

Maria Venuso

La danza di Zorba: evoluzione di un mito moderno*

Il più delle volte io non parlavo; che cosa poteva dire un “intellettuale” a un drago? Lo ascoltavo raccontarmi del suo villaggio sul Monte Olimpo, delle nevi, dei lupi, dei comitagi, di Santa Sofia, della lignite, della magnesite, delle donne, di Dio, della patria e della morte – e all'improvviso, quando era stanco e non ne poteva più delle parole, balzava in piedi, sui grossi ciottoli della spiaggia, e cominciava a ballare

Nikos Kazantzakis, *Zorba il Greco*¹

Premessa

Zorba è una figura letteraria non troppo lontana dal nostro tempo, una figura che siamo abituati ad applaudire sulle scene di grandi e piccoli teatri, di piazze e schermi televisivi e che costituisce un esempio evidente di come il carattere di un personaggio possa, talvolta, smarrire la propria valenza originaria, diventando qualcosa di molto diverso rispetto alle intenzioni dell'Autore². La questione passa attraverso la danza: da espressione di un mondo concettuale ben preciso, essa modifica il punto di vista di chi si avvicina al personaggio attraverso il *medium* della *performance*.

Su questo aspetto specifico non è stato scritto molto³, a dimostrazione della scarsa considerazione di un simbolo della Grecia moderna che nasce dalla penna di Nikos

*Essendo stati riscontrati alcuni errori redazionali nel testo pubblicato nel dicembre 2017, l'articolo viene qui riproposto nella versione corretta. L'elenco delle correzioni, effettuate il 21 giugno 2018, è reperibile nello specifico *Erratum* (DOI: [10.6092/issn.2036-1599/8162](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/8162)).

1. Kazantzakis, Nikos, *Zorba il Greco*, Milano, Crocetti Editore, 2011, p. 11.

2. Il presente contributo nasce da un'idea enunciata in occasione del Congresso Internazionale promosso ad Atene dalla Society of Dance History Scholars, *Cut & Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity*. Cfr. XXX, *Zorba's dance in Lorca Massine's dancing expression*, in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 2016, pp. 425-430, www.cambridge.org/core/journals/congress-on-research-in-dance/article/zorbas-dance-in-lorca-massines-dancing-expression/93731A69364EC2024B63A908EFC163CC.

3. Le riflessioni degli studiosi su Zorba si concentrano, in linea di massima, sulla sua danza e la sua ricezione in Occidente. Si vedano in merito i lavori di Bien, Peter, *Zorba the Greek, Nietzsche, and the Perennial Greek*, in «Antioch Review», vol. XXV, n. 1, 1965; Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words: Zorba's*

Kazantzakis, con il romanzo *Vita e imprese di Alexis Zorbàs*, del 1943, e del peso che vi assume la danza come linguaggio non verbale. Il passaggio al grande pubblico avviene nel 1964, grazie alla pellicola cinematografica *Zorba il Greco*, diretta da Michael Cacoyannis e, oltre vent'anni dopo, grazie al balletto omonimo di Lorca Massine, che ne ha traslato il carattere su un registro diverso, trasformando Zorba nel patrono dell'intrattenimento gioioso.

In questa sede si tenterà una disamina a volo d'uccello del mito di Zorba, così noto ma allo stesso tempo sconosciuto: un *modus vivendi* che, grazie alla danza, vince il dolore e veicola il messaggio originale dell'essere umano. Il suo movimento liberatorio è filosofia di vita di un personaggio letterario che commenta i mali dell'essere umano, pagina dopo pagina, e che nella danza trova una risoluzione ai problemi dell'esistenza.

La finalità principale di questa ricerca è riportare alla luce il reale significato attribuito alla danza come emerge dal romanzo, sottolineando la distorsione che, ad oggi, si riscontra nei confronti del personaggio di Zorba alla luce delle rappresentazioni coreutiche. Si analizzeranno alcuni limiti del linguaggio coreico all'atto di diventare narrazione di se stesso, per sottolineare successivamente i meriti che, al contempo, esso acquisisce in relazione all'elemento femminile, vestito di luce nuova. Muovendo da una sintetica comparazione tra romanzo, film e partitura coreografica, si esaminerà il valore semiotico e "semantico" della danza di Zorba, la sua evoluzione nei tre contesti in esame e il punto d'approdo nella coreografia di Lorca Massine. Sarà quindi analizzata la metamorfosi dei personaggi principali, con un *focus* sulle protagoniste femminili e la loro evoluzione, nel passaggio dal codice letterario a quello della danza, toccando *en passant* – come accennato – la visione del regista Cacoyannis. Saranno infine presi in considerazione alcuni aspetti della coreografia⁴ per evidenziare come, anche attraverso il filtro della pellicola cinematografica e l'uso che vi si fa della danza, quest'arte diventi rivelatrice di una collettività nuova, ma trovi al contempo difficoltà a esprimere la valenza originaria contenuta nel romanzo di Kazantzakis.

Si parla spesso della danza di Zorba da un punto di vista musicale e antropologico,

Dance, in «Bulletin of the Institute of Ethnography SASA», vol. LVII, n. 2, 2009, pp. 25-35, www.etnoinstitut.co.rs (u.v. 20/06/2016); Pateraki, Mimina - Mountakis, Constantinos, *Zorbàs Cinematiuc Dance: Global Fame, Local Claim Beyond Studios and Screens*, in «Episteme tou Coroù», vol. VI, 2013, pp. 67-85, www.academia.edu (u.v. 15/06/2016); Zografou, Magda - Pateraki, Mimina, *The "Invisible" Dimension of Zorbàs Dance*, in «Yearbook of Traditional Music», vol. XXXIX, 2007, pp. 121-135, www.ictmusic.org (u.v. 30/05/2016).

4. Il video preso in esame è quello basato sulla registrazione del balletto, nel 1990, presso l'Arena di Verona e pubblicato da Domovideo. Direttore dell'orchestra lo stesso Mikis Theodorakis; interpreti principali: Vladimir Vassiliev, Gheorghe Iancu, Luciana Savignano. Orchestra, Coro e Corpo di Ballo dell'Arena di Verona.

ma la realizzazione coreografica del lavoro che Theodorakis considera il suo «più rappresentativo»⁵ non è stata ancora indagata con interesse scientifico, per cui si tenterà di offrire qualche iniziale spunto di riflessione.

Il mito di Zorba dal romanzo di Nikos Kazantzakis alla coreografia di Lorca Massine, attraverso il filtro della pellicola di Michael Cacoyannis

Il romanzo *Vita e imprese di Alexis Zorbàs* è conosciuto in tutto il mondo come *Zorba il Greco*. Divenuto internazionalmente simbolo di liberazione, accoglie in sé non poche riflessioni di natura filosofica, prestandosi a due importanti trasposizioni, prima nel campo del cinema e poi in quello del teatro musicale. Fin dal prologo la danza assume grande rilievo, perché in grado di comunicare quello che l'uomo non riesce a esprimere a parole⁶.

