

d danza^e
ricerca
Laboratorio di studi, scritture, visioni

13

anno XIII, numero 13, dicembre 2021

Dipartimento delle Arti
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n. 8001 del 23 settembre 2009

ISSN 2036-1599

anno XIII, numero 13, 27 dicembre 2021

DOI: 10.6092/10.6092/issn.2036-1599/n13-2021

Editore: Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum–Università di Bologna

Direttori scientifici: Elena Cervellati (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Elena Randi (Università di Padova)

Comitato scientifico: Anna Aksenova (GITIS, Mosca), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma), Eugenia Casini Ropa (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Susanne Franco (Università Ca' Foscari Venezia), Stephanie Jordan (University of Roehampton, London), Tiziana Leucci (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Concetta Lo Iacono (Università di Roma Tre), Rossella Mazzaglia (Università di Messina), Marina Nordera (Université de Nice Sophia Antipolis), Édén Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Silvana Sinisi (Università di Salerno), Xing Xiaoyu (Sichuan University)

Redazione: Marco Argentina, Xiao Huang, Stefania Onesti, Giulia Taddeo

Progetto ed elaborazione grafica: Carlo Fava, Édén Peretta

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>



Una politica di "open access" si applica a questa rivista, nella convinzione che un accesso libero e gratuito alla ricerca garantisce un maggiore scambio di saperi.

Tutti i testi sono pubblicati in base alla licenza Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported. Le immagini sono pubblicate su licenza di autori e detentori del copyright, ove indicati.

Sommario

STUDI

- «Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate». Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera *L'Empio punito* (Roma 1669) di Alessandro Melani** 7
di Valentina Panzanaro
- Le *Lettres* di Noverre nel Veneto: l'*Encyclopédie méthodique* e la «Gazzetta Urbana Veneta»** 31
di Olivia Sabee
- «Disperate parole indarno muovi». Interpreti di Mirra nel primo Ottocento** 55
di Stefania Onesti
- Giuseppe de Dominicis de Rossi alle Reali Scuole di Ballo di Napoli. Alcuni documenti inediti** 73
di Maria Venuso
- Mia Slavenska: la formazione di una danzatrice a cavallo tra due mondi** 127
di Nika Tomasevic
- Choreography, virility and the nation: the case of Vassos Kanellos** 141
di Anna Leon

Alle radici della <i>screendance</i> in Cina. “Visioni” (<i>Xiang</i> 象) in evoluzione e “forme” (<i>Xing</i> 形) artistiche	163
di Xiao Huang	
<i>Dances of Death: From Trans-genre to Media Phenomenon</i>	193
di Susana Temperley	
<i>Translations. A dance for the non-visual senses</i>	217
di Carolina Bergonzoni	
Coropolitiche della modernità. Collettivi danzanti e comunità desideranti	231
di Roberto Fratini Serafide	
Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea	287
di Tobia Rossetti	
VISIONI	
<i>Human Signs</i>	307
di Stefania Ballone, Andrea Carraro, Giulio Galimberti	
RECENSIONI	
Tilden Russell (editor), <i>Dance Theory. Source Readings from Two Millennia of Western Dance</i>, Oxford University Press, Oxford/New York 2020	329
di Gonzalo Preciado-Azanza	
ABSTRACTS	335

Studi

Valentina Panzanaro

**«Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate».
Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera *L'Empio punito*
(Roma 1669) di Alessandro Melani**

Nella seconda metà del Seicento, la produzione operistica romana continua a connotarsi di grandiosità per l'insistente presenza di momenti spettacolari "accessori", quali prologhi, intermedi e soprattutto *balli*¹. Quest'ultimi, siano essi in stile italiano, francese o spagnolo, descrivono azioni umane e passioni attraverso passi, figure e gesti, assoggettati al ritmo e alla melodia musicale, rappresentando così una testimonianza preziosa nell'economia generale degli spettacoli teatrali².

In questa ricerca si vuole riflettere sulla presenza dei balli, inseriti in occasione della messa in scena dell'opera *L'Empio punito*, durante il Carnevale del 1669, presso il Palazzo Colonna in Borgo, per poter estrapolare elementi di una drammaturgia connessa alla danza teatrale seicentesca rappresentativa di un variegato mosaico sonoro e scenografico. L'analisi, condotta attraverso la messa a confronto di tutte le fonti a disposizione – i libretti d'opera, unitamente alle partiture e alle iconografie sopravvissute –, evidenzia la presenza di balli definiti rispettivamente *Ballo di mori e di paggi*, *Ballo di mostri* e *Ballo di statue*, dei quali non si conosce molto sull'aspetto puramente coreografico, non avendo fino ad ora riscontrato alcuna testimonianza che possa descrivere i passi di danza³.

1. La ricognizione approfondita dei fondi di archivio e biblioteche romane ha portato alla luce una notevole quantità di balli, presenti nelle opere teatrali messe in scena a Roma nella seconda metà del Seicento. Non tutte, però, sono accompagnate da musica o corredate di iconografie a corollario del libretto. Si veda Valentina Panzanaro, *Musica strumentale da ballo "alla francese" nella Roma di fine Seicento*, PhD, Università "La Sapienza", Roma 2018, pp. 221-233; Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe. Committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Bulzoni, Roma 1997; Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Firenze 2012; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera del Seicento*, Mulino, Bologna 1990, p. 41.

2. Le sezioni danzanti di questo periodo ebbero una collocazione fissa nelle trame drammatiche, potendosi trovare all'inizio, nel mezzo o alla fine di una commedia per musica e riguardare arie solistiche, duetti, intere scene, finali di atto (primi o ultimi). Cfr. Alessandro Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Euresis, Milano 1999; Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, in «Il Castello di Elsinore», n. 76, 2017, pp. 65-82; Alessandro Pontremoli, *La danza negli spettacoli dal Medioevo alla fine del Seicento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena*, Einaudi, Torino 1995, vol. V, *L'Arte della danza e del balletto*, pp. 1-36.

3. In Italia si riscontra un vuoto cronologico nella trattatistica sulla danza proprio nella seconda metà del Seicento. Dall'ultima pubblicazione di Fabrizio Caroso, *Raccolta di varij balli* (Roma 1630), poi si può fare affidamento sui trattati francesi di danza come ad esempio Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (Paris 1701), in cui la danza risulta codificata con linee melodiche e schemi coreografici secondo il metodo

Il confronto di tutti i documenti a nostra disposizione, pur nella loro natura eterogenea (il libretto, la partitura, le fonti d'archivio ovvero lettere/avvisi e le iconografie realizzate da Pierre Paul Sevin a corredo dell'opera)⁴ permette di ricostruire almeno in parte l'aspetto drammaturgico dei *balli*⁵. In questo caso la drammaturgia deve tenere conto non solo dei testi teatrali ma, al contempo, fare riferimento al carattere non letterario, fatto di gesti e mimica espressivi⁶, spesso menzionati nelle descrizioni degli intrattenimenti danzati, caratteristici di molti intermedi del XVII secolo⁷. I balli teatrali, nella gran parte dei casi, sono da considerarsi «scritture extracorporee», per usare una definizione di Pontremoli, alludendo così a «corpi in movimento o in totale stasi o in dialettica con la parola e la scrittura [...], al pari di altri elementi, oggetti sociali, costrutti culturali»⁸. Se è vero quanto afferma Usula riguardo alla difficoltà di ricostruire «l'assetto attoriale e registico» dell'opera seicentesca, è altrettanto vero che è «possibile riconoscere la *palette* di movimenti, disposizioni e gestualità» nei libretti a stampa in cui vi sono alcuni degli elementi fondamentali del suo linguaggio teatrale⁹. I

di Pierre Beauchamp. Cfr. Barbara Sparti, *Baroque Or Not Baroque – Is That the Question?*, in Id., *Dance, Dancer and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, edited by Gloria Giordano and Alessandro Pontremoli, Massimiliano Piretti, Bologna 2015, pp. 277-304, in particolare le pp. 300-302; Fabio Mollica, *Tre secoli di danza in un collegio italiano. Il Collegio San Carlo di Modena, 1626-1921*, Associazione culturale società di danza, Bologna 2000, p. 107. Si veda inoltre Alessandro Pontremoli, *La danza: balli di società e balli teatrali*, in «Comunicazioni Sociali», numero monografico *Aspetti della teatralità a Milano nell'Età barocca*, a cura di Annamaria Cascetta, anno XVI, n. 1-2, 1994, pp. 113-164. Sebbene si segnali la penuria di indicazioni relative ai balli, dai libretti si è constatata, talora, la presenza di danze (siano esse italiane, spagnole o ancora più francesi), soprattutto negli ultimi due decenni del secolo. Si veda Irene Alm, *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, PhD, University of California, Los Angeles 1993; Irene Alm, *Operatic Ballroom Scenes and the Arrival of French social Dance in Venice*, in «Studi musicali», vol. XXV, n. 1-2, 1996, pp. 345-371; e Irene Alm, *Winged feet and Mute Eloquence: Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in «Cambridge Opera Journal», vol. XV, n. 3, November 2003, pp. 216-280.

4. Il medesimo approccio di ricerca è stato utilizzato da Barbara Sparti in *Ercole in Tebe*, festa teatrale andata in scena nel 1661. Si veda Barbara Sparti, *Hercules dancing in Tebe*, in *Pictures and Music*, in Id., *Dance, dancers, and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, cit., pp. 357-399.

5. Si veda Leila Zammar, *Ricostruire lo spettacolo attraverso i documenti d'Archivio*, in «Arti dello spettacolo/Performing Arts», numero monografico *New frontiers: Live performances. Archives and digital technology*, edited by Donatella Gavrilovich, anno III, n. 3, 2017, pp. 80-90.

6. La danza si presenta come «ardous discipline, external to oneself, in order to move other men by one's fluency in a universal expressive language» (Jamison Allanbrook, *Rhythmic gesture in Mozart. Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, The University of Chicago Press, Chicago 1983, p. 63).

7. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Ballo nobile e danza teatrale*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000, vol. I, *La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, pp. 927-965, in particolare p. 960; Hubert Hazebrucq, *La technique de la danse de bal vers 1660: nouvelles perspectives. Musique, musicologie et art de le scene*, Mémoire de Master II, Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2012-2013, sous la direction de Monsieur Bertrand Porot, pp. 16-19, online: <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00994362> (u.v. 11/7/2021).

8. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, cit., p. 70. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza negli spettacoli dal Medioevo alla fine del Seicento*, cit., pp. 29-31. Il successo dello spettacolo fu legato, esclusivamente, alla bravura del pantomimo che si esibiva in veri e propri assolo, nei quali il pubblico si aspettava che egli trascrisse ogni parola pronunciata dal coro in un gesto appropriato.

9. Usula, pur riferendosi all'opera teatrale di Antonio Draghi (1634/1635-1700) in ambito riminese, offre un esempio calzante per l'interpretazione della gestualità e dei movimenti scenici nel teatro seicentesco. Si veda Nicola Usula, «Tanto che gl'ascoltanti possano vedere»: azione e gestualità nei libretti profani di Antonio Draghi, in «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 259-288, in particolare le pp. 287-288; Bianca Maurmayr, *Sirene e Cigni coreutici. Il ballo nella Napoli seicentesca*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Turchini, Napoli 2020, pp. 853-882.

balli diventano momento articolato per rappresentare le ansie, i desideri, le tensioni che non trovano dimensione nella trama della commedia¹⁰. Wendy Heller li definisce come un momento topico per espandere idealmente i temi trattati nella messa in scena dell'opera¹¹. Pertanto i *balli* esprimono emozioni attraverso il linguaggio del corpo, disegnando nello spazio figure ricche di significato; essi sono da considerarsi anche come una opportunità per mostrare le capacità espressive e acrobatiche dei ballerini che si esibivano all'interno di un complesso sistema di macchine scenotecniche del teatro barocco¹². In definitiva, essi diventano, in questo frangente, l'espressione viva dell'identità aristocratica in ambientazioni cortigiane con l'aggiunta di elementi esotici o di epoca classica delle commedie per musica, palesemente autoreferenziali e legate alla committenza romana¹³.

Dall'analisi generale delle opere messe in scena a Roma emerge che l'immaginazione dei librettisti e dei coreografi lascia spazio alla creazione di diversi personaggi, situazioni, azioni, ruoli dei ballerini, oltre che alla libertà nello stile e nella tecnica che consente, in tal modo, un'ampia varietà di scelta¹⁴. Alcuni soggetti sono, per così dire, ricorrenti nel teatro italiano seicentesco (trattasi di paggi, satiri, statue, torce, soldati in combattimento, uomini folli, amazzoni, mori, turchi, animali selvatici)¹⁵; essi sono personaggi dettati dalle convenzioni del tempo, espresse attraverso la pantomima (uno dei tratti distintivi del teatro seicentesco)¹⁶. Ora è da stabilire quanto l'espressività corporea sia definita

10. Cfr. Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome. Barberini Patronage under Urbano VIII*, Yale University Press, New Haven and London 1994, pp. 192-198.

11. Cfr. Wendy Heller, *Dancing desire on the Venetian Stage*, in «Cambridge Opera Journal», vol. XV, n. 3, November 2003, pp. 281-295, in particolare pp. 282-283.

12. Cfr. Leila Zammà, *Ricostruire lo spettacolo attraverso i documenti d'Archivio*, cit., pp. 85-86.

13. Si veda Ornella Di Tondo, *Il Seicento. Balletto aulico e danza teatrale*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011 pp. 69-112; Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, in «Il Saggiatore Musicale», anno XIII, n. 1, 2006, pp. 1-98; Carl Dalhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino 2005; Paolo Fabbri, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, in «Acta Musicologica», anno LXIII, 1991, pp. 11-14; e Lorenzo Bianconi, *Teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993. La scelta dei soggetti rifletteva la cultura e la società del tempo; infatti in alcune opere si possono rintracciare *balli* di contadini, marinai, giardinieri, pescatori, insomma una grande varietà tipologica da cui il librettista traeva, di fatto, ispirazione. Due esempi fra i tanti, che si possono citare, sono: il *Ballo di Vignaioli* e il *Ballo di Zitelle* nell'opera *Dalla padella alla braggia* (1681) del librettista Contini e del compositore Olivieri. Similmente si veda la suite di danze, definita *Ballo di schiavi* nell'opera *Scipione affricano* (1671) di Andrea Minato e Francesco Cavalli con intermezzi di Alessandro Stradella. Si veda il repertorio di *balli* riportato in Valentina Panzanaro, «*Di mirar ballerini c'habitano si grand'arte*». *Drammaturgia dei balletti negli spettacoli teatrali nella Roma di fine Seicento*, Aracne, Roma 2021 (in corso di stampa); Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004 (ed. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014).

14. Si veda l'esautiva ricognizione dell'opera teatrale romana in Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo. Modi, forme e contesti dell'opera a Roma tra il 1668 e 1689*, PhD, Università di Pavia, 2016, p. 119; Frederick Hammond, *Music and spectacle in Baroque Rome*, cit., pp. 192-198. In virtù dell'apertura del teatro pubblico, si riscontra un importante incremento della produzione tra gli anni Settanta e Ottanta del Seicento, si veda Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, EDT, Torino 1982 (ristampa 1991); Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 183 e p. 193; Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 165-210.

15. Si veda Valentina Panzanaro, «*Di mirar ballerini c'habitano si grand'arte*», cit., pp. 55-67.

16. La pantomima fu elemento essenziale della Commedia dell'Arte. Cfr. Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969 (ristampa 1991). Certamente conosciuta in Italia, come ad esempio, nelle coreografie del *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarini (Venezia 1584) e della *Rappresentazione di Anima*

dai testi nei libretti, ossia quanto ci sia di drammaturgico nell'espressività della danza che, progressivamente, si è trasformata in un modello comportamentale e educativo¹⁷.

L'opera *L'Empio punito*: una fastosa messa in scena

L'opera *L'Empio punito*¹⁸, composta su libretto di Filippo Apolloni e Filippo Acciaoli e con musiche di Alessandro Melani¹⁹, andò in scena il 17 febbraio 1669, durante i festeggiamenti per il Carnevale, alla presenza della regina Cristina di Svezia e di un folto gruppo di cardinali da lei invitati²⁰. La commedia costituisce uno dei primi esempi in musica composto sul soggetto del Don Giovanni²¹, en-

e *Corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600). Si veda Barbara Sparti, *Guglielmo Ebreo of Pesaro*, Clarendon Press, Oxford 1993, pp. 53-56 e Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, Einaudi, Torino 1975, pp. 54-63. Altrettanto ricchi di elementi pantomimici furono gli intermedi, descritti da Prunières, nel capitolo *L'invention du ballet de cour*, in Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Henri Laurens, Paris 1914, p. 79. Cfr. Barbara Sparti, *Baroque or not Baroque*, cit., p. 279.

17. L'apprendimento delle danze di corte era parte integrante dell'educazione dei giovani aristocratici. Si veda Stefano Lorenzetti, *La parte della musica nella costruzione del gentiluomo. Tendenze e programmi nella pedagogia seicentesca tra Francia e Italia*, in «Studi Musicali», anno XXV, n. 1-2, 1986, pp. 17-40; e Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Olschki, Firenze 2003, pp. 435-460. Il modello francese di danza fu quello maggiormente seguito per imparare l'arte del ballo. Cfr. Barbara Sparti, *Baroque or not Baroque*, cit., pp. 277-304. Il giovane aristocratico doveva apprendere le tre fondamentali discipline del ballo, della scherma e del combattimento. Si veda Margaret Murata, *Student Music in Italian Colleges, ca. 1675-1720*, in Susan Parisi – Colleen Reardon (edited by), *Music Observed: Studies in Memory of William C. Holmes*, Harmonie Park Press, Warren 2004, pp. 353-360; Stefano Lorenzetti, «Per animare agli esercizi nobili». *Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione*, in «Quaderni Storici», n. 2, agosto 1997, p. 436; Alessandro Cont, *Educare alla e attraverso l'amicizia. Precettori e governatori nella società nobiliare italiana del Seicento*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», n. 20, 2013, pp. 83-103; Alessandra Sardonì, *La Sirena e l'angelo: la danza barocca a Roma: tra meraviglia ed edificazione morale*, in «La Danza Italiana», n. 4, Primavera 1984, pp. 22-23, tavv. 2 e 3.

18. L'opera è ambientata a Pella in una cornice pseudoclassica, alla corte di un re di Macedonia dal nome inventato. Si racconta di Atamira, l'ultima sedotta-abbandonata di Acrimante, la quale ancora innamorata, pur conoscendo le dissolutezze di questi, decide di salvarlo, proponendosi al re quale carnefice dell'amante traditore; al posto del veleno gli somministra un sonnifero (gustoso è l'episodio in cui Acrimante sogna di essere morto e all'inferno pensa bene di concupire Proserpina). Recuperate le forze, Acrimante tenta di sedurre Ipomene, ma il servo Tidemo li scopre e Acrimante lo uccide. La statua funeraria di Tidemo si vendicherà, poi, facendolo sprofondare negli Inferi. Il finale è lieto: Cloridoro si pente per i sospetti che ha avuto su Ipomene; Bibi e Delfa si abbracciano e Atamira, morto Acrimante, accetta la mano di Atrace. Cfr. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica. Dall'«Empio punito» a Mozart*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 26-37.

19. Cfr. *ivi*, pp. 32-37.

20. Le fonti archivistiche sono: gli *Avvisi di Roma* e i conti di spesa delle famiglie nobiliari romane in cui troviamo numerosi particolari sulla committenza, il riscontro sul pubblico e i costi per l'allestimento. Si veda Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., pp. 105-106; Nino Pirrotta, *Li due Orfei*, cit., pp. 27-28; Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'«Empio punito» (1669)*, in «Biblioteca teatrale», n. 59-60, luglio-dicembre 2001, pp. 137-164.

21. Il crescente esito in Italia del tema del *burlador* di Tirso portò alla realizzazione di molte rappresentazioni. Pirrotta segnala che già nel 1625 fu rappresentato un testo simile dalla compagnia di Pietro Ossorio e Gregorio Laredo. Cfr. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., p. 20. Inoltre Benedetto Croce segnala uno spettacolo andato in scena a Napoli nel 1636 grazie alla compagnia di Roque de Figueroa. Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, Laterza, Bari 1926, p. 78; Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Einaudi, Torino 1978, p. 17, nota 4; Nicola Gaeta (a cura di), *Don Giovanni alla radice del libretto mozartiano da Tirso de Molina a Lorenzo Da Ponte*, [s.n. s.l.], pp. 4-5, online: https://www.academia.edu/44459373/Don_Giovanni_alla_radice_del_libretto_mozartiano (u.v. 11/7/2021); Enea Balmas, *Il mito di don Giovanni nel Seicento francese*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1983. Cfr. *Don Giovanni*, in Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, a cura di Alberto Basso, 3 voll., UTET, Torino, 1999, *ad vocem*, vol. I, *I Titoli e i*

trato nella storia letteraria ai primi del Seicento, grazie alla versione di Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, e circolato in Italia sotto il titolo *Convitato di pietra* attribuito a Giacinto Andrea Cicognini²².

Le notizie sullo spettacolo emergono anche da un *Avviso*, datato 17 febbraio: «Domenica sera si recitò per la prima volta nel Palazzo del Contestabile in Borgo il dramma in musica, alla spesa della quale sono concorsi anche li signori Rospigliosi e Chigi e la Regina»²³.

L'opera fu rappresentata nel piccolo teatro di Palazzo Colonna in Borgo²⁴ con notevoli spese per l'allestimento. Sebbene di dimensioni ridotte, esso si presentò con tutte le caratteristiche di un teatro moderno, «prospetto scenico architravato, fiancheggiato di termini e colonne realizzati su telari, bordato in basso da un alto parapetto e chiuso da alcune cortine»²⁵. La testimonianza, data da un *Avviso* del 23 febbraio, evidenzia, infatti, la grandiosità dell'evento, di fronte a tutto il Sacro Collegio Romano invitato dalla Regina²⁶, in onore del quale si rappresentò per la prima volta:

La sera di detto giorno [domenica] nel salone del palazzo del signor contestabile Colonna in Borgo si diede principio dal signor cavaliere Filippo Acciaiuoli a far rappresentare da migliori cantori la sua opera regia intitolata l'Empio con sontuoso apparato, ricchissimi abiti e bellissime mutazioni di scene [sic] e prospettive, sinfonie e balli superbi alla presenza della maestà della Regina di Svezia e di quasi tutti li cardinali ambasciatori principi e nobiltà, essendo riuscita di piena sodisfazione [sic] di tutta la corte²⁷.

personaggi, pp. 463-467.

22. Questo dato è testimoniato da una lettera di Salvator Rosa in una lettera del 25 gennaio 1669, indirizzata a Giovan Battista Ricciardi, in cui si legge: «Il venerdì scorso andai a sentire il castratissimo Convitato di pietra», alludendo con l'aggettivo «castratissimo» al soggetto del Don Giovanni dell'opera. Cfr. Aldo De Rinaldis, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, Fratelli Palombi, Roma 1939, citato in Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., pp. 26-27, nota 17. Sulla questione c'è un ampio dibattito in merito. Si veda ad esempio Silvia Carandini, «Nuova arte di far commedie». *Studi teatrali fra Italia e Spagna*, in Fausta Antonucci – Anna Tedesco (a cura di), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze 2016, pp. 43-62; Diego Simini, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa multimedia, Lecce 2012.

23. Biblioteca dell'Archivio di Stato di Firenze, *Avvisi*, Mediceo del Principato 3939, c. 1226; cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., pp. 105-106. Si veda pure quanto riporta Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Forni, Bologna 1969, pp. 111-112 (I ed. Pasqualucci, Roma 1888).

24. Dalle scarse notizie in nostro possesso sappiamo che questo teatro era ubicato in prossimità nel piano nobile del Palazzo Colonna in Borgo (oggi Giraud-Torlonia). Cfr. Elena Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, vol. II, pp. 617-680. Al contrario, abbiamo una dettagliata ricostruzione del Teatro Colonna ubicato nel palazzo nobiliare in Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., pp. 237-238, con una esaustiva ricostruzione di Sergio Rotondi (*ivi*, pp. 397-404).

25. Cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 237, nota 167; Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo diciassettesimo*, cit., pp. 111-112. Dagli *Avvisi* del Raggi si legge: «Fu tutta bella, le apparenze bellissime; sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi» (citato in Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'«Empio punito» (1669)*, cit., p. 144). Si parla anche della posizione più nascosta dell'orchestra e della zona degli spettatori posizionati su palchetti, forse suddivisi e adornati con fregi.

26. La regina Cristina di Svezia, in questa occasione, oltre all'invito di tutto il Sacro Collegio, non volle la presenza di altre donne, tanto che Maria Mancini si dovette nascondere in un palchetto per non essere vista, come recita l'*Avviso* del 23 febbraio: «Vi fu la Conestabilessa [Maria Mancini Colonna] in un Palchetto in incognita con una mezza torchia in mano leggendo la Commedia» (Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano [d'ora in poi abbreviato in V-CVasv], *Avvisi*, 115 (1669-1670)). Anche nelle relazioni di feste dei Collegi nobiliari romani emerge un mondo spettacolare in cui il ballo raggiunge una piena dignità espressiva, si veda Margaret Murata, *Student Music in Italian Colleges, ca. 1675-1720*, cit., pp. 353-360. Sulla danza barocca romana vedasi Alessandra Sardonì, *La Sirena e l'angelo*, cit., pp. 7-26.

27. V-CVasv, *Avviso* del 23 febbraio, in *Avvisi*, 115 (1669-1670); cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 106; Margaret Murata, *Il Carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 1, 1977, pp.

L'accoglienza data allo spettacolo non fu, però, del tutto soddisfacente; al contrario fu definita da Salvator Rosa in una missiva «solennissima coglioneria» per gli eccessivi costi della messa in scena²⁸. La stessa regina di Svezia ne fu annoiata per la lunghezza della performance, come si apprende sempre dagli *Avvisi* dell'agente genovese Fernando Raggi:

Sua Maestà lodò assai le musiche, le mutazioni delle scene et i balletti, ma parve che s'annoiasse alquanto della lunghezza dell'opera, a segno che domandatogli il cardinale Rospigliosi come piaceva S.M. l'opera, gli rispose: È il Convitato di pietra²⁹.

A ogni modo, lo spettacolo fu impegnativo con importanti scenografie che possono, ancora oggi, essere apprezzate nei disegni di Pierre Paul Sevin³⁰, raccolte in due serie diverse e conservate una ad Amsterdam e l'altra a Stoccolma³¹. Messe a confronto con il libretto e la partitura, tali immagini rappresentano gli scenari in cui sono stati posti in scena i *balli* (in particolare, vedasi la diciottesima scena del I atto, la scena [ventidue] definita *Introduzione al ballo* del II atto e la scena sedicesima del III atto)³².

Innumerevoli maestranze lavorarono all'allestimento dello spettacolo la cui direzione artistica fu affidata a Filippo Acciaiuoli³³. Costui si occupò dell'ideazione degli imponenti effetti scenografici

83-99, in particolare p. 95.

28. Salvator Rosa, in una lettera del 2 marzo 1669, appare indignato per l'eccessivo costo di 6000 scudi spesi per l'allestimento dell'opera. Cfr. Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'“Empio punito” (1669)*, cit., p. 143.

29. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., pp. 26.27. Dagli *Avvisi* la risposta della Regina a chi le chiedeva «come piaceva» l'opera, lei rispondeva: «È il Convitato di Pietra». Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988, p. 417.

30. Pierre Paul Sevin, pittore francese attivo a Roma tra il 1666 e il 1669. Fu assunto dal cardinale Bouillon su raccomandazione del gesuita, Claude Ménestrier, celebre e prolifico trattatista anche di teatro. Si veda Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'“Empio punito” (1669)*, cit., p. 144.

31. Per Bjurström ha rinvenuto a Parigi e poi identificato la serie completa dei disegni in un'altra raccolta di disegni sempre di Pierre Paul Sevin dal titolo *Recueil de décors de théâtre*, conservata presso il Musée du Théâtre de l'Opéra di Parigi con la catalogazione: Rés.2264a, c.n.n. Cfr. Per Bjurström, *French Drawings. Sixteenth and Seventeenth Centuries*, LiberForlag, Stockholm 1976, pp. 660-690 e Peter Fuhring, *Design into Art. Drawing for Architecture and Ornament. The Lodewijk Houtakker Collection*, P. Wilson, London 1989, vol. I, p. 72. Nella presente ricerca si prendono in considerazione solo tre disegni: *Giardino con arco e fontana e vista del Palazzo regio* (Atto I, 18), *Regia di Proserpina* (Atto II, 22) e *Giardino di cipressi con tavola apparecchiata* (Atto III, 16).

32. È alquanto singolare, infatti, che uno spettacolo così costoso e complesso, tanto decantato per il gran numero di macchine e apparati impiegati, abbia avuto comunque delle critiche. Si veda Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., pp. 37-38.

33. Possiamo affermare che Filippo Acciaiuoli, scenografo dalla personalità istrionica, viaggiò moltissimo in Europa. Oltre che degli spettacoli per i Colonna si occupò anche degli allestimenti del teatro Tordinona e fu membro dell'Accademia degli Sfaccendati negli anni 1672-1673. Lavorò a Firenze presso la corte medicea dove realizzò un teatro per burattini, offerto in dono al Granduca di Toscana e a Roma in opere teatrali significative quali *Il Girello* (1658?) in cui si ritrovano il Ballo di Diavoli e Satiri molto simili alle opere oggetto di ricerca. Per maggiori dettagli, si veda Elena Tamburini, *Filippo Acciaiuoli: un "avventuriere" e il teatro*, in Antinella Ottai (a cura di), *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 449-476; Franco Fua, *L'opera di Filippo Acciaiuoli*, Fratelli Ceppetelli, Fossombrone 1921; cfr. Arnaldo Morelli, *La virtù in corte*, LIM, Lucca 2017, p. 115. Sul periodo fiorentino, si veda Silvio Baggio – Piero Marchi, *L'Accademia degli Immobili in epoca medicea*, in Marcello De Angelis (a cura di), *Lo spettacolo menaviglioso. Il teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, Ufficio Centrale dei Beni

con ben dodici mutamenti di scena e interventi di macchine spettacolari, come ad esempio un vascello in movimento, la barca di Caronte o statue danzanti³⁴. Il libretto fu redatto da Filippo Apolloni, personalità di spicco nel panorama operistico romano, che fu al servizio dei Chigi e intraprese una feconda collaborazione anche con Alessandro Stradella³⁵.

Le musiche furono composte da Alessandro Melani, il quale ebbe importanti commissioni dalla più alta nobiltà, grazie ai buoni rapporti intrattenuti dal fratello Atto, famoso soprano e abile agente diplomatico della corte francese al tempo di G. Mazzarino. Alessandro Melani fu nominato Maestro di cappella della Basilica di S. Maria Maggiore, a seguito dell'elezione di Clemente IX (al secolo Rospigliosi), suo concittadino³⁶. Sebbene Melani fosse agli esordi della carriera operistica, nella commedia *L'Empio punito* si mostra «già esperto e duttile, dalla penna scorrevole, sicura e attenta a cogliere nel testo tutti i suggerimenti che potevano arricchire il suo discorso musicale»³⁷.

Tra i professionisti, intervenuti nell'allestimento dell'opera, con buona probabilità, vi era anche Fernando Tacca, scenografo toscano celeberrimo per i numerosi allestimenti di opere nel Teatro della Pergola dal 1656 a Firenze. La presenza costante di professionisti toscani a Roma, compreso Fernando Tacca³⁸, avvalorava ancora di più l'ipotesi che tra la Toscana e Roma ci fosse una stretta collaborazione

archivistici, Pagliari Polistampa, Firenze 2000, pp. 39-59.

34. Cfr. Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, cit., p. 17. L'ipotesi di Pirrotta sarebbe che Acciaiuoli, oltre a interessarsi della direzione artistica dell'opera, si occupò anche dei balli o vi partecipò come ballerino. Cfr. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., p. 28.

35. Giovanni Filippo Apolloni nacque ad Arezzo il 1615 e morì a Roma nel 1688. Grazie all'amicizia con Giovan Battista Ricciardi, conobbe Cesti e Salvator Rosa. Ben presto fu a servizio di Leopoldo de' Medici con il quale, insieme a Acciaiuoli, cominciò una proficua collaborazione. A Roma lavorarono insieme per la realizzazione di numerosi allestimenti come quelli del Palazzo Colonna in Borgo. Numerose sono le sue opere, tra cui si ricorda il Prologo del *Girello* (1668) e quello *Scipione africano* (1671), opera inaugurale del teatro Tordinona nel 1671, e, infine, *Amor per vendetta ovvero l'Alcasta* (1679) su musiche di Bernardo Pasquini. Si veda Giorgio Morelli, *L'Apollonio librettista di Cesti, Stradella e Pasquini*, in «Chigiana», vol. XXXIX, 1988, pp. 211-264.

36. Fratello dei celebri Jacopo Melani, commediografo, e Atto Melani, cantante d'opera, Alessandro Melani fu attivo a Roma dove assunse la direzione della cappella Borghese, ubicata all'interno di S. Maria Maggiore, entrando, così, nell'orbita della nobile famiglia romana da cui tale istituzione dipendeva. Per dettagli si veda Arnaldo Morelli, *Melani, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-melani_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-melani_(Dizionario-Biografico)) (u.v. 11/7/2021), *ad vocem*; Fabrizio Della Seta, *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, in «Note d'Archivio per la storia musicale», nuova serie, anno I, 1983, pp. 139-208, in particolare p. 204. Nel 1670 Alessandro Melani passò a dirigere la cappella di S. Luigi dei Francesi, grazie alla raccomandazione dell'ambasciatore francese. In questo periodo, il compositore entrò in stretto contatto con i migliori strumentisti e artisti dell'epoca, tra cui Arcangelo Corelli. Si veda Jean Lionnet, *La musique à Saint Louis des Français de Rome au XVIIe siècle*, 2 voll., Fondazione Levi, Venezia 1985-1986, vol. I, p. 99; vol. II, p. 106.

37. Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, cit., p. 32. È da sottolineare che larga parte delle arie dell'opera è accompagnata dagli strumenti (due parti di violino e basso continuo). Cfr. Arnaldo Morelli, «*Alle glorie di Luigi*». *Note e documenti su alcuni spettacoli musicali promossi da ambasciatori e cardinali francesi nella Roma del secondo Seicento*, in «Studi musicali», vol. XXI, n. 1-2, 1996, pp. 155-166. Quando nel 1686 fu decisa la chiusura della cappella musicale di S. Luigi dei Francesi, Alessandro Melani rimase, comunque, al servizio della chiesa, conservando l'incarico di dirigere annualmente le musiche sia per la festa del santo titolare che per qualche altra occasione solenne. Si veda Jean Lionnet, *La musique à St-Louis des Français de Rome au XVIIe siècle*, cit., p. 106; Galliano Ciliberti, «*Qu'une plus belle nuit ne pouvoit précéder le beau iuor*». *Musica e cerimonie nelle istituzioni religiose francesi a nel Seicento*, Aguaplano, Perugia 2016, pp. 194-203; Robert Lamar Weaver, *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 12, 1977, pp. 252-295.

38. Non abbiamo notizie certe sul soggiorno a Roma di Fernando Tacca. Il suo stile è rintracciabile in tutte le opere

improntata alla cultura³⁹. In effetti, nella concezione scenografica, *L'Empio punito* mostra una significativa discendenza formale dall'*Hipermestra*, rappresentata a Firenze nel 1658, su libretto di Andrea Moniglia e su musiche di Francesco Cavalli nonché sotto la direzione dello stesso Acciaiuoli⁴⁰. A tal proposito, occorre anche tenere conto di un'altra opera toscana, *Ercole in Tebe*, messa in scena nel 1661, in onore delle nozze di Cosimo III Medici con Maria d'Orléans, ove si possono rintracciare alcune analogie sia nelle scenografie che negli intermezzi⁴¹. Da quest'opera, andata in scena al Teatro della Pergola di Firenze, su libretto di Andrea Moniglia e musiche di Jacopo Melani, sono pervenute varie notizie relative ai balli, grazie all'opera *Memorie delle feste*⁴² redatta in forma prosastica da Alessandro Segni, letterato e bibliotecario del duca Ferdinando II e grazie alle iconografie a corredo, realizzate da Valerio Spada. Ora, ai fini del nostro studio, è necessario verificare quanto i *balli* presenti nelle opere abbiano una matrice comune o, per lo meno, manifestino alcune affinità.

DATA	TEATRO	TITOLO	GENERE	ATTI	LIBRETTISTA	COMPOSITORE	BALLI
1658	Pergola Firenze	<i>Hyperme- stra</i>	Festa teatrale	3	Andrea Moniglia	Francesco Cavalli	Atto I: <i>Ballo di Mostri Infernali</i> Atto II: <i>Abbattimento</i> Atto III: <i>Ballo di Giar- dinieri, Venere e Cupidi</i> (6 ninfe)
1661	Pergola Firenze	<i>Ercole in Tebe</i>	Festa teatrale	3	Andrea Moniglia	Jacopo Melani	Atto I: <i>Ballo di Vergini di Somos</i> Atto II: <i>Ballo di Pastori e Satiri</i> Atto IV: <i>Abbattimento</i> Atto V: <i>Ballo di Cupidi, Mostri e ninfe</i>
1669	Palazzo Colonna in borgo Roma	<i>L'Empio punito</i>	Dram- ma per musica	3	Filippo Accia- iuoli e Filippo Apolloni	Alessandro Melani	Atto I: <i>Ballo di Paggi e Mori</i> Atto II: <i>Ballo di Furie</i> Atto III: <i>Ballo di Statue</i>

Tabella 1: Opere affini a confronto, andate in scena a Firenze e Roma tra il 1658 e il 1669.

teatrali dove è intervenuto. Realizzò le scenografie anche per l'opera *Ercole in Tebe* (1661). Cfr. Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'“Empio punito” (1669)*, cit., p. 142 e p. 151.

39. L'analisi stilistica delle scenografie avvalorò la tesi dell'esistenza di un asse culturale Firenze (o Toscana)-Roma. Si veda Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., p. 26.

40. *L'Hipermestra, festa teatrale rappresentata dal serenissimo principe cardinale Gio. Carlo di Toscana per celebrare il giorno natalizio del real Principe di Spagna*, Firenze 1658, si veda online: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454> (u.v. 28/11/2021).

41. *Ercole in Tebe, festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo terzo principe di Toscana e Margherita Luisa principessa d'Orleans*, [Poesia di G. Moniglia, musica di J. Melani], nella nuova [sic] Stamperia all'Insegna della Stella, in Firenze 1661. Una delle copie del libretto si trova nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze alla collocazione B.17.4.46.

42. *Memorie delle feste fatte a Firenze per le Reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo principe di Toscana, e Margherita Luisa Principessa d'Orleans*, Firenze 1662, redatta da Alessandro Segni. Si veda online: <https://archive.org/details/memoriellefeste00infi> (u.v. 8/7/2021).

Spunti di drammaturgia nei balli dell'opera *L'Empio punito*

Per identificare le danze *entr'acte* dell'opera *L'Empio punito*, è necessario iniziare con la comparazione tra le musiche strumentali per danza, presenti nella partitura composta da Alessandro Melani e le incisioni di Pierre Paul Sevin con il testo del libretto, redatto da Filippo Apolloni. Dall'analisi accurata del contenuto si perviene a una prima riflessione: i momenti coreografici sono descritti a fine atto I (*Ballo di paggi e di Mori*), alla fine dell'atto II (*Ballo delle Furie*) e nel mezzo del III atto (*Ballo delle Statue*). Nelle pagine iniziali, il libretto⁴³ indica la presenza di personaggi cosiddetti «muti», tra i quali vi sono quelli che danzano: «Sei Mori, che balano [sic]. Sei Mostri, che ballano. Sei statue, che ballano», ma non sono indicati i nomi delle danze.

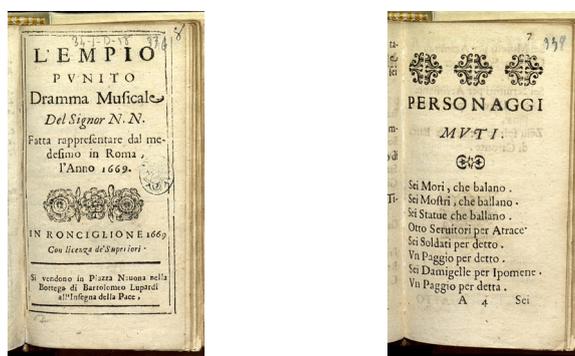


Fig. 1: Filippo Apolloni, Frontespizio e paratesto libretto, *L'Empio punito*, Roma 1669 (I-Rn, 34.1.D.18.8).

A fine I atto (nella partitura è la scena XVI), i versi nella scena XVIII dal titolo *Giardino con vista di loggie, e tetto del palazzo Reale*, il re Atrace inizia il canto con i versi: «Il mio cor, che neghittoso / Sempre visse in libertà / Hor legato di riposo / un momento il dì non ha ...», auspicando un meritato riposo nel giardino. A seguire, le indicazioni sceniche definiscono, dal punto vista drammaturgico, la posizione eloquente dei personaggi un momento prima del ballo: «Qui il Rè si mette à sedere vicino la fontana, / e sei Paggi, o Mori, con le sottocoppe, / fingendo pigliar l'acqua da quella fontana, / prima danno da bere al Rè. E dopo / danno da bere all'audienza, il che finito»⁴⁴.

43. Il libretto, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma (d'ora in poi abbreviata in I-Rn) è segnato come: I-Rn, 34.1.D.18.8, e ha per titolo: *L'Empio punito. Dramma Musicale del sig. N.N. Fatta rappresentare dal medesimo in Roma, l'Anno 1669, in Ronciglione 1669, Con licenza dei Superiori. Si vendono in Piazza Navona nella Bottega di Bartolomeo Lupardi all'Insegna della Pace*. Online: https://books.google.it/books?id=TtEEkFhgaoUC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (u.v. 27/8/2021). Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., p. 417. La partitura manoscritta, conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi abbreviata in I-Rvat), presenta il titolo: *L'Empio punito, Opera del Signor Cavalier Filippo Acciaiuoli e musica del Signor Alessandro Melani*, segnatura Chigi Q.V.57.

44. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 39.

I versi successivi evocano la danza nelle parole di Atrace che esorta i paggi al ballo: «Godete, o miei seguaci / Già ch'io goder non posso / E un dolce suon d'armoniose corde / Con sussurri graditi / Voi alla danza, e me al riposo inviti. / Dormi, dormi mio core; / se però sa dormir, chi segue amore»⁴⁵.

Per terminare, poi, questa scena con l'indicazione: «Qui i Paggi, e mori ballando cominciano / l'intermezzo, e finita la mutanza / il Re si leva in piedi dicendo [...]»⁴⁶. I paggi, protagonisti del ballo, attingendo acqua dalla fontana, porgono «da bere» al re il quale, nel frattempo, si è assiso a riposare⁴⁷. In questo frangente i personaggi danno vita alla danza, quando il re Atrace si abbandona «al dolce suon d'armoniose corde»⁴⁸ per godere del giardino bucolico tra profumi, suoni e movimenti corporei della danza, contribuendo a creare un'ambientazione tranquilla e amena. I paggi e mori rappresentano un chiaro arricchimento della scena bucolica ambientata in un giardino⁴⁹.

Nella partitura è presente l'indicazione «Atrace e tutta la Corte, servi che ballano»⁵⁰, seguita dalle danze strumentali definite rispettivamente «corrente per quando si dà a bere e sarabanda»⁵¹; si riscontra, così, una difformità nelle definizioni dei balli tra il libretto e la partitura. La *corrente*, in 3/8, è costituita da due movimenti di 7 battute ciascuno con andamento puntato e ritornelli⁵² (es. 1).

45. *Ibidem*.

46. *Ivi*, pp. 39-40.

47. Numerose sono le citazioni di paggi, come ad esempio nel 1613 si ha testimonianza che l'ambasciatore danzò una gavotta, durante il «Quinto Ballo, detto le Ninfe di Senna» di Lorenzo Allegri (*Quinto Ballo detto le Ninfe di Senna / danzato da SS.ri Paggi dell'A.A. / le Serenissime nozze / & Ecc.mo Duca d'Onano, e Conte / di Sancta Fiore, e dell'Ill.ma & Ecc.ma Sig. ra Arinea di Loreno, Canario seconda parte, Gavotta terza parte, Corrente quarta & ultima parte*). Si veda Gregory Barnett, *Bolognese Instrumental music (1660-1710)*, Ashgate, Aldershot 2008, p. 84.

48. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 39.

49. Sull'indiscussa valenza e prestigio dei paggi a corte con le diverse mansioni cerimoniali, si veda Alessandro Cont, *Servizio al principe ed educazione cavalleresca: i paggi nelle corti italiane del Seicento*, Olschki, Firenze 2011, pp. 211-256; Teresa Chirico, *I paggi degli Ottoboni a Roma: balli e abbattimenti in intermezzi di opere (1689-1691)*, in Gaetano Pitarresi (a cura di), *Entremets e Intermezzi: lo spettacolo nello spettacolo nel Rinascimento e nel Barocco*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria, 16-17 ottobre 2017, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria 2020, pp. 117-152. Inoltre, grazie all'opera attribuita a Orazio Ricasoli Rucellai, *Descrizione della presa d'Argo e de gli Amori di Linceo con Hipermestra: festa teatrale rappresentata dal Signor Principe Cardinale Gio. Carlo di Toscana [...] per celebrare il natale del Sereniss. Principe di Spagna*, nella Stamperia di S.A.S., in Firenze 1658, Silvio Alli è descritto come «Paggio di valigia di talenti singolari in qualunque sorte di virtù» (*ivi*, p. 32). Cfr. Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 371, nota 42.

50. *L'Empio punito, Opera del Signor Cavalier Filippo Acciaiuoli e musica del Signor Alessandro Melani*, cit., c. 86v.

51. *Ivi*, c. 89v.

52. Per quanto riguarda la relazione tra la corrente strumentale e la corrente da ballo, si veda lo studio di Peter Allsop, *Da camera e "da ballo" – alla francese et all'italiana: Functional and national distinctions*, in *Corelli's sonate da camera*, in «Early Music», vol. XXVI, n. 1, 1998, pp. 87-98. Lo studioso ha rilevato importanti analogie tra le composizioni strumentali di area emiliana correnti da ballo alla francese di Giovanni Maria Bononcini, Giovanni Battista Vitali e altri e le correnti presenti nei trattati francesi di fine Seicento. Si veda Wendy Hilton, *Dance of Court and Theater: The French Noble Style, 1690-1725*, Princeton Book Company, Princeton 1981; e Wendy Hilton, *A dance of kings. The 17th-century French Courante. Its character, step-patterns, metric and proportional foundations*, in «Early Music», vol. V, n. 2, April 1977, pp. 160-172; Rebecca Harris-Warrick, *Dance and drama in the French Baroque Era*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 24-25; cataloghi di danze in Francine Lancelot, *La belle danse. Catalogue raisonné des chorégraphies en notation Feuillet*, Van Dieren, Parigi 1996 e in Meredith Ellis Little – Carol G. Marsh, *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, Broude, Williamstown-New York-Nabburg 1992, p. 81, numero nel catalogo 8320.

La struttura di queste danze strumentali riporta alla memoria la tessitura della trio sonata, costituita da due voci alte che si contrappongono e una voce al basso⁵³. Nelle partiture operistiche si rileva una certa fenomenologia ricorrente di *balli* che si presentano come piccoli gruppi di danze strumentali, definiti da Usula «aggregati di danze che manifestano una precisa volontà del compositore di proporre la struttura della *suite*» in sequenza, alternando tempi lenti e tempi veloci⁵⁴.



Es. 1: Alessandro Melani, *Corrente per quando si dà a bere*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

A seguire, la *sarabanda*, costituita da 8+20 battute con ritornello, omoritmica e linea melodica piuttosto semplice⁵⁵. A margine è scritta una postilla (fig. 2), che risuona come un'indicazione scenica del compositore: «Qui si riposa il Re et i Paggi cominciano il Ballo, et à mezzo il balletto Atrace segue fra i sentieri di rose». Dal punto di vista drammaturgico, si può, senz'altro, avanzare l'ipotesi che il carattere lento di questa danza, ben si sposa con l'ambientazione bucolica della messa in scena⁵⁶.

53. Si riscontra una stretta connessione con un'altra corrente presente nell'opera *Le reciproche gelosie* alias *Scherzo pastorale* di Alessandro Melani. Nella stessa opera è presente inoltre un movimento di danza definito *brando alla francese serratissimo* che rappresenta un eccezionale esempio di scrittura alla francese nella musica strumentale italiana. Cfr. Jean Lionnet, *Une «mode française» à Rome au XVIIe siècle*, in «Revue de Musicologie», numéro monographique *Musique Française Et Musique Italienne Au XVIIe Siècle (Villecroze, 2-4 octobre 1990)*, t. LXXVII, n. 2, 1991, pp. 279-290; Barbara Nestola, *Musica e stile francese nell'opera italiana tra Venezia, Roma e Napoli (1680-1715)*, in «Analecta Musicologica», n. 52, 2015, pp. 526-545. Sulla generale specificazione «alla francese» o «in stil francese» si veda Gregory Barnett, *Bolognese instrumental music (1660-1710)*, cit., pp. 17-18; Peter Allsop, *Da camera e «da ballo»*, cit., pp. 17-18 e pp. 87-98. I musicisti aggiunsero sovente la descrizione «alla francese», mostrando, chiaramente, una precisa connotazione alla musica, per arricchire e diversificare la scrittura tanto del repertorio strumentale (e più precisamente la danza) quanto di quello vocale. Tale fenomeno, evidente soprattutto nel repertorio per danza, resta, comunque, «esogeno» (Barbara Nestola, *Musica e stile francese*, cit., p. 538). Le danze, inoltre, fondano la loro essenza su nuclei ritmico-tematici circolanti, rimaneggiati e derivanti da culture musicali europee. Si veda Agnese Pavanello, *Corelli tra Scarlatti e Lully: una nuova fonte della sonata WoO 2*, in «Acta musicologica», vol. LXXI, n. 2, July-December 1999, pp. 61-75.

54. Nicola Usula, *Giasone a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella*, in Giacinto Andrea Cicognini – Giovanni Filippo Apolloni – Francesco Cavalli – Alessandro Stradella, *Il Nuovo Giasone*, partitura in edizione *facsimile* dei libretti a cura di Nicola Usula, Ricordi, Milano 2013, vol. I, pp. XLV-CXIII, in particolare p. LXXV; cfr. Irene Alm, *Winged feet and Mute Eloquence*, cit., pp. 253-263.

55. Un esempio analogo di sarabanda è descritto nell'opera *La sincerità con sincerità ovvero Il Tirinto*, musicata da Bernardo Pasquini messa in scena a Palazzo Chigi di Ariccia nel 1672. Si tratta di un ballo in suite con l'indicazione *Balletto*, costituito da vari movimenti tra cui la *sarabanda*. Si veda Valentina Panzanaro, *Musica strumentale da ballo «alla francese» nella Roma di fine Seicento*, cit., pp. 202-206. Si vedano anche le considerazioni sulla relazione tra la *sarabanda* e il *Grave* in Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 380.

56. Sull'importanza delle movenze e della gestualità dei ballerini in scena si veda Frederick Hammond, *Music and Specta-*



Fig. 2: Alessandro Melani, *Sarabanda*, partitura dell'Empio punito, Roma 1669 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro, Chigi Q.V.57).

Sovente, nelle fonti di questo periodo si incontra la sarabanda: in alcuni casi è seguita dall'indicazione *alla francese*, come segnala Fabris⁵⁷. Nell'opera *Il novello Giasone* (Roma 1671), ad esempio, il compositore Alessandro Stradella inserisce la *sarabanda*, come elemento finale sia dell'atto I che dell'Intermedio dell'atto II. Nicola Usula, a tal proposito, osserva che, se le due *Sarabande* sono «simmetricamente spartite in 8+8 battute», al contrario, le danze «caratteristiche» – definite *delle Furie*, *d'Amorini* e il *Presto* finale – si articolano in gruppi irregolari e non per multipli di due o di quattro battute⁵⁸.



Es. 2: Alessandro Melani, *Sarabanda*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

cle in Baroque Rome, cit., pp. 192-198. Lo studioso ribadisce che non vi sono trattati coevi a queste opere romane, quindi si rende necessario un confronto con trattati tardorinascimentali o di primo Seicento di Fabrizio Caroso e di Cesare Negri (cfr. nota 3 del presente saggio).

57. Si segnala il manoscritto *Libro per la Mandola dell'Ill.mo Sig.re Matteo Caccini* / Adi po Agosto 1703, Paris (Bibliothèque Nationale de France, Ms. Rés. Vmc. 9), una delle raccolte che testimoniano l'arrivo in Francia, all'epoca di Mazzarino, di autori – Federigo Meccoli, Atto Melani, Pier Paolo Cappellini, Andrea Falconieri – presenti nella raccolta e importanti per un contatto stilistico di alto livello tra Francia e Italia. Nel manoscritto compare almeno un brano attribuito a Giovanni Battista Lulli e titoli del tipo: *Sarabanda Franzesa alla moda* e *Gavotta Franzese*, *Chansons Franzese*, oltre a quelli, forse, apposti posteriormente: 2 *Minuet* (1 intavolato per chitarra), e 2 probabili riferimenti a *Ballets: La parnasse de pulcinelli* (ancora un richiamo ai comici italiani) e *Petit marchand de Fromage*. Si veda Dinko Fabris, *Andrea Falconieri Napoletano. Liutista-compositore del Seicento*, Torre d'Orfeo, Roma 1987, pp. 101-107. Inoltre, la *Sarabanda* è citata anche in Marco Marazzoli, *La vita umana ovvero il Trionfo della pietà* (1656), come riporta Margaret Murata, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981, p. 182; e la si rileva anche in Luigi Rossi, *Orfeo* (1647) e in Biagio Marini, *Libro Terzo* (1655), dove si incontrano quattro danze, definite *zarabande*; infine in Giovanni Maria Bononcini, *Sonate da camera e da ballo*, op. 2 (1667): nella raccolta vi è una *sarabanda in stil francese*.

58. Cfr. Nicola Usula, *Giasone a quattro mani*, cit., p. LXXV.

L'incisione di Sevin (fig. 3) per *L'Empio punito* si incentra su un ambiente classico avvolto dalla quiete. Purtroppo dall'immagine non si evincono in maniera eloquente presenze di ballerini o altri astanti; tuttavia si può osservare l'ambientazione bucolica, così come descritta dai versi del libretto e della partitura, in perfetto stile torelliano⁵⁹. Lo spazio architettonico, caratterizzato dalla rappresentazione ricercata e artificiosa degli elementi riprodotti (piante, fiori, statue e fontana), è raffigurato in prospettiva, dando maggior risalto ai volumi delle colonne laterali con uno spazio centrale tra le quinte e un fondale, sufficientemente ampio, per lasciare margine di movimento sia agli attori che ai ballerini⁶⁰. L'ambientazione del giardino rappresenta un elemento piuttosto ricorrente nelle opere teatrali seicentesche, un *locus amoenus* dove, come di consueto a fine intermezzo, prendono vita balli di ninfe e pastori⁶¹. I giardini sono definiti «presenze simboliche che percorrono i secoli e pervadono le civiltà, testimoni dei sentimenti e delle aspirazioni degli uomini, sogni incantati pervasi d'arte e di poesia»⁶². Essi rappresentano il luogo ricercato delle idee, del modo di vivere insieme, delle forme del gusto e della capacità dell'uomo di relazionarsi con la società. Il giardino rappresenta anche il luogo privilegiato dello spettacolo per dare sfoggio di monumentalità e magnificenza con tutti gli elementi imprescindibili di decoro come le fontane monumentali a corredo dei sontuosi palazzi aristocratici⁶³.

La stessa ambientazione è rilevabile nell'*Hipermestra* alla fine del terzo atto con il *Ballo dei giardinieri di Venere e cupidi*, come si evince dall'incisione realizzata da Silvio Alli (fig. 4). Dalla lettura attenta della *Descrizione della presa d'Argo*⁶⁴, attribuita a Orazio Ricasoli Rucellai, emergono molti

59. Giacomo Torelli rese uniforme lo spazio, inventando un elemento architettonico di raccordo tra le quinte laterali e il fondale. Il suo modello fece scuola tra gli scenografi del tempo, tra i quali si annoverano Ferdinando Tacca e Girolamo Fontana. Si veda lo studio di Maura Francesca Salerno, *Sulla messinscena romana dell'“Empio punito” (1669)*, cit., pp. 146-147; Francesco Milesi, *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano 2000, pp. 214-226; Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica*, pp. 6-7; e Kathleen Kuzmick Hansell, *Theatrical Ballet and Italian Opera*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (edited by), *The History of Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago-London 2002, Part 2, *Systems*, vol. V, *Opera on stage*, pp. 178-190, in particolare p. 183.

60. Si veda per maggiori dettagli anche la definizione di «scene fatte a libretti» – per indicare un complesso sistema di strutture in legno necessario per muovere le scenografie – in Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 237, nota 167; cfr. anche Davide Daolmi, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica*, cit., pp. 1-98.

61. Il giardino è il luogo canonico dello spettacolo di corte. Si veda Luigi Allegri, *La ridefinizione dell'edificio teatrale*, in Roberto Alonge – Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., vol. I, *La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, pp. 905-925, in particolare p. 915.

62. Mariella Zoppi, *Storia del giardino europeo*, Laterza, Bari 1995, p. 195. I giardini sono la storia di immagini, di sogni e di memorie, e, in fondo, semplicemente la storia degli uomini.

63. L'architettura dei giardini seicenteschi, con luoghi appartati come i giardini segreti o ampi spazi come scenari teatrali adatti alle feste, è strutturata per manifestare la sua bellezza tutto l'anno, dati i suoi elementi principali: scalinate, balaustre, grotte, statue, fontane. Si veda Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Giardini storici: artificiose nature a Roma e nel Lazio*, prefazione di Silvia Danesi Squarzina, presentazione di Alberta Campitelli, Gangemi, Roma 2009; Giulio Carlo Argan, *L'architettura barocca in Italia*, Garzanti, Roma 1957.

64. Cfr. *Descrizione della presa d'Argo e de gli Amori di Linceo con Hipermestra*, cit., p. 31. L'opera, in forma narrata, è attribuita a Orazio Ricasoli Rucellai. Sebbene non sia presente la firma autografa, l'autorità dell'opera è confermata da Gaetano Melzi in *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Coi torchi di Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1848. Si veda online: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2042454> (u.v. 8/7/2021).

particolari sia puramente coreografici che squisitamente drammaturgici. Dopo avere ribadito la finalità encomiastica dell'opera per la celebrazione delle glorie di Filippo di Spagna si dà inizio alle danze:

Incominciarono leggiadre carole, [...] e dopo varij annodamenti di belle figure tra loro, in un tratto disparvero, & in quello instante si videro in terra uscir fuori scalpitando con lieta danza l'erbe più tenere sei Ninfe di Citerea cinte di raso incarnato. [...] Questi agili, e snelli oltre modo si fecero innanzi sì forte balzando, che ben sembravano avere ali velocissime al piede, ora spezzando, e trinciando minutissimamente or raddopiando, ed intrecciando altissime capriole, ea tempo di una bizzarra, e vivace gagliarda, che pareva a viva forza di tempo, e di suono in alto levargli, mentre più di venti voci concordi alla stess'aria dolcemente cantavano con melodia non più udita, e fu lo stesso armonioso concerto sciogliendosi le voci al canto, ed'alle carole il piede empievano altrui di meraviglioso stupore⁶⁵.

Alla descrizione dei movimenti di danza, fatti di salti e capriole ardite, si aggiunge anche la descrizione di splendidi costumi di scena, indossati dai ballerini, e, ancora di più, si dà significato a tutto quello rappresentato nell'opera teatrale⁶⁶. Possiamo immaginare la scena, se si pone in relazione il contenuto del testo citato con l'iconografia a corredo del libretto, realizzata da Silvio Alli (o Degli Alli), e notare quanto di vero sia descritto sui costumi, realizzati con stoffe preziose: «vestimenti tortuosi, e che bene lor tornavano indosso adattati alla lestezza de' molti di loro, essendo nel fondo di lama turchina tutti ricamati d'argento di nobili sgonfi di tela d'ora»⁶⁷.



Fig. 3: Pierre Paul Sevin, *Giardino con arco e fontana del Palazzo Regio*, Atto I, scena 18, per *L'Empio punito*, Roma 1669 (Bibliothèque Nationale de France, Res 2264, f. 6).



Fig. 4: Silvio Alli, *Ballo di Giardinieri, Ninfe e Cupidi*, in *Hypermetra*, Firenze 1658 (Yale University, numero di collocazione 1978 556).

Alla fine del II atto dell'opera *L'Empio punito*, nella partitura, è presente il primo Intermezzo dal titolo «Introduzione al ballo / Demonio, Acrimante che dorme, Proserpina e Choro di Demoni»⁶⁸.

65. *Descrizione della presa d'Argo*, cit., p. 31.

66. Sui costumi di scena indossati durante le performance dei balli nelle opere romane, si veda Valeria De Lucca, *Costumes for balls in late seventeenth-century Roman operas*, in Petra Dotlacilová – Hanna Walsdorf, *Dance Body Costume*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2019, pp. 79-102.

67. *Descrizione della presa d'Argo*, cit., p. 31.

68. *L'Empio punito*, *Opera del Signor Cavalier Filippo Acciaiuoli e musica del Signor Alessandro Melani*, cit.,

Questa parte, nel libretto, corrisponde alla scena XXI ultima del II atto dove Demonio annuncia il ballo: «Hor che sopito giace / Il mio fedele amico / Con astutia mendace / Assicurar vogl'io [...] Leggiadri spiriti / Con fest'e giubilo danzate, / e con diletto eterno / fate, ch'emulo al ciel goda l'inferno»⁶⁹.

A seguire le indicazioni sceniche conclusive recitano: «Segue il ballo de' Mostri, e si muta la / scena e ritorna la stanza d'Acrimante / dov'ei dorme nell'istesso tappeto»⁷⁰.

Nella partitura, alla fine del II atto, è presente il *Ballo delle furie*, composto anch'esso da una piccola suite di danze strumentali *adagio-allegro-presto*, la cui forma metrica ricorda le *suite* francesi con l'accostamento di tempi lenti e tempi veloci. Il primo movimento, *adagio* in 12/8, è costituito da 2+4 battute con ritornello, definito, genericamente, *ballo* o *balletto*, e rappresenta un movimento di *sarabanda*, sebbene non sia nominata esplicitamente nella partitura. Il secondo movimento, *allegro*, inizia in levare C, costituito da 4+6 battute con ritornelli. Il terzo e ultimo movimento, *presto* in 12/8, è organizzato in 4 movimenti di due battute ciascuno con ritornelli dal tipico andamento di *giga*. La *suite* termina con l'indicazione «Si replica da capo». Il metro in tre, suggerito dal ritmo di *giga* nella partitura, è adatto a salti e altri virtuosismi dei ballerini.



Es. 3: Alessandro Melani, *Ballo delle furie*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

La scrittura musicale, alternando tempi lenti e veloci, si contraddistingue per cambi improvvisi, frasi irregolari e ritmo puntato che, dal punto di vista drammaturgico, doveva di certo accompagnare il ballo di figure mostruose cercando di riprodurre mistero e suspense nella messa in scena⁷¹. Se poste a confronto le due fonti – libretto e partitura –, si nota che l'indicazione del libretto, «Segue il Ballo dei Mostri», è disattesa nella partitura che, al contrario, nello stesso punto riporta il «Ballo delle furie». L'ipotesi potrebbe riguardare la sinonimia dei termini mostri, furie e demoni, usati, indistintamente, per indicare lo stesso personaggio che ritroviamo in diverse opere romane dello stesso periodo. Nell'o-

cc. 173r-174v.

69. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 75.

70. *Ibidem*.

71. Si veda Irene Alm, *Winged feet and Mute Eloquence*, cit., p. 257.

pera *Il Girello* (1668), musicata da Jacopo Melani su libretto di Andrea Moniglia, ad esempio, si rileva la presenza di diavoli nell'indicazione scenica relativa al bosco dell'incantesimo (I, 15): «Si muta la scena in Inferno, con una bocca di dove escano cinque Diavoli a ballare e vestire Girello»⁷². Un altro significativo esempio è il *ballo di mostri* alla fine del II atto, nella festa teatrale *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, su libretto di Domenico De Totis e musiche di Bernardo Pasquini, data in scena a Roma nel 1690. Nella partitura il personaggio Ismeno invoca alla danza: «Qui dove spande le verdi foglie / l'antica noce di Benevento / dove il dar vita a estinte spoglie / dar moto ai marmi non è portento / hor ch'Ismeno v'appella / al giubilo al piacere streghe / amanti venite a schiere»⁷³. Dalla comparazione di tutte le fonti dell'opera *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, le citazioni nel libretto, i movimenti strumentali nella partitura e l'incisione iconografica di Girolamo Fontana si può trarre, *salvis iuribus* (o evitando ipotesi assurde), qualche spunto drammaturgico. L'artista presenta nell'incisione (fig. 4) un'ambientazione bucolica, immersa in una natura quasi stilizzata: protagonista sullo sfondo è un maestoso albero, il noce di Benevento, intorno al quale figure femminili danno vita a una danza in circolo. Il messaggio, di carattere fortemente sociale, passa attraverso la comicità del personaggio Turpino che, alla fine per uscire fuori dall'*impasse*, nell'intermedio invoca le temutissime streghe di Benevento che danzano balli ritualistici⁷⁴. Le danzatrici sono da percepire come “eccentriche”, introducendo in scena il disordine, pertanto si rende necessaria una «restaurazione dell'armonia» invocata dai regnanti Carlo II e consorte ai quali è dedicata l'opera.



Fig. 5: Girolamo Fontana, *Ballo di Mostri e Noce di Benevento*, fine Atto II, Intermezzo II, in *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, Roma 1690 (Biblioteca National, Madrid, T-1970).

72. *Girello. Dramma Musicale Burlescho [sic]. Del Signor N.N. Acciaiuoli [aggiunto a mano]. Dedicato al Signore Amicco Sinibaldi. In Ronciglione MDCLXVIII. Con Licenza dei Superiori. Si vendono in Navona in b [sic] Bartolomeo Lupardi Al [sic] della Pace*, p. 33. Il libretto è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana con la segnatura Chigi Q.V.60.

73. *La Caduta del Regno delle Amazzoni / Festa teatrale fatta rappresentare in Roma / Dall'Eccellentissimo Signor / Marchese di Coccogliudo / Ambasciatore della Maestà / De Re Cattolico / per le Augustissime Nozze / Dalla Sacra Real Maestà / di Carlo II / Re delle Spagne / e della Principessa / Marianna Contessa Palatina del Reno / dedicata alla Maestà / della Regina Sposa*, Nella Stamperia della Reverenda Cam. Apost., in Roma 1690, carta 108r, online: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2033976> (u.v. 11/7/2021).

74. Si veda Andrea Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, LED, Milano 2015, pp. 183-197.

Nell'opera *L'Empio punito*, l'incisione della scena, definita «Regia di Proserpina» (fig. 5), relativa al *Ballo delle furie*, racconta in modo significativo i movimenti di danza, descritti nel libretto e rintracciabili anche nella partitura con il *Coro di Demoni* e il *Ballo delle Furie*. Queste ultime figure pseudo-umane presentano un atteggiamento dissennato, come si evince dal disegno di Sevin. La cifra stilistica, che appare, è quella basata su un ambiente tetro, costituito da elementi che rimandano alla presenza di Demoni come annunciato al principio dell'Intermezzo. Le colonne laterali sono arricchite di figure mostruose statiche dalla doppia coda avviluppata su se stessa a mo' di spira, con le zampe in posizione rampante. Sullo sfondo si notano figure in movimento dalle sembianze diaboliche dal corpo per metà uomo e per metà bestia con corna e coda; alcune di esse hanno in mano il tipico forcone a due punte. In alto si intravede una nuvola che sovrasta la scena, anch'essa è costituita da figure mostruose. Sul significato drammaturgico dei balli di mostri e demoni in scena, è necessario fare ricorso a quanto afferma Arcangeli: «Sono in ultima istanza degli uomini travestiti che si possono permettere ben altre licenze, anzi apertamente rovesciare in modo carnevalesco le regole del decoro che presiedono il resto della rappresentazione»⁷⁵. L'inserimento di danze con personaggi, che rappresentato diavoli o mostri, palesa la volontà di rievocare pratiche ancestrali, rilette in chiave «di degenerazione, da passione ad eccitazioni originarie per la guerra, a sentimenti e comportamenti di più bassa lega»⁷⁶. Il ballo di furie, mostri o demoni, nella loro accezione negativa, rappresenta un *topos* seicentesco diffuso che simboleggia un sistema di credenze basato sui contrari e sulla reale e minacciosa contrapposizione del demonio e del suo culto a Dio e alla Chiesa⁷⁷.



