

L'archiviazione e la diffusione di una tecnica coreica. Tracce dal Fondo Gianni Secondo¹⁶¹

L'arte della danza, sintesi di pratiche e rappresentazioni, è il risultato, da un lato della formalizzazione in strutture delle azioni fisiche, dall'altro, della costruzione di simboli che inevitabilmente il corpo determina¹⁶². Le pratiche nel corso del tempo si sono organizzate in sistemi – le tecniche – che attraverso paradigmi fisici hanno dato luogo a corpi con caratteristiche riconoscibili e, contemporaneamente, ad altrettanti linguaggi stilistici. La corporeità ha, pertanto, un ruolo preminente sia nella costruzione della tecnica, sia soprattutto nella sua archiviazione e diffusione. In virtù della relazione che i paradigmi fisici instaurano con il corpo, su cui imprimono una traccia indelebile, sarà possibile, infatti, individuare proprio nel corpo danzante il supporto privilegiato per l'archiviazione del sapere pratico della danza.

La trasmissione delle tecniche coreiche è avvenuta nel tempo primariamente per mezzo di insegnamenti tramandati da maestro ad allievo. Attraverso tali processi di incorporazione sono venuti a costituirsi dei veri e propri archivi corporei. Tuttavia, se da un lato il corpo inteso come *corpo-archivio*, ha rappresentato lo strumento più immediato di trasmissione dei tratti caratteristici di ciascuna tecnica, dall'altro, la cosiddetta “retorica dell'effimero”¹⁶³ – che assegna all'arte della danza il triste destino di esaurirsi nel momento in cui termina l'atto performativo – ha imposto, nei processi di trasmissione, un limite ai *corpi-archivio*, destinanti anch'essi per ragioni

¹⁶¹ Questo saggio rientra in un più ampio lavoro di ricerca di dottorato in corso presso l'Università di Torino sul ruolo degli archivi coreici torinesi (tutor Alessandro Pontremoli). L'obiettivo primario della ricerca sarà quello di provare a ricostruire un'ideologia della danza torinese, partendo proprio dalle tracce d'archivio e comparandole con i prodotti della critica e della storiografia coeva. Nel caso specifico del Fondo Gianni Secondo il lavoro sarà incentrato sul confronto fra gli articoli del giornalista e critico su «Stampa Sera» e alcuni documenti presenti nel fondo.

¹⁶² Cfr. Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento*, Macerata, Ephemeria, 2011, p. 13.

¹⁶³ Per un quadro preciso della cosiddetta “retorica dell'effimero” cfr. Franco, Susanne – Nordera, Marina, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. XVII-XIX.

fisiologiche a non perdurare nel tempo. La ricognizione delle tracce lasciate dal corpo danzante è resa possibile dai documenti d'archivio che permettono la ricostruzione dell'oggetto proprio della danza alla luce di un'ontologia della traccia¹⁶⁴. Imprimere nella memoria attraverso la scrittura permette, dunque, di accompagnare e completare la trasmissione orale. Quando la distanza nel tempo, infatti, ci allontana dalla traccia manifesta – lasciata sul corpo da una tecnica – la ricostruzione ed il recupero di un sapere pratico e, in secondo luogo, una sua possibile trasmissione, possono essere attuati solamente da quegli oggetti, come i documenti d'archivio, che ne perpetuano l'esistenza. I fondi d'archivio coreici rappresentano così una fonte imprescindibile nell'ambito della ricerca degli studi in danza¹⁶⁵.

Questo saggio si propone di rintracciare nel Fondo Gianni Secondo¹⁶⁶ della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino alcuni dei principali documenti che hanno un valore rilevante nello studio delle tecniche e offrire così una panoramica sui diversi sistemi di trasmissione. Partendo dal presupposto che lo studioso dinnanzi all'archivio inevitabilmente mette in opera dei «criteri di selezione e organizzazione»¹⁶⁷, l'analisi è stata rivolta a quei documenti del Fondo che affrontano nello specifico le tecniche coreiche, provando a ricostruire – ed “organizzare” quindi – cronologicamente l'evoluzione storica delle pratiche didattiche coreiche nel secondo dopoguerra. Tutti i testi presi in esame qui di seguito appartengono al Fondo Gianni Secondo e trattano prevalentemente l'insegnamento della danza classico-accademica. Per la loro disseminazione geografica, tali documenti permettono un'ampia ricognizione delle tecniche, ma soprattutto delle metodologie didattiche dei principali centri di formazione coreutica.