La trasposizione del romanzo in coreografia da parte di Lorca Massine su musiche di Mikis Theodorakis per commissione dell'Arena di Verona, andata in scena in prima assoluta, come noi lo conosciamo, nel 1988 con Vladimir Vassiliev nel ruolo di Zorba, Gheorghe Iancu in quello di John, Luciana Savignano in quello della vedova (ma una primissima versione, con alcune differenze, risale al 1987) ha semplificato la complessità ideologica del libro, ringiovanendo il mondo antico descritto da Kazantzakis. Il contrasto apollineo/dionisiaco è affidato allo stile dei protagonisti, imponendo come nuova tradizione una danza creata per il film diretto da Cacoyannis nel 1964 (con Anthony Queen nel ruolo di Zorba, Alan Bates in quello di John, Irene Papas nel ruolo di Marina e Lila Kedrova in quello di Madame Hortense): il *Syrtaki*.

Come scrive Maria Hnaraki:

L'immagine finale con la quale il pubblico lasciava la sala cinematografica era quella della danza di Zorba, una scena che è divenuta il simbolo della Grecia e dello spirito greco, di cui Zorba è il simbolo. La popolarità del motivo portò alla produzione di un musical a Broadway nel 1968 e di un balletto nel 1987. Per Mikis Theodorakis la musica del film è stata trasformata in un mito. Da quel momento, Zorba e la sua danza hanno prestato il loro nome a ristoranti e altri tipi di prodotti in tutto il mondo⁷.

5. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 2.

6. Cfr. Orfanos, Spyros, *Mythos and Logos*, in «Psychoanalytic Dialogue», vol. XVI, n. 4, 2006, pp. 481-499, www.tandfonline.com/doi/abs/10.2513/s10481885pd1604_12 (u.v. 30/04/2016), in Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 25 e p. 31.

7. Cfr. *Ibidem*. Il musical, su versi di Fredd Ebb e musica di John Kander, è un adattamento di romanzo e film e si concentra sull'amicizia tra Nikos (non più John) e Zorba e sulla loro relazione con le due donne del

Questa nuova tradizione nasce dal film e si basa su reminiscenze antiche e popolari. Un «nuovo mito»⁸, ovvero un fenomeno sociale rilevante, dal momento che il nome di *Zorba* è internazionalmente legato al *Syrtaki*. Manca, tuttavia, la consapevolezza di quanto profondo fosse il significato attribuito all'atto del danzare nel testo originale. Spesso Kazantzakis descrive nei dettagli lo sviluppo delle condizioni psicologiche che rendono la musica e la danza un imperativo necessario, in quanto attività rappresentative della rivelazione e della liberazione dell'eroe. Così accade per lo strumento che *Zorba* porta sempre con sé: il salterio. I riferimenti alla danza sono costanti nel romanzo; diminuiscono nella trasposizione cinematografica, dove *Zorba* si lancia in una danza furiosa quando ricorda la morte del figlioletto primogenito, mentre John tenta di ripeterne su se stesso gli schemi, prima di decidersi a conquistare la vedova. Nell'immaginario collettivo, l'interpretazione di Anthony Queen lascia il posto a un messaggio di comunità, un tipo di danza divenuta sociale e di cui (molto spesso e finanche in Grecia) si ignora l'origine recentissima.

Il balletto *Zorba il Greco* è stato rappresentato in tutto il mondo e il pubblico ne ha decretato la trasformazione in mito moderno; l'accento è posto sulla libertà che la danza offre all'uomo, sulla gioia di vivere, sulla celebrazione dell'amicizia e dell'amore. Tuttavia, il romanzo originale sembra conferire più importanza al valore spirituale, interiore e comunicativo della danza, rispetto alla messa in scena ballettistica, mentre la trasposizione cinematografica, come è logico, ne colloca la presenza nei momenti più opportuni, dal punto di vista drammaturgico.

Se *Zorba* ha molte cose da dire ma preferisce danzarle è perché, attraverso il linguaggio del corpo, i Greci creano un dialogo fra lo spirito occidentale-apollineo e quello orientale-dionisiaco, collocando sempre al centro del loro mondo l'essere umano. A questo proposito la visione di un cretese appare interessante: l'elemento greco e quello orientale si giustappongono senza fondersi del tutto, creando un terzo luogo, secondo la visione di Kazantzakis. Creta è crocevia di molte culture e civiltà, una sintesi che lo scrittore aveva sempre perseguito, non sentendosi né europeo, né greco antico, né orientale, quanto invece una commistione di tutte queste forze e delle loro componenti che lo avevano rinforzato, rendendolo orgoglioso e forte⁹.

romanzo. La prima rappresentazione ebbe luogo a Broadway, per la produzione di Harold Prince, nel 1968. Cfr. Smith, Cecil; Litton, Glenn, *A Musical Comedy in America: From the Black Crook to South Pacific, From The King & I to Seeneey Todd*, New York, Routledge, 1987, p. 287; Patinkin, Sheldon, *No legs, no jokes, no chance: A History of the American Musical Theater*, Evanston, Northwestern University Press, 2008, p. 400.

8. Si veda il sito ufficiale del compositore: Theodorakis, Mikis, *Ergography*, in www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/ballets/?nid=4619 (u.v. 20/09/2016). Si pensi inoltre al mito tragico chiamato *Zorba in Bien*, Peter *Zorba the Greek*, cit., p. 155.

9. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., pp. 25-28; p. 30.

Nel romanzo la musica e la danza sono due attività che rappresentano la rivelazione e la liberazione dell'eroe. Lo strumento musicale e il corpo, a sua volta strumento del linguaggio coreico, sono i simboli di questa elevazione dello spirito, che anela alla libertà:

[...] “Se avrò voglia. Lavorare, quanto vuoi; sarò il tuo schiavo! Ma il salterio è un'altra cosa. È un animale selvaggio, ha bisogno di libertà. Se avrò voglia suonerò; canterò anche. E ballerò lo *zeimbèkiko*, il *chassàpiko*, il *pendozali* – ma, te lo dico adesso, dovrò averne voglia. Patti chiari: se mi costringi, mi hai perso. In queste cose, sappilo, sono un uomo”.

“Un uomo? Che cosa vuoi dire?”

“Che sono libero”¹⁰.

Nel balletto di Lorca Massine non è presente nessuno strumento musicale nelle mani di Zorba, ma la musica della partitura, spesso rinforzata dalle voci, è l'elemento fondamentale della narrazione. La musica è il punto in comune più evidente con la versione cinematografica e sembra molto più adatta all'introspezione psicologica dei personaggi, vista la felice sintesi dei tre elementi suddetti di cui Theodorakis è portatore: identità europea (musica sinfonica), greca e cretese.