Fig. 6: Pierre Paul Sevin, *Regia di Proserpina*, Atto II, scena 22, per *L'Empio punito*, Roma 1669 (Bibliothèque Nationale de France, Res 2264, f. 9).

75. Sulle considerazioni squisitamente antropologiche della danza, si veda Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna*, Unicopli, Milano 2018, p. 97, ma vedi anche pp. 73-91; cfr. anche Massimiliano Kornmüller, *Magica Incantamenta*, Mediterranee, Roma 2013, pp. 44-45; Diana Del Monte, *Antropologia della danza: una disciplina in espansione*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», n. 0, ottobre 2009, pp. 137-162, in particolare p. 151.

76. Alessandro Arcangeli, *L'altro che danza*, cit., pp. 80-81.

77. Cfr. *ivi*, pp. 73-84.

Nell'opera *L'Empio punito*, in occasione del *Ballo delle Furie*, è presente anche il *Coro di Demoni* con la tessitura a tre voci (*alto, tenor e basso*) e con l'aggiunta della linea del basso [continuo]: un preludio al ballo, che accompagna l'ambientazione tetra e mostruosa della scenografia⁷⁸ (es. 4).

The image shows a musical score for the 'Coro di Demoni' from the opera 'L'Empio punito'. It consists of two systems of music. The first system has four staves: three for vocal parts (Alto, Tenor, Bass) and one for Continuo. The lyrics for the first system are: 'Ai dilette gioie' and 'Ecco A'. The second system also has four staves with the lyrics: 'mor che ne viene à ra dolcir le pene non più tormenti', 'mor che ne viene à ra dolcir le pene non più tormenti non', and 'vive ne à ra dolcir le pene non più tormenti non più non'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and bar lines.

Es. 4: Alessandro Melani, *Choro di Demonij*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

È molto probabile che, anche durante il canto, dalle sonorità più scure, già a partire dalle voci più alte (contralto e tenore), venissero eseguiti passi di danza; tuttavia non possiamo sapere se gli stessi cantanti eseguissero piccoli movimenti, dal momento che cantano brevi frasi, oppure se ci fosse un gruppo di ballerini a fianco al coro di Demoni⁷⁹. Si può affermare che il coro, muovendosi (*en promenade*) con la sua mimica e gestualità, fosse una pratica abbastanza comune all'epoca. Già molti anni prima, Giovanni Battista Doni consigliava: «Si doverà fare scelta di persone, che posseggano insieme l'Arte del Ballo, e del Canto»⁸⁰. Ciò, di certo, fa riferimento a Emilio de' Cavalieri come esperta persona sia nel canto che nel ballo. Nell'opera *Il Corago*, trattato fondamentale per la storia del teatro, si rintraccia la seguente citazione che recita:

99: Usasi dai cori fare varii passeggi et intrecciamenti et in questi rappresentare varie figure [...] perciò sarà necessario che mentre arrivano a formare quella tale figura, facciano un tantino di pausa.
[...]

78. Il *Coro di demoni* è presente anche nell'opera *Ercole in Tebe* ed è ampiamente descritto in Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., pp. 384-385.

79. Anche altre fonti fanno riferimento all'uso del coro in scena, unitamente alle danze, come ad esempio, la fonte citata da Alm che recita: «E se nello stesso tempo adatti ad una misura di danza i versi che le Nereidi devono cantare, al ritmo di cui potresti far ballare danzatori esperti con grazia, mi sembra che sarebbe una cosa molto più adatta» (Claudio Monteverdi, *Letters*, Translated and Introduced by Denis Stevens, Cambridge University Press, Cambridge 1980, p. 126).

80. Giovan Battista Doni, *Trattato della musica scenica* [1633-1635], in Id., *Lyra Barberina*, edizione facsimile Forni, Bologna 1974, p. 95 (I ed. Typis Caesarei, Firenze 1763). I ballerini cantano in entrambi gli intermedii nell'opera *La Pellegrina* (1589) e, alla fine, nella *Rappresentazione di Anima e Corpo* (1600).

102: Accade accompagnare il ballo con il canto [...] il maestro di ballo confaccia con il canto come anco con le figure e intrecciamenti [...] dei passeggi dei cori, quali pure per essere spezie di ballo dovranno essere dal medesimo ballerino fatti con le regole sopradette⁸¹.

Nelle opere di Lully, ad esempio, è frequente assistere al coinvolgimento del coro sia nel canto che nei movimenti di danza, come ipotizza Harris Warrick:

Nel momento in cui i cantanti e i ballerini interagiscono tra loro, i cori si riducono a quattro tipi: quelli che danzano in modo discontinuo, quelli che ballano ovunque, quelli che compiono un movimento diverso dalla danza; e quelli che non ballano affatto⁸².

Numerosi particolari, relativi alla messa in scena del *ballo di Cupidi e Furie* dell'opera fiorentina *Ercole in Tebe*, si evincono nella descrizione *Memorie delle feste* di Alessandro Segni, in cui viene esplicitata, dettagliatamente, la messa in scena del balletto con quattro atroci mostri e furie con Persefone condotta da tre cupidi alati:

Allora [sopra] un'aria, che nel suo sforzato concerto spirava terrore, i mostri seguaci di Pluto[ne] diero cominciamento, con ispaventosi salti ad una fiera danza: nella quale varie forze, bizzarri passi regolari da stravagante capriccio si videro, nel tempo medesimo, che amori che colà eran discesi con Citerea, intrecciarono su medesima aria un ballo nobile, che giocondissima cosa fu a vedere, la terribil fierrezza de' mostri, e l'aggiustata lindura degli amori, tramischiare i lor movimenti in tal forma, che gli uni, e gli altri accordando le lor fermate, venivano a dimostrarne nuove, e dilettose figure⁸³.

Alessandro Segni, puntualizzando con «le lor fermate, venivano a dimostrarne nuove»⁸⁴, evidenzia la presenza di possibili interruzioni nelle diverse pose: all'epoca erano costituite possibilmente da figure geometriche, come un quadrato, un circolo o un triangolo⁸⁵, dando una maggiore rilevanza alla coreografia figurata e non alla danza pantomimica, secondo una interpretazione di Sparti⁸⁶. La

81. Paolo Fabbri – Angelo Pompilio (a cura di), *Il Corago o vero alcune variazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Olschki, Firenze 1983, p. 99 e p. 102.

82. «When it comes to how the singers and dancers behave relatives to each other, the choruses reduce to four types: ones that have intermittent dancing, ones dances throughout, ones that involve some kind of movement other than dancing; and ones that have no dancing at all» (Rebecca Harris Warrick, *Dance and drama in French baroque opera. A History*, Cambridge University Press Studies, Cambridge 2016, pp. 57-58).

83. *Memorie delle feste fatte a Firenze per le Reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo principe di Toscana, e Margherita Luisa Principessa d'Orleans*, cit., p. 167. Le parole dei Mostri suggeriscono la possibile convivenza tra canto e danza, sebbene «dancing and singing rarely occur simultaneously» (Rebecca Harris-Warrick, *Recovering the Lullian Divertissement*, in Beth L. Glixon (edited by), *Studies in Seventeenth-Century Opera*, Routledge, London 1998, p. 65). Cfr. Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 385.

84. *Memorie delle feste fatte a Firenze per le Reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo principe di Toscana, e Margherita Luisa Principessa d'Orleans*, cit., p. 168.

85. Cfr. Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, University Press, Cambridge 1993, p. 199.

86. Barbara Sparti, *Hercules dancing in Thebe*, cit., p. 382; sulla pantomima cfr. Ferdinando Taviani – Mirella Schino, *Il*

performance dei personaggi travestiti da mostri o furie, poi, farebbe pensare a movimenti simili ad acrobazie con salti e capriole, tratti dal ricco repertorio della danza sociale sia italiana che francese insomma, con i tipici personaggi del teatro dei comici dell'arte e le loro maschere in voga nel Seicento⁸⁷.

La *Descrizione della presa d'Argo* di Rucellai, a corredo dell'opera toscana *Hipermestra*, include il seguente appunto: «Salti feroci e confusi con mal'ordinata carola [...] in un agilissimo e bizzarro balletto»⁸⁸. Dal testo si evince che i ballerini dovevano possedere destrezza fisica e preparazione atletica non indifferente per effettuare salti virtuosistici e acrobazie piuttosto ardite⁸⁹. Anche le incisioni di Silvio Alli (fig. 8), realizzate per la stessa opera, mostrano le furie che ballano, in primo piano, nel *Ballo di mostri infernali* a fine atto I. Si riscontra una certa similarità con personaggi riprodotti nelle incisioni per l'opera *Ercole in Tebe*, rintracciabile forse nel fatto che le maestranze lavorarono prima in Toscana e poi a Roma (Filippo Acciaiuoli, i fratelli Alessandro e Jacopo Melani, Fernando Tacca), portandosi dietro il bagaglio di esperienze artistiche.



Fig. 7: Silvio Alli, *Ballo delle Furie*, fine Atto I, in *Hypermetra*, Firenze 1658 (Yale University, numero di collocazione 1978 556).

segreto della commedia dell'arte, La casa Usher, Firenze 1982.

87. Cfr. Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, vol. I.

88. *Descrizione della presa d'Argo*, cit., p. 17.

89. Poche sono le notizie sui ballerini o maestri di ballo, tanto meno la loro provenienza e, soprattutto, la loro formazione, non essendo pervenuta, fino ad ora, notizia di accademie di danza a Roma. Si può soltanto ipotizzare che all'opera *L'Empio punito* vi lavorò il ballerino e maestro di ballo Carlo Ventura del Nero, fiorentino e protagonista di numerosi spettacoli romani a servizio dei Colonna. Il nome Del Nero si può ritrovare citato nel 1651 in una giostra romana, combattuta in onore dei Pamphili, poi, per i Barberini, in quella famosa dei Caroselli, in onore di Cristina di Svezia nel 1655. Fu al servizio di Lorenzo Onofrio Colonna e lo accompagnò anche durante il suo incarico aragonese. Cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe*, cit., p. 191. Come ricostruito da Ambrosio, «risalire ai maestri di ballo o, peggio, ai nomi degli artisti coinvolti nei balletti di fine atto, è impresa difficile», accennando soltanto a Luca Cherubini (Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., p. 283); cfr. anche Frederick Hammond, *Barberini Entertainments for Queen Christina's Arrival in Rome*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del convegno internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996, Accademia dei Lincei, Roma 1998, pp. 132-160, in particolare p. 150.

Nel dramma *L'Empio punito*, di tutt'altra *facies* è il *Ballo di statue*, affascinante quanto inquietante e paradossale⁹⁰, collocato nell'atto III, al centro della XVI scena. Il ballo è annunciato dalla seguente indicazione: «Appariscono sei Statue vere con una tavola Apparecchiata»⁹¹, descritta con personaggi “umani” che interagiscono con personaggi dalle sembianze grottesche e surreali che eseguono la danza macabra, a suggello della cacciata agli inferi di Acrimante⁹².

Come già elucidato, la partitura presenta il ballo costituito da una piccola *suite* di danze strumentali, *adagio-allegro-presto*, con l'accostamento di tempi lenti e tempi veloci. Il primo movimento, in 8 battute con ritornello, *adagio* in tempo ternario, rappresenta un movimento di *sarabanda*. Il secondo movimento, *allegro*, mantiene lo stesso tempo ternario, ed è costituito da 16 battute senza ritornello, suddiviso al suo interno da una pausa, che funge da cesura tra le due frasi. Il terzo e ultimo movimento, *presto* in 12/8, tempo di *giga*, è costituito da 3+5 battute con ritornello. L'ultima battuta, forse un refuso del copista, è stata aggiunta in seguito.



Es. 5: Alessandro Melani, *Ballo di Statue e Giga*, in *L'Empio punito*, Roma 1669.

90. A differenza di altri drammi autoctoni, *L'Empio punito* prevede il «ballo di statue» che segue la cacciata agli Inferi di Acrimante, collocata nel mezzo della scena XVI, e non in coda all'atto. Un esempio simile di *ballo di statue* si rintraccia nel dramma per musica *Li eventi di Filandro et Edessa* di Marco Uccellini e Gaddo Gaddi, messo in scena a Forlì nel 1675. Il titolo completo recita: *LI EVENTI / DI FILANDRO ET EDESSA / DRAMMA / del Sig. Gaddo Gaddi / nobile forlivese / posto in musica dal / Sig. D. Marco Uccellini / mastro di capella del / serenissimo signor / duca di Parma / e fatto rappresentare in musica dall' / A.S.S. nel Collegio de nobili / l'anno MDCLXXV [1675]*. Purtroppo, la partitura è andata perduta, ma si può fare affidamento sulle indicazioni del libretto in cui, a fine atto I, si legge: «qui seguita il ballo delle statue, dopo il quale tornano con ordine su i propri Piedestalli, e dalla bocca di dette Statue escano gli Spiriti, e subito spariscono».

91. *L'Empio punito. Dramma Musicale*, cit., p. 101.

92. In maniera non dissimile la «graziosa burla tra giardinieri e buffoni di corte in forma di ballo», posta, a corollario della scena III, 5 dell'*Eliogabalo* di Aureli-Boretti, di fatto, sostituiva il finale coreutico dell'atto precedente. Ambrosio riporta una postilla acclusa al libretto di Nicolini del 1668 al «Fine dell'Atto secondo, qual termina senza ballo, perché questo succede nella scena quinta dell'Atto terzo» (Luca Ambrosio, *Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo*, cit., p. 128, nota 264). Cfr. anche Luca Ambrosio, «Se sei senza cervello, che ci posso far io?». *Drammaturgia del comico nella produzione melodrammatica romana post-rosigliosiana (1668-1689)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 53, 2018, pp. 21-55; e Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 53.

Come si può notare nel disegno di Sevin, relativo alla commedia *L'Empio punito*, è rappresentato un giardino di cipressi con i personaggi travestiti da statue, pronti a entrare in scena e dare vita al *ballo di statue*. Al centro, vi è la tavola apparecchiata cui convergono i commensali. In entrambi i lati sono posizionate le sei statue (tre per parte) che, con buona probabilità, rappresentano i sei personaggi di epoca classica, pronti a entrare in scena e dare vita al ballo. Infatti, nei versi dell'opera, forse per omaggiare la città di Roma, si fa riferimento a Marforio, un personaggio che è, in verità, rappresentato da una possente scultura marmorea di epoca imperiale, risalente al I secolo, e raffigurante, forse, il dio Nettuno, l'Oceano o il Tevere, secondo antiche leggende della storia della città eterna.



Fig. 8: Pierre Paul Sevin, *Giardino di cipressi con tavola apparecchiata*, Atto III, scena 16, per *L'Empio punito*, Roma 1669 (Bibliothèque Nationale de France, Res 2264, f. 10).

Conclusioni

L'analisi, fin qui condotta, porta a concludere che *L'Empio punito* rappresenta un esempio quanto meno singolare di dramma musicale per le numerose maestranze impiegate e per la straordinaria somiglianza che presenta con le opere toscane⁹³. L'esistenza di musiche per danza nell'opera di Melani, insieme alle incisioni di Pierre Paul Sevin e al libretto, rappresentano un'instimabile risorsa di fonti sia per il musicologo che per lo storico della danza, poiché, allorché la musica da sola non riesce a spiegare certi passaggi coreografici, altre fonti, come quelle iconografiche, possono colmare tali lacune. Nella maggior parte dei casi la discrepanza tra libretti e partiture rappresenta, spesso, un problema irrisolto, giacché soltanto raramente libretti e partiture corrispondono tra loro, in quanto le partiture, in special modo, presentano tagli o aggiunte e spesso anche successioni diverse di scene; per giunta, i *balli* negli intermedi sono, raramente, indicati nelle partiture oppure vengono segnalati dalle didascalie alla fine della scena, quando, in realtà, sono già iniziati⁹⁴. A ogni modo, tutte le fonti,

93. Cfr. Arnaldo Morelli, *La virtù in corte*, cit., p. 89.

94. La mancanza di descrizioni drammaturgiche o coreografiche più specifiche mette a dura prova colui che si appropria

pur nella loro natura eterogenea, permettono di offrire degli spunti drammaturgici che scaturiscono dalla stretta relazione che intercorre tra il testo e la danza come due forme di comunicazione diverse ma dal significato comune. Le opere teatrali di questo periodo infatti invitano a riflettere sul fatto che «due arti calpestano gli stessi palcoscenici, dove si mettono in scena le medesime passioni e magari le medesime vicende, ma lo fanno nel loro diverso codice espressivo, che si acquisisce tramite un apprendistato specifico»⁹⁵.

L'interpretazione della messa in scena dei *balli*, partendo dalla comparazione delle fonti a disposizione, risulta per ora la migliore strada percorribile per una ricerca che si è dimostrata sin dall'inizio avvincente e del tutto inedita nell'ambito delle opere teatrali romane di seconda metà del Seicento⁹⁶.

allo studio della danza nelle opere seicentesche, giacché spesso le fonti non concordano tra loro. Cfr. Riccardo Carneseccchi, *La danza barocca a teatro. Ritornelli a ballo nell'opera veneziana del Seicento*, Neri Pozza, Vicenza 2003, pp. xi-xvi.

95. Andrea Chegai, *La pantomima del grande castrato e le sue risultanze coreutiche: l'Ezio di Marchesi e Lefèvre*, in «Philomusica on-line», n. 16, 2017, pp. 159-177, in particolare p. 160. Cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

96. In molte opere di questo periodo si ha musica da ballo nelle partiture, ma, paradossalmente, la lettura di queste danze dal punto di vista coreografico proprio per la mancanza di indicazioni specifiche sui passi di danza resta difficile. Cfr. Valentina Panzanaro, «*Di mirar ballerini c'habitano si grand'arte*», cit., p. 53.

Olivia Sabee

Le *Lettres* di Noverre nel Veneto: l'*Encyclopédie méthodique* e la «Gazzetta Urbana Veneta»¹

Premessa

Il 19 aprile 1794 Antonio Piazza scrisse ai lettori della «Gazzetta Urbana Veneta» che cominciava in quel numero a pubblicare una serie di voci sul ballo². Questa serie avrebbe compreso, specificamente, la traduzione italiana delle prime otto delle *Lettres sur la danse, et sur les ballets* ([1759]/1760) di Noverre³. Piazza pubblicava regolarmente voci enciclopediche nella sua «Gazzetta», in cui era possibile trovare generalmente notizie del mondo teatrale e anche resoconti di eventi accaduti nel Veneto. Da aprile a luglio, quando Piazza concluse la serie, i lettori della «Gazzetta», come ha già notato Elena Ruffin, sembra non avessero notato queste voci, né risposero all'editore, come facevano spesso in altri casi simili⁴. Ruffin ne addebita il motivo al fatto che «gli argomenti di Noverre erano già abbastanza diffusi, soprattutto nella loro realizzazione pratica»⁵. Questa argomentazione sembra convincente, soprattutto per quanto attiene alla diffusione delle opere e delle idee noverriane nella penisola italiana in generale e specificamente nel Veneto⁶. Credo, però, che la pubblicazione da parte di Piazza di questi estratti è anche significativa per ciò che riguarda la disseminazione e la traduzione degli scritti di Noverre in senso generale.

1. Ringrazio Patrizia Veroli per il suo aiuto linguistico ed editoriale.

2. Cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», 19 aprile 1794, pp. 249-252.

3. Cfr. «Gazzetta Urbana Veneta», 24 maggio 1794, pp. 332-333; 28 maggio 1794, pp. 337-340; 31 maggio 1794, pp. 345-349; 4 giugno 1794, pp. 353-356; 7 giugno 1794, pp. 361-363; 11 giugno 1794, pp. 369-370; 14 giugno 1794, pp. 377-380; 18 giugno 1794, pp. 385-388; 21 giugno 1794, pp. 394-396; 25 giugno 1794, pp. 401-402; 28 giugno 1794, pp. 409-412; 2 luglio 1794, pp. 417-418; 5 luglio 1794, pp. 425-426; 9 luglio 1794, pp. 433-434; 12 luglio 1794, pp. 441-444; 16 luglio 1794, pp. 449-451.

4. Cfr. Elena Ruffin, *La prima traduzione italiana delle Lettres di Noverre: Venezia, 1794*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *La danza italiana*, Quaderno n. 1, *Viaggio lungo cinque secoli*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 35-58.

5. *Ivi*, p. 56.

6. Cfr. José Sasportes, *Invito allo studio di due secoli di danza teatrale a Venezia (1746-1859)*, in José Sasportes – Elena Ruffin (a cura di), *Balli teatrali a Venezia (1746-1859): partiture di sei balli pantomimici di Brighenti, Angiolini e Viganò*, Ricordi, Milano 1994, pp. IX-XXXV, in particolare p. XVII.

Le voci, Piazza spiegò ai lettori, erano state selezionate dalla «grande opera dell'Enciclopedia, magazzino universale di tutte le umane cognizioni»⁷. In questa sua affermazione, comunque, Piazza si riferiva a molte enciclopedie, considerandole un ampliamento di quella di Diderot e D'Alembert. In verità le voci scelte da Piazza costituivano una riedizione delle voci di due dizionari facenti parte dell'enorme *Encyclopédie méthodique* (1782-1832) di Charles-Joseph Panckoucke: *Arts académiques: Équitation, escrime, danse, et art de nager* (1786) e *Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres, et Chronologie* (1786-[1795])⁸. Alcune di quelle voci erano uscite in precedenza nella vasta e polemica *Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert. Gli editori dell'*Encyclopédie méthodique* avevano incluso a loro volta tutte le lettere noverriane originali tranne la Lettera nove (sulla figura e sull'eliminazione delle maschere), alcune voci dell'*Encyclopédie* di Louis de Cahusac (le sole voci dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert pubblicate in questa serie della «Gazzetta»), della *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760) di Johann Joachim Winckelmann e del *Dictionnaire de Trévoux* (1721)⁹. Seguire il cammino di queste voci dall'*Encyclopédie méthodique* alla «Gazzetta Urbana Veneta» mostra anzitutto il modo in cui il reimpiego e la ricombinazione degli scritti ne trasformarono il senso rispetto a quello che avevano all'origine e, in secondo luogo, evidenzia come la pratica della compilazione servì a far circolare le idee di Noverre in contesti più ampi.

Noverre immaginava l'arte coreica come una mimesi della natura secondo le idee di Charles Batteux presentate nelle *Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) e ha proposto nelle sue *Lettres* di unire poesia e pittura per rappresentare un'azione muta con i gesti del corpo. Noverre è stato anche ispirato dalla riforma del teatro del medesimo periodo e, come scrive Flavia Pappacena, egli «si ispira [all'attore David Garrick] per creare il suo linguaggio gestuale e per attribuire alla sua recitazione muta una forza drammatica così intensa da riuscire a penetrare nell'animo dello spettatore»¹⁰. Noverre è anche stato influenzato dalle idee di Voltaire, Marmontel et Cahusac¹¹. Però, a livello drammaturgico,

7. «Gazzetta Urbana Veneta», 19 aprile 1794, p. 249.

8. Cfr. *Encyclopédie méthodique. Arts académiques. Équitation, escrime, danse, et art de nager*, chez Panckoucke, Paris 1786, chez Plomteux, Liège 1786; *Encyclopédie méthodique. Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres, et Chronologie*, 5 voll., chez Panckoucke, Paris 1788; chez Plomteux, Liège 1788.

9. Piazza pubblicò almeno quarantotto voci da entrambi questi dizionari dell'*Encyclopédie méthodique* nella «Gazzetta Urbana Veneta» del 1794 e alcune negli anni precedenti. Le altre serie contenevano voci principalmente sul nuoto e sull'antichità.

10. Flavia Pappacena, *Le "Lettres sur la danse" di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, in «Acting Archives Essays», supplement n. 9, 2011, pp. 1-31: p. 9, online: https://actingarchives.it/images/Essays/Flavia_Pappacena_Le_Lettres_sur_la_danse_di_Noverre.pdf, u.v. 8/8/2021.

11. Per una panoramica della teoria e della pratica noverriana oltre alle opere già citate cfr. Laura Aimò, *Mimesi della natura e ballet d'action: Per un'estetica della danza teatrale*, Fabrizio Serra, Pisa 2012, pp. 57-67; Stephanie Schroedter, *Von „Affect“ zur „Action“: Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Königshausen & Neumann, Salzburg 2003, pp. 184-195; Monika Woitas, *Im Zeichen des Tanzes: Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Centaurus, Herbolzheim 2004; Matthias Sträßner, *Tanz-Meister und Dichter: Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre: Lessing, Wieland, Goethe, Schiller*, Henschel, Berlin 1994, pp. 15-46; Judith Chazin-Bennahum, *Cahusac, Diderot, and Noverre: Three Revolutionary French Writers on the Eighteenth Century Dance*, in «Theatre Journal», vol. XXXV, n. 2, 1983, pp. 168-178.

è Diderot che era molto importante per Noverre. Come il *drame bourgeois* di Diderot (che Noverre elogiava molto nelle sue *Lettres*¹²), in cui la mimica si alternava con la narrazione e quest'ultima era trasmessa tramite il dialogo, il *ballet en action* poteva essere considerato un altro punto intermedio nel *continuum* tra ballo non narrativo e teatro declamato¹³. Diversi letterati si erano interessati alla mimica nel cuore del *drame bourgeois* e si interessarono anche al ballo, dato il ruolo che aveva nei dibattiti sul linguaggio primordiale umano¹⁴. Tuttavia, mentre Diderot aveva utilizzato il testo drammatico come veicolo per creare un linguaggio del corpo, sostituendo spettacoli teatrali basati sulla declamazione con la pantomima drammatica, i riformatori del balletto, in cerca di legittimazione, fecero il contrario¹⁵. Sebbene raccontassero storie usando il corpo, cercarono di ricreare una poetica testuale attraverso il teatro, adattando il modello aristotelico per renderlo applicabile a una narrazione non linguistica e simultaneamente (è il caso di Noverre) basandosi su programmi stampati per trasmetterne il significato al pubblico¹⁶. Come scrive Arianna Beatrice Fabbricatore, «se Noverre suggerisce di stare ispirandosi a modelli letterari, ciò è in funzione dell'assioma *ut pictura theatrum*»¹⁷.

Oltre alla sua riforma della costruzione drammatica del balletto, Noverre eliminò le maschere per mostrare l'espressione del viso e sostenne l'uso di costumi più realistici. All'inizio della sua carriera, Noverre credeva che il pantomimo possedesse la capacità di esprimere più chiaramente che le parole i movimenti dell'anima, ma nell'epoca in cui scriveva le ultime edizioni delle sue *Lettres*, cambiò idea. In realtà, già nel 1775 scrisse nel programma del balletto *Eutimo ed Eucari* «che la Pantomima è di tutte le l'Arti imitatrici la più meschina e la più limitata»¹⁸. Tuttavia, benché alla fine del secolo le idee

12. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Delaroché, Lyon 1760, pp. 468-469.

13. Cfr. Denis Diderot, *Entretiens sur "Le Fils naturel"*, in Id., *Œuvres complètes*, 25 voll., sous la direction de Hans Dieckmann et Jean Varloot, Hermann, Paris 1975, vol. X, pp. 83-162, in particolare p. 101.

14. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music, and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 9-34.

15. Cfr. Flavia Pappacena, *Noverre's Lettres sur la danse. The inclusion of dance among the imitative arts*, in «Acting Archives Essays», supplement n. 9, 2011, pp. 1-31, in particolare p. 12 (online: <https://www.actingarchives.it/essays/contenuti/101-noverre-s-lettres-sur-la-danse-the-inclusion-of-dance-among-the-imitative-arts.html>, u.v. 8/8/2021) e Stefania Onesti, *Un distillato di poetica: la "danza parlante" di Gasparo Angiolini nei libretti italiani*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 11, dicembre 2019, pp. 46-74; Stefania Onesti, *"L'arte di parlare danzando". Angiolini e la "Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 0, dicembre 2009, pp. 1-34: pp. 6-7. Sul ruolo del corpo danzante, è chiaro che Noverre voleva lavorare con danzatori e non attori (cfr. Claudia Jeschke, *Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperkunst im ausgehenden 18. Jahrhundert*, in Wolfgang F. Bender (Herausgeber), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Steiner, Stuttgart 1992, pp. 85-111, in particolare alle pp. 94-96).

16. Noverre era notoriamente un sostenitore dei programmi, ma Angiolini era contrario. Cfr. Gasparo Angiolini, *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773)* e *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi (1775)*, in Carmela Lombardi (a cura di), *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, pp. 49-87, in particolare p. 62 e pp. 117-124; Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., pp. 208-228; Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes: Danse, culture, et société dans l'Europe des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 145-173.

17. Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes*, cit., p. 42. Tutte le traduzioni dall'inglese e dal francese si devono a chi scrive.

18. Programma di *Eutimo ed Eucari* (Milano 1775), citato in Flavia Pappacena, *Noverre's Lettres sur la danse*, cit., p.

di Noverre si siano molto trasformate, il testo dell'*Encyclopédie méthodique* e della «Gazzetta Urbana Veneta» seguono l'edizione delle *Lettres* del 1783, quasi identica a quella del 1760¹⁹. Nell'*Encyclopédie méthodique*, gli editori aggiunsero sottotitoli a ogni lettera.

Come molti studiosi hanno documentato, è chiaro che Noverre non è stato il fondatore del *ballet en action*, giacché nella sua epoca sono esistite diverse poetiche di ballo pantomimo. La teoria del ballo pantomimo in generale si fondò sull'idea di uno spettacolo narrativo affidato all'azione mimica, ma i singoli coreografi, poi, esposero anche le loro idee specifiche – e qualche volta queste idee si escludevano vicendevolmente – sia in scritti teorici che sul palcoscenico. Per ragioni diverse, ma particolarmente per il mito che si è creato attorno a Noverre, i suoi contemporanei e alcuni studiosi della nostra epoca hanno preso le parti sue e di altri coreografi, specificamente di Franz Hilverding (1710-1768) e di Gasparo Angiolini (1731-1803). A sua volta Noverre è stato inserito in una narrazione della storia della danza che sottolinea la creazione, l'ascesa e la decadenza della danza classica²⁰. Noverre e il suo discorso sono centrali in questo saggio, ma la mia intenzione non è quella di intervenire in questo dibattito. Invece sottolineerò il fatto che è possibile che i suoi testi fossero letti quando si trovavano all'interno di opere letterarie diverse dalle monografie da lui stesso firmate, e cioè nelle enciclopedie e nei periodici. In questo contesto sosterrò che le voci tradotte e pubblicate nella «Gazzetta Urbana Veneta» forniscono una testimonianza importante di un tentativo di accreditare il ballo italiano, e specificamente veneziano, come ballo pantomimo, e ciò insieme alla convinzione, però, che il *ballet en action* di Noverre fosse superiore al ballo pantomimo all'italiana. Allo stesso tempo il caso della «Gazzetta Urbana Veneta» e la sua relazione con l'*Encyclopédie méthodique* mostra che gli enciclopedisti – oltre a Cahusac, le cui voci sono frequentemente citate – parteciparono in modo importante alla diffusione della teoria del ballo. Insomma, gli enciclopedisti e i periodici a loro collegati furono in grado di amplificare le idee di certi autori e, tramite la loro diffusione, di renderle universali e anche di banalizzarle.

Il ballo della concezione illuminista e la cultura letteraria

Nell'età dei Lumi l'editoria era un'industria in crescita e lucrativa: la pubblicazione delle en-

14. Cfr. anche l'*avant-propos* di Jean-Georges Noverre a *Euthyme et Eucharis, ballet héroï-pantomime*, in Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*, Schnoor, St. Petersburg 1803-1804, vol. III, pp. 53-56, in particolare p. 53.

19. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, seconde édition, chez la veuve Dessain Junior, Londres 1783. Ringrazio Marie-Françoise Bouchon per la segnalazione.

20. È l'argomento sostenuto da Juan Ignacio Vallejos. Cfr. Juan Ignacio Vallejos, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, thèse de doctorat, Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris 2012, pp. 19-20.

ciclopedie era «un *affaire di dinaro*», nelle parole dello storico Paolo Preto, ma anche un modo di disseminare il sapere²¹. Diderot e D'Alembert avevano commissionato voci originali per la loro *Encyclopédie*, ma la maggior parte delle enciclopedie che si pubblicarono dopo si costruirono su testi prestati²². Nel mondo letterario si iniziò a discutere di plagio. I prestiti incontrollati che fanno parte della composizione delle enciclopedie, tuttavia, devono essere considerati in verità qualcosa di differente dal plagio: sono da intendersi piuttosto nello spirito dei *commonplace book*²³. Eppure, il fatto è che le modifiche apportate frequentemente ai testi destinati a diventare voci enciclopediche li differenziavano dalla pratica di compilare citazioni per uso personale, come accade nel *commonplace book*. Inoltre, dopo la compilazione di una serie di testi in una enciclopedia, altri editori ricorrevano a loro volta a ulteriori prestiti. Per esempio i periodici pubblicavano spesso voci estratte da enciclopedie o le pubblicavano a puntate al fine di rendere i testi accessibili in un formato meno costoso.

Piazza, oltre che editore della «Gazzetta Urbana Veneta» e compilatore dei testi, era conosciuto come drammaturgo e romanziere²⁴. Tuttavia sapeva molto delle riforme che si stavano diffondendo nel teatro europeo: nel 1776 aveva scritto il *Discorso all'orecchio di Monsieur Louis Goudar*, una risposta alle critiche di Ange Goudar al ballo pantomimo²⁵. L'anno seguente inserì un «Dialogo sul Ballo» nel suo romanzo *L'Attrice*, in cui prese posizione a favore e contro il balletto pantomimo²⁶. Tra aprile e luglio 1794, come ho già osservato, Piazza pubblicò numerose voci sul ballo nella «Gazzetta Urbana Veneta», incluse le prime otto delle *Lettres* noverriane.