Il testo più antico tra quelli presi in esame è il *Traité de danse academique* scritto nel 1949 da Serge Lifar¹⁶⁸ in cui vengono descritti gli elementi

¹⁶⁴ L'ontologia della traccia recupera l'oggetto della danza che secondo un'ontologia della presenza era da considerarsi assente.

¹⁶⁵ Sebillotte, Laurent, *La fioritura postuma delle opere ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. 16.

¹⁶⁶ Gianni Secondo (1925-2011) è stato un giornalista e critico di danza. Collezionista e bibliofilo, ha donato, poco prima di morire, la sua preziosa biblioteca alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

¹⁶⁷ Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze*, cit., p. 5.

¹⁶⁸ Serge Lifar (1905-1986) è stato un danzatore, un coreografo e un teorico di danza. Allievo di Bronislava Nijinska, ha danzato nella compagnia i Balletti Russi di Djaghilev. Nominato primo ballerino e coreografo dell'Opéra di Parigi, ha pubblicato saggi e libri di carattere coreico. Per

fondamentali della tecnica classico-accademica. A partire dalle posizioni delle braccia e dei piedi¹⁶⁹ e dai primi basilari rudimenti tecnici il trattato offre una panoramica sulla tecnica accademica seguendo la consueta successione dei passi prima alla sbarra e poi al centro. Da un punto di vista della didattica della danza l'apporto di Lifar alla principale istituzione francese – di cui fu direttore dal 1930 al 1944 e dal 1947 al 1958 – fu determinante nell'ottica di un vero e proprio processo di riforma. Il trattato è, infatti, una sintesi delle sue teorie e delle sue iniziative, come prova l'appendice che corredata il libro e che contiene il testo della conferenza tenuta da Lifar il 18 dicembre 1947 in occasione della inaugurazione de *L'Académie chorégraphique au Théâtre National de l'Opéra*, in cui viene marcata l'importanza della relazione tra teoria e prassi nella composizione coreografica.

L'unico manuale di tecnica moderna presente nel fondo e che fa riferimento al periodo preso in esame è il testo *The Jooss-Leeder method* di Jane Winearls¹⁷⁰. Pubblicato nel 1958, questo manuale presenta un'analisi dettagliata del metodo di insegnamento elaborato dagli allievi di Rudolf Laban, Kurt Jooss e Sigurd Leeder. Dopo un'introduzione dei principi di movimento fondanti (*tension, relaxation, strength e weight*), vengono illustrate nel testo le posizioni di base del corpo e i principali movimenti. Si tratta di un metodo che parte dal presupposto che la danza moderna abbia il compito di sviluppare «the personality of each dancer through the training, by creative improvisation and composition»¹⁷¹. Ciò che contraddistingue questo sistema è l'introduzione di nuovi elementi stilistici come *Dynamic, Design, Improvisation e Composition*. L'ultima parte del testo è dedicata, appunto, alla relazione che si instaura tra improvvisazione e composizione: «Improvisation is the raw material from

quel che concerne l'attività di coreografo presso l'Opéra di Parigi cfr. Guest, Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, Théâtre National de l'Opéra-Flammarion, 1976, pp. 171-212. Per una breve panoramica, invece, sugli studi teorici di Lifar cfr. Laurent, Jean - Sazanova, Julie, *Serge Lifar. Renouveleur du Ballet Français*, Paris, Buchet-Chastel, 1960, pp. 213-216 e p. 249.

¹⁶⁹ Lifar aggiunse alle cinque canoniche posizioni dei piedi la "sesta" (i piedi uniti tra loro in posizione parallela) e la "settima" (un piede davanti all'altro nella posizione parallela con i talloni alzati e le ginocchia flesse).

¹⁷⁰ Jane Winearls (1908-2001), danzatrice ed insegnante di danza, ha studiato con Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss e Sigurd Leeder. Studiosa di danza ha approfondito il metodo Jooss-Leeder e intrapreso la carriera accademica presso l'Università di Birmingham. Cfr. Adamson, Andy, *Jane Winearls. Britain's first full-time university - lecturer in dance*, in «The Guardian», 16 novembre 2001.

¹⁷¹ Winearls, Jane, *Modern dance: the Jooss-Leeder method*, London, Black, 1968, p. 75.

which Composition grows»¹⁷². In questo senso la tecnica diventa uno strumento fondamentale per plasmare il corpo e renderlo pronto a molteplici sollecitazioni creative.