Benché questa produzione coreografica sia stata (e sia a tutt'oggi) un indiscusso successo di pubblico e di critica con recite in tutto il mondo, esistono diversi limiti e rischi di banalizzazione legati alla caratterizzazione del personaggio, specie negli allestimenti meno imponenti, rispetto a quello originale. La danza di Zorba è generalmente ascritta nell'ambito del dionisiaco; in un'intervista risalente al 2009 Lorca Massine così descrive il suo Zorba:

Zorba è l'irrazionale, il dionisiaco. Non appartiene a nessuna forma in particolare, il linguaggio coreografico è stato concepito su una forte base folklorica completamente liberato da ogni schema su cui spicca il *syrtaki*, la tipica danza greca. Non c'è uno stile preciso ma un caos ordinato che mi permette di tornare al principio della creazione, di attingere alla catarsi, che vuol dire passare dalla ritualità degli interpreti al pubblico¹¹.

Essa, come tenteremo di dimostrare, poco o nulla ha a che fare col baccanale. Questa danza, ovvero la «small-scale invented tradition»¹², eseguita per legittimare gli interessi vacanzieri dei visitatori di turno, non sembra destare l'interesse di un turismo culturale diverso da quello che si ferma allo pseudo-folklore. In più, la facilità con la quale talvolta si manipola la coreografia originale “desemantizza” (e risemantizza) il personaggio: da un lato ne amplifica la fama, dall'altro rischia di ridurre la profondità originaria del pensiero

10. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., p. 31.

11. Testa, Elisabetta, *Incontro con Lorca*, in «Tuttodanza», a. XXXIII, n. 3, 2009, pp. 44-45.

12. Pateraki, Mimina -Mountakis, Constantinos, *Zorba's Cinematic Dance*, cit., p. 68.

di Zorba maestro di vita, confinando la visione dell'uomo greco in un ambito di stereotipata superficialità, imbrigliato nella pericolosa triade donne-vino-allegria. Ma non è esattamente questo il messaggio. Non c'è allegria nella danza dello Zorba letterario, poiché egli esprime innanzitutto il dolore e poi la liberazione dalle angosce della vita. La sua essenza dionisiaca risiede nella forza vitale che il nuovo greco sente di dover comunicare e lo fa danzando.

Il romanzo di Kazantzakis, scritto – come già ricordato – nel 1943 durante l'occupazione tedesca, esplorava il «Greek people's remarkable powers of endurance despite repeated disaster»¹³. E la danza è un rimedio a diversi tipi di disastri, perché il suo impiego, inconscio e creativo, è mezzo terapeutico di analisi del sé e della propria psiche¹⁴.

Molto significativo, in proposito, il seguente passo:

[...] Io sono fatto così. Dentro di me c'è un diavolo che grida, e io faccio quello che mi dice. Ogni volta che mi sento soffocare, mi grida: "Ballala!", e io ballo. E mi torna il respiro. Quella volta che morì mio figlio, il mio piccolo Dimitris, nella Calcidica, mi misi a ballare come poco fa. I parenti e gli amici che mi videro ballare davanti alla salma si buttarono su di me. "Zorba è impazzito", gridavano, "Zorba è impazzito". Ma io, in quel momento, se non avessi ballato sarei impazzito per il dolore. Perché era il mio primogenito, e aveva tre anni, e non riuscivo a sopportare la sua perdita. Hai capito quello che ti dico, padrone, o parlo al vento? [...] Un'altra volta mi trovavo in Russia [...] diventai amico di un russo [...] A furia di gesti e farfugliando, ci facevamo capire. Lui cominciava a parlare per primo; quando non capivo più, gli gridavo "Stop!", e allora si alzava per ballare; ballava quello che cercava di dirmi. E io facevo lo stesso. Quello che non riuscivamo a dire con la bocca, lo dicevamo con i piedi, con le mani, con la pancia e con grida selvagge [...]. Quando non riuscivo più a capire [...] subito il russo saltava su e cominciava a ballare. Ballava come uno scatenato; e io gli guardavo le mani, i piedi, il petto, gli occhi, e capivo tutto [...] Poi toccava a me [...] Saltavo su, spostavo sedie e tavolini e cominciavo a ballare [...] Eh, come sono caduti in basso gli uomini, che il diavolo se li porti! Hanno trascurato il corpo e sono diventati muti. Parlano solo con la bocca. Ma cosa vuoi che dica la bocca, che cosa può dire la bocca? Avresti dovuto vedere come mi mangiava con gli occhi il russo, dalla testa ai piedi, e come capiva tutto! Ballando gli ho raccontato tutte le mie passioni, i viaggi, quante volte mi sono sposato, i mestieri che ho imparato [...] come mi hanno arrestato, come sono evaso, come sono arrivato in Russia [...] Tutto, capiva tutto, anche se era un po' scemo. Parlavo con i piedi, con le mani, parlavo con i capelli, con i vestiti. Perfino un coltello a serramanico che avevo attaccato alla cintura, perfino quello parlava¹⁵.

Una delle espressioni più emblematiche del significato profondo che si dà alla danza nel romanzo è: «Hanno trascurato il corpo e sono diventati muti». Nulla di più eloquente riguardo al concetto di incorporazione del sentimento che, penetrato in ogni parte del

13. Ivi, p. 70.

14. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 25.

15. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., pp. 103-105.

sôma, si traduce in movimento¹⁶. Le tipologie e l'evoluzione della comunicazione non verbale e il concetto di danza come *human behavior* portano Judith Lynne Hanna a una teorizzazione nell'ambito della quale «Human dancing behavior emerges from an evolutionary process lasting millions of years», per cui forse «presages might be found in other animals and in infants»¹⁷. L'*humanitas* di Zorba è veicolata dalla danza, più che dal linguaggio verbale, e il movimento appare l'epilogo di una evoluzione altrettanto millenaria della comunicazione di uno stato d'animo attraverso il corpo. L'incorporazione dei sentimenti e la loro esplicazione attraverso la danza sono, nel romanzo, caratteristiche proprie dell'elemento maschile, intorno al quale ruotano la filosofia della vita, dell'amore e della morte. Lo scritto, in tal senso, testimonia una concezione molto moderna di *embodiment*, diventando veicolo di una cultura individuale che Zorba cerca di trasmettere al suo migliore amico.

Un punto di vista femminile

L'amore e la morte – temi cruciali della vita dell'uomo – sono espressi in maniera differente da Massine, in parte per esigenze pratiche, in parte per scelta consapevole e, con ogni probabilità, necessaria. La coreografia dà voce all'amore visto anche da un punto di vista femminile; questo elemento manca nel romanzo, con la sola eccezione del patetico personaggio di Madame Hortense, descritta, però, da un punto di vista strettamente maschile. La tradizione ellenica, com'è noto, fin da Omero fa della donna la regina del silenzio; nel teatro greco i ruoli femminili erano interpretati da uomini, mantenendo sulla scena il silenzio della quotidianità domestica e politica; come ricordano le *gnomai* delle grandi tragedie¹⁸.