Noverre, che riuscì ad ottenere una fama internazionale con i suoi balletti pantomimi, divenne famoso anche nel mondo letterario. Sono state, soprattutto, la capacità di autopromozione e la pub-

21. Paolo Preto, *L'Encyclopédie nel Veneto e a Padova*, in Pietro Gnan (a cura di), *Un affaire di dinaro, di diligenza, di scienza. L'edizione padovana dell'“Encyclopédie méthodique” (1784–1817)*, Biblioteca Universitaria, Padova 2005, pp. 9-23: pp. 19-20. Cfr. anche Kathleen Hardesty, *The “Supplément” to the “Encyclopédie”*, Archives internationales d'histoire d'idées/International Archives of the History of Ideas-Martinus Nijhoff, The Hague 1977; Robert Darnton, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie, 1775-1800*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1979 (ed. it. *Il grande affare dei Lumi. Storia editoriale dell'“Encyclopedie” 1775-1800*, Adelphi, Milano 2012); Kathleen Hardesty Doig, *From “Encyclopédie” to “Encyclopédie méthodique”: revision and expansion*, Voltaire Foundation, Oxford 2013; Jeff Loveland, *The European Encyclopedia: From 1650 to the Twenty-First Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.

22. I prestiti sono alla base di alcune voci dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, sebbene fossero in numero minore in rapporto alle enciclopedie che sarebbero state pubblicate in seguito.

23. Sulle somiglianze fra *commonplace book* ed enciclopedia, cfr. Richard Yeo, *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 101-119.

24. Cfr. Valeria Tavazzi, «Un foglio difensore de' diritti del pubblico»: la «Gazzetta Urbana Veneta» di Antonio Piazza *archivio del teatro del Settecento*, in Clara Borrelli – Elena Candela – Angelo R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, ETS, Pisa 2013, vol. III, pp. 625-636; Alexandra Fuchs, *Case Study: The Intercultural Dimension of Antonio Piazza's “Gazzetta urbana veneta”*, in Misia Sophia Doms (edited by), *“Spectator”-Type Periodicals in International Perspective: Enlightened Moral Journalism in Europe and North America*, Peter Lang, Berlin 2020, pp. 173-190; Rosa Maria Colombo, *Lo Spectator e i giornali veneziani del Settecento*, Adriatica, Bari 1966.

25. Secondo Edward Nye, Piazza aveva scambiato Ange col fratello Louis. Cfr. Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., pp. 98-99, nota.

26. Cfr. Antonio Piazza, *L'attrice*, a cura di Roberta Turchi, Guida, Napoli 1984, pp. 190-194.

blicazione delle *Lettres sur la danse* ad aiutarlo ad acquisire una grande fama dentro e fuori dal mondo teatrale. Nel 1769 e nel 1783 traduzioni delle sue *Lettres* furono pubblicate in tedesco e in inglese. Ma le *Lettres* arrivarono a Venezia non in un unico passaggio, come traduzione della monografia, ma per una strada più indiretta. Il maestro di ballo Domenico Rossi ne aveva cominciato una traduzione in italiano nel 1778 a Napoli, città dominata dallo stile noverriano grazie alla presenza al Teatro San Carlo del maestro di ballo Charles LePiqq, già allievo di Noverre. Tuttavia la traduzione di Rossi non era stata mai stampata²⁷. Gli scritti di Noverre arrivarono nella Serenissima attraverso un canale più convenzionale, ma meno ovvio: un'enciclopedia. Fu grazie a questa fonte inattesa, ma anche tipica del Settecento, che Piazza trovò alcune Lettere di Noverre e le pubblicò in italiano. La pratica della traduzione non era esclusiva di Piazza: molti testi francesi scritti nell'epoca dei Lumi erano stati tradotti in italiano nell'ultimo quarto del Settecento. Di più, le *Lettres* di Noverre erano apparse anche in spagnolo per canali simili, tramite la versione tradotta che ne figurava in qualche dizionario facente parte dell'*Encyclopédie méthodique*²⁸.

Il fatto che un'enciclopedia e anche un periodico riproducessero testi di Noverre non è di per sé importante nel contesto di questo periodo²⁹. Tracciare questi prestiti ci permette però di scoprire una serie di decisioni, più o meno esplicite, convenienti o commerciali. I risultati permettono di scoprire uno dei modi in cui il nome di Noverre e le sue idee furono associate al fenomeno internazionale del balletto pantomimo.

Nel 1759, quando le *Lettres* furono pubblicate per la prima volta, il momento era sicuramente opportuno: filosofi, riformatori teatrali e maestri di ballo erano tutti interessati al potenziale espressivo del corpo. Per di più, con la successiva edizione delle *Lettres* del 1803-1804, Noverre usò interlocutori famosi quali Voltaire, per lodare e pubblicizzare le proprie idee³⁰. Anche la *querelle* con Angiolini (1773-1776) sicuramente contribuì a promuovere le *Lettres*. Prima e dopo quel periodo, i balletti di Noverre erano acclamati e dibattuti (accompagnati, naturalmente, dai suoi programmi). Ognuna di queste fonti deve essere studiata al fine di comprendere meglio i balletti dell'epoca. Il mio saggio, però, si concentra principalmente sul discorso teorico della danza piuttosto che sulle opere sceniche.

27. Cfr. José Sasportes, *Noverre en Italie*, in «Musicorum», n. 10, numéro monographique *Jean-Georges Noverre (1727-1810): un artiste européen au siècle des Lumières*, sous la responsabilité éditoriale de Laurine Quetin e Marie-Thérèse Mourey, 2011, pp. 193-201, in particolare p. 199.

28. Cfr. *Encyclopedia metódica. Artes académicas, traducidos del francés al castellano: a saber, el arte de la equitación por Don Baltasar de Irurzun; y el del bayle, de esgrima y de nadar, por Don Gregorio Sanz*, Imprenta de Sancha, Madrid 1791.

29. Cfr. Anne Sechin, *On Plagiarism, Originality, Textual Ownership, and Textual Responsibility: The Case of Jacques le fataliste*, in Reginald McGinnis (edited by), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*, Routledge, New York-London 2009, pp. 102-124; Julie Candler Hayes, *Plagiarism and Legitimation in Eighteenth-Century France*, in «The Eighteenth Century: Theory and Interpretation», vol. XXXII, n. 2, 1993, pp. 115-131.

30. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, LIM, Lucca 2011, pp. 1-8.

A questo fine c'è da chiedersi: cosa significava ristampare voci enciclopediche al di fuori del contesto in cui erano state originariamente pubblicate? E, portando avanti questo genere di domanda, che cosa significava tradurre voci singole dell'*Encyclopédie* e dell'*Encyclopédie méthodique* invece di tradurre l'*Encyclopédie* o un dizionario dell'*Encyclopédie méthodique* per intero? Visto che scrivere un'enciclopedia è già un atto di presa in prestito – qualche volta i compilatori citavano le loro fonti, ma qualche volta mescolavano una fonte con un'altra, senza citare i nomi degli autori –, che cosa differenzia il progetto di Piazza dalla produzione dell'*Encyclopédie*?

Lucien Nouis sostiene che Diderot e D'Alembert di fatto «assorbirono» i nomi degli autori delle voci nell'«insieme testuale» del loro progetto, trattandoli come artigiani e non propriamente come autori³¹. Inoltre la loro *Encyclopédie* derivò una parte del suo significato dalla relazione tra le voci, una relazione che si metteva in movimento sulla base delle scelte fatte dal lettore mentre viaggiava all'interno dell'opera attraverso i riferimenti incrociati (*renvois*), espliciti e impliciti, che vi si trovavano. Wilda Anderson sostiene che creare riferimenti incrociati significava «togliere la possibilità al lettore di creare analogie che gli permettessero di vedere il mondo diversamente, di porsi domande, di giudicare il mondo del sapere da un punto di vista esterno all'*Encyclopédie*»³². Riordinando il sapere attraverso un dizionario, come fa l'*Encyclopédie méthodique*, Anderson sostiene che gli editori eliminarono la possibilità per il lettore di creare collegamenti tra voci così come avevano fatto Diderot e D'Alembert. In modo analogo Gabriele Brandstetter sostiene che questo sistema permette non solo di comprendere la definizione del ballo nell'*Encyclopédie*, ma anche di concettualizzare l'*Encyclopédie* come ballo³³.

Piazza, tuttavia, non era il solo in quest'epoca a pubblicare voci enciclopediche. A contribuire alla circolazione delle idee, vi erano anche le recensioni di libri pubblicate da diversi periodici e particolarmente importanti per la disseminazione delle idee noverriane. Dopo l'apparizione delle *Lettres* i giornalisti francesi, recensendole, contribuirono a farne circolare i principi³⁴. Piazza, a differenza di altri giornalisti e grazie alla sua conoscenza del balletto pantomimo, lesse sia l'*Encyclopédie méthodique* che l'*Encyclopédie*, e creò collegamenti tra i dizionari. La sua raccolta di voci mostra quindi uno dei modi in cui era possibile leggere l'*Encyclopédie méthodique*.

In generale, classificando i rami della conoscenza, l'*Encyclopédie méthodique* limitò le possibilità intrinseche che invece l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert aveva messo in campo definendo il balletto simultaneamente come oggetto letterario, rito cerimoniale, arte dello spettacolo e, di conse-

31. Lucien Nouis, *L'«Encyclopédie» et le Nom d'Auteur*, in «Romanic Review», vol. CIII, n. 3/4, 2012, pp. 331-345: p. 335.

32. Wilda Anderson, *Encyclopedic Topologies*, in «Modern Language Notes», vol. CI, n. 4, 1986, pp. 912-929: p. 924.

33. Cfr. Gabriele Brandstetter, *Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen des 18. Jahrhunderts bei de Cahusac und Diderot*, in Sabine Huschka (Herausgeber), *Wissenskultur Tanz: Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, transcript, Bielefeld 2015, pp. 71-85, in particolare p. 81.

34. Cfr. «Journal encyclopédique», 15 janvier 1760, vol. IX, pp. 74-77.

guenza, come punto d'incontro dell'interesse degli Illuministi per il linguaggio, la voce e il corpo. Anche se il dizionario *Arts académiques* mise insieme la costruzione poetica del balletto con la tecnica di danza in un modo che presagiva chiaramente la concettualizzazione del balletto moderno, impostato sulla danza classico-accademica, il volume aveva allo stesso tempo taciuto la complessità del rapporto tra il pensiero illuminista francese e il balletto pantomimo. Tramite la riconfigurazione dei testi, il gruppo editoriale di Panckoucke trasformò il significato del balletto come genere, prescrivendo punti di entrata disciplinari per voci che erano state scritte senza tenere conto di tali punti (per esempio, gli articoli intitolati *Ballets* e *Courante*). Questo approccio si adattava allo studio del balletto francese del XIX secolo, che metteva più in evidenza la tecnica di danza, ma limitava la comprensione del balletto pantomimo, che, durante il periodo in cui si era formata l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, stava attivamente definendosi e ridefinendosi.

Per capire il significato della riconfigurazione e della categorizzazione delle voci sul balletto operate nell'*Encyclopédie méthodique* e il riassetto e la ristampa successivi delle stesse, è utile considerare il rapporto tra la riforma del balletto e la cultura letteraria dell'epoca. Alla fine del Settecento i riformatori provavano continuamente a definire e ridefinire il termine *ballet*, e non a caso la definizione del termine nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert era mobile. Il progetto della riforma evidenziava la necessità che uno spettacolo di balletto pantomimo raccontasse una storia. Cahusac, Noverre e altri riformatori si concentravano su un modello basato sulla pantomima greca o romana e consideravano che uno spettacolo costruito sulla pantomima sarebbe stato più espressivo di un'opera teatrale, perché basato sul linguaggio corporeo³⁵. Sebbene queste idee fossero uscite allo scoperto già a metà del Settecento, l'obiettivo di creare uno stile narrativo e pittorico di danza basato sulla mimesi non era nuovo, e il successo delle *Lettres* di Noverre può essere dovuto a idee ampiamente condivise sulla «funzione dell'arte, l'efficacia del gesto e soprattutto la necessità per il ballo di parlare»³⁶. Nel Seicento, in Francia, Nicolas Saint-Hubert, Michel de Pure e il gesuita Claude-François Ménéstrier si erano preoccupati della mimesi. Essi avevano evidenziato la capacità del balletto di rappresentare tematiche serie, giovandosene in prestigio. L'idea di rappresentare un racconto lineare continuo sarebbe stata avanzata nel corso del secolo successivo³⁷. Attraverso l'elevazione del ballo teatrale ad arte narrativa e autonoma, piuttosto che semplicemente rappresentativa, i riformatori francesi aspiravano

35. Cfr. Sophia Rosenfeld, *A Revolution in Language: The Problem of Signs in Late Eighteenth-Century France*, Stanford University Press, Stanford 2001, pp. 57-85; Edward Nye, *Mime, Music, and Drama*, cit., pp. 38-61. Fuori dalla Francia, cfr. Rita Zambon, *Dal ballo pantomimo al coreodramma*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana: dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011, pp. 119-182; Kathleen Kuzmick Hansell, *Theatrical Ballet and Italian Opera*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (edited by), *Opera on stage*, University of Chicago Press, Chicago 2002, pp. 192-251 (ed. it. *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, EDT/Musica, Torino 1988); Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes*, cit., pp. 25-28.

36. Sophia Rosenfeld, *A Revolution in Language*, cit., p. 60.

37. Cfr. *ivi*, p. 109.

a differenziarlo dall'atletismo, dal virtuosismo e dal mimo comico, per rivendicarlo il posto nella *République des Lettres*³⁸.

Con questi obiettivi in mente, le voci enciclopediche di Cahusac avevano congiunto la storia del ballo a un appello verso la sua riforma. Impiegando un modello incentrato sulla fusione della danza con l'azione drammatica, Cahusac aveva teorizzato il balletto in termini di potere comunicativo del gesto: nel complesso, i suoi scritti non riguardavano la tecnica della danza, ma piuttosto una sistematizzazione di regole poetiche per il balletto come costruito drammatico. In ogni caso, mentre le *Lettres* di Noverre sono diventate testi emblematici che descrivono queste riforme, le voci di Cahusac nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert ritraggono un quadro più ampio del balletto, che fa parte del progetto dei Lumi e si colloca all'interno di una rete di altre voci relative alla poetica, al linguaggio e all'antichità.

Il balletto e la danza nell'*Encyclopédie* e nell'*Encyclopédie méthodique*

La voce *Ballet* di Cahusac, pubblicata nel 1752 nel secondo tomo dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, costituisce un elemento centrale all'interno di un gruppo di voci che collegano il balletto e la danza ad altre forme d'arte. Essa fa riferimento a molte altre voci che un lettore potrebbe aspettarsi di associare al ballo teatrale: *Danse*, *Opéra*, *Entrée* e *Quadrille*, ma anche *Pantomime*. Questi riferimenti incrociati spingerebbero il lettore a consultare voci più generali su antichità, comunicazione, poesia e creazione artistica. Nella tradizione sovversiva dell'*Encyclopédie*, le idee che Cahusac descrive nella voce *Ballet* corrispondono a quelle del balletto pantomimo, ma non erano conformi alla definizione più tradizionale che si dava del ballo teatrale francese in quell'epoca. È anche evidente che, sebbene Cahusac avesse preso idee dai trattati di danza del passato, egli deviava dalla lista di elementi essenziali tipici del balletto fatta da Claude-François Ménéstrier (l'invenzione/la forma, le figure, i movimenti, l'armonia/la musica, e le decorazioni): nella voce sul *Ballet*, Cahusac aggiungeva un elemento finale alla lista, designando la poesia come il sesto e ultimo elemento del balletto³⁹.

Per ben capire la relazione tra la voce *Ballet* di Cahusac e la poesia, tuttavia, il lettore era obbligato a seguire il rimando che collegava la voce con quelle relative ad altre riforme teatrali dell'epoca.

38. Cfr. Arianna Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes*, cit., p. 24.

39. Cfr. Louis de Cahusac, *Ballet*, in *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, Mis en ordre & publié par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 18 voll., Briasson, David, Le Breton, et Durand, Paris 1751-1772, *ad vocem*, vol. II, pp. 42-46. Cfr. Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du theatre*, René Guignard, Paris 1682 e Minkoff, Geneva 1972, pp. 55-56. Sul soggetto dei prestiti di Cahusac, cfr. *Récapitulatif des emprunts du Traité aux ouvrages de Ménéstrier et Bonnet*, in Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par Nathalie Lecomte, Laura Naudeix et Jean-Noël Laurenti, Desjonquères-Centre national de la danse, Paris 2004, pp. 293-295.

Come Diderot nella voce *Encyclopédie*, così D'Alembert nel suo *Discours préliminaire* spiegava che lo scopo principale dei riferimenti incrociati non era quello di collegare una voce all'altra nel tentativo di definire un argomento usandone un altro, ma piuttosto quello di mostrare «il collegamento tra i materiali»⁴⁰. Questi rimandi possono suddividersi in tre tipi: in primo luogo, quelli esplicitamente indicati nel testo (ovvero «Voyez GESTE»); in secondo luogo, quelli che potrebbero essere dedotti dal nome di un autore o dal titolo di un'opera; e in terzo luogo, i rimandi detti *de génie*, non esplicitamente segnati nel testo ma che un lettore illuminato dovrebbe identificare da solo⁴¹. Nella voce *Ballet* Cahusac utilizza ogni livello del sistema per definire il balletto pantomimo all'interno dell'*Encyclopédie* (fig. 1), approfittando dei modi in cui i riferimenti incrociati consentono al lettore di scoprire connessioni sorprendenti. Solo i rimandi espliciti per la voce *Ballet* si riferiscono a voci che si trovano in classi di conoscenza, categorie proposte da Diderot per capire le relazioni fra materiali (fig. 2) che vanno da «Art» e «Histoire» a «Belles-Lettres» e «Poésie» e che sono parte delle tre importanti categorie che aveva stabilito Diderot: «Mémoire», «Raison» e «Imagination»⁴². Nel contesto del *ballet en action*, la correlazione di queste classi della conoscenza sembra ovvia: il balletto pantomimo era strettamente legato alla letteratura tramite il dramma. Tuttavia, consultando il *Système figuré des connaissances humaines* (fig. 2), il lettore scopre che le varie classi della conoscenza provengono in realtà da ciascuno dei tre distinti ordini di memoria, ragione e immaginazione che sono alla base dell'*Encyclopédie*⁴³. Le «Antiquités» sono classificate come «Mémoire», la «Pantomime» come «Raison», e le «Arts de communiquer» come «Logique» e «Sciences de l'homme». La «Poésie» abbraccia tutte le opere classificate nella «Imagination». In questo senso il balletto rappresenta il modello dell'interdisciplinarietà. Il fatto che la definizione del balletto pantomimo richiedeva al lettore di fare riferimento a diverse classi di conoscenza serve a sottolineare la sua importanza nel contesto dell'Illuminismo e lo evidenzia come punto di confluenza per i dibattiti sull'espressione corporea e le riforme teatrali. Questo insieme testuale che collegava aspetti del balletto con aspetti di diverse arti di spettacolo non fu unico nel contesto dell'*Encyclopédie*. Fu una decisione esplicita di Diderot che era alla base di tutte le voci sulle belle arti. Come scrive Massimo Modica, «nessun testo, prima dell'*Encyclopédie*, avrebbe mostrato la stessa decisione nel tentare di dimostrare che le belle arti sono un insieme unitario, che va compreso

40. Jean le Rond D'Alembert, *Discours préliminaire des éditeurs*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. I, pp. i-xlv: p. xviii.

41. Cfr. *ivi*, pp. xix-xx; Denis Diderot, *Encyclopédie (Philosoph.)*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. V, pp. 635-649, in particolare le pp. 641-642. Sui rimandi, cfr. Gilles Blanchard – Mark Olsen, *Le système de renvois dans l'Encyclopédie: Une cartographie des structures de connaissances au XVIIIe siècle*, in «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», vol. XXXI-XXXII, 2002, pp. 45-70. Gli autori evidenziano l'idea dell'*Encyclopédie* come un tutto (cfr. *ivi*, p. 48). Le voci sul balletto confermano quest'ipotesi, nel senso che il lettore deve consultare tutte le voci per avere una definizione completa del materiale.

42. Louis de Cahusac, *Ballet*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. II, pp. 42-46.

43. Cfr. *Système figuré des connaissances humaines*, in *Encyclopédie*, cit., vol. I, nessun numero di pagina.

nella sua autonomia, e nel porsi il problema di quel principio, l'imitazione, cui spetta il compito di garantirne l'unità»⁴⁴.

Questo collegamento di poetica e balletto nell'*Encyclopédie* permette al lettore moderno di comprendere meglio come i riformatori vedessero i primi *ballets en action*, in particolare i legami di questo genere teatrale con la tragedia. Allo stesso tempo i rimandi della voce *Ballet* potrebbero anche condurre il lettore a due voci che caratterizzano il balletto del XIX secolo, *Danse* e *Chœurs, les chœurs de danse*, o a una voce che descrive il ballo del passato, *Comédie-ballet*, ovvero una voce che, ancorché citata, non era mai stata scritta, come accade per molti rimandi, soprattutto dei primi tomi. Questa molteplicità di definizioni, interamente dipendente dal lettore, è ciò che suggerisce Anderson quando spiega che, se attraversata dal lettore ideale di Diderot, l'*Encyclopédie* possiede il potenziale di creare nuove informazioni e di funzionare da deposito di memoria culturale⁴⁵. Il *ballet en action*, giustamente, non era l'unico stile di balletto descritto nell'*Encyclopédie*, poiché le definizioni del compendio si estendevano sia al passato che al futuro. Una definizione che il lettore moderno riconoscerà, tuttavia, è quella data nella sezione *Danse* del dizionario *Arts académiques* dell'*Encyclopédie méthodique* di Panckoucke, che mescola articoli sulla tecnica del ballo e sul balletto, proprio perché nel 1786, quando esce il dizionario, Noverre era più interessato al ballo come spettacolo che alla tecnica.

Con l'obiettivo di migliorare l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, Panckoucke aggiunse molte voci, ma soprattutto cambiò la struttura dell'opera dal punto di vista epistemologico⁴⁶. L'*Encyclopédie*, seguendo i passi della *Cyclopaedia* di Ephraim Chambers, aveva concepito la conoscenza «come un tutto integrato»⁴⁷.

Nella nuova struttura dell'*Encyclopédie méthodique*, i redattori di Panckoucke distribuirono il loro materiale in volumi che rappresentavano i principali rami della conoscenza. Invece di disporre le voci in ordine alfabetico e consentire al lettore di scegliere come muoversi attraverso i volumi usando riferimenti incrociati, l'*Encyclopédie méthodique* classificò i tomi per argomento, dall'agricoltura alla teologia, definendo i rapporti tra i vari *corpus* del sapere e inserendoli in categorie preesistenti. Costretti a scegliere dove collocare il balletto all'interno di queste categorie, e in una sorprendente deviazione dalla definizione del balletto come arte mimica e rappresentativa data dall'*Encyclopédie*, i redattori dell'*Encyclopédie méthodique* identificarono il balletto come associato, prima di tutto, alla pratica della danza piuttosto che alla poetica. Tuttavia, gli editori di Panckoucke, a quanto pare, erano obbligati a fare scelte difficili e la dispersione delle voci relative al balletto e alla danza nei cinque diversi dizionari

44. Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'“Encyclopédie”*, Antonio Pellicani, Roma 1997, p. 32. Cfr. anche Massimo Modica, *Il sistema delle arti Batteux e Diderot*, Aesthetica, Palermo 1987.

45. Cfr. Wilda Anderson, *Encyclopedic Topologies*, cit., p. 925.

46. Cfr. Kathleen Hardesty Doig, *From “Encyclopédie” to “Encyclopédie méthodique”*, cit., p. 11.

47. Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Basic Books, New York 1984, p. 196 (ed. it. *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Adelphi, Milano 2013).

dell'*Encyclopédie méthodique* testimonia la natura interdisciplinare dei materiali⁴⁸. Queste voci sono apparse nei dizionari *Arts académiques. Equitation, escrime, danse, et art de nager* (1786), *Grammaire et littérature* (vol. III, 1786), *Antiquités, Mythologie, Diplomatie des Chartres, et Chronologie* (vol. II, 1788), *Encyclopediana* (1791) e *Musique* (vol. I, 1791), con le due più vaste raccolte di voci sul ballo nei volumi dedicati alle *Arts académiques* e alla *Musique*. La raccolta più importante delle voci di danza si trova nelle *Arts académiques*, dove gli editori iscrissero la danza nella rubrica degli addestramenti militari: scherma, danza ed equitazione, con l'aggiunta del nuoto.

Nel dizionario *Arts académiques* i redattori inserirono la voce *Ballet* con il sottotitolo *Danse*, scegliendo così di enfatizzare gli elementi corporei e l'idea della padronanza fisica piuttosto che le radici del balletto nella cultura teatrale. Versioni aggiornate delle voci dell'*Encyclopédie* di Cahusac relative al balletto (da *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse* [1754]) si trovano nel dizionario *Arts académiques*, insieme a estratti dalle *Lettres* di Noverre e da *Le Maître à danser* (1725) di Pierre Rameau, nonché insieme alla voce *Chorégraphie* dell'enciclopedista Louis-Jacques Goussier⁴⁹. In questo modo i redattori crearono una singola definizione di balletto (sebbene più sintetica e moderna delle definizioni presenti nell'*Encyclopédie*), con un' enfasi forte sulla tecnica della danza classica, visibile soprattutto nell'inclusione di estratti del *Maître à danser*. Anche se, nel 1786, la tecnica di ballo si era molto trasformata e se Noverre era contro la notazione della danza⁵⁰, questa singola definizione di balletto non richiedeva ai lettori di fare riferimento ad altre voci dell'enciclopedia.

48. Hardesty Doig indica che molte materie erano difficili da condividere e presenta come esempi il commercio di cereali e le piante utilizzate nella preparazione dei medicamenti (cfr. Kathleen Hardesty Doig, *From "Encyclopédie" to "Encyclopédie méthodique"*, cit., p. 5).

49. Cfr. *Avertissement*, in *Encyclopédie méthodique. Arts académiques*, cit., pagine non numerate. Il redattore non accenna al testo di Goussier nell'introduzione. Altre voci dell'*Encyclopédie* comprendono «Balancé» (*ivi*, pp. 316-317), la prima parte della «Courante» (*ivi*, p. 397), «Gargouillade» (*ivi*, pp. 417-418), «Glissé» (*ivi*, p. 418), «Jetté» e «Jettés en chasse» (*ibidem*), «Menuet» (*ivi*, pp. 418-419), e «Tombé» (*ivi*, p. 424).

50. Per un'elaborazione sulla posta in gioco connessa alla notazione della danza al Settecento, cfr. Flavia Pappacena, *Danse écrite ou La Terpsi-choro-graphie ou Nouvel Essay de Theorie de la danse: manuscript dated 1813 by Jean-Étienne Despréaux kept at the Bibliothèque of the Paris Opéra*, in Society of Dance History Scholars, *Re-Thinking Practice and Theory/Repenser pratique et théorie*, Proceedings of the International Symposium on Dance Research/Actes du Colloque international de recherche en danse, Centre nationale de la danse, Paris, 21-24 June/juin 2007, Society of Dance History Scholars, Riverside, California 2007, pp. 496-501.

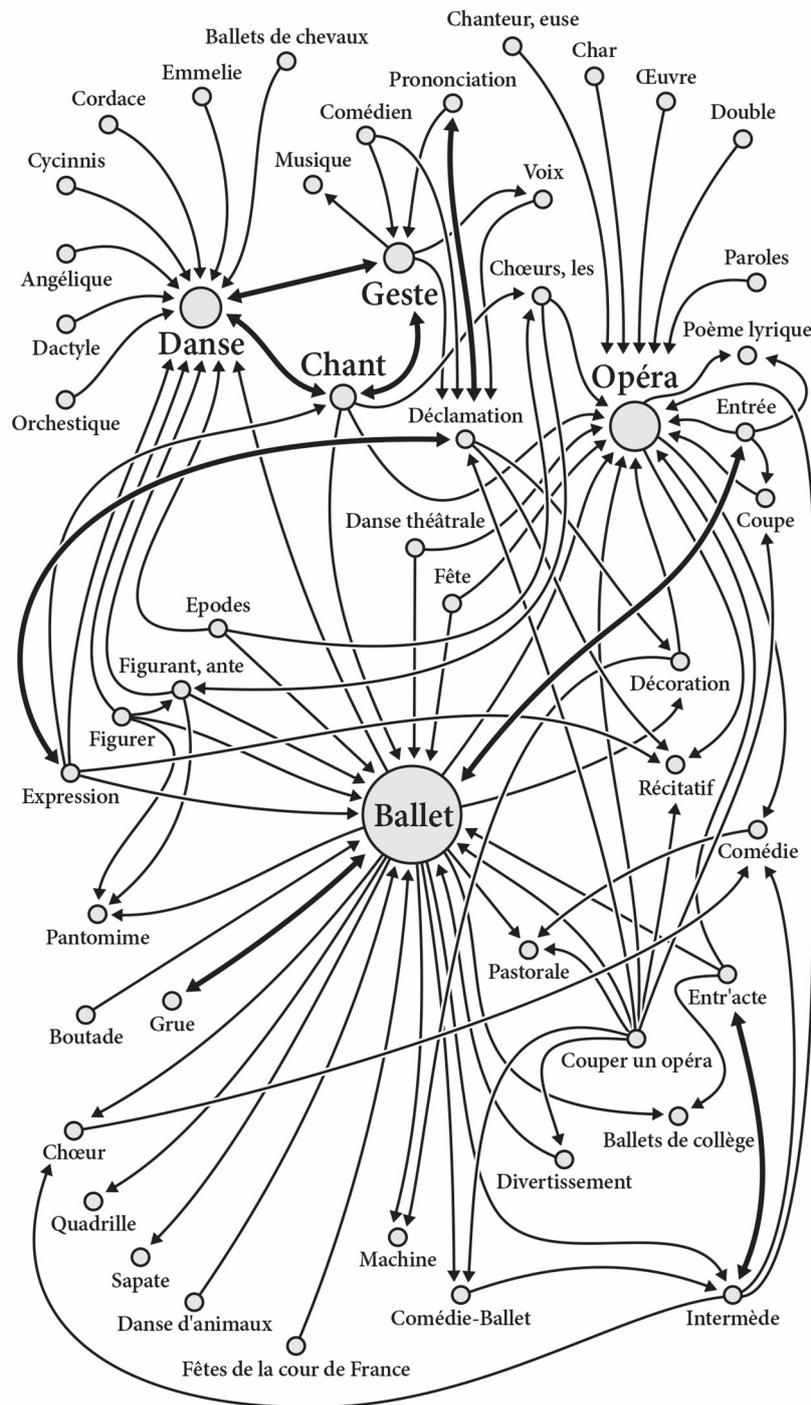


Fig. 1: Rimandi della voce *Ballet* (diagramma di Sasha Fornari in Olivia Sabee, *Theories of Ballet in the Age of the "Encyclopédie"*, University Press, Liverpool 2022, in preparazione).

Nel dizionario *Arts académiques* la voce *Ballet* era composta da gran parte dei primi tre libri del II tomo del trattato di Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, in cui l'autore racconta una storia del balletto nell'Europa occidentale⁵¹. Da qui la voce prosegue con le *Lettres* di Noverre, di cui ristampa le prime otto (che descrivono le sue idee sulla composizione dei balletti e le conoscenze necessarie ai maestri di balletto), più le *Lettere* XIV e XV (che contengono una sintesi di alcuni libretti), con l'aggiunta di sottotitoli miranti a conferire unità stilistica a tutta la voce. Sebbene entrambi i teorici, Noverre e Cahusac, siano menzionati nell'avvertimento, solo Cahusac non è citato nella voce *Ballet*. Il nome di Noverre, tuttavia, compare nel sottotitolo *Description de quelques ballets de M. Noverre faite par lui-même*⁵².

I rimandi originali a Cahusac per la voce *Ballet* sono sparsi in tutta l'*Encyclopédie méthodique*, aparendo in dieci dizionari diversi (cfr. Tabella 1)⁵³. Molte delle voci più rilevanti sono inserite nel dizionario *Grammaire et Littérature*, ma altre sono classificate in argomenti apparentemente distanti, come *Logique, Métaphysique, et Morale*. Altre voci non sono incluse. Infine, voci aggiunte, che trattano aree adiacenti ai soggetti originali di Cahusac, sono state inserite nella voce *Courante*, che comprende diciannove pagine e include le voci *Courante* di Cahusac e Rousseau, l'intero tomo IV di *La danse ancienne et moderne* e le *Lettres* X, XI e XII di Noverre, che descrivono la relazione tra gesti e anima e le difficoltà tecniche riguardo ai corpi dei ballerini⁵⁴. La prima di queste voci, *Courante*, si apre con una descrizione della danza, che, gli autori precisano, era stata storicamente utilizzata all'inizio di un ballo. Recentemente, essi osservano, la *courante* era stata sostituita con il minuetto: la prima, tuttavia, dà al ballerino la possibilità fisica di eseguire altri balli anche se non è più alla moda⁵⁵. Dopo questa voce, il sottotitolo *Suite de pas & de sauts faits en cadence* e una sola frase («Tutte le arti in generale hanno come oggetto l'imitazione della natura» di Cahusac, ma non in sequenza) cominciano gli articoli scritti da Cahusac⁵⁶. La parte che segue fornisce una breve e sorprendente panoramica del balletto pantomimo in Francia al lettore in grado di individuarla all'interno di una voce apparentemente non ad esso corre-

51. Precisamente, la voce *Ballet* equivale a una ristampa del tomo I, seconda parte, e del tomo II, prima, seconda e terza parte (cfr. Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, cit., pp. 135-165). Poi la voce salta al tomo III, stampato nella sua totalità (cfr. *ivi*, pp. 179-220).