L'esperienza della trattatistica coreica nel secondo dopoguerra in Italia è testimoniata dal testo del 1970 di Marcella Otinelli¹⁷³, *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*, che si propone come sigillo di una tradizione didattica che affonda le sue radici nell'opera di Carlo Blasis. Il manifesto programmatico di questo trattato è chiaro sin dalle prime righe:

Dopo venti anni di esperienza didattica e sulla scorta di una preziosa documentazione che risale al 1910, lasciata dalla mia Maestra¹⁷⁴ ritengo giunto il momento di scrivere un trattato di danza che mi auguro sia di buona guida per i giovani e per quanti desiderino conoscere a fondo le origini e gli sviluppi della danza italiana nella sua forma più pura.¹⁷⁵

L'intento è quello di voler suggellare una tradizione didattica che attraverso l'operato di Teresa Battaggi lega la Otinelli a Blasis, così come emerge dalla conclusione delle note biografiche in appendice al testo dove è la stessa Otinelli a promuovere Teresa Battaggi quale discendente diretta di Carlo Blasis e alla cui memoria si propone di dedicare il trattato per «immortalarla nella storia della danza italiana»¹⁷⁶. Il trattato presenta il programma accademico strutturato in tre corsi inferiori, dedicati alla corretta impostazione fisica del danzatore, tre corsi intermedi, che hanno come obiettivo lo sviluppo del movimento e dell'espressività coreografica, ed infine due corsi superiori, dedicati al perfezionamento dei virtuosismi tecnici.

¹⁷² *Ivi*, p. 119.

¹⁷³ Marcella Otinelli, formatasi sotto la guida di Teresa Battaggi presso la scuola di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, nel 1944 ha intrapreso contemporaneamente l'attività di danzatrice e di insegnante di danza. Nel 1952 si è trasferita a Venezia dove ha fondato il Centro di Danze Classiche. Cfr. Testa, Alberto, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2005, pp. 188-189.

¹⁷⁴ Teresa Battaggi, danzatrice milanese formatasi sotto la guida di Raffaele Grassi, ha intrapreso presto una carriera internazionale raccogliendo apprezzamenti insieme alla sorella Placida. Nel 1937 viene chiamata a Roma a dirigere la scuola di ballo presso il Teatro dell'Opera. Cfr. Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia*, Roma, Gremese, 1998, pp. 61-62.

¹⁷⁵ Otinelli, Marcella, *Come nasce una danzatrice: trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*, Roma, Istituto grafico tiberino, 1970, p. 7.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 9. Si tratta di una discendenza diretta che poco più avanti nel testo viene illustrata nel processo di trasmissione che, partendo da Blasis e passando attraverso l'operato di Giovanni Lepri e Raffaele Grassi, arriva sino alla Battaggi.

Meno sistematica è l'impostazione che la danzatrice ed insegnante Anne Woolliams¹⁷⁷ dà al suo testo *Ballettsaar* del 1973, in cui, prendendo spunto dal titolo, accompagna il lettore in un viaggio all'interno di una sala prove, illustrando la vita del danzatore dalla formazione sino alla carriera professionale. La formula del racconto non deve trarre in inganno. Il testo rappresenta, infatti, una preziosa testimonianza della attività didattica della scuola di ballo del Teatro di Stoccarda, nonché dell'attività della omonima compagnia diretta da John Cranko.

Un altro testo che offre una panoramica sulla didattica della danza italiana è *Invito alla danza classica: secondo il metodo Basarova-Miei della scuola russa contemporanea, in uso al teatro Bolshoi di Mosca* che Egilda Cecchini¹⁷⁸ scrive nel 1974. La ferma convinzione che muove il suo operare è che «la danza prima di essere una un'esibizione ad alto livello, cioè arte, è "ars", tecnica, rigorosa, che esige disciplina e controllo di sé e che quindi comporta un sicuro valore educativo»¹⁷⁹. Dopo aver riscontrato, durante il periodo di approfondimento in Russia, l'efficienza dei risultati ottenuti dagli allievi della scuola del Teatro Bolshoi, Egilda Cecchini decide di orientare le sue ricerche verso lo studio del metodo *Basarova Miei*, che, come racconta lei stessa:

mi impressionò subito favorevolmente, poiché comprende sia la teoria relativa ai primi tre corsi di danza classica, consistente in una minuziosa analisi dei singoli movimenti di determinate parti del corpo umano, sia le norme per l'attuazione pratica della teoria stessa.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Anne Woolliams (1926-1999) è stata una danzatrice ed insegnante inglese. Ha sviluppato la sua metodologia didattica negli anni Sessanta presso la Folkwang Hochschule di Essen sotto la guida di Kurt Jooss. Dal 1963 al 1976 è stata *maître* presso lo *Staatstheater* di Stoccarda ed ha contribuito allo sviluppo della scuola diretta da John Cranko. Prima di ritirarsi ha assunto la direzione dell'Australian Ballet nel 1976 e della compagnia di danza del Teatro dell'Opera di Vienna nel 1993. Cfr. Koegler, Horst, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2011, p. 548. Per un quadro generale sulla nascita di una scuola di formazione coreutica nazionale in Germania Cfr. Liechtenhan, Rudolf. *La Germania e la Svizzera*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V: *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, p. 590.