La danza, proprio perché senza parole, può far parlare le donne di Kazantzakis mantenendole al contempo silenziose, per assegnare, in questo modo, spazio più ampio ai sentimenti dell'universo femminile. L'unico momento di grande interiorità è riservato, come accennato, al mimo di Hortense e a questa figura è affidata la melodia più poetica, piena di nostalgia e di rammarico per i tempi della giovinezza che non sono più.

16. Sul concetto di *embodiment* e di corpo in movimento si vedano Leigh Foster, Susan, *Dancing Bodies* in Desmond, Jane C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997, 235-257; Horton Fraleigh, Sondra, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, *passim*.

17. Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Non verbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 58; pp. 74 e ss., nelle quali si approfondisce anche la sfera cognitiva legata alla semiotica della danza, così come si toccano, da p. 83, gli schemi socioculturali del *Dance Movement*.

18. Si veda in merito Ghiglione, Alessandra - Rivoltella, Pier Cesare, *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis Edizioni, 1998, *passim*.

Differenze sostanziali emergono nella visione del personaggio: la vecchia semimarcia del romanzo è resa quasi alla lettera nel film; nel balletto la danzatrice è in genere sempre esteticamente gradevole, anche se, nella versione originale, Hortense è una vera “maschera”, pallido fantoccio sfigurato da una corruzione perpetua. Il balletto addolcisce, altresì, il comportamento di Zorba verso la sua «Bubulina»¹⁹; suggestiva, in merito, la scena del matrimonio che si avvera solo nella mente della donna e che Massine mostra al pubblico grazie a un lunghissimo velo e alla pantomima dell'imeneo nuziale, con tanto di *taedae*, sottolineato musicalmente dal coro di voci femminili, doppiato dalle danzatrici.

La donna è l'oggetto intorno al quale ruota il soggetto del romanzo. Amore/odio, compassione/disprezzo, inutilità/necessità sono le coppie antitetiche relative alla caratterizzazione dell'elemento femminile, nel testo originale. Qui la donna non danza mai, così come non danza nel film, dove l'asciutta recitazione di Irene Papas traduce in gesti il senso di emarginazione secolare della donna greca ivi rappresentata²⁰. Zorba, dal suo canto, si sente indipendente e libero proprio perché può danzare. Così, nella parte finale del romanzo, si legge:

[...] quella danza di Zorba era tutta una sfida, un'ostinazione, una rivolta. [...] “Che cosa puoi farmi, Onnipotente? Non puoi farmi nulla; soltanto uccidermi ... me ne frego. Mi sono tolto la soddisfazione, ho detto quello che volevo dire; ho avuto il tempo di ballare, non ho più bisogno di te!”

Guardavo Zorba ballare e comprendevo per la prima volta la ribellione dell'uomo per vincere il peso e la materia, la maledizione ancestrale [...] i suoi passi impetuosi e nel contempo elaborati imprimevano sulla sabbia la storia demoniaca dell'uomo²¹.

Nel mondo descritto da Kazantzakis, dove il tempo sembra essersi fermato, questa libertà è una prerogativa maschile. Nella prima scena dell'allestimento coreografico di Massine per l'Arena di Verona, gli uomini sono in evidenza e le donne, in abbigliamento moderno, camminano sui praticabili; la musica, grave per gli uomini, cambia nel timbro e negli strumenti per le donne. Elemento maschile e femminile, in eterno conflitto, si contrappongono nei blocchi coreografici di massa e danzano insieme in un'apparente

19. Laskarina Bubulina (Costantinopoli, 1771 - Spetses, 1825), eroina dei valori liberali puri e dell'amor di patria della Grecia moderna, partecipò attivamente alla Rivoluzione greca del 1821. Cfr. in merito la dissertazione di dottorato, edita nel 2007, di Kalogeropoulos Householder, *The Life and Legacy of Laskarina Bouboulina: Feminist Alternatives to Documentary Filmmaking Practices*, College Park, University of Maryland, 2007. Nel 1959 fu girato un film, *Bouboulina*, scritto e diretto da Kostas Andritsos, con Irene Papas nei panni di Laskarina. Un discendente dell'ammiraglia, Philip Demertzis-Bouboulis, le ha dedicato una biografia edita nel 2001 a cura del museo di Spetses (Philip Demertzis-Bouboulis, *Laskarina Bouboulina*, Spetses, Mouseum Bouboulinas, 2001).

20. Non si tratta, qui, di una trattazione della danza nel cinema, poiché il discorso non rientrerebbe nel focus proposto. Per questo tipo di visione cfr. Rosso, Francesca, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Torino, UTET Università, 2008.

21. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., p. 359.

schermaglia amorosa. Nel romanzo sembrano eterni nemici, mentre nel film le popolane sono spesso scenografia silente, ieratiche lungo i muri delle case, in una staticità che sembra evocare la statuaria arcaica.

La vedova, nell'allestimento preso in esame, non è vestita di nero ma di blu. Nel film pronuncia due battute, mentre nel romanzo cinque o sei, silenziosa e casta. Nel balletto, fin dalla prima entrata in scena, c'è qualcosa di sensuale e deciso nei suoi movimenti; come la puledra che nitrisce nel romanzo, così l'erotismo intrinseco della donna affiora nella messa in scena coreografica. E qui c'è il contatto con l'elemento maschile, nel primo passo a due. Ma la cosa più importante è che nel balletto la donna ha un nome: si chiama Marina e veste il colore del mare. Quel mare che in Kazantzakis è così presente e lava sia Zorba che John; quest'ultimo, bagnandosi nelle acque cretesi, si ricongiunge alla Madre Terra.

Prestando attenzione alle sequenze coreografiche proposte da Massine in questo allestimento, è possibile notare come la danza iniziale delle donne abbia un sapore orgiastico, accompagnata da un'ostinata introduzione degli archi. La musica è come un fuoco e richiama alla mente il fraseggio del *Confutatis* dal *Requiem* mozartiano; il fuoco di Dioniso è in origine affidato alle donne del suo corteo, perché l'elemento maschile si sarebbe aggregato al Dio solo dopo l'episodio dei pirati di cui ci parla l'inno omerico a Dioniso²².