52. Cfr. *Ballet*, in *Encyclopédie méthodique. Arts académiques*, cit., *ad vocem*, pp. 317-373, in particolare p. 362.

53. Cfr. Friedrich Melchior Grimm, *Poème lyrique*, in *Encyclopédie méthodique: Grammaire et Littérature*, 3 voll., Pancoucke, Paris 1786; Plomteux, Liège 1786, *ad vocem*, vol. III, pp. 94-112. Le voci di Cahusac sui balli all'antica sono apparse nella *Encyclopédie méthodique, Antiquités, Mythologie, Diplomatique des Chartres, et Chronologie*, cit., vol. II, pp. 299-303.

54. Cfr. *Courante*, in *Encyclopédie méthodique, Arts académiques*, cit., *ad vocem*, pp. 397-416. Angelica Goodden esamina quest'articolo fra gli altri nella sua discussione dell'eloquenza e del ballo, ma non lo attribuisce a Cahusac (cfr. Angelica Goodden, *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*, Clarendon Press, Oxford 1986, p. 113). Goodden cita la voce *Ballet* nelle *Arts académiques*, ma non menziona l'uso della prima persona per l'autore (Cfr. *ivi*, p. 133).

55. Cfr. *Courante*, in *Encyclopédie méthodique, Arts académiques*, cit., *ad vocem*, p. 397.

56. «Touts [*sic*] les arts en général ont pour objet l'imitation de la nature» (*ibidem*).

lata. Alla fine della voce, le *Lettere* di Noverre descrivono in dettaglio le qualità necessarie al ballerino, dall'espressività alle gambe ben proporzionate⁵⁷. Benché Noverre si interessa qui alla tecnica di danza a livello molto dettagliato, egli usa queste *Lettere* per consigliare lo studio della «danse noble et terre à terre» e per evidenziare l'importanza delle braccia riguardo all'espressività⁵⁸.

RINVIO	TOMO DELL'ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE
Action	<i>Beaux Arts</i> (vol. I), <i>Grammaire et Littérature</i> (vol. I)
Aristote	<i>Médecine</i> (vol. III), <i>Philosophie ancienne et moderne</i> (vol. I, "Aristotélisme"), <i>Physique</i> (vol. I)
Ballet de cour	
Ballets de collège	
Bathile	<i>Histoire</i> (vol. II)
Benserade	<i>Encyclopédiana</i>
Bonnet	
Chœur	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. I), <i>Théologie</i> (vol. I)
Comédie-ballet	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. I)
Danse	<i>Arts Académiques</i>
Décoration	
Entrée	<i>Musique</i> (vol. II)
Fête	<i>Histoire</i> (vol. II), <i>Théologie</i> (vol. II)
Génie	<i>Beaux Arts</i> (vol. I)
Greco	<i>Antiquités</i> (vol. III)
Grue, danse de la	<i>Antiquités</i> (vol. III)
Intermède	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. II), <i>Musique</i> (vol. I)
La Motte	<i>Encyclopédiana</i>
Lucien	<i>Histoire</i> (vol. III)
Lully	<i>Encyclopédiana</i>
Machine	<i>Architecture</i> (vol. II)
Menestrier	
Molière	<i>Encyclopédiana</i> , <i>Histoire</i> (vol. III)
Opéra	<i>Musique</i> (vol. II)
Pantomime	<i>Antiquités</i> (vol. IV), <i>Beaux Arts</i> (vol. I), <i>Encyclopédiana</i> ("Pantomimes"), <i>Grammaire et Littérature</i> (vol. II)
Pastorale	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III), <i>Musique</i> (vol. I)
Pilade	<i>Antiquités</i> (vol. V)
Platon	<i>Histoire</i> (vol. IV), <i>Philosophie ancienne et moderne</i> (vol. III; "Platonisme")
Plutarque	<i>Encyclopédiana</i>

57. Cfr. *ivi*, p. 408.

58. Cfr. *ivi*, pp. 408-409.

RINVIO	TOMO DELL'ENCYCLOPÉDIE MÉTHODIQUE
Poëme dramatique	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III)
Poëme épique	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III)
<i>Poétique</i>	
Quadrille	<i>Histoire</i> (vol. IV)
Quinault	<i>Encyclopédiana, Histoire</i> (vol. IV)
Romains	<i>Géographie ancienne</i> (vol. II), <i>Histoire</i> (vol. IV; “Romain Empire”), <i>Physique</i> (vol. IV)
Sapate	
Spectacle	<i>Logique, Métaphysique, et Morale</i> (vol. IV)
Unités [théâtrales]	<i>Grammaire et Littérature</i> (vol. III)

Tabella 1: Posizioni dei rimandi originali della voce *Ballet* dell'*Encyclopédie* quale figura nell'*Encyclopédie méthodique*. Si noti che nell'*Encyclopédie méthodique* non vi è una voce dal titolo *Danse*.

Queste voci combinate, se fossero state divise, avrebbero effettivamente fornito alcuni dei rimandi necessari alla voce *Ballet*. Invece i redattori del tomo non le separarono, né adattarono i loro lunghi titoli al formato del dizionario. La mancanza di coerenza tematica di questa voce è difficile da conciliare con il resto della parte *Danse* del dizionario *Arts académiques*. Nel complesso, tuttavia, questo tomo dell'*Encyclopédie méthodique*, pubblicato nel 1786, ritrae un'idea di balletto che guarda all'inizio del XIX secolo. Smantellando la struttura dei riferimenti incrociati che aveva circondato la voce *Ballet* nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert e stringendo i legami tra ballo e atletismo, i redattori dell'*Encyclopédie méthodique* crearono una definizione che mancava dell'interdisciplinarietà, della memoria culturale e della molteplicità di visione che aveva caratterizzato la stessa voce nell'*Encyclopédie*.

Per questi motivi il dizionario *Arts académiques* dà l'idea di una forma di spettacolo relativamente moderna. Per unire una forte enfasi sulla tecnica e sulla pratica della danza, che era competenza dell'*Académie royale de danse*, con la poetica e l'estetica, questo dizionario ha costituito un grande cambiamento di paradigma nella cultura del balletto e della danza. Insomma, nella presentazione che esso offre, i legami del balletto con la narrazione tramite la poesia sono scontati. Avendo già fatto valere il balletto come una forma d'arte alta ancorata alle tradizioni del dramma e della pittura, i maestri di ballo si rivolsero più pienamente alle sue possibilità specifiche di espressione narrativa attraverso il corpo, teorizzando il balletto come opera di danza e non come opera drammatica e facendo meno affidamento su altre già accettate forme di arte imitativa. Questa enfasi sulle qualità specifiche della danza come arte è coerente con gli scritti di Noverre, che a loro volta preannunciavano tendenze mutevoli, come l'integrazione della narrazione con l'interesse per l'anatomia, le particolarità della tecnica di danza e il corpo di ballo⁵⁹. In effetti, a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo i maestri di ballo francesi,

59. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, 2 voll., Léopold

piuttosto che permettere alla danza e all'azione di alternarsi come recitativo e aria nell'opera musicale, cercarono di legare la danza più strettamente all'azione, creando balletti con molte opportunità per balli diegetici⁶⁰. Pierre Gardel, ad esempio, che dopo la Rivoluzione tornò alla sua posizione di *maître de ballet* all'Opéra di Parigi, «è stato spesso elogiato [da critici di danza] per la chiarezza con cui sviluppava l'azione e l'importanza della danza»⁶¹. Nella sua organizzazione, quindi, questo dizionario dell'*Encyclopédie méthodique* riflette i cambiamenti imminenti del modo in cui il balletto viene concettualizzato e compreso, proiettandolo nel futuro.

Oltre alle voci di più autori che fondono le idee teoriche con l'attenzione alla pratica della danza, anche la struttura del dizionario fonde la teoria con la prassi. Accanto ai testi di Noverre e Cahusac sulla poetica della danza, i lettori potevano trovare voci tecnicamente orientate sui passi di danza, da *balancé* a *tombé* a *gargouillade*. Infine questo tomo dell'*Encyclopédie méthodique* non include affatto una definizione di *Danse*. Presumibilmente non era necessario che la sezione *Danse* del tomo ne fornisse uno. Tuttavia questo implica un'ipotesi non formulata da Diderot e D'Alembert, e cioè che il balletto è un genere contenuto all'interno della rubrica *Danse*. Quest'ipotesi cambia radicalmente il modo in cui un lettore potrebbe interpretare le definizioni contenute all'interno del dizionario. La produzione dell'*Encyclopédie méthodique* richiedeva che i suoi redattori decidessero in quale categoria inserire ciascuna voce. Il balletto non era una categoria abbastanza grande da giustificare un sotto campo all'interno di un dizionario; danza e musica invece lo erano entrambe. Tuttavia, il fatto che le voci originali relative al balletto siano state successivamente disperse in lungo e in largo nell'*Encyclopédie méthodique* sottolinea l'importanza simbolica del balletto nell'*Encyclopédie* e nell'Illuminismo in generale: questo genere viene trattato come punto focale all'interno di dibattiti di ampia portata sul linguaggio, l'espressione e il corpo.

L'*Encyclopédie* a Venezia

L'*Encyclopédie méthodique* svolge un ruolo interessante nella storia di Venezia e del Veneto. Clorinda Donato e Paolo Preto hanno documentato la storia editoriale dell'*Encyclopédie méthodique* di Padova, pubblicata in francese dal Seminario di Padova dal 1784 al 1817 e dedicata alla Repubblica di Venezia⁶². Giovanni Coi, rettore del Seminario, prese la decisione di pubblicare l'edizione in fran-

Collin, Paris 1807; Immerzeel, The Hague 1807, vol. I, pp. 169-188; vol. I, pp. 349-357.

60. Sull'alternanza di narrazione e danza nel *ballet en action*, cfr. Friedrich Melchior – Baron von Grimm, *Poème lyrique*, in *Encyclopédie*, cit., *ad vocem*, vol. XII, pp. 823-836, in particolare p. 835.

61. John Chapman, *Forgotten Giant: Pierre Gardel*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», vol. V, n. 1, 1987, pp. 3-20: p. 9.

62. Cfr. Clorinda Donato, *Writing the Italian Nation in French: Cultural Politics in the "Encyclopédie Méthodique de Padoue"*, in «New Perspectives on the Eighteenth Century», vol. X, Spring 2013, pp. 12-27, in particolare pp. 16-17; Paolo

cese, producendo contemporaneamente un dizionario della lingua francese e un libro di grammatica francese⁶³. Come ha dimostrato Donato, alcune voci, tra cui *Italie*, furono riviste per la pubblicazione nell'edizione padovana. La sezione *Danse* del dizionario *Arts académiques*, d'altra parte, non fu soggetta a revisioni importanti, e la stessa cosa accadde – tornando alla traduzione italiana delle *Lettres* di Noverre che ha aperto questo saggio – per le selezioni scelte da Antonio Piazza per la pubblicazione nella «Gazzetta Urbana Veneta».

La scelta di presentare queste voci in traduzione italiana è consequenziale. Benché Coi avesse scelto di pubblicare l'edizione padovana dell'*Encyclopédie méthodique* in francese, la sua decisione era stata fortemente discussa prima della pubblicazione. Nel frattempo un gruppo di compilatori si mise contemporaneamente al lavoro su una traduzione italiana in quattro tomi delle voci geografiche, che sarebbe stata pubblicata nel 1797 con il titolo *Dizionario di geografia moderna composto per l'enciclopedia metodica*⁶⁴. Sebbene non sembri essere stato fatto un simile tentativo per le *Arts académiques*, una precedente raccolta veneziana e traduzione dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, nonché il *Dizionario delle arti e dei mestieri* di Francesco Grisellini avevano già reso disponibili alcune di queste voci ai lettori veneziani non francofoni. Il secondo tomo di quest'ultima opera, pubblicato nel 1768, conteneva estratti tradotti e modificati delle voci di Cahusac *Ballet, Danse, Danse sacrée e Danse théâtrale*, della voce *Chorégraphie* di Goussier e della voce *Danseurs de corde* di Jaucourt, tutte con ristampe delle celebri litografie dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert⁶⁵. Come osserva Preto, «la ristampa a Padova, nella tipografia del Seminario, dell'*Encyclopédie méthodique* [...], è solo una delle tappe della vasta, pervasiva, efficace presenza dell'*Encyclopédie* nella cultura veneta del secondo Settecento e nei primi decenni dell'800»⁶⁶. Lo studioso precisa che quei lettori veneziani per i quali il costo di un'enciclopedia sarebbe stato fuori portata erano comunque in grado di leggere voci pubblicate su periodici e antologie⁶⁷. La traduzione, quando ci fu, rese anche queste voci accessibili ai lettori al di là delle «élite francofone d'Europa»⁶⁸. Però, come scrive Dan Edelstein con riferimento a quest'epoca, «i contenuti dei testi [potevano] spostarsi durante il viaggio»⁶⁹.

Eppure, benché testi polemici su soggetti religiosi, geografici e politici fossero adattati frequentemente in traduzione, le voci citate sulla danza e sul balletto non sono state adattate. Questo punto è

Preto, *L'Encyclopédie nel Veneto e a Padova*, cit., pp. 13-14.

63. Cfr. Clorinda Donato, *Writing the Italian Nation in French*, cit., p. 20.

64. Cfr. *ivi*, p. 24.

65. Cfr. Francesco Grisellini, *Dizionario delle arti e de' mestieri*, 18 voll., Modesto Fenzo, Venezia 1768, vol. II, pp. 87-125.

66. Paolo Preto, *L'Encyclopédie nel Veneto e a Padova*, cit., p. 9.

67. Cfr. *ivi*, pp. 12-13.

68. Fania Oz-Salzberger, *The Enlightenment in Translation: Regional and European Aspects*, in «European Review of History/Revue européenne d'histoire», vol. XIII, n. 3, 2006, pp. 385-409: p. 395.

69. Dan Edelstein, *The Enlightenment: A Genealogy*, University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 9.

importante, poiché i sostenitori dello stile detto “francese” affermavano che il virtuosismo italiano era volgare, mentre i sostenitori dell’atletica o del genere detto “grottesco”, che permeava il ballo teatrale italiano, generalmente sostenevano che la danza francese non assomigliava affatto a quella italiana a causa di qualità più lente e sostenute e per via della sua mancanza di salti⁷⁰. Come scrive Fabbricatore, «la danza ha giocato un ruolo essenziale nella costruzione delle identità collettive: la rappresentazione degli altri e la connotazione delle pratiche – con, per esempio l’opposizione degli stili detti “italiano” e “francese” – hanno nutrito uno filone di discorsi nazionalisti e un processo di appropriazione culturale che meritano essere studiate nel loro contesto europeo»⁷¹. Tuttavia, molti ballerini e maestri di ballo possedevano competenze italiane e francesi al fine di rispondere a gusti diversi e balli nello stile italiano erano danzati in Francia (ed in altri paesi), come balli nello stile francese erano danzati in Italia (ed in altri paesi)⁷². A Venezia, come osserva Pappacena, gli stili francese e italiano si mescolavano, per dare un solo esempio, nella scelta di Onorato Viganò di un soggetto mitologico – tipico dello stile noverriano – per il suo ballo tragico, *L’eroico amor d’Alceste sposa d’Ammeto re di Tessaglia* (1773) al Teatro San Samuele⁷³. Stefania Onesti scrive che «Viganò sembra adottare strategie ben precise che ricalcano per alcuni aspetti le idee di Angiolini, per altri il pensiero di Noverre»⁷⁴. Di più, la danza si trasformò negli anni successivi. Nel 1791 Salvatore Viganò debuttò come coreografo a Venezia con il suo balletto *Raul, signore di Crechi, ossia La Tirranide repressa* al Teatro di San Samuele. Questo balletto – rappresentato tre anni prima della pubblicazione delle *Lettres* di Noverre nella «Gazzetta Urbana Veneta» – si allontanava dallo stile noverriano nella coreografia dei *pas de deux* e dal vocabolario tipico di quest’epoca, che è sostituito con un movimento «fondato sulla psicologia»⁷⁵. Le riforme di Noverre, allora, erano date per scontate, o comunque costituivano la base contro cui i riformatori premerono.

La «Gazzetta Urbana Veneta» era una pubblicazione in cui proliferavano le voci dell’*Encyclopédie* in traduzione italiana ed essa pubblicava in generale articoli non polemici. In questo periodico

70. Sulle opinioni del *ballet* noverriano a Napoli, cfr. Ferdinando Galiani, *Lettres de l’abbé Galiani à Madame d’Epinay, Voltaire, Diderot, Grimm, Le Baron d’Holbach, Morellet, Suard, D’Alembert, Marmontel, La Vicomtesse de Belsunce, etc...*, 2 voll., Charpentier, Paris 1882, vol. II, p. 73, (lettera del 24 luglio 1773); [Ange Goudar], *Œuvres mêlées de Madame Sara Goudar, Angloise*, s.n., Amsterdam 1777, t. II, *Remarques Sur la Musique Italienne & sur la Danse, à Milord Pembroke*, p. 85; e Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, T. Becket and Co. Strand, London 1773, p. 83 e p. 354.

71. Arianna Fabbricatore, *Avant-propos*, in Id. (sous la direction de), *La danse théâtrale en Europe. Identités, altérités, frontières*, Hermann, Paris 2019, pp. 9-10: p. 9.

72. Cfr. Flavia Pappacena, *Per una Storia della danza. Danza italiana e/o francese? Ripensare il Settecento*, in «Acting Archives Review», anno V, n. 9, 2015, pp. 84-156, in particolare le pp. 87-90.

73. Cfr. Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell’esperienza artistica di Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, pp. 19-59, in particolare le pp. 47-53.

74. Stefania Onesti, «Quella del piacere è la regola delle regole». *Tracce di poetica in Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 61-75: p. 62.

75. Gunhild Oberzaucher-Schüller, *An Enlightened Mover*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 153-164: pp. 156-158. Cfr. anche Francesca Falcone, *Raul, signore di Crechi, ossia la Tirannide repressa, di Salvatore Viganò. Ricostruzione di un ballo pantomimo del 1791*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 127-152.

Piazza aveva preso il posto di Pietro Chiari nel 1787 e vi sarebbe rimasto fino al 1798. Chiari, che come Piazza lavorava sia come giornalista che come romanziere, si era basato su notizie come materiale per le sue storie, intrecciando così questi due aspetti della sua produzione letteraria. A Venezia, afferma Ann Hallamore Caesar, «il mondo dietro le quinte del teatro [...], già esposto attraverso il giornalismo, è stato poi riciclato per diventare materia di finzione»⁷⁶. Tutti e due gli scrittori, osserva, descrivevano il mondo teatrale nei loro romanzi, con spettacoli teatrali, opera e danza tra i loro soggetti; allo stesso modo si usavano le chiacchiere e «riferimenti nascosti» per vendere più libri⁷⁷. Al tempo in cui Piazza era redattore della «Gazzetta Urbana Veneta» le notizie e le descrizioni teatrali rappresentavano una parte sostanziale dei soggetti discussi nel periodico. Ma mentre il mondo teatrale era prominente (e le voci in discussione in questo saggio apparivano sulla prima pagina della «Gazzetta»), questo non era affatto l'unico argomento trattato dal giornale. Piazza scriveva delle condizioni metereologiche e forniva notizie da altre città italiane. Stampò anche voci dell'*Encyclopédie méthodique* che trattavano un'ampia varietà di argomenti, a volte come articoli in sé completi, altre volte a puntate⁷⁸. È in questo contesto che apparvero le voci sul ballo, che collegavano l'argomento teatrale che costituiva il nucleo dell'identità della «Gazzetta Urbana Veneta» con le più generali tendenze editoriali veneziane.

Piazza identificò le voci sul ballo come estratte da un'*Encyclopédie*, e non specificò che erano tratte dall'*Encyclopédie méthodique*. Come aveva fatto Grisellini nel suo *Dizionario delle arti e dei mestieri*, descrisse le sue selezioni ai lettori, in particolare il fatto che erano scritte originariamente in lingua francese, inserendo una nota editoriale dopo la stampa della quarta *Lettera* di Noverre. Vi spiegava che, come era scritto nella premessa dell'*Encyclopédie méthodique* (che tuttavia non nominava), le voci sul ballo includevano estratti delle opere di Rameau, Noverre e Cahusac, e che era Noverre «che parla ne' pezzi ove accennasi per autore un Professore di Balli»⁷⁹. Piazza contestualizzò gli scritti di Noverre all'interno dei dibattiti franco-italiani sul ballo che fornivano lo sfondo della sua pubblicazione, adottando un approccio moderato. Se Noverre stava cercando di riformare il ballo francese, allora la danza italiana, secondo Piazza, doveva aver bisogno di ulteriori ritocchi. Tuttavia Piazza chiarì che, sebbene le coreografie di Noverre fossero superiori a quelle italiane, le sue affermazioni sulla loro assoluta novità erano fuorvianti: balletti tragici erano già stati creati in Italia durante il periodo in cui Noverre stava lavorando per la loro accettazione in Francia⁸⁰. Questo, però, fu l'unico sostanziale intervento editoriale di Piazza.

76. Ann Hallamore Caesar, *Theatre and the Rise of the Italian Novel: Venice 1753–84*, in «Italian Studies», vol. LXVII, n. 1, 2012, pp. 37-55: p. 39.

77. Cfr. *ivi*, p. 42.

78. Per l'elenco, cfr. Paolo Preto, *L'illuminismo veneto*, in Girolamo Arnaldi – Manlio Pastore Stocchi (diretta da), *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza 1985, vol. V/1, *Il Settecento*, pp. 1-45, in particolare le pp. 28-29.

79. «Gazzetta Urbana Veneta», 4 giugno 1794, pp. 355-356.

80. Cfr. *ibidem*.

Allo stesso tempo, presentare i primi scritti di Noverre all'interno di una raccolta di lavori sulla danza in generale piuttosto che sul balletto in particolare ne alterò il significato. Pubblicando le *Lettres noverriane* sulla composizione dei balletti e sulle conoscenze necessarie ai maestri di balletto dopo gli scritti di Cahusac e di Winkelmann sui balli dell'antichità, Piazza ne allargò il contesto per enfatizzare le radici del *ballet en action* nei balli e nelle pantomime degli antichi. Ridusse anche l'enfasi sul balletto come genere teatrale, scegliendo di includere voci su una serie di balli aventi diverse finalità (ad esempio *Balli dell'Imeneo/Danse de l'Hymen*, *Danza nuziale/Danse nuptiale*, *Danza dell'Archimimo ne' funerali de' Romani/Danse de l'Archimime*). In questo modo Piazza mescolò i valori teatrali e discorsivi sottostanti il balletto con gli elementi corporei del ballo attraverso le pratiche degli antichi piuttosto che attraverso la danza accademica, come avevano fatto invece i redattori di Panckoucke nel dizionario *Arts académiques*.

Su quest'ultimo punto è difficile sapere se Piazza abbia ommesso intenzionalmente o per caso voci relative alla danza accademica. Pur osservando che Noverre era autore di voci che sembravano scritte da un maestro di ballo, non stampò alcune di quelle di Cahusac o Rameau dell'*Encyclopédie méthodique*, nonostante abbia notato i nomi di questi autori nel suo paragrafo introduttivo, e di più, non stampa nessun voci che parla della tecnica di danza. Sembra quindi che stesse solo ipotizzando la paternità di Noverre o che questa serie di voci sia stata interrotta prima del suo completamento. Da questo punto di vista è improbabile che Piazza abbia intenzionalmente fatto la scelta di includere solo le voci di Noverre presenti nel dizionario *Arts académiques*, specialmente dato il suo livello di conoscenza del balletto noverriano. Eppure scelse di stampare le voci di Noverre fianco a fianco con quelle di Cahusac sulle danze dell'antichità. Così facendo, ridusse l'enfasi sulla visione francese del ballo pantomimo.

Volendo contestualizzare questa trasformazione, va osservato che la compartimentazione disciplinare della danza all'interno del dizionario *Arts académiques* dell'*Encyclopédie méthodique* rispecchiava la trasformazione della concezione del balletto e della danza in quel periodo. I testi di danza dell'inizio dell'Ottocento, tra cui le *Lettres sur la danse, sur les ballets, et les arts* (1803-1804) e le *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier* (1807) di Noverre, rivelano una crescente preoccupazione per gli elementi "meccanici" del ballo, in contrasto con gli scritti precedenti del Maestro che si concentravano sulla sua poetica⁸¹. Tuttavia la presenza di materiali relativi alla danza in cinque diversi dizionari dell'*Encyclopédie méthodique* racconta un'altra storia. Nonostante la danza non abbia più bisogno di fare affidamento su altre discipline per dimostrare la sua legittimità, è rimasta saldamente radicata in altri settori, in particolare – per selezionare l'esempio più ovvio – nel dramma

81. In queste due edizioni posteriori Noverre aggiunse una nuova lettera dedicata interamente al corpo di ballo. In questo caso, la sua definizione del corpo di ballo aveva a che fare non con il racconto, ma con il movimento di molti corpi all'unisono. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateurs*, cit., vol. I, p. 351.

per musica. Pertanto, nonostante una parte di un tomo fosse dedicata alla danza, quest'ultima apparì necessariamente in vari dizionari dell'*Encyclopédie méthodique*.

Il progetto di Piazza, d'altra parte, era quello di consolidare una teorizzazione precedente della danza. Collegando le pratiche di danza degli antichi al *ballet en action*, lo scrittore si presentò come un partigiano dello stile di *ballet en action* che Noverre aveva elaborato nella prima edizione delle sue *Lettres*. Selezionando questo specifico gruppo di voci, Piazza ristabilì quei legami del balletto con l'antichità, che erano stati delineati nel dizionario *Arts académiques*. Così consolidò una delle concettualizzazioni possibili di balletto fornite dall'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, mentre, allo stesso tempo, rivendicò le origini italiane del balletto. Per quanto riguarda le *Lettres* di Noverre, esse sono inserite nell'*Encyclopédie méthodique*, nell'*Encyclopedia metódica* (la traduzione in castigliano dell'*Encyclopédie méthodique*) e nella «Gazzetta Urbana Veneta». Benché il nome di Noverre fosse menzionato in generale, Piazza non lo associò agli estratti specifici delle sue *Lettres*, che trasformò in articoli enciclopedici. Questa strategia permise alle idee di Noverre di circolare nella *République des Lettres* in un modo interamente differente: nel contesto enciclopedico, infatti, le sue idee diventavano parte del pensiero sulle opere sceniche in generale e sottolineavano tendenze generali piuttosto che le idee di un coreografo specifico. Infine, attraverso questo canale, le idee del grande teorico e coreografo cominciarono a mescolarsi con idee diverse, rappresentando una visione non del *ballet en action* strettamente noverriano, spesso tragico o eroico, e di genere diverso, ma del balletto pantomimo in generale, un genere che esisterà di fatto fino alla metà dell'Ottocento.

Stefania Onesti

«Disperate parole indarno muovi». Interpeti di Mirra nel primo Ottocento

Come ha posto bene in evidenza Roberto Alonge nel suo fondamentale saggio sulla Mirra, il personaggio reso celebre dalla tragedia di Alfieri presuppone un «preciso e calcolato lavoro attorico che fa leva sulla plasticità dei gesti, sulla fenomenologia del corpo»¹. La «lingua del corpo»² diviene un tassello imprescindibile per capire e interpretare Mirra che parla con i suoi movimenti, espressioni, gesti prima ancora che attraverso la parola. Interprete magistrale del personaggio è Adelaide Ristori che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, lo rende celeberrimo sulle scene internazionali³. Tuttavia, tra Alfieri e la Ristori c'è quasi mezzo secolo. In questo lasso di tempo più di un'interprete porta lo scomodo personaggio di Mirra in scena, avviando una linea interpretativa che arriva, appunto, fino alla Grande Attrice.

Anna Fiorilli Pellandi è fra la prime a creare la parte⁴. Come prima attrice nella compagnia di Salvatore Fabbrichesi – poi Vicereale – la Pellandi recita *Mirra* a Milano, alla Canobbiana e alla Scala tra il 1807 e il 1811, e a Padova nel 1809⁵; nel 1813, invece, formato un suo gruppo insieme a Paolo Belli Blanes, sarà Mirra a Firenze⁶. Altra grande protagonista del primo Ottocento italiano e della

1. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Carocci, Roma 2005, p. 80.

2. Citiamo sempre da Alonge che dedica un paragrafo all'analisi della "partitura" motoria del personaggio (cfr. *ivi*, pp. 78-85).

3. La bibliografia sulla Ristori è molto ampia. Ci limitiamo qui a segnalare i testi più significativi rispetto all'argomento del presente saggio. Sull'interpretazione della *Mirra*, cfr. almeno Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 109-145; Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 24-47; Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, a cura di Antonella Valoroso, Dino Audino, Roma 2005; Franco Perrelli, *Echi nordici dei grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 17-53.

4. Come leggiamo nel «Poligrafo» dell'8 dicembre 1811 (p. 575): «Essa ha, per così dire, creata la parte, e servirà sempre di modello alla attrici che verranno».

5. Su Salvatore Fabbrichesi e il repertorio della sua compagnia, cfr. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 231-303. In particolare, la *Mirra* va in scena alla Canobbiana nel luglio del 1807 (cfr. il «Giornale Italiano», n. 195, 14 luglio 1807, p. 780), nell'estate del 1808 al Carcano (in giugno e agosto), alla Scala nel luglio del 1809, nell'agosto del 1810 e nel dicembre del 1811.

6. Sulla vita e l'operato di Anna Pellandi, cfr. Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, il Cardo, Venezia 1996 e Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Mursia, Milano 1978, pp. 23-27. Cfr. inoltre le voci biografiche contenute in: Antonio Colomberti,

Mirra è Carlotta Marchionni⁷. A lei è assegnata la parte principale della *pièce* di Alfieri nel 1810 per la compagnia di Lorenzo Pani a Milano, nel 1816 per la *troupe* di Elisabetta Marchionni e Antonio Belloni ancora a Milano, e nel 1823 e nel 1824 per la Reale Sarda, dove incontrerà anche Adelaide Ristori⁸. Anche Carolina Internari e Maddalena Pelzet, allieve peraltro della Pellandi, saranno note interpreti del personaggio⁹.

Tuttavia, *Mirra* a Milano trova anche un altro “adattamento”. Nel 1817 Salvatore Viganò crea un coreodramma a partire da questo soggetto. Per la sua protagonista può contare sulla grande mima e ballerina – ma da molti definita attrice – Antonietta Pallerini. Ma procediamo con ordine.

Anna Fiorilli Pellandi e la parte di *Mirra*

Nel 1806 Anna Fiorilli Pellandi, dopo essersi ritirata per qualche anno dalle scene, torna a recitare nella compagnia di Salvatore Fabbricchesi. Il capocomico l’aveva corteggiata per circa due anni prima di riuscire a spuntarla e a convincere lei e il marito Antonio Pellandi a calcare nuovamente le scene. Come spiega Alberto Bentoglio nella biografia di Fabbricchesi,

la costanza fu premiata e Salvatore, dopo un nutrito carteggio scambiato con il marito dell’attrice nel gennaio e febbraio 1806, riuscì a scritturare la *primadonna* dietro all’esborso di 800 zecchini annui – il pur rinomato Blanes ne riceveva meno della metà – e alla concessione di non pochi privilegi dal punto di vista organizzativo, che, tuttavia, valse la pena accordare a un soggetto tanto celebre e adorato dal pubblico¹⁰.

Figlia di una longeva famiglia d’arte presente sulle scene venete già all’inizio del XVIII secolo¹¹,

Dizionario biografico degli attori italiani, testo, introduzione e note a cura di Alberto Bentoglio, Bulzoni, Roma 2009, *ad vocem*, pp. 281-287; Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca, Firenze 1897, 3 voll., *ad vocem*, vol. II, pp. 914-921; Archivio Multimediale degli Attori Italiani, Firenze University Press, Firenze 2012, *ad vocem*, d’ora in poi abbreviato in A.M.At.I.

7. Su Carlotta Marchionni cfr. Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, pp. 378-381 e Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., *ad vocem*, vol. III, pp. 77-82. Cfr. inoltre Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell’Ottocento italiano*, cit., pp. 28-37 e A.M.At.I., *ad vocem*.

8. Sulle interpretazioni della *Mirra* da parte di alcune attrici italiane si è soffermata anche Noemi Massari, *Mirra. Un personaggio tra parole e danza*, in José Saportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017, in particolare pp. 249-253.

9. Per Maddalena Pelzet cfr. Noemi Massari, *Mirra. Un personaggio tra parole e danza*, cit., p. 252, ma anche «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», Dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, Milano 1828, tomo II, parte I, p. 499, dove si trova un confronto fra l’interpretazione della Marchionni e della Pelzet, e Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, pp. 450-451. Per ciò che riguarda la Internari, sappiamo da Colomberti che la Pellandi le affidò, giovanissima, la parte della nutrice in *Mirra* e poi, una volta attrice matura, divenne interprete del personaggio principale. Cfr. *ivi*, *ad vocem*, pp. 331-332.

10. Alberto Bentoglio, *L’arte del capocomico*, cit., p. 32.

11. Suo avo – ricorda Alessandra Schiavo Lena – era Agostino Fiorilli, che «divenne celebre rappresentando il carattere di Tartaglia nella compagnia del famoso Antonio Sacchi» (Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., p. 11).

la Fiorilli inizia a recitare giovanissima ricoprendo le parti da «fanciullo o fanciulla» – come sottolinea Colomberti¹² – per poi passare ai ruoli di paggio o servitore. La sua carriera spicca il volo alla fine degli anni Ottanta quando nella *Pamela* goldoniana ha occasione di interpretare la parte della prima attrice e viene acclamata dal pubblico¹³. Per la sua definitiva affermazione dobbiamo aspettare, tuttavia, l'ingresso nella compagnia di Giuseppe Pellandi (di cui sposerà il figlio, Antonio) nel 1795. Leggiamo nella «Gazzetta Urbana Veneta»:

Io voglio parlarvi della egregia, della valorosa Prima Attrice Fiorilletta, che farà quest'anno in Venezia, che noi sentiamo a nostra soddisfazione. Amico, Ella è un Capo d'Opera nelle sue Parti. Figura, fisionomia, anima, intelligenza, spirito vivacissimo, memoria, prontezza, formano le sue doti¹⁴.

O ancora, qualche settimana dopo:

La Giovane Protagonista, Anna Fiorilli Prima Attrice, che unisce ai doni della Natura, ed alle grazie della verde età la più fina maestria nella comica professione, seppe con tale illusione, e con tal verità interessare il Pubblico, che tutto proruppe in lagrime di compassione. [...] Anche in Padova si sostiene con fermezza, che la Sig. Anna Fiorilli sia al giorno d'oggi la più valente attrice della nostra Italia¹⁵.