¹⁷⁸ Egilda Cecchini, formatasi presso l'Accademia Nazionale di Danza, ha approfondito i suoi studi coreici in Russia intrapresa l'attività di docente, ha insegnato per diversi anni in tre scuole (a Padova, Abano e Mestre) autorizzate dal ministero della pubblica istruzione, divenendo un punto di riferimento nel panorama della danza veneta.

¹⁷⁹ Cecchini, Egilda, *Invito alla danza classica: secondo il metodo Basarova-Miei della scuola russa contemporanea, in uso al Teatro Bolshoi di Mosca*, Milano, International edition, 1974, p.7.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 13.

Il testo sicuramente più sistematico fra tutti è quello del maestro russo Asaf Messerer¹⁸¹, *Classes in classical ballet* del 1975, che raccoglie gli esempi di una lezione tipo per ciascuno degli otto anni di studio. La precisione e la minuziosità con cui ciascun esercizio è trattato rendono il testo uno strumento prezioso nell'ambito della didattica della tecnica accademica. Pur nella sua sistematicità il testo lascia ampio spazio nell'introduzione al racconto autobiografico di Messerer che, portando alla luce momenti della sua esperienza di danzatore ed insegnante, definisce le linee guida della sua didattica¹⁸². Questo metodo sistematico si fonda su un profondo rigore logico che sta alla base della costruzione dei singoli esercizi, come nota lo stesso Messerer: «In a ballet class, logic must prevail as it does in the lectures of university professors [...]. From beginning to end, a ballet class must be conducted in correct proportions, succession, and progression of the selected exercise»¹⁸³.

Un particolare interesse suscita il testo di Joan Lawson¹⁸⁴, *I principi della danza classica*, per il suo innovativo approccio metodologico. Prendendo spunto da concetti base di anatomia e biomeccanica¹⁸⁵, Lawson individua sette principi fondamentali della tecnica accademica: l'impostazione del corpo, la rotazione, il piazzamento, le leggi dell'equilibrio, le regole fondamentali della tecnica, il trasferimento del peso e la coordinazione. L'esperienza di anni di insegnamento presso la scuola del Royal Ballet a Londra ha permesso a Lawson di sperimentare questa metodologia, il cui presupposto consta nello strutturare

¹⁸¹ Asaf Messerer (1903-1992) è stato un danzatore, coreografo ed insegnante russo. Formatosi presso la scuola di ballo del Teatro Bolshoi di Mosca è stato solista nello stesso teatro ed in seguito insegnante e coreografo.

¹⁸² Una metodologia che trae origine dalle teorie espone da Agrippina Vaganova nel suo testo programmatico del 1934, e che, attraverso la rielaborazione degli insegnamenti di Alexander Gorsky e Vasily Tikhomirov, si concretizza mettendo a frutto l'esperienza di insegnamento di Messerer all'interno della scuola del Teatro Bolshoi di Mosca. Cfr. Roslavleva, Natalia, *Era of the Russian ballet*, London, Gollancz, 1966, pp. 213-214.

¹⁸³ Messerer, Asaf, *Classes in classical ballet*, New York, Doubleday & Company, 1975, p. 23.

¹⁸⁴ Joan Lawson (1907-2002) è stata una danzatrice ed insegnante inglese. Cfr. Stratyner, Cohen – Naomi, Barbara, *Biographical dictionary of dance*, New York, Schirmer books, 1982, p. 532. Ha svolto per lungo tempo l'attività di docente presso la scuola del Royal Ballet, pubblicando saggi di carattere coreico. Cfr. Lawson, Joan, *Classical ballet: its style and technique*, London, Black, 1960; Lawson, Joan, *The teaching of classical ballet: common faults in young dancers and their training*, London, Black, 1973; Lawson, Joan, *Teaching Young Dancers: Muscular Co-ordination in Classical Ballet*, London, Black, 1975.

¹⁸⁵ Joan Lawson conosceva molto bene l'opera del 1723, *Anatomical and Mechanical Lectures on Dancing*, di John Weaver, uno dei primi studi teorici di anatomia applicata alla danza, così come si può evincere anche da un altro testo della stessa Lawson. A tal proposito cfr. Lawson, Joan, *Lezioni di danza classica*, Milano, Il Castello, 1993, p. 8.

l'insegnamento della tecnica in riferimento ad un solo dei principi. L'innovazione di questa proposta didattica, che si discosta dalle altre, sta nel cercare di adattare la tecnica alle caratteristiche degli allievi e alle necessità contingenti di ciascun corso, partendo da uno dei principi fondamentali e non da un programma stabilito.