La danza è accompagnata dal canto, nel *solo* della vedova, per dar voce a chi voce non aveva, con citazioni da *I ragazzi del Pireo*²³ e autocitazioni di opere precedenti dello stesso Theodorakis. Lorca Massine costruisce una personalità femminile nuova, mostrando come la danza, a livello artistico, abbia avuto la capacità di anticipare la scalata sociale della donna già in un passato ben più remoto, costruendole una sorta di vita parallela *on the stage* che non avrebbe potuto vivere nel quotidiano, profilandosi come strumento di liberazione. Si inneggia alla danza nel romanzo e nel film, ma essa libera solo gli uomini. Bisogna ricorrere alla messa in scena danzata, luogo performativo dove di danza non si parla ma si parla con la danza, per liberare anche l'elemento femminile appartenente a un mondo che cerca la propria identità e la trova in Zorba. Questi ama le donne ma non può (o non vuole?) liberarle; è possibile che per lui, creatura elementare ma profonda, lo

22. Cfr. De' Spagnolis, Marisa, *Il mito omerico di Dionysos e i pirati tirreni in un documento da Stuceria Alfaterna*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2004, *passim*.

23. *Ta pedià tou Pireà*, nota canzone di Manos Hatzidakis (Xanthi, 1925-1994), tratta dal film *Mai di domenica* diretto Jules Dassin. Il brano contribuì a far conoscere con larghissimo anticipo su *Zorba il greco* l'identità musicale della Grecia oltre i propri confini. Nel 1960 vinse il Premio Oscar per la Miglior Canzone. Cfr. Bertinelli, Riccardo (a cura di), *Belin, si sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2012, p. 35.

siano già.

Si prenderanno come esempio, al riguardo, alcune sezioni relative ai passi a due tra Marina e John, ovvero precisi luoghi coreografici che insistono sui momenti felici. Marina “parla” il linguaggio di John e, nel balletto, i due vivono a pieno quello che nel romanzo e nel film hanno solo potuto desiderare. Lo stesso John perde le proprie inibizioni e si mostra proiettato con passione verso l’amore fisico; Marina rappresenta l’Oriente innamorato dell’Occidente e la danza, com’è noto, ama le storie d’amore in scena. Nel balletto John è osteggiato dagli uomini del paese, secondo il classico *topos* riservato allo straniero, un *locus* tipicamente ballettistico, così come lo è la donna contesa da due uomini in maniera diretta, senza tutte le introspezioni psicologiche del romanzo e del film (manca la figura di Pavlìs). Marina muore su uno dei temi musicali di Zorba: la baccante che non ha divorato la propria vittima sacrificale è essa stessa vittima di un furore orgiastico tutto maschile. La scena del film di Cacoyannis è molto eloquente al riguardo, cruda e terribile nella goduria che gli uomini provano aspettando che il femminicidio si compia; e non per vendetta, quanto per sopprimere un desiderio irrealizzabile, perché con la sua morte si sarebbe spento un fuoco insano.

Sembra opportuno approfondire il carattere della danza di questa donna, ovvero il suo strumento di liberazione. Esso insiste sull’amore, per cui la sua figura si svincola dall’immobilismo del romanzo e del film, poiché si muove in un *pas de deux* che, nella fonte, non si potrebbe neanche immaginare, mentre nella pellicola il suo “duetto”²⁴ con John è solo accennato al pubblico. La crudezza del romanzo e il realismo del film sono superati, nel balletto, a favore di una leggerezza e di un’allegria non fedeli all’originale.

La trasposizione coreografica del testo fa esprimere necessariamente le donne in una danza che non è pensata per il genere femminile, nella fonte letteraria, e anche per questo, nel balletto di Massine, le parti maschili sono predominanti e Madame Hortense, come già detto, non danza. Il corpo della donna è ancora una volta veicolo di messaggi che, nel romanzo, non possono associarsi a un genere che non ha libertà di espressione in senso assoluto; esso è oggetto e non soggetto, è causa-preda-vittima. La visualizzazione della fisicità femminile in ambito cinematografico, sia pure nei limiti del suo impiego, fa da anello di congiunzione con l’utilizzo del corpo come strumento espressivo nel racconto coreografico, laddove esso diviene *conditio sine qua non* per il procedere dell’azione. Il

24. Il termine potrebbe apparire poco scientifico in un contesto di studio, ma lo si legga quale elemento di una misurata *variatio* lessicale, vista la necessità di ripetere in più luoghi la dicitura “passo a due” o *pas de deux* e per far riferimento al rapporto sessuale tra John e la vedova, che si è scelto di descrivere con la metafora di un duetto in cui le voci o gli strumenti concertanti sono sostituiti dai corpi della coppia.

corpo della donna da oggetto diviene finalmente soggetto, in quanto la danza le permette di appropriarsi di uno spazio che altrimenti non le sarebbe stato concesso. Il corpo crea per sé questo luogo all'interno del quale poter comunicare in un vocabolario privo di parole, per cui il personaggio di Marina avanza, uscendo da uno stato secondario (benché centrale nella vicenda letteraria) determinato dalla impossibilità di utilizzare lo stesso linguaggio di Zorba per l'espressione dei propri stati d'animo²⁵.

***Kinesis* come centro del processo creativo**

Il linguaggio di Lorca Massine, per il quale la danza accademica costituisce un insostituibile lessico di base, è intriso di citazioni folkloristiche balcaniche affidate per la maggior parte agli uomini, com'è consueto nella tradizione reale della Grecia stessa, dove ancora oggi le danze dai ritmi più tradizionali (si pensi allo *zeimbekiko*), sia pure praticate da ambo i sessi, denunciano attraverso il proprio linguaggio l'originario affidamento all'uomo, mentre la danza di chiara ascendenza turca (*tzifteteli*) rimane appannaggio esclusivo della donna. In *Zorba* si è potuto ascoltare il riferimento ai tre ritmi principali ancora oggi al centro della musica greca: lo *zeimbekiko*, il cui andamento più lento e altalenante richiama il momento conviviale impossibile da non citare in ambito cretese; lo *tzifteteli* delle donne turche, che irretiscono allegramente Alexis Zorbas; il novello *syrtaiki* della parte finale, vero simbolo della moderna nazione greca, che John Basil chiede a Zorba di imparare prima di lasciare Creta.

Il centro del processo comunicativo non è più il *logos*, ma la *kinesis*, il movimento, e questo perché, nel sentire greco, lo spirito incarnato può trovare la propria liberazione non solo grazie alla parola. Zorba è in armonia con se stesso perché fa eco alle voci interne della natura e ne usa i mezzi più immediati per esprimere la propria interiorità, in maniera molto diversa rispetto all'europeo "educato". Il greco espatriato che ha perso le sue radici non riesce a esprimersi se non attraverso significanti artificiali che ne inibiscono il pensiero genuino, contaminandone il significato. Il *syrtaiki* diventa una danza tipica perché si iscrive, fin dall'atto della sua nascita, in un immaginario popolare.