La Pellandi, in poche parole, diviene ben presto una vera e propria celebrità, tanto da giustificare l'insistenza di Salvatore Fabbricchesi per averla nella sua *troupe*, nonché i privilegi e i compensi di cui dà conto Bentoglio¹⁶.

Alle doti esposte dalla recensione del quotidiano veneto si aggiunge una straordinaria versatilità: «Questa attrice, infatti, passa con estrema disinvoltura dalla Commedia dell'Arte alla tragedia coturnata, dal repertorio goldoniano al dramma metastasiano, mostrandosi così ugualmente dotata nella tragedia, nel dramma, nella commedia»¹⁷, fino ad arrivare – aggiungiamo noi – ad Alfieri, di cui l'attrice è interprete per esempio nell'*Oreste*, nel *Saul* e, naturalmente, nella *Mirra*. Colomberti, che nel suo *Dizionario* la definisce «miracolo artistico del nostro secolo»¹⁸, riferisce come pretendesse dalle allieve la massima meticolosità: «La Pellandi voleva che non venisse dimenticato un gesto, uno sguardo, una inflessione della voce, esigeva insomma che le sue allieve meritassero questo nome»¹⁹.

12. Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, p. 284.

13. Cfr. A.M.At.I., *ad vocem*.

14. «Gazzetta Urbana Veneta», 16 settembre 1795, citato in Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., p. 25.

15. «Gazzetta Urbana Veneta», 30 settembre 1795, citato in Alessandra Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi*, cit., p.

27. La recensione si riferisce alla tragedia *Argenide* di Francesco Balbi, andata in scena al Teatro Nuovo di Padova dove la compagnia tiene una serie di rappresentazioni dalla fine di agosto ai primi giorni di ottobre (cfr. A.M.At.I., *ad vocem*, sezione *Biografia*).

16. Cfr. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, cit., p. 32.

17. Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, cit., p. 24.

18. Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, pp. 281-331: p. 281, nota.

19. *Ivi*, p. 331.

Attenzione e precisione dobbiamo immaginare le esigesse in prima battuta da se stessa, per poi richiederla alle allieve, tra cui Carolina Internari e Maddalena Pelzet.

Una tale meticolosità nella costruzione della parte è confermata anche dalle recensioni che la vedono protagonista durante una delle stagioni milanesi alla Canobbiana, nell'estate del 1807. In Elettra nell'*Oreste* di Alfieri, la Fiorilli si è mostrata

investita dello spirito della sua parte, che noi non abbiam forse esempio d'aver mai vista ed ascoltata più eccellente attrice. Se fosse qui permesso di poter tutte minutamente notare le situazioni in cui la Sig. Pelandi [*sic*] ha rapito l'uditorio sia colle spontanee inflessioni di voce, sia col vibrar del guardo, sia colla forza e nobiltà del gesto, sia colla dignità del portamento, e se ciò fosse con parole possibile, riuscirebbe sicuramente una tale esposizione assai istruttiva per chi ne ha bisogno. Ma gli stretti limiti d'un articolo non lasciano assumere questa impresa²⁰.

Qualche giorno dopo è la volta di *Mirra*, tragedia «insopportabile sul palco, come da taluno fu detto»²¹. L'attrice riesce nella miracolosa impresa di rendere il personaggio, e di conseguenza anche il soggetto di Alfieri, accettabile al pubblico. La Pellandi commuove senza che lo spettatore venga disgustato dalla tematica, pervenendo a

destar ella irresistibilmente la pietà e l'orrore, cattivar l'attenzione anco delle persone meno suscettibili di sentire il sublime piacere della tragedia, e muovere al pianto lo spettatore, senza permettergli, per un artificio ch'è dovuto costare ad Alfieri il più grande sforzo d'ingegno, senza permettergli, dice, ch'ei venga ributtato dall'esecrando amore, ond'è *Mirra* furentemente invasa²².

Non possiamo non notare, in questo passaggio, come l'uso della parola “sublime” rimandi ad una categoria estetica su cui molto Romanticismo riflette. Come sottolinea Elena Randi, «il sentimento di terrore è identificabile come *sublime* quando l'emozione subisce una sorta di distanziamento consentito dalla posizione di sicurezza dell'osservatore, dalla sua certezza di non correre pericoli, di non essere coinvolto in prima persona nella burrasca»²³, nel nostro caso solo ed esclusivamente emotiva. Lo spettatore della *Mirra* si troverebbe, sostanzialmente, nella stessa posizione dell'io narrante del romanzo di Vigny intitolato *Stello*, quando assiste ad un episodio avvenuto durante la Rivoluzione francese: «La narrazione rispetta tutti i precetti della visione sublime: siamo di fronte ad una scena [...] che ha carattere straordinario e nel contempo violento e terribile, e a tale avvenimento un uomo assiste da una zona protetta, non pericolosa, dalla quale non corre il rischio di essere coinvolto»²⁴. I sentimenti che desta la *Mirra* sono sublimi in quanto lo spettatore è testimone di pulsioni terribili,

20. «Giornale italiano», n. 185, Milano 4 luglio 1807, p. 740.

21. «Giornale italiano», n. 195, Milano 14 luglio 1807, p. 780.

22. *Ibidem*.

23. Elena Randi, *Il teatro romantico*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 134-135.

24. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Vigny, Hugo, Dumas*, Edizioni di Pagina, Bari 2009, p. 89. Ma cfr. anche, sempre di Elena Randi, *Il teatro romantico*, cit., pp. 135-138.

quasi orripilanti, che persino il personaggio non è in grado di enunciare, ma al tempo stesso non corre il rischio di essere compromesso da questa visione perché, appunto, semplice osservatore. La sua posizione è, dunque, privilegiata e sicura.

La linea interpretativa della Pelland era tutta giocata, sembrerebbe, sui contrasti, mostrando la lotta interiore dell'animo di Mirra:

Ma a qual grado di perfezione abbia la nostra attrice saputo entrar nello spirito di Alfieri, ed or mostrarsi timida e modesta, or forte d'animo e maggior di se stessa, or turbata e confusa, or simultaneamente tranquilla, ed or forsennatamente irata, or disperatamente angosciata, or dall'eccesso dell'affanno abbattuta, e sempre da voratrice fiamma esagitata, è per me impossibile esprimerlo in modo di far esattamente conoscere lo straordinario effetto ch'ella ha sull'udienza prodotto. [...] Mi conforta l'udire tutta la città, piena d'entusiasmo, proclamarla per la prima attrice del nostro teatro²⁵.

Ci pare di poter affermare che l'attrice abbia colto nel segno il personaggio di Alfieri se, come sottolinea Alonge, tutta la *Mirra* si gioca sul contrasto tra le battute del personaggio che dichiarano intenzioni che il suo corpo, invece, tradisce: «D'altra parte, Mirra fa, sì, un grosso sforzo di razionalizzazione per negarsi alla devastazione della sua pulsione incestuosa, trova e dice le parole giuste, ma, alla lunga, il suo corpo parla un linguaggio diverso da quello della sua ragione»²⁶. E Alonge fa propria, riguardo a questo aspetto, un'espressione di Guido Davico Bonino quando parla di «personaggio parlato dal suo subconscio»²⁷. Sostanzialmente, l'interpretazione del personaggio, il suo dialogo, devono essere sorretti da una mimica del corpo attentamente studiata e perfezionata fin nei minimi dettagli affinché Mirra susciti pietà e orrore allo stesso tempo e non diventi un personaggio eccessivamente sgradito o sbilanciato sulla sua colpa. La partitura mimica diviene il vero e proprio sottotesto della tragedia e l'unico mezzo per rendere efficacemente il personaggio delineato da Alfieri. «Mirra – per citare ancora una volta Alonge – è la tragedia del silenzio»²⁸ ed è in questo spazio che si gioca la maestria dell'attrice che “osa” accostarsi al personaggio:

Essa è Mirra [...] non ritenendo che a forza una confessione che ad ogni momento sta per isfuggirle dal labbro. La Signora Pelland [*sic*] sa rendere il suo silenzio altrettanto e maggiormente eloquente che il più luminato discorso; sa essa parimenti situarsi e muoversi nella maniera la più conveniente all'effetto: son questi i secreti dell'arte, impenetrabili affatto agli artisti mediocri²⁹.

25. «Giornale italiano», n. 195, Milano 14 luglio 1807, p. 780.

26. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 78.

27. Guido Davico Bonino, *Mirra bambina dotata*, in Giovanna Ioli (a cura di), *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano: San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983*, Bona, Torino 1985, citato in Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 78.

28. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 87.

29. «Corriere milanese», n. 144, 31 luglio 1809, p. 736, i corsivi sono nostri. Si tratta della rappresentazione della *Mirra* in scena alla Scala il 29 luglio sempre per la compagnia di Salvatore Fabbricchesi. Cfr. Alberto Bentoglio, *L'arte del capocomico*, cit., p. 236.

La partitura fisica e gestuale della Pellandi è così sapiente da esprimere quanto la parola tace, colmando col movimento del corpo quanto il linguaggio articolato non può esprimere.

Il motivo per cui è tanto importante l'uso della mimica è che, altrimenti, non si capisce perché mai Mirra sia affranta, come osserva, un po' criticamente, il redattore del «Poligrafo», secondo il quale Alfieri, per rendere il soggetto «tollerabile sulla scena», avrebbe sacrificato la comprensibilità del dramma, focalizzato su una protagonista imperscrutabile e incomprensibilmente afflitta³⁰. La grandezza della Pellandi – osserva il «Corriere milanese» – è di far propria la parte e, in un certo senso, di trasformarla (come farà la Ristori circa quarant'anni dopo): se rendere *Mirra* accettabile è la prova del talento di Alfieri, «la Signora Pellandi contribuisce molto col proprio, al buon esito della rappresentazione. Difficile sarebbe internarsi più profondamente nell'indole della parte di Mirra, e di fare risaltare con maggior verità tutte le tinte»³¹. Ciò sembra riuscirle, in primo luogo, per il modo magistrale con cui gestisce la sua partitura mimico-gestuale, un modo destinato a fare scuola e a rimanere nella memoria degli appassionati di teatro se, ancora nel 1827, viene ricordata:

Costei quando calcava le scene, *avea composta dirò così un'altra tragedia muta e pantomimica*, la cui espressione accoppiava sì bene al dialogo alfieriano, che il tutto pareva nato ad un parto. Perciò (non esagero) non isperi altra mai far di più, perché la Pellandi così acconciamente rendeva il sentimento d'ogni concetto, e così compiutamente aggiungeva quelle cose che il dialogo taceva, supponeva o dissimulava (parlo solo de' pregi dell'arte) che quando altra giungesse all'eccellenza, non potrebbe far se non se quello che essa faceva, ed essere la Pellandi. Perciò così di raro s'incontra compagnia comica che osi recitar la *Mirra*, perché questo sovra ogn'altro dramma del teatro italiano sarà sempre di *privativa* di quella donna, finché ne duri la memoria³².

Il passo successivo, potremmo dire, lo compirà la Ristori che, oltre ad una partitura mimica attentamente studiata, importante tanto quanto il dialogo se non di più, saprà sfruttare con maestria tutti i coefficienti scenici per rendere ancora più penetrante e conturbante il dramma di Mirra, nonché anticipare o modificare alcune battute e l'interazione fra i personaggi nell'ultimo atto³³. Del resto – sottolinea Alonge – la Mirra della Ristori «è la prova provata che la *costruzione del personaggio* del grande attore ottocentesco non è mai veramente fine a se stessa, che, in qualche modo, innesca *un'idea di regia*, nel senso che il protagonismo grandeattorico piega tutti gli altri interpreti della compagnia a una disciplina, al rispetto di un principio di coordinamento generale»³⁴. Poi, che il principio di coordinamento generale sia sottomesso alla parte del Grande Attore piuttosto che alla drammaturgia dell'autore, è un altro discorso.

30. Cfr. *ivi*, pp. 574-576.

31. «Corriere milanese», n. 144, 31 luglio 1809, p. 736.

32. *Annali del teatro della città di Reggio Anno 1827*, coi tipi del Nobili e comp., Bologna 1827, pp. 172-173. Il corsivo è nostro.

33. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 116 e ss.

34. *Ivi*, p. 118.

Ricordiamo solo, per concludere, che sebbene non vi siano elementi per collegare in maniera diretta il *modus operandi* della Pellandi sulla Mirra con quello della Ristori, non possiamo trascurare la presenza di una linea interpretativa di questo personaggio che dalla Pellandi arriva comunque in eredità ad Adelaide Ristori attraverso, almeno, Carolina Internari e Carlotta Marchionni³⁵.

La versione di Salvatore Viganò

Figurisi il Lettore esser andato per molte sere a farsi spettator della Mirra, come quando rappresentavasi alla Scala. Dopo famigliarizzato col patto tacito d'un'azione renduta co' gesti, accompagnata da tanta soavità di musica, da tanta pittoresca coreografia, s'immagini passar ad un altro teatro, ove si reciti da eccellenti drammatici l'ingegnosissima, modestissima Mirra dell'Alfieri. Accadrebbe a lui ciocché ad alcuno, che dall'aperto, allorché risplende in pien meriggio il sole, entrasse in una stanza rischiarata da regolata luce³⁶.

L'11 giugno del 1817 Salvatore Viganò porta in scena una sua versione della *Mirra*³⁷. Il confronto con Alfieri è scontato e il pubblico milanese sembra apprezzare l'operazione condotta da Viganò su una tragedia tanto discussa, che potremmo forse definire *à la page* per l'epoca. Il commento sopra citato, riportato da Ritorni, sembrerebbe indicare come questo soggetto, in cui, lo abbiamo visto, la partitura mimico-gestuale è centrale per l'interpretazione della protagonista, sia in qualche modo ancora più chiaro e apprezzabile nella sua versione danzata che in quella recitata. Anche nella

35. La Ristori incontra la Marchionni nella Compagnia Reale Sarda quando vi viene scritturata nel 1837 (cfr. Alessandro Tinterri, *Adelaide Ristori*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016, *ad vocem*, vol. LXXXVII, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-ristori_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-ristori_(Dizionario-Biografico)/), u.v. 6/8/2021). Secondo Colomberti, invece, la Grande Attrice non solo vuole Carolina Internari come *madre nobile* nella sua compagnia a partire dal 1852, ma si rivolge a lei anche dopo il suo ritiro dalle scene proprio per la *Mirra*: «Lasciata l'arte e ritiratasi a Firenze, dopo qualche anno si recò in quella capitale l'Adelaide Ristori per darvi un corso di recite con la sua Compagnia e volendo declamare la *Mirra*, si diresse alla Internari perché le facesse il piacere di recitarvi rappresentando la parte di Cecri. Invano quella rifiutossi, [...] ma tante furono le preghiere che finalmente la Ristori ottenne ciò che desiderava» (Antonio Colomberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., *ad vocem*, p. 335).

36. Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano*, Tipografia Guglielmini e Radaelli, Milano 1838, p. 149.

37. Cfr. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere. Ballo mitologico di Salvatore Viganò da rappresentarsi sulle scene del R.I. Teatro alla Scala la Primavera dell'anno 1817*, dalla Stamperia di Giacomo Pirola, Milano [1817]. In realtà, è probabile che abbia contribuito alla stesura del libretto del ballo Giovanni Gherardini, secondo quanto lui stesso afferma in una lettera a Ritorni: «Fra i programmi da me stesi per compiacere alle istanze di Viganò, mi ricordo de' seguenti: *Prometeo – Mirra – Numa – Otello – La spada di Kennet – Gli Ussiti – Le tre melarancie – Dedalo*. I soggetti di questi balli furono quasi tutti immaginati da Viganò; ma nella tessitura della tela ebbi ancor io molta parte; ed è noto ch'egli mi volea presente alle prove per conciliare la ragione poetica coll'effetto teatrale» (Giovanni Gherardini, lettera a Carlo Ritorni dell'11 novembre 1829, pubblicata in «Il Silfo», anno I, n. 5, 12 maggio 1841, pp. 38-39: p. 38). Sulla *Mirra* di Viganò, cfr. Ornella Di Tondo, «Lo disperatamente amo, ed indarno». *La "Mirra" da Vittorio Alfieri a Salvatore Viganò*, e il già citato Noemi Massari, *Mirra. Un personaggio tra parole e danza*, entrambi contenuti in José Saportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., rispettivamente alle pp. 197-231 e pp. 233-253. Sui balli tratti dalle tragedie alferiane, cfr. invece Rita Zambon, «Sulle tracce dell'immortale Astigiano». *Influenze alferiane nei libretti di danza nella prima metà dell'Ottocento*, in «Chorégraphie», anno I, n. 2, 1994, pp. 73-84.

«Gazzetta di Milano» leggiamo un'opinione analoga: «Alcuni pretendono Mirra non sia argomento da scena; ma Alfieri provò il contrario; e Viganò che nella sua composizione seguì traccie [*sic*] diverse da quelle d'Alfieri, provò che non si potea far di meglio ma di più»³⁸.

Cosa fa Viganò per incontrare a tal punto i favori del pubblico? Da un lato, decide di trattare un soggetto difficile persino da spiegare a parole, proiettandosi in maniera audace nel panorama teatrale e intellettuale a lui contemporaneo; dall'altro, smorza i toni, edulcorando la sua versione della Mirra e rendendola più accettabile dal punto di vista morale, ma anche più spettacolare³⁹. Il coreografo attinge tanto alle fonti classiche quanto ad Alfieri aggiungendo di sua inventiva quegli elementi che ritiene possano maggiormente incontrare i favori della platea milanese. Dimostra così, ancora una volta, di essere colto e aggiornato rispetto al dibattito intellettuale del suo tempo, inserendosi ad arte per creare un titolo popolare e di sicuro successo.

Riassumiamo brevemente i cambiamenti operati da Viganò⁴⁰. In primo luogo, egli recupera da Apollodoro⁴¹ l'idea dell'incesto causato dal peccato di *hybris* non della madre di Mirra, come in Alfieri, ma di Mirra stessa. Siamo nel secondo atto del ballo: Mirra, la madre e tutte le donne della corte si preparano per una celebrazione festiva in onore di Venere, ma irrompono i pretendenti delusi dalla scelta della giovane che, fra molti, si appresta a sposare Peréo. Questi reclamano di omaggiare la fanciulla ed essa, invece di cacciarli, si lascia adorare al posto della dea. Il doppio peccato d'orgoglio viene agito in scena e consiste appunto nel lasciare che degli uomini interrompano una cerimonia esclusivamente femminile e nel sostituirsi alla divinità come oggetto di adorazione⁴². Tale azione scatena l'ira di Venere, che, invece di essere solo raccontata – in Alfieri Cecri accenna brevemente alla questione a Ciniro nello spazio di poche battute⁴³ –, viene messa in scena con tutto il dispiegamento tecnico che la Scala poteva offrire⁴⁴. Il coreografo esplicita il nocciolo della questione: il pubblico vede Cupido

38. «Gazzetta di Milano», n. 164, 13 giugno 1817, p. 715.

39. Significativa l'opinione di Stendhal a riguardo: «Per quanto il soggetto sia triste, mai spettacolo è stato più ricco di vita: è finito e ancor t'insegue il ricordo di dieci o dodici quadri, che riempiono la fantasia come il ricordo di bei dipinti» (Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*, Bompiani, Milano 1977, p. 40, citato in Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, ed indarno*», cit., p. 228).

40. Per un'analisi dettagliata degli atti di cui è composto il ballo rimandiamo a Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, ed indarno*», cit., pp. 216-223. Cfr. in particolare la tabella riassuntiva del confronto fra Ovidio, Alfieri e Viganò a p. 223.

41. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 13. Come viene ricordato da Alonge, in Ovidio Mirra si assume in tutto e per tutto la responsabilità dell'amore incestuoso, quando invece le fonti classiche antecedenti, Iginio e per l'appunto Apollodoro, riportano il tema della vendetta di Venere causata da un peccato d'orgoglio della madre o di Mirra stessa.

42. Cfr. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., atto II, pp. 7-8, e Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 128.

43. Vittorio Alfieri, *Mirra*, III, 3.

44. «Improvviso turbine copre l'atmosfera, fischia il vento, lampi minacciosi si succedono, scoppia il fulmine, e tutti fuggono spaventati temendo l'ira delli Dei. [...] Tolgono la vista del bosco dense nubi che poi squarciandosi mostrano Venere la quale in atto di sdegno slancia sulla terra il figlio suo che destina ministro della vendetta. Amore raccolto dalla Grazie, fugge da esse perché di ubbidir ricusa la madre, e questa alle furie lo abbandona, che seco a forza lo traggono» (Carlo Ritorni,

che scocca la freccia instillando nell'animo della protagonista la passione per il padre, e gli spettatori possono così seguire in maniera comprensibile tutti i passaggi. In questo modo Viganò aggira una delle principali accuse mosse ad Alfieri da alcuni dei suoi contemporanei: la difficoltà a comprendere le ragioni del malessere di Mirra. È chiaro che così viene meno tutto il fascino della tragedia alfieriana, che presenta i tratti di un giallo magistralmente costruito, almeno nell'interpretazione della Ristori⁴⁵. La *pièce* diventa meno avvincente, ma evidentemente più gestibile attraverso il linguaggio muto e, da alcuni, maggiormente apprezzata. Senza considerare il fatto che Mirra risulta scagionata dalla terribile colpa di amare il padre. L'eccesso di orgoglio è di gran lunga più scusabile dell'incesto; tutto quello che viene dopo è causato dalla divinità e Mirra risulta il bersaglio dell'ira di Venere⁴⁶.

Il secondo punto cruciale nel confronto tra Alfieri e Viganò è proprio la rappresentazione del personaggio principale. Di Mirra, in Alfieri, vengono raccontate la bellezza e la giovinezza ormai sfiorite perché la fanciulla è in preda ad una terribile sofferenza di cui nessuno riesce ad intendere la ragione. È il fantasma di se stessa, il pubblico o il lettore la conoscono già sfinita, tormentata, debole e tremante e sono testimoni della sua decadenza fisica. Viganò presenta, al contrario, l'evoluzione del personaggio, non perché voglia discostarsi da Alfieri, ma proprio perché parte dall'astigiano. Il coreografo vuole rappresentare la stessa Mirra, solo che, utilizzando esclusivamente il linguaggio corporeo, deve necessariamente adottare soluzioni diverse. Pertanto, non può raccontare l'innocenza e la bellezza di Mirra attraverso gli altri personaggi, ma la deve mettere in scena. Così nei primi due atti mostra una giovane pudica, innocente e sinceramente innamorata di Peréo, lo sposo che lei stessa sceglie. Il pubblico deve affezionarsi al personaggio perché dopo sia maggiormente degno di compassione e *deve vedere* il cambiamento perché si possa ricreare lo stesso effetto di commozione e compassione suscitato dalla tragedia alfieriana. Viganò non può permettersi preamboli o antefatti, o meglio non li utilizza, non li vuole, deve mostrare allo spettatore la nascita del tormento, l'innescarsi della tragedia – un'analoga operazione compirà nella *Vestale*⁴⁷ – e Ritorni lo spiega bene:

Il Viganò diè coll'esempio all'arte sua una legge, che gli argomenti coreografici non abbiano antefatto. Ma come non averne la Mirra? Eppure lo Scrittore suddetto dice: «Uno spettatore

Commentarii, cit., p. 128. Cfr. anche il commento di Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato la Mirra*, riportato sempre in Ritorni alle pp. 131-132. Il commento di Petracchi procede parallelo a quello di Ritorni, essendo riportato in calce alle pp. 119-145).

45. È quanto appunto sostiene Alonge nel capitolo dedicato alla Grande Attrice. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 110.

46. Ornella Di Tondo nel suo confronto fra la Mirra di Alfieri e quella di Viganò contrappone la «tragedia del silenzio» (Alfieri) alla «tragedia della punizione» (Viganò). Cfr. Ornella Di Tondo, «Io disperatamente amo, ed indarno», cit., p. 223.

47. Analogamente nella *Vestale* coreodramma non vengono raccontati gli affanni e l'amore contrastato dei due protagonisti come accade nel dramma per musica a cui è ispirata, ma lo spettatore viene catapultato all'interno di una celebrazione festiva dove assiste direttamente allo sviluppo dell'azione. Cfr. Stefania Onesti, «Coreografico lavoro» e «tragici affetti». Sulla «*Vestale*» di Salvatore Viganò, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, 2020, pp. 55-77, in particolare pp. 61-62.

qualunque che assistesse al ballo la Mirra senza conoscerne minimamente la favola, intenderebbe l'azione, come se ne fosse istrutto, ed ignorerebbe soltanto i nomi de' personaggi, non altro». Mirra all'aprirsi della scena non è entrata nella tremenda calamità che dee formar l'essenza della tragedia, e prepararsi anzi a lei le circostanze che sembrano allontanarne fin l'idea e la possibilità. Quindi una terza parte del dramma è naturalmente lietissima, e l'arte poi dell'Autore seppe farla ridere di quante più leggiadre idee può suggerir una poetica mente all'opera del pittore per formarne vivi quadri di mitologica istoria⁴⁸.

Dunque è vero che la tragedia di Alfieri e il ballo di Viganò sono diversi, ma tale diversità è necessaria al coreografo per arrivare allo stesso punto del drammaturgo.

Il primo atto si apre su una sala del palazzo di Ciniro dove sono riuniti tutti i «Principi stranieri concorsi in Cipro al grido della prodigiosa bellezza di Mirra, e aspiranti alla mano di essa»⁴⁹. La scena viene descritta come magnifica grazie anche al pennello dello scenografo, Alessandro Sanquirico, e magistralmente condotta in un intreccio di danza e pantomima in cui a tutti è chiaro l'innamoramento e la scelta del pretendente: «S'intrecciano quindi vaghe danze in cui Peréo si distingue per agilità [...] e Mirra lo segue collo sguardo e mostra di preferirlo ad altri»⁵⁰. Al cessare della danza, la giovane si accosta alla madre che le dona un bracciale da dare al prescelto come pegno d'amore. Tale preferenza provoca la delusione e il malcontento fra gli altri pretendenti, innescando così la reazione che porta Mirra al peccato d'orgoglio. Ci ricollegiamo quindi al secondo atto prima descritto e, a questo punto, la Mirra di Viganò può comportarsi come quella di Alfieri. Per rendere ancora più efficace il cambiamento avvenuto nell'animo della protagonista, Viganò utilizza tutti i personaggi a sua disposizione e aggiunge un momento di "spettacolo". Venere, per obbligare Cupido a scoccare la freccia avvelenata su Mirra, «cambia le Grazie nelle Erinni, dalle quali secondata viene circondato il Pargoletto, ed avvelenatine gli strali, lo trascinano seco loro. [...] Mirra intanto in quest'atto incomincia a decadere da quella pura innocenza che le assicurava gli universali suffragi»⁵¹. Questa trasformazione delle Grazie in Erinni ha una doppia valenza: da un lato serve un fine narrativo, dall'altro è un'allegoria. Parte della nefandezza che inizia a insinuarsi nell'animo di Mirra è personificata dalle Furie che, di fatto, ne simboleggiano il mondo interiore, d'ora in poi popolato dai sentimenti torbidi e dalle passioni violente che guideranno la sua mano fino al suicidio.

La parte patetica rappresentata da personaggi allegorici e morali mette in azione non solo ciocché narrare mal potrebbe la pantomima, ma ciò eziandio che non poté esprimere il casto verso dell'Alfieri. Gran merito ebbe questo autore sostituendo alla più rea delle passioni una situazione puramente passiva, e rendendo Mirra oggetto pienamente onesto, come colei ch'è soltanto lo scopo negativo d'un superior flagello, che ha sol le forme vane d'un fantasma incestuoso. Tuttavia noi sappiamo ciò per allusioni e narrazioni. Qui [in Viganò] lo veggiamo⁵².

48. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 125.

49. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 5.

50. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 124.

51. Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato la Mirra*, cit., p. 132.

52. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 136.

Insomma, Viganò avrebbe il merito, secondo Ritorni, di spiegare meglio Alfieri, di rendere più esplicito l'intento del poeta⁵³.

Le descrizioni e gli aggettivi utilizzati per delineare il personaggio cambiano da questo punto in poi. E allora lo sguardo che si poggia su Ciniro diviene «cupido», Mirra «quasi senza moto, non prende parte alla comune allegrezza»⁵⁴ e, al cospetto del suo promesso sposo,

sembra di gelo, né può celar la sua avversione per colui a cui pur deve essere unita per sempre. Ciniro alla diletta figlia si avvicina, ed allor quasi a nuova vita ritorna la infelice. Essa con affettuosa inquietudine chiede al padre, s'egli vuole veramente che Peréo sia lo sposo suo [Peréo è in scena insieme ad altri personaggi, sicché supponiamo che il dialogo muto avvenga indicandolo]. Sorpreso Ciniro da tal ricerca le conferma esser ben lieto che ella lo sia. Mirra, sul cui volto scorgevasi il sorriso della speranza, ricade in attitudine di donna colpita da profonda tristezza, e niente più giova per rianimarla⁵⁵.

Sottolineamo in questo passaggio come, nella descrizione, l'atteggiamento dell'interprete cambi al cospetto del genitore: Ciniro si avvicina alla figlia e sul suo volto ritorna la vita. Tale intuizione sarà poi sviluppata da Adelaide Ristori, in maniera indubbiamente più consapevole e completa: «La Ristori comincia con il determinare prima di tutto uno scarto di rapporto interpersonale: Mirra si comporta diversamente se in scena c'è, o non c'è, il padre»⁵⁶.

Nel quarto atto, al momento delle nozze, «Mirra, combattuta dai doveri che le impone la fede data a Peréo, e dalla nefanda fiamma che la consuma, cade a terra svenuta»⁵⁷, proprio nel momento cruciale del rito ed esattamente come accade in Alfieri⁵⁸. Ancora, nel quinto atto, è «pallida e languente»⁵⁹, in netto contrasto con la giovane gaia, pudica e innocente che abbiamo visto all'inizio del coreodramma: «Le nere chiome sparse sugli omeri, il lento passo, quella fisionomia su cui ancora si scorge il pallor della morte, tutto ti annunzia che la vita di Mirra non è che un affanno, e che essa

53. In Alfieri Mirra evoca le Erinni che le agitano il petto in più di un'occasione e che da Viganò vengono visualizzate sulla scena. Cfr. Vittorio Alfieri, *Mirra*, II, 4: «Abbandonata io son dai Numi; aperto / è il mio petto all'Erinni» e IV, 3: «Che dite voi? Già nel mio cor, già tutte / le Furie ho in me tremende. Eccole; intorno / col vipereo flagello e l'atre faci / stan le rabide Erinni: ecco quai merta / questo imenè le faci».

54. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 129.

55. *Ibidem*. Nel libretto, Ciniro si accosta a Mirra accarezzandola e suscitando in lei raccapriccio. Cfr. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 9.

56. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 110. La Ristori agisce però al contrario rispetto alla Mirra di Viganò: «Quando Mirra non era alla presenza del padre, sapeva vincere le lotte interne e dominare la sua passione. Ma all'apparire di Ciniro, per porre in risalto il contrasto della successiva suprema situazione e l'effetto istantaneo che produceva sull'animo mio la vista del padre, ero riuscita a mettere in una incontestabile evidenza il freddo glaciale, che mi scorreva per le vene; i capelli, che mi si rizzavano...in una parola il turbamento profondo ed invincibile, che si era impossessato di me» (Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 193).

57. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 10.

58. Svenimenti e tremori di Mirra in Alfieri vengono analizzati dettagliatamente da Alonge (cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 78-85).

59. *Ivi*, p. 11.

non sente più che il dolore»⁶⁰. Dopo essere svenuta alle sue nozze, la giovane viene portata nei suoi appartamenti e le sue damigelle cercano di allietarla con «vaghe delicatissime danze», ma invece di parteciparvi come in passato, «resta immobile cogli occhi fissi al suolo»⁶¹. Al comparire dei genitori che si avvicinano in un moto di complicità, «furibonda, e qual donna che abbia perduto il senno, si slancia in mezzo, ed in atto di sdegno e di rimprovero acerbo li separa: appena ciò eseguito, conosce l'orrore del commesso atto, e si getta ai piedi di Cecri cadendo in diretto pianto, e chiedendo perdono»⁶². Anche qui non possiamo non ricordare nuovamente la Ristori: «Ciniro, dopo aver ascoltate le ragioni che la figlia adduce per dimostrare la necessità d'allontanarsi da lui, tristamente si accosta alla consorte e l'abbraccia [...]. A tal vista facevo l'atto di volermi avventare per impedire quell'amplesso; ma subito rabbrivendo, e vergognandomi, avvolgevo nel manto la persona e mi rifugiavo in fondo alla scena»⁶³.

Giungiamo così al finale, il terzo punto importante di questo confronto. Viganò lo stravolge quasi completamente inventando diversi passaggi e discostandosi, qua sì nettamente e volontariamente, da Alfieri. La sua tragedia è senza dubbio meno cupa. Nel mezzo della scena di gelosia e repentino pentimento appena descritta, giunge la notizia del suicidio di Peréo che, vedendosi rifiutato, si trafigge il petto. Ciniro corre al capezzale dello sventurato. Primo elemento, questo, totalmente estraneo ad Alfieri in cui – sottolinea Alonge – Ciniro non pare minimamente turbato dalla morte del promesso sposo, né dalle sue conseguenze⁶⁴.

Entriamo così nel sesto atto che si svolge, secondo la didascalia del libretto, nelle «volte sotterranee destinate alle tombe dei Re di Cipro»⁶⁵. Qui Peréo è disteso morente e Ciniro non solo accorre per «accogliere almeno i suoi ultimi sospiri»⁶⁶, ma manda a chiamare Mirra. Tutta la scena dello svelamento del segreto di Mirra avviene dunque al cospetto del cadavere di Peréo. Nel momento in cui il padre comprende la causa del turbamento della figlia, essa si uccide sfilando la spada dal suo fianco. Sopraggiunge Cecri, ma il re, temendo che in punto di morte Mirra confessi la sua colpa anche alla madre, le impedisce di guardare la figlia morente preservandone così il segreto (ed esaudendo il desiderio che Mirra esprime, invano, in Alfieri). A coronare il quadro, lo «scioglimento per macchina»⁶⁷, come lo definisce Ritorni, ovvero la comparsa di Venere trionfante e paga della sua vendetta. Commenta Petracchi:

60. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 138.