Un altro testo che si avvale dell'esperienza autobiografica è quello che Suki Schorer¹⁸⁶ dedica nel 1999 alla tecnica elaborata da George Balanchine. Il testo si propone di illustrare alcuni tratti stilistici come, ad esempio, la particolare posizione della mano:

one of the most distinctive formal elements of Balanchine's rethinking of the hand is the thumb. [...] He wanted the thumb to come out from the palm in the first joint, then curve in toward the tip of the middle finger in its second joint. Held this way, the thumb was visible most of the time.¹⁸⁷

Accanto agli elementi tecnici caratteristici, sono i racconti della Schorer che più colpiscono e che permettono di ricostruire l'estetica formalista di Balanchine, anche attraverso aneddoti che inseriscono il pensiero del maestro in un contesto socio-culturale ben riconoscibile.

Da questa breve mappatura si evince, in primo luogo, il fatto che la pratica prende forma non solo da azioni corporee, ma anche da discorsi. Ciascuno scritto, infatti, riporta in modo diverso e secondo procedure differenti la trascrizione di quelli che Joëlle Vellet chiama i *discorsi situati*, ovvero quei discorsi che «accompagnano o condizionano la trasmissione» e che diventano «uno strumento per organizzare i saperi in memoria»¹⁸⁸. Questa organizzazione di sapere in memoria segue processi e strutture diversi che vanno dai trattati – nei quali il discorso riporta le indicazioni procedurali di esecuzione dei singoli movimenti – a testi di carattere più divulgativo. Pur nella loro sistematicità – il caso del testo di Messerer è emblematico – i trattati non mancano, però, di note introduttive che attraverso la narrazione autobiografica “situano” il discorso della tecnica nella esperienza pratica di insegnamento attraverso un

¹⁸⁶ Suki Schorer (1939), danzatrice e insegnante americana che da anni promuove la metodologia didattica elaborata da George Balanchine. Cfr. Stratyner, Cohen – Naomi, Barbara, *Biographical dictionary of dance*, cit., p. 800.

¹⁸⁷ Schorer, Suki, *Suki Schorer on Balanchine technique*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, p. 56.

¹⁸⁸ Vellet, Joëlle, *I discorsi tessono con i gesti le trame della memoria*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina, *Ricordanze* cit., p. 332.

processo di esemplificazione che in alcuni casi degenera, però, nell'autoreferenzialità. Una metodologia didattica non può, tuttavia, prescindere dall'esperienza pratica e da quei processi che hanno determinato il suo costituirsi in tecnica ed è per questo motivo che tali note permettono di risalire alle teorie estetiche fondanti, definendone contemporaneamente i relativi principi pedagogici. I testi di carattere più divulgativo e narrativo non offrono quelle indicazioni precise per una ricostruzione della tecnica, ma rappresentano un prezioso spunto di analisi teorica ed estetica, dal momento che mettono in luce il contesto socio-culturale che ha contribuito al divenire di una pratica.

In secondo luogo, attraverso quella che Derrida definisce *violenza di filtraggio*¹⁸⁹, è stato possibile operare una selezione dei documenti ed una organizzazione di essi secondo un criterio cronologico, tracciando in questo modo l'evoluzione delle pratiche didattiche e delle diverse procedure di trasmissione, in riferimento ad un *corpus* di oggetti definito. Quel che resta ancora sconosciuto è il ruolo che tale *corpus* possa aver rivestito negli studi di Secondo. Il fondo, purtroppo, non ricrea la collocazione originaria dei documenti nella biblioteca del critico torinese. Non è pertanto dato sapere se essi costituissero già un sottoinsieme o semplicemente fossero inseriti nella collezione senza un preciso criterio. Dalle testimonianze della curatrice del Fondo, la dottoressa Franca Porticelli, che ha preso in carico il trasferimento del materiale dalla casa privata di Gianni Secondo alla Biblioteca Nazionale di Torino, risulta che i testi fossero custoditi in due grandi scaffali e su di un tavolo senza un particolare ordine. Non si evincerebbe, dunque, una volontà di organizzare il materiale da parte del critico e quindi di attribuire ai documenti relativi le tecniche un ruolo particolare.

¹⁸⁹ Cfr. Derrida, Jacques, *Le futur antérieur de l'archive. Questions d'archives*, Paris, Imec, 2002, p. 47.