Zorba è un essere umano solo apparentemente diverso da John, perché la sua danza non è lontana dal cervello, come invece la semplificazione del suo mito fa apparire. La

25. Ci si riserva di approfondire l'argomento relativo alla visione di genere del corpo danzante in altra sede. Sugli studi di genere in relazione alla corporeità femminile, alla sua identità nella danza e al potere sociale del messaggio corporeo, cfr. Wolff, Jane, *Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics*, in Desmond, Jane C., *Meaning in Motion*, cit., pp. 81-99 (anche su genere, danza e politica o sulla cultura del corpo femminile in Occidente); Manning, Susan, *The Female Dancer and the Male Gaze*, in Desmond, Jane C., *Meaning in Motion*, cit., pp. 153- 233.

sua analisi dell'umanità, in apparenza fondata sull'elemento corporeo, è in realtà la lingua del suo cervello, che non riesce a esprimere idee e sentimenti con l'atto verbale ma affida a tutto il corpo il proprio sentire. Maria Hnaraki parla di decolonizzazione: si tratta della liberazione dalle costruzioni della parola, gli *schemata* linguistici che gli intellettuali hanno acquisito e ai quali restano fedeli per non tradire la casta di appartenenza. L'uomo genuino li supera attraverso un linguaggio che, sia pure soggetto a codificazioni, mantiene l'autenticità del corpo del singolo.

La danza può esprimere quei sentimenti che il cervello sente e vede, traducendo all'occhio uno stato d'animo; la descrizione delle azioni più semplici è scontata, ma il senso dell'espressione «... dove si ferma la parola inizia la danza»²⁶ è da riferire soprattutto alle immagini emozionali che il cervello proietta al di fuori del corpo attraverso i movimenti. Perciò la vittoria più grande del Greco genuino sull'intellettuale straniero sarà quella di insegnargli a ballare, perché la danza permette al cervello di esprimersi usando ogni parte del corpo.

Bevevamo, spolpavamo l'agnello, il mondo cominciò a diventare più leggero, il mare rideva, la terra ondeggiava come la coperta di una nave, due gabbiani camminavano sopra la ghiaia e chiacchieravano come persone. Mi alzai.

“Vieni, Zorba”, gridai, “insegnami a ballare!”.

Zorba saltò su, il viso gli si illuminò.

“A ballare, padrone?”, disse, “a ballare? Vieni!”.

“Avanti, Zorba, la mia vita è cambiata, e vai!”.

“Per prima cosa t'insegno lo *zeimbèkiko*; un ballo selvaggio, da valorosi. È quello che ballavano i *comitaghi* prima della battaglia”.

Si tolse le scarpe, gettò via le calze ... rimase con la camicia ... gettò via anche quella.

“Guarda il mio piede, padrone”, ordinò, “osservalo bene!”

Allungò la gamba, sfiorò leggermente la terra col piede, allungò l'altra, i passi s'intrecciarono selvaggiamente, gioiosamente, la terra risuonò.

Mi mise il braccio sulla spalla.

“Vieni, ragazzo mio, noi due!”.

Ci buttammo nel ballo; Zorba mi correggeva, serio, paziente, con tenerezza; io prendevo coraggio, sentivo che i miei piedi pesanti mettevano le ali.

“Bravo, sei un'aquila!”, gridò Zorba battendo le mani per darmi ritmo. “Bravo, ragazzo mio! Al diavolo le carte e i calamai! Al diavolo i beni e gli interessi. Ora che balli anche tu e impari la mia lingua, ne avremo di cose da raccontarci!”.

Strascicò i piedi nudi sulla ghiaia, batté le mani.

“Padrone”, gridò, “ho molte cose da dirti, non ho mai amato nessuno come te. Ho molte cose da dirti ma la mia lingua non ci riesce... Allora te lo dico ballando. Scostati un po', sennò ti pesto! Vai! Hop! Hop!”.

Fece un salto, le sue gambe e le mani diventarono ali. Si lanciava eretto sopra al suolo, e vedendolo sullo sfondo del cielo e del mare mi sembrava un vecchio arcangelo ribelle²⁷.

26. Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words*, cit., p. 32.

27. Kazantzakis, Nikos, *Zorba*, cit., pp. 358-359.

Questo profondo sentire di Zorba, toccato dalle più dolorose e crude vicende della vita di un guerrigliero ignorante ma non stupido, fanno di lui una figura alta e profonda. La trasposizione cinematografica di Cacoyannis, pur deviando il finale letterario su un esito coinvolgente e musicale in cui John impara a ballare e, di conseguenza, a vedere la vita come Zorba, mantiene una certa intimità fra i due e inizia a lanciare il messaggio di ottimismo nelle difficoltà, traducendo in un codice gestuale una serie di elucubrazioni mentali sull'uomo e sulla religione. Temi importanti che nel romanzo sono evidenziati con forza e nel film appena accennati, mentre nel balletto sono inesistenti per l'impossibilità di esplicitarli. Descrivere la danza con la danza è in effetti una sfida e, a questo punto dello studio, si profila un contrasto interno al nostro stesso oggetto di discussione.

Come nota Jane Cowan²⁸ per quanto riguarda il film, la semplificazione della complessità della danza di Zorba a favore di una più immediata comprensibilità della storia allontana il pubblico dal reale sentimento che egli stesso intende esprimere grazie al movimento: il dolore. Questo trova qualche rapido ma incisivo accenno nella pellicola, mentre è quasi assente nella versione coreografica di Massine, che opera una scelta radicalmente diversa nella caratterizzazione della storia e del personaggio. L'unico momento di dolore è, nella versione originale del balletto qui presa in esame, quello di John dopo la morte di Marina ed è affidato a un duo privato con Zorba, sulle note del famosissimo (in Grecia) *Strose to stroma sou* [Prepara il letto per due], di Theodorakis-Gounaris, simbolo della Resistenza greca; una sorta di secondo inno nazionale.

La visione “coreodrammatica” di Lorca Massine

Se i motivi politici della scelta musicale e coreografica miravano alla costruzione di un prodotto “bandiera”, che mescolasse ascendenze orientali con un'immagine occidentale per esportare una nuova realtà greca, l'intento è riuscito con successo. Il viaggio mediatico di Zorba procede in questo modo: da coreografia e musica di un prodotto commerciale, nella pellicola cinematografica, a partitura musicale e coreografica di un coreodramma con un esito ancor più commerciale e di forte presa collettiva. Un processo di semplificazione notevole del protagonista, che si verifica soprattutto nelle riprese di piccole compagnie itineranti, che per lo più riducono il balletto a una *suite* allegra e gaudente, veicolata da un'immagine che non fa fede alla profondità del messaggio originario, di cui Zorba è il vicario.

28. Cowan, Jane, *Dance and Body Politic in Northern Greece*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, cit., in Zografou, Magda - Pateraki, Mimina, *The “Invisible” Dimension*, cit., p. 119.