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*.

63. Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 192.

64. Cfr. Roberto Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 71.

65. Salvatore Viganò, *Mirra o sia La vendetta di Venere*, cit., p. 11.

66. *Ibidem*.

67. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 144.

La catastrofe era compiuta col segreto svelato, e la pena ricevutane da Mirra. Ma la parte spettacolosa rimaneva incompleta. Rammentavansi gli spettatori di Venere irritata [...]. Quindi si schiudevano le volte del sotterraneo, e mostrandosi quella Diva in un seggio di luce col suo particolare corteggio delle Grazie, e degli Amori, e di ogni altro più lusinghiero apparato, vedevasi annunciare, che la sua vendetta era compita, [...] e temprando così con uno sfoggio di magnificenza scenica la pena degli spettatori, provata nella tragica fine di Mirra, estinguere nei cuori di tutti le diverse detestate passioni, e lasciarvi solo un'interminabile ammirazione⁶⁸.

Una catarsi finale che ricorda allo spettatore che tutto è avvenuto per mano di Venere e non per un desiderio nato nell'animo della fanciulla. Gli ricorda – come sottolinea Ritorni – che Mirra era innocente prima dell'intervento della dea e dei suoi messi, Cupido e le Furie, che hanno guidato i sentimenti e la mano di Mirra suicida⁶⁹.

La Mirra di Antonietta Pallerini

Che il personaggio di Mirra in Viganò sia ricalcato sul modello di Alfieri, almeno nell'intento e fine ultimo, lo dimostrano – ci pare di poter dire – i commenti e le testimonianze sulla Pallerini, ossia dell'interprete principale del balletto viganoviano. L'attrice e mima, anche a distanza di diversi anni, viene ricordata come l'impareggiabile interprete di questa tragedia al pari di Anna Pellandi o Carlotta Marchionni.

Nel 1828, la Pallerini e la Marchionni sono assunte come termini di paragone per descrivere le doti di un'attrice inglese, la Smithson, che secondo il recensore unisce «la delicata soavità della Marchionni, per quanto spetta alla declamazione, colla decorosa nobiltà della *Pallerini* per ciò che riguarda l'azione». Una nota al testo inoltre aggiunge: «Non v'è genere d'encomio che non si aspetti alla Pallerini; ma se mai questo Italiano volesse minorare alla Marchionni il merito di dignitosamente atteggiarsi, converrebbe credere che non l'avesse mai veduta nella Mirra, o nella Stuarda»⁷⁰.

Nel 1829 in un componimento poetico in onore della biografia di Giuditta Pasta, il paragone viene fatto con la Pellandi. Ai versi:

Dopo sì eccelse palme, prova maggior qual resta?
Fiamma cercar d'ogni altra più tragica e funesta.
Di Mirra il gran subbietto renda per te canoro
Chi tessé alla Straniera l'armonico lavoro.
E allora il doppio onore de le italiche attrici
Potrai, nel campo stesso con armi più felici,
emulatrice vincere (estrema gloria!) quanto

68. Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato Mirra*, cit., pp. 144-145.

69. Cfr. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 145-146.

70. «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», Dalla Tipografia del Dottore Giulio Ferrario, Milano 1828, tomo II, parte I, p. 504, testo e nota.

sovrasta a muto gesto e a suon pedestre il canto⁷¹.

Una nota ci informa che le «italiche attrici» sono: «La Pelandi [*sic*] nella *Mirra* dell'*Alfieri* e la *Pallerini* in quella di Viganò. Soffrano le altre *Mirre* più moderne che per tutti nomini quella che fu la prima a segnare le tracce d'un carattere nel quale l'*Alfieri* credeva di non trovare fra le italiane attrici chi sapesse interpretare le intenzioni avute nell'immaginarlo»⁷².

L'anno successivo, sempre lo stesso periodico dedica un ritratto biografico all'interprete considerata «prodigio» e «miracolo dell'arte mimica»⁷³, ossia alla Pallerini, attribuendole il medesimo primato nella sua arte che spetta a Giuditta Pasta nel canto e a Carlotta Marchionni nel teatro di parola:

Ella toccava appena il confine che separa la fanciullezza dai primordj della gioventù, quando la vedemmo esordire su le scene del Carcano, nella primavera del 1804, allorché il *Marzio Caio Coriolano* presagiva i *Prometei*, le *Mirre*, i *Dedali*, gli *Otelli* e le *Vestali*⁷⁴; e le incantatrici freschissime grazie di questa giovinetta additavano colei, che serba oggi fra le attrici pantomimiche lo stesso primato, di cui vanno insignite fra le attrici cantanti *Giuditta Pasta*, fra le drammatiche *Carlotta Marchionni*⁷⁵.

In poche parole, Viganò trova nella Pallerini l'interprete adatta ad incarnare la sua idea di danza e, soprattutto, i suoi personaggi e la *Mirra* rappresenta indubbiamente uno degli apici di questa proficua collaborazione fra i due artisti.

La riuscita più grande, di cui Viganò potesse vantarsi fu quella della Pallerini, attrice che sovrasta a quante da lunghissimo tempo se ne videro in Italia, tanto per la nobiltà delle mosse, e la leggiadria delle attitudini, quanto per la indefinibile finezza di non oltrepassare, né starsi dietro alle norme della bella natura. Aggiungasi a questi pregi particolari il privilegio di una fisionomia nobilissima, tutta affetto e tutta grazia, e si avrà l'idea del vero modello dell'arte di rappresentare senza l'aiuto della parola⁷⁶.

Le doti che rendono la Pallerini particolarmente adatta alla parte di *Mirra* sono, come si intuisce dai commenti riportati, soprattutto di ordine mimico ed espressivo più che tecnico e coreografico.

71. «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», cit., Milano 1829, tomo III, parte I, p. 262.

72. *Ivi*, nota 15.

73. Si tratta di espressioni che si ritrovano a vario titolo nei resoconti degli spettacoli di cui la Pallerini è interprete. Cfr. ad esempio, «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», cit., Milano 1829, p. 438 («gli abitanti e i forastieri accorsero al Teatro unicamente [...] per vedere ad agire quei due prodigi dell'arte mimica, la *Pallerini* e *Molinari*, che incantavano e rapivano nel più eminente modo i loro spettatori») o p. 468 («Come tacer di quel miracolo dell'arte mimica, la *Pallerini*?»).

74. Sono tutti celebri balli di Viganò di cui la Pallerini è stata interprete [n.d.a.].

75. «I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico», cit., Milano 1830, p. 807, ma cfr. le pp. 807-809 per tutta la biografia. Sulla Pallerini cfr. anche la voce redatta da Elena Cervellati per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. LXXX, 2014), consultabile online al seguente link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pallerini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonia-pallerini_(Dizionario-Biografico)) (u.v. 30/7/2021).

76. *Cenni biografici di Salvatore Viganò sull'esimio coreografo Salvatore Viganò morto il 10 agosto 1821*, presso il Librajò e Calcografo Carlo Bertoni, Milano 1821, p. 9.

Nelle *Lettere sopra la Mirra, Dedalo e Otello*, leggiamo:

Ma parliamo di Mirra. Voi sarete d'accordo meco che il massimo interesse di quell'azione è tutto nel protagonista. Ora sappiate, che la natura ha dotato la gentile Pallerini di tale squisita sensibilità, che non v'ha movimento, non v'ha gesto in lei che dir non si debba di Mirra, e nel suo volto si pingono a chiare note le gradazioni tutte delle passioni e degli affetti⁷⁷.

Gli atteggiamenti, lo sguardo e la fisionomia dell'attrice-mima vengono descritti come inimitabili e incredibilmente commoventi e convincenti⁷⁸. È soprattutto il momento cruciale dello svelamento del segreto a fermarsi nella mente degli spettatori e commentatori. Si tratta del punto più complesso da rendere in pantomima, ed in effetti, come riporta una critica del 1819, se a stento c'è riuscito Alfieri, come può riuscire una Mirra che, oltre a dover risolvere tutte le insidie del soggetto, non parla nemmeno?⁷⁹

Come ricordato, nel finale Ciniro manda a chiamare la figlia per chiederle spiegazioni, una volta per tutte, del suo comportamento: «E qui mancano le parole – scrive Angelo Petracchi – e le frasi per descrivere l'inimitabile modo con cui si giungea allo sviluppo dell'azione, con lo scoprimento dell'orribile segreto di Mirra, prodotto quasi da un atto, da un gesto, da un movimento rapido quanto un lampo, ma pur tale che restava chiaro a tutti»⁸⁰.

Il primo elemento che viene messo in risalto è, dunque, la rapidità d'azione. Il movimento così repentino e allo stesso tempo rivelatore che, proprio come un lampo, rischiarà l'azione tutto ad un tratto. Stando alla descrizione che segue, riteniamo che la chiave per leggere l'intera sequenza sia il contrasto tra l'immobilità di Mirra e, appunto, il suo improvviso movimento o scatto verso Ciniro. Come anticipato, la Mirra di Viganò è un personaggio in evoluzione: da una fanciulla danzante, felice e piena di belle speranze, si passa ad una donna agitata da oscure passioni, languente e gelosa, che si rifiuta di danzare o di prendere parte alla «comune allegrezza». Riteniamo che questo passaggio possa essere stato reso da una progressiva diminuzione dei movimenti a favore di un intensificarsi della parte più mimica ed espressiva, concentrata verosimilmente nel volto e negli atteggiamenti del corpo. Quella della Pallerini è una Mirra che progressivamente si rarefa, si immobilizza, forse ripiegandosi su stessa, salvo poi improvvisamente aprirsi e rivelare i suoi sentimenti nel finale. Ma vediamo la descri-

77. *Lettere sopra la Mirra, Dedalo ed Otello del coreografo Salvatore Viganò*, Impreso della Tipogr. Di G.G. Destefanis, Milano 1818, p. 10.

78. Cfr. *ivi*, p. 28.

79. Si tratta delle critiche alla *Mirra* rappresentata alla Fenice di Venezia per la stagione di carnevale 1819. Nel capoluogo veneto il ballo non piace. Viene giudicato troppo lungo, infarcito di mitologia e con poca danza. Cfr. «Gazzetta di Milano», n. 6, 6 gennaio 1819, pp. 21-22. Il periodico milanese riporta doviziosamente tutte le notizie della polemica che si innesca con i ballerini di rango francese che, appunto, nella *Mirra* di Viganò non trovano adeguato spazio per i loro ballabili (cfr. i numeri 3, 6, 26 e 36 della «Gazzetta di Milano» del 1819; le notizie sugli spettacoli teatrali vengono riportate nell'*Appendice critico-letteraria* in calce alle pagine del periodico).

80. Angelo Petracchi, *Analisi del ballo di Viganò intitolato la Mirra*, cit., p. 143.

zione di Petracchi che inframezziamo con il nostro commento.

Io m'ingegnerò intanto di avvicinarmi a descrivere questo sviluppo col soccorso delle parole, che porrò in bocca a Ciniro con la maggior probabilità, ma che espresse mimicamente rendono prodigiosa l'esecuzione degli artisti, e l'immaginazione del Compositore. *Ecco, le dice, l'opera tua disumana; qual fu la strana cagione di tanta barbarie; chi poté costringerti a privare di speranze colui, che tu stessa aveva chiamato al tuo talamo? Parla, parla finalmente.*

Ricordiamo che la scena si svolge al cospetto del cadavere di Peréo. È dunque verosimile che Ciniro, in questa pantomima, additi la salma del povero promesso sposo respinto.

Ma essa tra viva e morta, tace, piange, non ardisce alzar gli occhi sul Padre; sente l'orror dello stato suo; dimostra lo strazio dei suoi rimorsi e persiste a tacere. Questo medesimo silenzio però accresce nel Padre la volontà di saper finalmente l'inconcepibile cagione delle smanie di lei.

Il silenzio riteniamo possa corrispondere all'immobilità dell'attrice che giace al cospetto del padre in uno stato di prostrazione (forse una posa?) ma incapace di reagire.

Sei forse tu amante di altro oggetto? Potresti forse esser sorpresa da altra avvenenza? Chi fu mai?... Ed essa a confondersi, a prorompere in violenti singulti, ed alzando finalmente gli occhi verso Ciniro, e le braccia stendendo verso di lui, con un movimento convulso, priva quasi di ogni mentale riflessione, a mostrare come un baleno l'ardente passione che verso di lui l'avea tratta. Orrore improvviso di Ciniro ad un solo consimile sospetto, e disperato accorgimento della misera che tutto era svelato! Ultimo partito che rimaneale, e a cui si appigliava, avventarsi forsennata sulla spada del Padre, ed immergerne la punta nel suo cuore. Ma l'atto fatale di Mirra scopritore del suo delitto, l'orribile idea istantanea svegliatane in Ciniro, e la punizione della colpa di propria mano della colpevole, erano in questa inimitabile composizione così spontanei ed impreveduti, così celeri, ed al tempo stesso così chiari e ben ideati ed eseguiti, che lo spettatore nell'atto che ne comprendea l'intimo senso, non potea muovere accusa di mancata od anche menomata decenza⁸¹.

Lo sguardo che si alza e le braccia che si protendono verso Ciniro costituiscono il cambiamento repentino nell'atteggiamento di Mirra che immaginiamo essere stata, fino a questo punto, ripiegata su stessa, scossa ma sostanzialmente immobile. L'immobilità contrapposta al movimento fulmineo, a nostro avviso, è la chiave del successo di questa scena che, altrimenti, non avrebbe lo stesso effetto rivelatore. Tali movimenti, contrapposti a quanto descritto prima, renderebbero inequivocabili il trasporto e il sentimento della giovane. Quello che segue è la scena concitata del suicidio e il finale già descritto del trionfo di Venere.

In conclusione, sono diversi gli elementi che ci inducono a ritenere che la Mirra di Antonietta Pallerini sia ricalcata su quella di Alfieri: la decadenza fisica e morale, il suo svenimento che richiama l'analogo passaggio nel testo letterario, il suo stesso comportamento al cospetto dei genitori sembrano anticipare, a tratti, l'intuizione poi sviluppata dalla Ristori nella sua magistrale interpretazione. Non

81. *Ivi*, pp. 143-144.

possiamo sapere con certezza quali messe in scena Viganò abbia visto e se abbia preso ispirazione da una delle attrici tragiche per il suo personaggio, ma ci pare davvero inverosimile, considerato quanto detto sino a qui, che il coreografo non abbia visto la Pellandi o la Marchionni recitare a Milano. Anche Ornella Di Tondo concorda su questo punto, ritenendo verosimile che il coreografo e la sua interprete prediletta si siano quantomeno posti il problema del paragone con le attrici del tempo, soprattutto in una piazza vivace come quella milanese.

In ogni caso la *Mirra* di Alfieri [...] era sicuramente nota a Viganò; la disponibilità di una mima d'eccellenza quale Antonietta Pallerini doveva poi costituire un importante incentivo in direzione della creazione coreografica di un personaggio femminile intenso e contrastato, che potesse degnamente reggere il paragone con l'interpretazione delle attrici tragiche [...]. Cosa di meglio per il coreografo, e per l'appaltatore dell'impresa, del confronto con Alfieri, il grande tragico italiano, per far crescere l'aspettativa del pubblico e accreditare il coreografo come il più importante creatore italiano dei balli del tempo?⁸²

82. Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, ed indarno*», cit., pp. 212-213.

Maria Venuso¹

Giuseppe de Dominicis de Rossi alle Reali Scuole di Ballo di Napoli. Alcuni documenti inediti²

Premessa

Gli studi sull'Ottocento napoletano stanno portando alla luce testimonianze di rilievo per la ricostruzione del panorama ballettistico italiano in una prospettiva europea, dalla quale emerge il ruolo centrale della Capitale del Regno delle Due Sicilie nello scambio di esperienze di danzatori, coreografi e maestri. L'esodo di queste figure professionali da Parigi, come è noto, permette la fusione della scuola francese con tradizioni ed esperienze autoctone, in un ambiente intellettuale vivace e al cospetto di un pubblico esigente³.

Un esempio in merito è dato dalla figura di Giuseppe de Dominicis de Rossi, maestro e coreografo napoletano ad oggi poco noto e che inizia a delinearsi con esiti interessanti grazie ai documenti dell'Archivio di Stato di Napoli. Nello specifico, un piccolo *dossier* emerso di recente ci permette di inquadrare il suo profilo e la sua attività di didatta che aspira a collocarsi in maniera istituzionale presso le Reali Scuole di Ballo e che loda la efficacia e rapidità della propria metodologia didattica finalizzata allo sviluppo di una tecnica efficace.

La creazione delle tecniche e il consolidamento delle estetiche della danza hanno permesso di definire il profilo delle cosiddette "scuole nazionali" romantiche e, in questa prospettiva, appare

1. Saggio modificato il 17 febbraio 2022. Vedere il relativo *corrigendum*: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14348>.

2. L'indagine su Giuseppe de Dominicis de Rossi è agli inizi della ricerca e i documenti presentati in questo contributo riguardano esclusivamente quanto emerso presso l'Archivio di Stato di Napoli, nei fasci relativi alla Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo, della quale la sottoscritta ha iniziato a elaborare una ricostruzione analitica per i secoli XIX e XX. La sigla per l'Archivio di Stato di Napoli sarà, d'ora in poi, ASNa.

3. Non ci si dilungherà in maniera analitica sugli aspetti generali del periodo storico in questa sede, per motivi di spazio. Si veda in merito José Sasportes, *La danza 1737-1900*, in Carlo Marinelli Roscioni (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Guida, Napoli 1988, vol. II, pp. 365-395; Rosa Cafiero, *Aspetti della musica coreutica tra Settecento e Ottocento*, in Bruno Cagli – Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Electa, Napoli 1987, pp. 309-332; Alberto Testa, *Duecentocinquanta anni di balletto al Teatro di San Carlo*, in Bruno Cagli – Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, cit., vol. II, pp. 333-344; Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in Nadia Scafidi – Roberta Albano – Rita Zambon, *La danza in Italia*, Gremese, Roma 1998, pp. 165-213.

opportuno avvalersi di un approccio interdisciplinare e transculturale, al fine di comprendere quanto, in realtà, anche queste “scuole” siano concetti più astratti che concreti, legati a una visione romantica o nazionalistica dell’arte. Migrazioni e fusioni di stili determinano innovazioni che si radicano in ciascun luogo grazie alla presenza delle personalità più rappresentative del momento.

Il terreno italiano – sia pure in costante processo osmotico con la Francia – appare luogo privilegiato di incroci e *humus* fertile di quelle innovazioni che avrebbero trionfato sui palcoscenici dell’Opéra ma che in Italia, e soprattutto a Napoli, avevano trovato antecedenti e sperimentazioni importanti (insieme a quelle dei teatri *des boulevards* francesi), proprio al volgere del secolo XVIII⁴, in merito a temi, soggetti, visioni, circolazione di coreografi e maestri, sperimentazioni didattiche e spettacolari⁵.

In questa sede ci si soffermerà dunque, nei limiti imposti da ricerche ancora allo stato iniziale, su de Rossi⁶ maestro di ballo per il lavoro che dichiara nell’ambito della formazione coreutica e gli sviluppi sulla metodologia applicata ai corpi degli allievi meno promettenti. Un quadro che si profila interessante e che si inizierà qui a sondare dalla parte finale della sua vita e del suo lavoro, col ritorno a Napoli e le insistenti richieste per entrare a far parte della rosa di maestri delle Reali Scuole di ballo, in relazione alle difficoltà incontrate rispetto ai colleghi francesi e alle sfide didattiche nelle quali si lancia con sicurezza, per dimostrare il proprio valore di maestro che aveva molto viaggiato e creato, immergendosi in tradizioni diverse.

Questo contributo offre una sintesi contenutistica e le trascrizioni di un piccolo ma importante *dossier* emerso nelle carte dell’Archivio di Stato di Napoli, che abbraccia gli ultimi anni della carriera di de Rossi e inizia con la Restaurazione borbonica sul trono di Napoli, dopo la fine del Decennio francese (1806-1815). L’attività di questo “lavoratore dello spettacolo” (come si direbbe oggi) si estende per oltre mezzo secolo e ulteriori studi sapranno far luce sulla sua figura, al fine di incrociare con attendibilità i suoi movimenti con quelli degli altri protagonisti della scena napoletana.

4. Cfr. in merito Roberta Albano – Rosa Cafiero, *Shakespeare in ballo: “Macbeth” di Armand Vestris e Wenzel Robert von Gallenberg (4 ottobre 1818)*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l’Europa (1806-1861)*, Turchini, Napoli 2021, pp. 125-155.

5. Cfr. Maria Venuso, *La danza teatrale al San Carlo negli anni di Rossini: interferenze e possibili visioni*, in Antonio Carroccia – Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Napoli & Rossini: «Di questa luce un raggio»*, San Pietro a Majella, Napoli 2021, pp. 73-94; Roberta Albano – Maria Venuso, *Saverio Mercadante e la danza nei Reali Teatri di Napoli*, in Antonio Carroccia – Paologiovanni Maione (a cura di), *Mercadante 1870-2020*, San Pietro a Majella, Napoli, in preparazione; Roberta Albano, *Louis Antoine Dupont: the activity at San Carlo Theatre in Naples*, relazione presentata al Convegno internazionale *Times For Changes: Transnational Migrations and Cultural Crossings In Nineteenth Century Dance*, che sarà editata in Irene Brandenburg – Bruno Ligore – Francesca Falcone (edited by), *Times For Changes: Transnational Migrations and Cultural Crossings In Nineteenth Century Dance*, Proceedings of International Research Conference, Salzburg, 28-30 November 2019, Massimiliano Piretti, Bologna 2022, in preparazione.

6. Il nome del maestro de Rossi appare nei documenti con grafie disparate, quali *Domenico Rossi, Derossi, De Rossi, Dominici derossi, de Rossi, de’ Rossi, de Dominicis*. Qui si adatterà la forma *Giuseppe de Dominicis de Rossi* come riportata dall’atto di morte dell’anagrafe ufficiale.

Napoli e la danza nei primi decenni del XIX secolo

Con l'importazione di modelli culturali e amministrativi d'oltralpe, si verifica a Napoli una felice coesistenza di realtà grazie alla cui fusione l'area culturale partenopea diviene un *unicum*. L'influenza francese sulle scene trovava terreno fertile in «una tradizione artistica che aveva mostrato sempre una particolare sensibilità all'ammodernamento della complessa macchina performativa»⁷: il San Carlo diventa un «osservatorio privilegiato per la moderna storiografia; [...] specchio fedele di un fenomeno nazionale e internazionale, [...] modello insuperabile»⁸.

A Napoli dunque, per la danza, non solo vengono portati in scena gli spettacoli parigini da parte di coloro che fuggivano dalla dittatura Gardel all'Opéra, ma l'amministrazione francese avvia una serie di riforme relative all'istruzione, con la fondazione di educandati e istituzioni scolastiche che toccano da vicino anche l'arte coreica.

In questo periodo le produzioni di ballo a Napoli sono interessanti e spesso all'avanguardia. Nell'ambito del teatro musicale la città vanta nomi grandissimi: tra questi, l'astro di Gioachino Rossini arriva a Napoli in un momento di grande fermento culturale, nell'anno della Restaurazione che segue il Decennio francese (nel 1815; nel 1816 nasce il Regno delle Due Sicilie), quando la gloria della casa reale dei Borbone si esprimeva più che mai attraverso gli allestimenti al San Carlo. Una convivenza con il ballo teatrale, da parte dell'opera, nel momento del suo massimo splendore. D'altra parte, già nel Settecento le opere al San Carlo erano inframezzate da balli e non da azioni di altra natura, a conferma della predilezione per quest'arte da parte dei sovrani della casa borbonica.

L'osmosi tra melodramma e ballo appare dunque molto forte a Napoli, come a Parigi⁹, ed è noto che lo stesso Rossini eredita dalla danza diversi soggetti, quali *Otello* (1808), *Guglielmo Tell* (1809), *Rinaldo e Armida* di Louis Henry (1811), *Il Barbiere di Siviglia* di Salvatore Taglioni (1814), *Gabriella di Vergy* ballo di Ferdinando Gioja (1837) che precede l'omonima opera di Saverio Mercadante (1839).

Le piste da seguire, per una ricostruzione dell'ambiente coreico, sono molteplici e sono in corso di studio¹⁰: la formazione dei soggetti, il *milieu* culturale, i protagonisti, le maestranze. Fatto sta,

7. Paologiovanni Maione, *Organizzazione e repertorio musicale della corte nel decennio francese a Napoli (1806-1815)*, in «Fonti musicali italiane», n. 11, 2006, pp. 19-173: p. 120.

8. Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Il Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli (1851-1900)*, Avagliano, Cava de' Tirreni 1999, vol. III, pp. 7-8.

9. Cfr. Marian Smith, *Ballet, Opera and Staging Practices at the Paris Opéra*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica, 28-30 settembre 1994, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1996, pp. 172-318; Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of "Giselle"*, Princeton University Press, Princeton 2000; Matilda Ann Butkas Ertz, *Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 8, 2016, pp. 5-46.

10. Uno studio sistematico e analitico sulla danza al San Carlo di Napoli dal Settecento al Novecento, comprendente la

come hanno notato diversi studiosi in occasione di recenti riflessioni pubbliche sulla danza in Italia, che l'attività napoletana vanta nomi illustri quali Salvatore Viganò, Armand Vestris, Jean Coralli che, se da una parte hanno portato il proprio magistero *in loco*, dall'altra hanno inevitabilmente assorbito tutto quello che poteva loro offrirsi.

La drammaturgia di alcuni balletti impone agli occhi del pubblico napoletano suggestioni di successo che diventeranno, sulle scene francesi, l'elemento caratterizzante del nuovo ballo romantico: danze scozzesi, esseri fatati, voli magici, incantesimi stregoneschi, temi ossianici¹¹.

La circolazione dei coreografi sull'asse Parigi-Napoli-Parigi, oltre che Napoli-Milano-Vienna-Londra-Copenaghen-Stoccolma, permette di comprendere quanto sia articolato e complesso il fenomeno di identificazione di una "corrente ballettistica". Nella danza, più che nelle altre arti, le interazioni fra singoli individui e l'adattamento di principi estetici ai diversi corpi dei danzatori (che a loro volta partecipano al processo di creazione) fanno sì che l'univocità assoluta si disperda e fioriscano stili personali spesso soggetti a imitazione. Le cosiddette "scuole nazionali" si contaminano senza soluzione di continuità e Napoli rappresenta, per la sua natura di territorio storicamente multietnico, un fortunato terreno di scambi continui, di tradizioni che si incrociano e non si isolano¹².

Se i coreografi sono per lo più francesi (con conseguente impronta sulla scelta del repertorio e dello stile) è pur vero che il pubblico partenopeo appare particolarmente ricettivo a questo tipo di costruzioni e a Napoli un astro come Salvatore Viganò stenta ad affermarsi con la sua *Clotilde*¹³. Difatti,

ricostruzione della storia della Scuola di ballo, è il progetto *in fieri* a cura di Roberta Albano, Paologiovanni Maione e Maria Venuso per la collana *Pagine di danza* diretta da Elena Randi (Kinetès Edizioni).

11. Per una visione sui prodromi del balletto romantico a Napoli, cfr. Maria Venuso, *"Giselle" e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*, Polistampa, Firenze 2021. Si vedano inoltre Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la "Clotilde" napoletana* e Roberta Albano – Rosa Cafiero, *Shakespeare in ballo: "Macbeth" di Armand Vestris e Wenzel Robert von Gallenberg (4 ottobre 1818)*, entrambi in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., rispettivamente alle pp. 25-52 e alle pp. 123-155; Francesca Falcone, *Armand Vestris, danzatore e coreografo a Napoli: la stagione del 1817*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 201-222; Flavia Pappacena, *"Pandore" di Louis Henry al tramonto dell'impero napoleonico*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 205-215; Annamaria Corea, *"Otello", ossia il primo ballo di Louis Henry a Napoli (1808)*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 191-203; Patrizia Veroli, *I balli composti e/o diretti da Salvatore Taglioni nei Teatri Reali napoletani San Carlo e Fondo (1814-1861): una prospettiva dai libretti*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 53-87.

12. Cfr. José Sasportes, *Napoli nella geografia della danza italiana*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 1-6.

13. Su questo specifico punto cfr. Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EDT Musica, Torino 1988, vol. V, *La spettacolarità*, pp. 177-306, citato in Rosa Cafiero, *Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Di sì felice innesto, Rossini, la danza e il ballo teatrale in Italia*, Fondazione Rossini Pesaro, Pesaro 1996, pp. 1-40, in particolare p. 12, nota 43. Su Salvatore Viganò cfr. Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia de' Corepei scritti da Carlo Ritorni Reggiano*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1838; Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, Il Mulino, Bologna 1984; José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne, Roma 2017. In particolare, per l'attività di Salvatore Viganò a Napoli, si vedano gli studi recentissimi di Roberta Albano, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 11-36; Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la "Clotilde" napoletana*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 25-

con la fine del Decennio francese il tentativo fallito di re-italianizzare il palcoscenico del San Carlo con Viganò induce Barbaja a tornare verso la tradizione francese, ma quest'ultima si stava sempre più rivolgendo a «una fusione del registro nobile del *ballet d'action* francese con il ballo pantomimo italiano»¹⁴. I suoi balli godono di ottima ricezione e accolgono elementi tipici del futuro balletto romantico propriamente detto, a proposito della sciarpa, del medaglione, della rosa (rispettivamente in balletti del grande repertorio come *La Sylphide* di Filippo Taglioni, *Napoli* di Auguste Bournonville, *La bella addormentata* di Marius Petipa), così come la presenza degli zingari nel ballo *Astolfo e Giocondo* di Armand Vestris (1817), ovvero masse caratterizzanti che entreranno nei *clichés* del ballo romantico e si intersecheranno con il genere “nobile”, quello *sérieux*¹⁵.

Dinanzi a determinati elementi tecnici da associare agli aspetti drammaturgici, emerge ancora una volta la principale difficoltà degli studi sulla danza: il non avere quasi mai una partitura o notazioni coreografiche su cui lavorare. Essenziali sono pertanto, oltre ai libretti e alle annotazioni sugli spartiti dei violini ripetitori, le lettere private, le corrispondenze autografe, le fonti secondarie e lo studio comparato del teatro musicale coevo¹⁶.

Le Reali Scuole di Ballo

Il Teatro di San Carlo diviene la sede della prima Istituzione pubblica di insegnamento della danza¹⁷, dal momento che le Reali Scuole di Ballo sono fondate con regio decreto del 22 gennaio del 1812, su progetto di Louis Henry. Di fatto, l'insegnamento *di perfezione* destinato ai corifei del corpo di ballo era già attivo nel privato, almeno dal 1810, presso l'abitazione dello stesso coreografo e, in un documento proveniente dal Ministero degli Interni del 1809, si legge che il Ministro dell'Interno

52; Stefania Onesti, «Un ballo senza ballo». Salvatore Viganò e il coreodramma, in «Il Castello di Elsinore», n. 81, 2020, pp. 49-60.

14. Roberta Albano – Rosa Cafero, *Shakespeare in ballo*, cit., p. 125. In realtà la “mistione” delle forme e dei ruoli stessi si era avviata già al volgere del Settecento all'Opéra, nella contaminazione reciproca fra le tradizionali tipologie di danzatori, che iniziavano a sostenere ruoli diversi rispetto alla propria fisicità. Cfr. in merito Flavia Pappacena, *La “scompaginazione” del sistema dei generi e l'emancipazione della tecnica femminile*, in Id., *Il rinnovamento della danza tra Settecento e Ottocento. Il trattato di danza di Carlo Blasis*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2009, p. 24.

15. Cfr. *ivi*, p. 126 con relative note.

16. Cfr. nota 4 e 11 del presente saggio.

17. Sulle istituzioni scolastiche si vedano Rosa Maresca, *Le scuole di ballo del Teatro di San Carlo dal 1812 al 1840: i documenti dell'Archivio Storico di Napoli*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», anno V, n. 10, 1997, pp. 85-112; Nadia Scafidi, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», parte I, n. 3, 1994, pp. 75-90; parte II, *Il Maestro*, n. 4, 1994, pp. 63-82; Nadia Scafidi, *La Scuole di Ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», parte I, n. 7, 1996, pp. 51-72; parte II, *L'allievo*, n. 8, 1996, pp. 63-82; Maria Venuso, *La Storia della danza e i documenti d'archivio: il caso di Napoli*, in Giovanna Caridei (a cura di), *Le Reali Scuole di Ballo del Teatro di San Carlo di Napoli*, Artém, Napoli 2017, pp. 15-20; Maria Venuso, *La Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo: luci e ombre di una Istituzione*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 7-24, in particolare pp. 20-21.

arcivescovo di Taranto aveva già chiesto al duca di Noja che la sala d'Udienza dell'abolito Tribunale dell'Ammiragliato fosse messo a sua disposizione per stabilirvi una Scuola di ballo per i Reali Teatri, appena il Tribunale di Commercio sarebbe passato altrove¹⁸.

La Scuola nasce dunque col duplice intento di offrire onesto impiego ai più bisognosi e infarcire di masse a basso costo i sontuosi spettacoli che andavano in scena: non a caso essa si avvia con l'inizio dell'impresa di Domenico Barbaja¹⁹. In questo modo i professionisti da pagare sarebbero stati solo i primi ballerini ospiti mentre gli allievi, con un modesto compenso, avrebbero occupato le file dei corifei o, all'occorrenza, ricoperto ruoli solistici²⁰.

Lo stabilimento di formazione coreutica conta in questo momento maestri di grande livello la cui fama, nella formazione tecnica, travalica i confini del Regno: lo stesso Henry e Salvatore Taglioni alle Scuole di perfezione, Pietro Hus alla Scuola generale.

