esistenti presso il Teatro alla Scala e il Teatro San Carlo, per giungere alla conclusione che il vocabolario gestuale in uso all'epoca traeva i modelli dagli attori e dalla trattatistica di teatro. A questo scopo, sono stati catalogati i riferimenti alle parti mimiche presenti sia nei libretti sia nei manuali di recitazione, canto e danza: oltre ai testi di Blasis (che dedica le sue osservazioni anche ai cantanti), vi sono gli importanti scritti di Morrocchesi e Morelli, e quelli di Manuel Garcia (*Trattato completo dell'arte del canto*) e Enrico Delle Sedie (*Arte e filosofia del canto*, 1876; *L'Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, 1896). In particolare, vorrei notare il rimando alla *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* di Leone Giraldoni, recentemente messa in luce anche da Gerardo Guccini, dove scopriamo le categorie rese celebri dalla semiologia del gesto delsartiana tradotte in un italiano *d'antan* «normale, concentrato, espansivo». Uno studio che ai miei occhi apre un nuovo paragrafo nella storia della ricezione di Delsarte tra Italia e Russia, visti gli stretti rapporti del celebre baritono con il conservatorio musicale di Mosca.

All'interno del progetto di ricerca di Stefania Onesti – *Dietro la traccia dei gran maestri. Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento* – si indaga lo speciale amalgama di danza e pantomima nelle coreografie settecentesche concentrandosi su cinque fonti eterogenee ma indicative di un «nuovo modo di mettere in scena il ballo pantomimo» (Weaver, 1717; «Mercure de France», 1734; Gallini, 1762; Magri, 1779; e il

manoscritto Ferrère redatto nel 1782) e i libretti, alcuni dei quali provenienti dal fondo Gozzi della Biblioteca Marciana di Venezia, di quattro coreografi.

Alle difficoltà ermeneutiche proprie dei testi settecenteschi, si ricollegano anche le oscillazioni terminologiche nell'uso di termini quali danza, espressione, pantomima spesso usati come sinonimi. Magri e Gallini, infatti, non sembrano fare distinzione fra i due linguaggi: «entrambi si riferiscono ad una danza che è espressione ovvero pantomima. Non si tratterebbe allora di una fusione di due generi, ma di un tipo di movimento che sfrutta l'espressività della parte superiore del corpo per colorare il passo di una particolare intenzione». La ricerca si conclude, infine, con il giusto riconoscimento dei debiti contratti con la musica, vista la reale incidenza delle teorie e delle pratiche musicali (vedi le posizioni di Weaver, Magri, Ferrère e Bournonville): le melodie accompagnano e motivano l'interprete, e talora suppliscono al gesto pantomimico, «è il caso proprio della *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi, dove la musica si sostituisce all'interpretazione della ballerina interpretandone le grida». Dovremo quindi attendere il Novecento per il riconoscimento dello statuto autonomo della danza dalla musica, di un gesto libero di espandersi come (e in assenza di) melodia.

A questo proposito, mi sembra utile aprire una breve parentesi. La danza pantomima autentica (quella antica) era per Angiolini «l'arte di muovere i piedi, le braccia, i corpi in cadenza al suono degli strumenti», da cui deriva la *vexata quaestio* pantomima camminata *vs* pantomima “misurata” (ovvero a tempo di musica) al centro della *querelle* Noverre-Angiolini, risolta poi in molte capitali europee con il

primato del coreografo italiano. Vale la pena ricordare le premesse, non foss'altro per dare rilievo a un momento storico che vide l'Italia al centro di una polemica che ha assunto nella storia del teatro di danza occidentale la stessa importanza che ebbero le dispute musicali sulle differenze tra i generi operistici e sulla meccanica successione di recitativi e arie. *Querelles* oggi non più circoscritte dagli storici musicali a poche personalità di genio bensì viste come ampio processo culturale nei domini di filosofia, letteratura, fisiologia, tecniche e metodologie del canto; un processo sedimentato nel tempo e teorizzato, *in primis* dai compositori, in modo sempre più chiaro e sistematico.

Nella ricerca di Rita Maria Fabris si individua, all'interno del panorama del primo Ottocento, un corpus di scritti e fonti autobiografiche di Blasis e Bournonville, i principali coreografi del tempo in Italia e Danimarca, allo scopo di ricostruire la dinamica delle relazioni personali e sociali riflesse nella scrittura di sé. Le fonti indicate, gli *egodocumenti* secondo le recenti definizioni, sono indispensabili per la storia delle identità individuali e collettive, estendendo la sfera degli studi dalla letteratura ad ogni ambito storico; il progetto di verifica e decostruzione delle singole narrazioni assume, di conseguenza, notevoli dimensioni poiché dovrebbe includere anche gli *egodocumenti* non pubblicati: lettere, appunti di viaggio, diari e contratti.

Rispetto ai testi di Blasis, così pochi nel rivelare fatti personali e così ricchi di citazioni letterarie e artistiche, quelli di Bournonville “altamente informativi e poco comunicativi”, raccontano molto – viaggi, persone, luoghi – attuando però un'autocensura sulla vita privata: situazioni e parti-

colari distrutti o omessi in ossequio a pressioni e convenzioni culturali e sociali. In entrambi i casi è evidente il processo di idealizzazione del loro pensiero ed operato, selezionando parole alte e modelli di comportamento «che non hanno la funzione di descrivere una situazione, piuttosto quella di provocarla» (Burke).

Per concludere, mi ritaglio lo spazio per una nota sulle arti visive italiane che appaiono spesso appesantite dai molteplici riferimenti classici. Penso sia più che legittimo nel panorama della danza classica rifarsi al passato; in fondo Blasis, e in modo diverso lo stesso Bournonville, hanno ideato le loro "strategie della distinzione" accreditandosi presso i Classici; ma anche i nuovi alfieri della classicità del balletto americano sono stati (in questo caso giustamente) definiti dalla Homans *Apollo's Angels*. Eppure, secondo lei, gli straordinari disegni dei danzatori e dello stesso Blasis nel suo *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* rivelano «la sua ossessione per l'antichità, propria degli italiani». A me pare invece che scritti e disegni presi in esame, mentre cristallizzano il lessico e le narrazioni mitologiche dei secoli precedenti, fissino in modo esemplare i canoni della bellezza classica in danza, introducendo rilevanti elementi di novità. D'altra parte, agli occhi degli anglosassoni tutto il teatro italiano è «anomalo» (Farrell) a causa della contraddittorietà della nostra cultura e della mancanza di un centro e di istituzioni globalmente riconosciute dagli italiani stessi.

Nello studio delle diverse apparizioni del Classico è consigliabile, quindi, entrare in punta di piedi, con uno sguardo profondo, attento ai processi sociali e culturali in corso, usando una certa cautela nell'aderire alle nuove parole d'ordine – definite,

come accade da sempre, nei centri del potere – e per poter equilibrare i giudizi altrui, sovente troppo parziali e arbitrari. Giudizi ingiusti che non hanno risparmiato anche un giovane favoloso nato pochi mesi dopo Blasis: il Leopardi rivoluzionario e amante del mondo antico; il quale, come Blasis, si fece portavoce di un grande progetto etico, morale, politico e culturale: attingere al passato per fortificare le migliori tradizioni, e per mutare gli usi, lo sguardo e la mentalità degli italiani.

Concetta Lo Iacono