La danza, che permetteva a un uomo semplice e rude di parlare con un professionista della parola, facendogli da Maestro, trova seria difficoltà a raccontare se stessa nel balletto. Più che il film, il lavoro di Massine, successivamente tagliato, modificato e ripreso con vistosi aggiustamenti mirati a esaltarne la convivialità, non può o non vuole fare tutto questo, perché il soggetto è stato recepito come veicolo di gioia e amicizia. Non a caso, nei pochissimi lavori scientifici su Zorba si fa esclusivo riferimento alla sua danza come numero musicale e, al massimo, alla sequenza dei passi specifici e all'eredità che essi rappresentano.

Nel balletto, Zorba entra in scena alla fine del *solo* iniziale di John; ci sono già citazioni della danza finale, ovvero il *leitmotiv* coreutico dei due protagonisti. John indugia talvolta sul registro classico, ma non troppo, perché è uomo apollineo ma moderno. La contestualizzazione appare alquanto banale: Zorba sembra il beniamino del paese, secondo gli schemi tradizionali del balletto e l'entrata in scena del protagonista è salutata dal plauso generale. Nel romanzo è un viandante solitario che abborda John e così è nella trasposizione cinematografica; il suo essere perennemente in viaggio è uno dei suoi tratti distintivi, perché è nell'incontro con culture diverse che l'uomo greco si renderà conto dell'inutilità della guerra e delle distinzioni di razza. Crollerà il concetto stesso di patria, davanti alla sofferenza comune.

Dopo l'assolo di Zorba la musica riprende un registro grave e i due protagonisti si scambiano subito la propria danza. John saltella vivacemente in *jetés* e *temps levés*: si evidenzia qui una caratterizzazione differente dello scrittore straniero, perché nel romanzo e nel film è la distanza dalla fisicità che lo rende estraneo a Zorba. Difficile rendere questo concetto con un linguaggio coreico. Cosa è la danza per lui – e per gli altri Greci – e cosa impara John grazie alla danza di Zorba, alla fine del percorso di amicizia insieme a Creta? Nel balletto John desidera immediatamente imitare i passi mostrati dal cretese: movimenti di natura diversa, più legati alla terra, come i *balancés* e *ronds de jambes par terre*, che osserva con interesse e curiosità. Il messaggio del romanzo sta nella liberazione che deriva dal movimento e nell'universalità di un linguaggio praticabile allo stesso modo da ogni uomo. Tradurre tutto questo attraverso una coreografia rende paradossalmente meno evidente il concetto, perché la danza non si confronta più con la parola e non può emergere nella sua diversità. All'entrata in scena di John, il carattere del personaggio esordisce in maniera molto forte rispetto alle fonti: deve stagliarsi come un eroe da palcoscenico. Nel romanzo è l'intellettuale che annega nei propri pensieri; nel film lo scrittore silenzioso e costantemente imbarazzato. Nel balletto irrompe con decisione su uno strumento diverso (xilofono), moderno, e la sua diversità è sottolineata in questo modo. Nel film Zorba

insegna il *syrtaki* (dall'*hasapiko*); nel romanzo lo *zeimbekiko*, la danza virile più interiore che non avrebbe però ottenuto lo stesso successo mediatico per il suo carattere intrinseco.

C'è, inoltre, una differenza apparentemente banale nella tipizzazione del personaggio fra romanzo, film e balletto: Kazantzakis descrive Zorba come un uomo alto e così è nel film. Nella danza si tende ad assegnare il ruolo di John a un danzatore più alto, secondo i canoni settecenteschi del *danseur noble*, mentre il ruolo di carattere – tipico del danzatore tarchiato – è destinato a Zorba. Si tratta di una visione stereotipata tipica del balletto classico, assunta da Massine e inserita nella sua coreografia, insieme a diversi stili commisti²⁹. Il balletto di stampo più tradizionale evita, di preferenza, ogni riferimento alle brutture del mondo e porta in scena quello che il pubblico vuole vedere: un insieme giovane e coinvolgente. Le donne non sono più le vecchie vedove dal capo velato del romanzo e gli uomini non sono più i vecchi immobili e cristallizzati dell'arretrato mondo cretese. Sono tutti giovani e liberi: le donne hanno sì una collocazione meno evidente rispetto all'elemento maschile del corpo di ballo, ma sono ipermoderne, con le chiome disciolte e i movimenti ampi di dionisiaco furore. Sono menadi e nel balletto di Massine Dioniso sembra risiedere nelle donne, come vuole la tradizione greca antica.

Le braccia tese tra i danzatori del *syrtaki* sono il simbolo dell'unione che nasce dal convivio coreografico, un ritrovarsi nella cultura originaria di John, ma anche un incontro con il nuovo, un *homo novus* che, tuttavia, non è completamente estraneo, perché ha radici comuni. Un esito che nasce dall'unione di antico e moderno, di greco e non greco. Tra citazioni musicali e cori che richiamano alla mente la voce del popolo greco, è interessante notare come i momenti lirici affidati al *pas de deux* siano stati costruiti anche su corali, come se gli strumenti e le voci raddoppiassero il sentimento dei singoli e rendessero i due protagonisti espressione dei sentimenti di un popolo.

Conclusioni: Zorba mito moderno da rivalutare

In uno spettacolo coreografico è difficile esprimere il concetto di citazione, che avviene in genere attraverso *leitmotiv* musicali e coreutici, poiché tutto si danza. Difficile far capire, dunque, al pubblico quand'è che John danza perché descrive un pensiero e quando danza perché intende un movimento ritmico. È questo il primo limite per un argomento che riguarda la danza stessa e che il balletto non è in grado di far compren-

29. Se Lorca Massine non avesse rispettato questa tipizzazione, il pubblico avrebbe probabilmente potuto avere non poche difficoltà nell'inquadrare i caratteri che il coreografo intendeva portare in scena.

dere allo spettatore, benché la pantomima possenga nel proprio vocabolario, com'è noto, codici gestuali in cui è possibile rinvenire la citazione della danza in quanto tale³⁰.

Il linguaggio coreico appare, paradossalmente, un limite alla valorizzazione della danza descritta da Kazantzakis: romanzo e film sembrano conferirle maggior valore come forma di comunicazione speciale, rispetto a quanto faccia essa stessa nella coreografia di Massine. A causa della diversa natura dei codici comunicativi di appartenenza, il movimento ritmico si staglia in tutta la sua forza in un contesto letterario o cinematografico. Kazantzakis approfondisce il significato da attribuire alla danza grazie al potente mezzo della scrittura, mentre il contrasto con la parola, nel film, è un espediente visivo di notevole incisività, finalizzato a mettere in risalto il valore dell'incorporazione delle emozioni e la loro trasmissione. Così non avviene, di contro, nell'unica trasposizione coreografica del soggetto, per cui un personaggio profondo come quello di Zorba vive una ingiusta collocazione ideale in ambito grottesco.

Il caso del balletto di Lorca Massine, in accordo con Theodorakis, conferma il grande effetto di Zorba sull'uomo greco e sulla liberazione della Grecia da una sorta di immobilismo figurale arcaico. Il desiderio di libertà trova nella danza il più importante mezzo per ottenerla ed essa rende libera anche la donna, nella produzione coreografica, dove il potere seduttivo del genere femminile può emergere. C'è una novella unità nazionale in una nuova danza costruita a tavolino per sintetizzare due razze che creano il greco moderno, il *Dighenis*³¹.

L'arte del movimento non sembra essere il migliore difensore di se stessa, perché l'autocitazione è difficile. Al di là delle trasformazioni inevitabili subite dal testo nel passaggio alla rappresentazione danzata, il linguaggio coreico, focalizzando l'attenzione sui punti salienti della vicenda e dilatando alcuni momenti sentimentali (come è di rigore nella drammaturgia musicale *tout court*), permette al pubblico di familiarizzare col personaggio e di entrare nel suo intimo in maniera meno accurata rispetto al testo originale, ma forse più immediata e duratura nella conservazione di uno stato emotivo che si genera al momento opportuno e che appare, per questo, effimero³². Tuttavia non è raro che la traduzione in codici diversi dall'originale colpisca il pubblico, inducendo alla ricerca au-

30. Un esempio su tutti lo si trova nel balletto *Giselle*, in cui la protagonista più volte, nel corso del I atto, mima l'atto del danzare attraverso il movimento delle braccia sollevate sul capo e la rotazione dell'avambraccio in senso circolare.

31. *Dighenis Akritas*, anonimo e principale poema epico della letteratura bizantina, fu redatto in greco medievale nel XII secolo. Narra delle vicende legate alle incursioni arabe nell'impero bizantino e la visione di due popoli, le "due razze" (*Dighenis*), quella occidentale e quella orientale. Ebbe grande fortuna nei secoli successivi. Cfr. Impellizzeri, Salvatore, *Il Digenis Akritas: l'epopea di Bisanzio*, Firenze, G. C. Sansoni, 1940.

32. Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human*, cit., p. 83.

tonoma della fonte e segnando un processo di trasformazione del soggetto che, se da un lato si allontana dall'archetipo fino a renderlo irricognoscibile, dall'altro ne consente la sopravvivenza o ne amplia le visioni. E questo è il caso della danza di Zorba, mito moderno di grande attualità.

Pur essendo considerata la più universale delle forme di comunicazione, emergono alcuni limiti del linguaggio coreico, che potrebbero essere superati grazie a una lettura contestuale di tutti gli elementi offerti dal soggetto. L'apologia della danza come espressione di interiorità, in questo caso, può funzionare risalendo alla fonte, che conferisce al movimento un significato più profondo, rispetto al vocabolario che la messa in scena coreografica offre allo spettatore non consapevole di questo fortunato testo della letteratura neogreca del Novecento.

Bibliografia essenziale

- Bertocelli, Riccardo (a cura di), *Belin, si sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2012.
- Bien, Peter, *Zorba the Greek, Nietzsche, and the Perennial Greek*, in «Antioch Review», vol. XXV, n. 1, 1965.
- Cowan, Jane, *Dance and Body Politic in Northern Greece*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- Demertzis-Bouboulis, Philip, *Laskarina Bouboulina*, Spetses, Mouseum Bouboulinas, 2001.
- Ghiglione, Alessandra - Rivoltella, Pier Cesare, *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis Edizioni, 1998.
- Horton Fraleigh, Sondra, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
- Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Hnaraki, Maria, *Speaking Without Words: Zorba's Dance*, in «Bulletin of the Institute of Ethnography SASA», vol. LVII, n. 2, 2009, pp. 25-35, etno-institut.co.rs/files/gei/57_2/hnaraki_57_2.pdf (u.v. 20/06/2016).
- Impellizzeri, Salvatore, *Il Digenis Akritas: l'epopea di Bisanzio*, Firenze, G. C. Sansoni, 1940.
- Kalogeropoulos Householder, April, *The Life and Legacy of Laskarina Bouboulina: Feminist Alternatives to Documentary Filmmaking Practices*, College Park, Md.: University of Maryland, 2007.
- Kazantzakis, Nikos, *Zorba il Greco*, Milano, Crocetti Editore, 2011.

- Leigh Foster, Susan, *Dancing Bodies*, in Desmond, Jane C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Manning, Susan, *The Female Dancer and the Male Gaze*, in Jane C. Desmond (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Orfanos, Spyros, *Mythos and Logos*, in «Psychoanalytic Dialogue», vol. XVI, n. 4, 2006, pp. 481-499, www.tandfonline.com (u.v. 30/04/2016).
- Pateraki, Mimina - Mountakis, Constantinos, *Zorba's Cinematic Dance: Global Fame, Local Claim Beyond Studios and Screens*, in «Episteme tou Coroû», vol. VI, 2013, pp. 67-85, www.academia.edu/10995162/Zorba_s_Cinematic_Dance_Global_Fame_Local_Claim_Beyond_Studios_and_Screens (u.v. 15/06/2016).
- Patinkin, Sheldon, *No Legs, no Jokes, no Chance: A History of the American Musical Theater*, Evanston, Northwestern University Press, 2008.
- Rosso, Francesca, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Torino, UTET Università, 2008.
- Smith, Cecil - Litton, Glenn, *A Musical Comedy in America: From the Black Crook to South Pacific, From The King & I to Seeneey Todd*, New York, Routledge, 1987.
- Testa, Elisabetta, *Incontro con Lorca*, in «Tuttodanza», a. XXXIII, n. 3, 2009, pp. 44-45.
- Venuso, Maria, *Zorba's Dance in Lorca Massine's Dancing Eexpression*, in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings*, 2016, pp. 425-430, www.cambridge.org/core/journals/congress-on-research-in-dance/article/zorbas-dance-in-lorca-massines-dancing-expression/93731A69364EC2024B63A908EFC163CC.
- Wolff, Janet, *Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics*, in Desmond, Jane C. (a cura di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Zografou, Magda - Pateraki, Mimina, *The "Invisible" Dimension of Zorba's Dance*, in «Yearbook of Traditional Music», vol. XXXIX, 2007, pp. 121-135, www.academia.edu/31104301/The_invisible_dimension_of_Zorbas_dance (u.v. 30/05/2016).

Sitografia

- www.cambridge.org.
- www.campadidanza.it/zorba-il-greco-al-san-carlo-opera-festival-la-danza-dionisiaca-e-folclorica-firmata-lorca-massine/
- www.europaquotidiano.it/2014/07/30/zorba-leroe-di-un-popolo-davanguardia/
- www.ictmusic.org.
- www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/ballets/?nid=4619

– www.tandfonline.com.