L'insegnamento del ballo, al momento della costituzione della Scuola governativa per opera dei francesi, veniva impartito in sedi istituzionalizzate come per la musica, alcune delle quali, una volta sopresse, confluiscono nelle Reali Scuole di Ballo del Teatro di San Carlo. Una di queste è la Casa Carolina di Aversa, collegio femminile fondato da Carolina Bonaparte Murat, centro importante e diocesi tra le più ambite da parte dei vescovi del Regno, sia per le ricchezze di cui disponeva – era seconda solo a Napoli e a Capua – sia per la prossimità alla capitale ed era, inoltre, sede di una università già strutturata in diversi tipi di attività²¹. Vi si insegnava il ballo e Giovanna Cori, nominata

18. Cfr. ASNa, *Ministero Interni*, II Inventario, 4672/1.

19. Sulla presenza e l'attività a Napoli di Domenico Barbaja si veda John Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. it. *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino, 1985); Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *L'ultima stagione napoletana di Domenico Barbaja (1836-1840): organizzazione e spettacolo*, in «Rivista italiana di musicologia», n. 27/1-2, 1992, pp. 257-325; Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Domenico Barbaja a Napoli (1809-1840): meccanismi di gestione teatrale*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Fondazione Rossini, Pesaro 1994, pp. 403-429; Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Gioco d'azzardo e teatro a Napoli dall'età napoleonica alla Restaurazione borbonica*, in «Musica/Realtà», n. anno XV, n. 43, aprile 1994, pp. 23-40; Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Napoli nel viaggio musicale di Rossini*, in Id. (a cura di), *Protagonisti nella storia di Napoli. Grandi napoletani*, Elio De Rosa, Pozzuoli 1994, vol. III, Gioachino Rossini, pp. 2-27; Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Musicisti, cantanti e impresari a Napoli*, in Id. (a cura di), *Protagonisti nella storia di Napoli*, cit., pp. 30-31; Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Santabarbara, Bellona 1995; Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Il Tribunale di Commercio di Napoli: una fonte sconosciuta per lo studio dell'attività teatrale*, in «Fonti musicali italiane», n. 1, 1996, pp. 145-162; Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Da Napoli a Vienna: Barbaja e l'esportazione di un nuovo modello impresariale*, in «Römische Historische Mitteilungen», vol. XLIV, 2002, pp. 491-506; Francesca Seller, *La copisteria musicale del teatro San Carlo tra Sette e Ottocento*, in Bianca Maria Antolini – Teresa M. Gialdroni – Annunziato Pugliese (a cura di), «...Et facciam dolci canti». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2003, vol. II, pp. 1019-1028; Philip Eisenbeiss, *Domenico Barbaja. Il padrino del belcanto*, EDT, Torino 2015.

20. Cfr. ASNa, *Teatri e Spettacoli*, 56. Per la danza al San Carlo cfr. Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, cit.; Rosa Cafiero, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, cit.; Rosa Cafiero, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Turchini, Napoli 2009, pp. 707-732.

21. Cfr. Nello Ronga, *La gestione economica delle Confraternite e dei Monti della Diocesi di Aversa durante il periodo borbonico e nel Decennio*, in Costanza D'Elia (a cura di), *Stato e Chiesa nel Mezzogiorno napoleonico*, Atti del Quinto Seminario

sorvegliante della Scuola di Ballo dei Reali Teatri nel 1812, vi ricopriva l'incarico di maestra. La Cori non è tuttavia ammessa come insegnante nelle Reali Scuole perché l'organico era già al completo e perché donna, per cui a niente era valsa neanche la proposta della regina a suo sostegno, che l'aveva inserita nel novero dei maestri del primo stabilimento. Vi rimane dunque come governante fino alla prima chiusura del 1840²².

Altro istituto del Regno dove l'insegnamento del ballo è istituzionalizzato è il Real Albergo dei Poveri: in una memoria datata al 12 agosto del 1833, il maestro Giuseppe de Dominicis de Rossi, in una lettera al Soprintendente sulla questione tra suo figlio adottivo Donato Mazzeo e Domenico Barbaja, fa menzione di questa Scuola Reale, così qualificandosi:

Suddito Napolitano uno dei Maestri della Real Scuola di Ballo di perfezione anche direttore di quella del Real Albergo dei poveri sotto l'intendenza del Sig(nor) Cavaliere Sancio la medesima con successo degli Alunni e con grandissima soddisfazione del Governo, motivo per cui ne conserva un decoroso certificato del prelodato Sig(nor) Cavaliere Sancio²³.

Questa scuola è soppressa nel 1825 per motivi economici e fornisce di conseguenza allievi alle scuole di formazione elementare del San Carlo che accoglie, previo esame, i giovani più dotati; negli anni della riapertura post-unitaria, un certo numero di *piazze* sarebbe stato riservato ai ragazzi più promettenti provenienti dal suddetto Istituto²⁴.

La vita della Scuola modifica la propria fisionomia attraverso il passaggio di maestri diversi, oltre a quelli ufficiali. Salvatore Taglioni aveva stipulato il proprio contratto con l'Amministrazione dei Reali Teatri a condizione di continuare a beneficiare del compenso percepito come primo ballerino e primo pantomimo, ovvero 10.000 ducati annui, che comprendevano le retribuzioni per la moglie

di studi Decennio francese (1806-1815), Napoli, 29-30 maggio 2008, Giannini, Napoli 2011, pp. 317-351, in particolare p. 317 e p. 322.

22. Cfr. ASNa, *Ministero degli affari interni*, II Inventario, 4672/1.

23. Una delle figure dell'amministrazione borbonica della prima metà dell'Ottocento: il Cavaliere Antonio Sancio, amministratore del Real sito di Caserta dal 1824 e intendente di Napoli dal 1832. Cfr. Francesco Barra – Antonio Puca (a cura di), *Antonio Sancio. Plavea di Carditello*, Direzione generale Archivi (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, "Saggi" 116), Roma 2018. Online: <http://2.42.228.123/dgagaeta/dga/uploads/documents/Saggi/5b1a61d982ea5.pdf> (u.v. 25/7/2021).

24. Contrariamente all'insegnamento del ballo nel collegio femminile di Aversa, che si iscrive nel sistema scolastico degli educandati femminili, la soppressione della Reale Scuola di Ballo dell'Albergo dei Poveri e il conseguente trasferimento degli allievi più dotati alla sezione elementare della Scuola del San Carlo fa immaginare un impianto statale dedicato solo alla tecnica del ballo, cui erano destinati i fanciulli privi di mezzi. Non materia che completasse l'educazione delle fanciulle dunque, ma studio professionalizzante come maestri legati ai Reali Teatri. La soppressione per motivi economici, nel 1825, ne partecipa la dipendenza dalle casse reali.

Adelaide Péraud²⁵ e la sorella Luisa Taglioni Dubourg²⁶, ambedue scritturate nel corpo di ballo del San Carlo.

Nel contratto era previsto che fosse dispensato dalle seconde parti e che potesse godere di una licenza di almeno quattro mesi nel corso dei sei anni di contratto (1812-1818). Questa ininterrotta presenza iniziale di Taglioni come maestro di perfezione conferma l'intento di garantire una continuità all'interno di un progetto metodologico e artistico finalizzato ad assicurare una didattica e uno stile unitari e duraturi²⁷. I migliori danzatori che circolavano al San Carlo erano chiamati a presenziare come *giuria* agli esami degli allievi, per i quali c'era una stretta collaborazione con gli allievi musicisti dei Conservatori. Difatti, nel 1818 al migliore degli allievi del Real Collegio di musica, Saverio Mercadante, è assegnata la composizione di un concerto per la Scuola di Ballo dei Reali Teatri: in qualità di *primo allievo* del Reale Collegio di musica di San Sebastiano a Napoli, come si legge in un documento datato al 3 marzo del 1818²⁸, egli compone un Concerto in occasione degli esami degli alunni delle Reali Scuole di ballo, che si svolgevano di norma con i contributi degli allievi del Real Collegio di musica, i quali operavano nell'orchestra utilizzata per le due esibizioni di prova degli aspiranti ballerini. Per l'esame del 28 febbraio 1818, il giovanissimo Mercadante compone dunque un *Concerto per due clarinetti, flauto e corno da caccia*, apprezzato al punto da ricevere l'*accettazione della dedica* del lavoro da parte del re. Si trattava del riconoscimento più alto concesso a un artista e per questo il giovane compositore chiede, nel documento, autorizzazione a stampare e distribuire il suo concerto²⁹, dato poi alle stampe dall'editore Girard come *Gran concerto a 2 clarinetti, flauto e corno da caccia obbligati*, con dedica dell'«alunno del R. Collegio di musica all'Augusta Maestà di Ferdinando [primo] Re del Regno del due Sicilie»³⁰.

Un ulteriore esempio per avvalorare brevemente l'importanza e il livello degli esami presso lo stabilimento di formazione partenopeo ce lo offre invece Louis Duport. Il grande danzatore *aérien*, durante la sua permanenza a Napoli per l'allestimento del *ballo magico La virtù premiata* – ballo da

25. Adelaide Péraud (indicata nei documenti napoletani come Peraud e Perraud) nata intorno al 1788 a Lione, morta il 2 novembre 1858 a Napoli. Dopo la sua morte, Salvatore Taglioni sposa in seconde nozze la sarda Angela Silvestra Cordara. Da Adelaide nascono Ferdinando Giovanni Alessandro, Giuseppa Maria Carolina detta Marietta, Maria Luigia Erminia, Carlo Luigi Maurizio e Luigia (o Luisa/Louise) che sposerà nel 1849 Alexandre Simon Henri Fuchs e dirigerà le Reali Scuole di ballo negli anni Sessanta. Cfr. Madison U. Sowell, *Les Taglioni. La généalogie*, in Id. – Debra H. Sowell – Francesca Falcone – Patrizia Veroli, *Icons du Ballet Romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Rome 2016, pp. 21-35, in particolare pp. 29-30.

26. Luigia Domenica Cassandra Taglioni, sorella di Salvatore e Filippo, è conosciuta col nome di Maria Luisa (Louise) Cassandra. Nata intorno al 1779 a Ravenna, muore nel 1849 a Napoli. Sposa Lorenzo Amato (Laurent Aimé) Dubourg (si trova nei documenti anche la grafia Du Bourg) dal quale avrà tre figli. Prima del matrimonio danza all'Opéra di Parigi per circa un decennio (1799-1807) ottenendo diversi successi distinguendosi sia come danzatrice che come mima in numerosi balletti. Cfr. *ivi*, pp. 26-27 e p. 33, nota 44.

27. Cfr. il documento del 23 dicembre del 1811, in ASNa, *Ministero degli affari interni*, II Inventario, 4663/2.

28. Cfr. ASNa, *Ministero degli affari Interni*, II Inventario, 4354.

29. Cfr. Maria Venuso, *Le Reali Scuole di ballo*, cit., p. 59.

30. Roberta Albano – Maria Venuso, *Saverio Mercadante e la danza nei Reali Teatri di Napoli*, cit.

lui composto già a Vienna nel 1813 e poi portato in scena al San Carlo nel 1816 (era in corso una sua prova quando scoppia il terribile incendio che distrusse il teatro) e nel 1817 – è in *giuria* per gli esami delle Reali Scuole. Era infatti abitudine coinvolgere i più importanti danzatori al cospetto dei quali gli allievi avrebbero sostenuto la propria esibizione³¹.

Ma la vita della Scuola è anche costellata di numerosi problemi che si susseguono quasi senza soluzione di continuità e ne minano costantemente l'ordine, come quelli sulle dispute causate dall'utilizzo delle sale a fini di lucro da parte dei maestri per le lezioni private, i diversi ricorsi degli allievi nei confronti dell'Istituzione o dell'impresario che ne utilizzava le prestazioni con retribuzioni non adeguate, ma anche dei maestri e dei violini ripetitori per motivi economici³². I toni con cui maestri e accompagnatori si rivolgono al sovrintendente o al re sono sempre imploranti e alquanto lamentosi in relazione alla indigenza e ai corrispettivi da dover ricevere.

All'interno di tali problematiche si inserisce il *dossier* qui presentato e la figura di Giuseppe de Dominicis de Rossi, il quale con toni spesso vittimistici dipinge la propria posizione di dipendente e tenta di farsi strada sottolineando le competenze didattiche acquisite con l'esperienza, all'interno di un sistema che presenta logiche propagandistiche e utilitaristiche. Un *milieu* che tra gli anni Dieci e Venti può di certo vantare un livello tecnico e artistico invidiabile in Europa.

Giuseppe de Dominicis de Rossi e i documenti napoletani

Nato a Napoli nel 1761 da Carminantonio de Dominicis de Rossi e Barbara Mondì³³, si forma a Parigi con *le grand Vestris*, Noverre e Dauberval, come lui stesso dichiara in una supplica del 25 febbraio 1825:

Io appresi l'arte della vera danza in Parigi sotto li primari Maestri Le Grand Vestris, Messieurs Noverre & Dauberval per cui ho acquistato quel metodo sicuro, bello e rapido, a condurre in pochi anni un alunno, ad una esecuzione che potrà essere approvata da chicchesia [*sic*] buon professore. Gli soli affari politici, mi fecero abbandonare la Francia, e recarmi altrove [...]³⁴.

Sposato con Rosa D'Antonio, muore il 16 dicembre del 1833³⁵. Le carte dell'Archivio di Stato

31. Cfr. ASNa, *Ministero degli affari Interni*, II Inventario, 4354.

32. Cfr. Maria Venuso, *La Scuola di ballo del Teatro di San Carlo*, cit., *passim*.

33. Possibile anche Monti, cognome di danzatori del Settecento, per cui la sonorizzazione della consonante dentale nel dialetto napoletano potrebbe aver modificato la grafia del cognome.

34. ASNa, *Teatri e Spettacoli*, 55.

35. La data di nascita è stata ricostruita a partire dal certificato di morte, disponibile online alla sezione *Portale degli Antenati* degli Archivi di Stato. La digitalizzazione degli atti anagrafici del quartiere San Ferdinando, per la città di Napoli, è stata di fondamentale importanza per de Rossi e costituisce un punto di riferimento per tutte le personalità che ruotavano intorno al Teatro di San Carlo, in quel quartiere ubicato. Online: <http://dl.antenati.san.beniculturali.it/?q=gallery> (u.v. 14/1/2019).

di Napoli mostrano una personalità insofferente della filoxenia nei confronti dei *nativi francesi*. Il suo ritorno a Napoli non appare semplice e le ripetute richieste di essere ammesso come Maestro della Scuola di Ballo del Reale Teatro di San Carlo lo vedono arrivare alla meta non senza ripetute difficoltà economiche e di merito. Egli lamenta la mancanza di considerazione della sua carriera europea e lascia intuire un'interessante elaborazione di una propria metodologia di insegnamento per la rapidità di esiti sui corpi degli allievi. De Rossi fa infatti preziosa menzione di un *opuscolo sul metodo* che non gli avrebbero permesso di dare alle stampe.

Il primo documento³⁶ del “*dossier de Rossi*”³⁷ qui preso in esame è del 4 dicembre 1815, una *Memoria riserbata per S. E. il Segretario di Stato Ministro dell'Interno*, in cui scrive di essere tornato a Napoli il 10 agosto del 1815 da Palermo e sottolinea di avere umilmente chiesto il posto di maestro di una delle tre Scuole di ballo (generale, di perfezione maschile, di perfezione femminile), rimasto vacante per la partenza di Louis Henry. In particolare, de Rossi fa domanda per la scuola di perfezione, distinguendo i compiti dei maestri rispetto alla scuola generale (si era tenuti a “piazzare” gli allievi e a «formare un buon Corpo di Ballo»), poiché nella «Scuola particolare» il Maestro aveva il compito di «far conoscere [...] quelle vere proporzioni, e movimenti regolari, basi fondamentali di eseguire qualsiasi legazione». Sottolinea la volontà di insegnare nel corso di studi avanzato e destinato a creare solisti forti. In questo stesso documento già lamenta una decadenza delle scuole, eppure si tratta degli anni considerati d'oro; le lagnanze riguardano soprattutto il rispetto dei regolamenti, non mancando di evidenziare quanto un corretto funzionamento degli stabilimenti educativi dovesse necessariamente corrispondere all'ingente spesa che la Sovrintendenza prodigava a favore dei bisognosi, che venivano così messi nella condizione di studiare e apprendere un lavoro. Si fa richiamo a un ulteriore ricorso (fra i tanti) che de Rossi aveva sostenuto, in virtù di un decreto con cui Ferdinando IV «ordinava la preferenza ai suoi fedeli sudditi sopra qualunque impiego», quindi informa la Sovrintendenza del suo ricorso ma senza esito. Di fatto lamenta che la stessa Sovrintendenza avrebbe addotto, come unica motivazione contraria, il fatto che lui non fosse nativo francese, indipendentemente dai meriti in campo artistico o dalle sue abilità didattiche, in nessuna osservanza al *Real Decreto*. A questo punto, dopo un nuovo ricorso, chiede un pubblico esame dinanzi a una commissione composta da «Maestri e professori Francesi», ma anche questa proposta è rigettata dalla Sovrintendenza. Dopo una serie di vicissitudini, al posto di ottenere sei allievi della Scuola generale avviati ai principj di danza, de Rossi si offre di essere esaminato sui risultati conseguiti dagli allievi dopo quattro mesi di lezioni regolari sotto il suo insegnamento, al fine di ottenere il posto di lavoro al quale tanto aspirava. Ma l'ordine del Ministro non è ottemperato e accetta, in luogo di sei allievi «iniziati nei principj del Ballo», cinque

36. La numerazione dei documenti segue un principio arbitrario per praticità di lettura, per cui ciascun documento è numerato progressivamente in relazione a come figura nelle carte del fascicolo.

37. Cfr. ASNa, *Ministero dell'Interno*, II Inventario, 4354.

ragazzi non dotati, «scarti della scuola generale», uno dei quali aveva appena iniziato a studiare. A tal proposito e sulla «verità dello stato de' metodi» de Rossi aveva già fatto stendere un «processo verbale» davanti a una Commissione presieduta dal Conte di Gallenberg³⁸.

Nel documento n. 2 è riportata la copia della ricevuta stesa da de Rossi, in cui si legge che i cinque allievi, di cui uno solo iniziato alle basi, gli sono stati affidati il giorno 1° dicembre 1815 per essere istruiti ai «regolari principj della Buona Danza». Gli alunni sono: Nicola Marchesi (nove anni), Vincenza Minicacci (sette anni e mezzo), Angiola Cento (otto anni e mezzo), Gaetano Benevento (otto anni, completamente a digiuno di danza). E sottolinea: «questi ricevuti senza orario, senza sicurezza di sistema»³⁹.

38. Sulla partecipazione del Conte di Gallenberg alla fondazione delle Reali Scuole di Ballo, si veda ASNa, *Ministero dell'Interno*, inventario 4663, fascicolo 3 e ASNa, *Teatri e Spettacoli*, 54. Su Gallenberg e la sua produzione: Rosa Cafero, *Il «grande industriale internazionale del balletto»*, cit.

39. L'esame dei registri e di ulteriori studi in corso ci saprà forse dire della carriera di questi allievi. Un Nicola Marchesi è presente nei carteggi di Alessandro Lanari (sei lettere, 1841-1844), ma non è stato possibile consultare i documenti. Vincenza Minicacci la si ritrova in *Sedesclavo re di Dalmazia, ballo storico pantomimo in sei atti composto e diretto dal signor Domenico Serpos. Da rappresentarsi nel R. Teatro del Fondo la primavera dell'anno 1824*, poi in *La fata malvagia o sia Il garofano incantato, ballo magico in cinque atti composto e diretto da Armando Vestris [...] rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo nell'autunno del 1822 / [la musica è del signor maestro Pacini]*, ma anche in *Ero e Leandro, ballo pantomimo in un'atto [sic]. Rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo nell'estate del 1823, posto in iscena da Armando Vestris, primo ballerino e compositore de' Reali Teatri*, poi ancora in *Il Paria ballo in cinque atti di Salvatore Taglioni [...] da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo la sera de' 19 agosto 1830. Ricorrendo il fausto giorno natalizio di sua maestà Francesco I. re del Regno delle Due Sicilie; Pignalone, ballo anacreontico composto e diretto dal sig. L. Duport [...] da rappresentarsi nel Real Teatro di Caserta la sera de' 27 novembre 1817, in Atide e Cloe, balletto anacreontico di Salvatore Taglioni [...]. Rappresentato la prima volta in Napoli nel Teatro S. Carlo nella primavera del 1823 / [la musica è del signor Maestro D. Luigi Carlini] e ancora in balli di Gaetano Gioja, Giovanni Dutarque, Louis Henry, Sébastien Gallet, Pietro Hus, Antonio Guerra: *Elisabetta al castello di Kenilworth, ballo tragico-istorico in cinque atti composto e diretto da Gaetano Gioja, rappresentato per la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo a' 4 ottobre del 1824 ricorrendo il fausto giorno onomastico di Sua Altezza Reale il Principe D. Francesco Duca di Calabria; Il ritorno di Adone o sia Anacreonte fra le Grazie, ballo mitologico, composto e diretto da Giovanni Dutarque, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo a' 19 agosto 1824, ricorrendo il fausto giorno natalizio di Sua Altezza Reale il Duca di Calabria / [la musica è del sig. Maestro Sogner]; Il ritorno di Adone, o sia Anacreonte fra le Grazie, ballo mitologico composto e diretto da Giovanni Dutarque, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo a' 19 agosto 1824, ricorrendo il fausto giorno natalizio di sua altezza reale il Duca di Calabria / [la musica è del sig. maestro Sogner]; La disfatta di Dario, ballo in quattro atti d'invenzione e composizione del sig. r Armando Vestris, rappresentato nel Real Teatro S. Carlo nella primavera dell'anno 1823 / [la musica è di composizione de' signori maestri Rossini e Romani]; La mercantessa d'amori e di fiori, ballo anacreontico in quattro atti, tratto da antichi bassi-rilievi, composto e diretto dal signor Luigi Henry, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo a' 4 ottobre 1817, ricorrendo il giorno onomastico di sua altezza il principe ereditario del Regno delle Due Sicilie / [la musica [...] è del sig. conte di Gallenberg]; Sesostri, ballo storico in cinque atti di Salvatore Taglioni [...] rappresentato nel Real Teatro S. Carlo la sera del 12 gennajo 1823 ricorrendo il fausto giorno natalizio di Sua Maestà Ferdinando I. Re del Regno delle Due Sicilie / [la musica è stata composta dal sig. Luigi Carlini]; Cerere fuggitiva ballo mitologico in cinque atti di Salvatore Taglioni [...] da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo ricorrendo il fausto giorno natalizio di Sua Altezza Reale il duca di Calabria / [la musica è stata espressamente composta dal signor Maestro Sogner]; Tippoo-Saeb ballo storico in cinque atti di Salvatore Taglioni [...] Rappresentato la prima volta in Napoli nel Teatro S. Carlo a' 6 luglio 1823, ricorrendo il fausto giorno natalizio di Sua Altezza Reale D. Maria Isabella duchessa di Calabria / [la musica è stata composta dal sig. maestro Carlini]; Pellegrino ossia L'ingegno supera l'età, ballo di mezzo carattere in tre atti, composto e diretto da Gaetano Gioja, rappresentato in Napoli nel Real Teatro S. Carlo a' 2 febrnajo 1822 per la serata a beneficio del compositore suddetto; Amor vendicato, ballo di mezzo carattere, in tre atti, composto e diretto da Luigi Henry [...]. Rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo a 19 novembre del 1823 ricorrendo il giorno onomastico di Sua Altezza Reale D. Maria Isabella Duchessa di Calabria / [la musica è composta dal sig. Maestro Raimondi e dal sig. Conte di Galenberg (!) [sic]]; Arianna abbandonata nell'isola di Nasso, ballo pantomimo composto a Parigi nell'anno 1791 sopra il Teatro dell'Accademia Reale di musica da Sebastiano Gallet e messo in iscena a Napoli nel Real Teatro S. Carlo da Pietro Hus [...] nel carnevale dell'anno 1823, in**

Il documento n. 3 è datato al 12 aprile 1816 ed è la copia di una seconda *Memoria* per il Ministro dell'Interno. Qui de Rossi invoca garanzie – secondo quanto già ordinato dal Ministro ai primi di novembre del 1815 – che evidentemente non sono state attese e ricorda che sarebbe dovuto essere sottoposto a un esame su cinque allievi della scuola generale «inizati ne'primi principj dell'Arte» da istruire in quattro mesi (ma in realtà, come specificato sopra, gli avevano assegnato allievi non dotati e senza nessuna educazione di base). De Rossi lamenta che il termine del lavoro non sia ancora giunto e già si pretenda di fargli sostenere l'esame; in più le condizioni di insegnamento erano state minate da continui problemi, quali interruzioni, assenze degli alunni, «sconcerti, dispute dissunione [sic]», fino alla perdita di un locale in cui teneva lezione, una sala che apparteneva al Real Teatro del Fondo, che era «unito al Quinto ordine di Loggia». Questo locale era stato dato – lui scrive «per pretesto» – alle Poste, per togliere ogni mezzo a lui e metterlo fuori gioco. Sottolinea quindi il fatto di aver ricevuto molte ostilità dai *Subalterni della Soprintendenza*, placatesi grazie alla «sola provvidenza [sic] divina». Chiede dunque al Ministro dell'Interno di voler fare in modo che questo esame abbia luogo solo dopo il numero di centoventi lezioni (laddove entro la fine dell'aprile in corso sarebbero state novantaquattro) e prega di far intervenire nella commissione d'esame, oltre ai «Giudici prescelti dalla Soprintendenza [...] altri Professori giusti e che dopo la lettura del processo verbale, per norma di giudizio de' Giudici, si esponessero gli Allievi». Prega infine lo stesso Ministro di essere presente all'esame, per non far nascere «equivoci» tra i commissari, che lui teme già corrotti.

occasione della serata di beneficio della signora Caterina Legros [...] / [la musica è del signor Rochefort]; Rosmonda ballo in sei atti composto, e diretto da Antonio Guerra [...] da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo la sera de' 4 ottobre 1830. Ricorrendo il fausto giorno onomastico di Sua Maestà Francesco 1. Re del Regno delle Due Sicilie / [musica tutta espressamente composta dal signor Maestro Raimondi]; Alcibiade, ballo in un atto di Salvatore Taglioni, maestro di perfezionamento delle reali scuole di ballo, primo ballerino e compositore de' reali teatri. Rappresentato per la prima volta in Napoli nel real Teatro di S. Carlo nella primavera del 1826 / [la musica del ballo è composta dal sig. conte di Gallenberg]; Gundeberga, ballo storico pantomimico in sei atti, composto e diretto da Gaetano Gioja, rappresentato la prima volta in Napoli Nel Real Teatro S. Carlo a' 30 maggio dell'anno 1822, ricorrendo il fausto giorno onomastico di sua Maestà Ferdinando 1. Re del Regno delle Due Sicilie / [Musica de' celebri Maestri signori Beethoven [...] et al.]; La festa di Tersicore, balletto anacreontico in un atto composto da Salvatore Taglioni [...]. Rappresentato per la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo nella primavera del corrente anno 1822; Gundeberga, ballo storico pantomimico in sei atti, composto e diretto da Gaetano Gioja, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo a' 30 maggio dell'anno 1822 ricorrendo il fausto giorno onomastico di Sua Maestà Ferdinando 1. Re del regno delle Due Sicilie / [musica de' celebri maestri signori Beethoven, Rossini, Gallemborg e Romani a riserba de' sottonotati passi]; Niobe o sia La vendetta di Latona, ballo tragico diviso in sei atti, composto e diretto da Gaetano Gioja, rappresentato in Napoli nel Teatro S. Carlo a' 12 gennajo 1822, ricorrendo il fausto giorno natalizio di Sua Maestà Ferdinando 1. Re del Regno delle Due Sicilie; L'annunzio felice. Cantata con balli analoghi da eseguirsi nel Teatro de' Reali appartamenti nella fausta occasione della solenne richiesta della mano di S.A. reale la principessa D.a Maria Cristina augusta figlia delle LL. MM. il re e la regina del regno delle due Sicilie per S. M. cattolica il re Ferdinando 7. fatta da S.E. l'ambasciatore straordinario della M.S. Cav. Labrador / [la poesia è del Signor Abate D. Emmanuele Vaccaro; la musica è del cavalier Giovanni Pacini]; Sofronimo e Caritea, o sia Il potere della bellezza, ballo storico-mitologico, in due atti, composto e diretto da Pietro Hus [...] rappresentato per la prima volta in Napoli a' 30 maggio 1826, nel Real Teatro di S. Carlo ricorrendo il fausto giorno onomastico di Sua Altezza Reale il principe D. Ferdinando Duca di Calabria; Inno con ballo, per festeggiare nel real Teatro di S. Carlo il fausto ritorno delle LL. MM. la sera de' Luglio 1825 / [poesia del sig. Ponta]; [musica del sig. Pacini]; [composizione del ballo sig. Hus] (online: <http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=vincenza+minicacci&instance=metaindice>, u.v. 23/7/2021). Di Angiola Cento non si hanno attualmente notizie, così come di Gaetano Benevento.

Il documento n. 4, del 25 maggio 1816, è invece una copia della supplica al Ministro posteriore all'esame che aveva avuto finalmente luogo il 17 maggio dello stesso anno, per ordine del Duca di Noja, Sovrintendente delle Reali Scuole e dei Reali Teatri, in una delle sale della Scuola generale di Ballo, davanti a una commissione nominata dallo stesso Sovrintendente e dal Conte di Gallenberg, dinanzi ai Maestri delle stesse Scuole, ai professori francesi e italiani. Antonio Gioja, «attitante»⁴⁰, aveva ordinato l'esame «senza neppure leggere il processo verbale» che invece era necessario per informare la commissione, scrive de Rossi. Ma bastano i risultati conseguiti dagli allievi istruiti per ottenere «grandissima soddisfazione» da parte di tutta la commissione, per cui si augura di poter essere ammesso a insegnare nella scuola senza ulteriori fatiche.

Il documento n. 5, risalente al 6 giugno del 1816, inizia a far menzione dell'opuscolo sul metodo di insegnamento che de Rossi aveva elaborato in autonomia. In questa copia, destinata sempre al Ministro dell'Interno (*opuscolo e memoria riserbata*), egli sottolinea di non aver ricevuto ancora nessuna comunicazione riguardo all'esito dell'esame sostenuto e avverte una certa freddezza e indecisione da parte della Soprintendenza nei suoi confronti. Usa toni aspri verso i rivali, rei di ordire trame alle sue spalle «per togliergli il posto che ora per merito li appartiene» e lo hanno anche privato dei mezzi economici indispensabili al sostegno della sua numerosa famiglia. Da qui il ricorso e la richiesta di poter essere assunto nelle Reali Scuole, oltre a poter ricevere un compenso per il lavoro svolto sugli allievi affidati a lui in vista dell'esame, «scarti della Scuola Generale di Ballo, che per breve spazio di tempo, si trovano ben esperti nell'Arte» grazie all'impegno del ricorrente. La supplica prosegue sottolineando che, di contro, non solo non è stata accettata la sua relazione, ma ne è stata proposta un'altra a vantaggio di Louis Henry, che era ancora in Francia⁴¹.

Il documento n. 6 è molto importante, poiché rivela il contenuto dell'opuscolo (la copia del testo manca, c'è solo l'*Avviso*) annunciato nella carta precedente, sulla metodologia didattica da lui maturata e ci fornisce notizie più precise sulla sua assenza dall'Italia, o meglio da Napoli. Qualificatosi come *Professore e Compositore*, de Rossi ricorda di essere stato assente da Napoli per trentacinque anni e dichiara il suo proposito di pubblicare, per essere utile ai suoi concittadini, un *Opuscolo sul Metodo Facil istruttivo della Bella danza, e dell'espressione Mimica*⁴². Dà quindi una sintesi delle sue esperienze

40. Gli Attitanti facevano parte delle diramazioni dei funzionari di Stato ed erano ufficiali subalterni risalenti al periodo precedente alla giurisdizione francese, come Mastrodatti, Scrivani e Attuarii. Essi operavano presso le Giunte, le Delegazioni e le Soprintendenze tra cui era suddivisa l'amministrazione della giustizia. Cfr. Francesco Trinchera, *Degli Archivi Napolitani. Relazione a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione per Francesco Trinchera Direttore generale degli Archivi nelle Provincie Napolitane*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872, Tav. CXLI, *Diverse Giurisdizioni antiche*, pp. 602-603, online: https://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/Trinc/11_10puntrinca2.pdf (u.v. 18/8/2021). Il termine, di origine dialettale, è registrato in Giuseppe Giacco, *Schedario napoletano*, p. 27, online: https://issuu.com/millecose/docs/schedario_napoletano_-_giacco/152, (u.v. 18/8/2021) col significato di "buttafuori".

41. Nel testo chiamato *Signor Enrico*.

42. Il riferimento alla *Bella danza* è chiaramente riferito alla sua formazione francese; l'importanza della mimica, già nel programma di Louis Henry per l'apertura dello stabilimento e poi insegnata da Gaetano Gioia dal 1825 (solo

in Francia⁴³ «e propriamente in Parigi nelle scuole, ed Accademia Reale denominate Menus Plaisirs du Roy Grand'Opera che in diversi primarj Teatri dell'Europa» e sottolinea che lo scopo principale di queste istituzioni è stato quello di «portare questa parte di Belle Arti quasi alla perfezione di Scienza, sugli esatti e regolari, ed incontrastabili principj de' tre Genj del Ballo – Sig(no)ri Noverre, Dauberval, e gran Vestris». Ribadisce poi che col suo opuscolo sul metodo, per coloro che vorranno intraprendere la carriera di danzatori, offrirà la possibilità di imparare – a partire da non oltre otto anni di età – «tutte le proporzioni, e movimenti regolari, Legazioni e basi fondamentali» della danza, arte che costituisce il più piacevole intrattenimento «delle più Brillanti Società delle culte Nazioni dell'Europa, non che de' Popoli non civilizzati nell'Estensione [sic] del Mondo». Il documento si chiude con la proposta di rimettere al giudizio del pubblico l'allievo che gli si vorrà affidare nell'istruzione, così che dal suo profitto la famiglia possa valutare se farlo entrare nelle Reali Scuole.

Il documento n. 7, del 18 giugno 1816, è invece indirizzato a de Rossi dal Sovrintendente, il Duca di Noja, che ha ricevuto la sua relazione dal Ministro dell'Interno e comunica che gli sono stati accordati 120 ducati per l'istruzione dei ragazzi affidatigli, con la concessione provvisoria di «una piazza di Maestro nella Scuola Generale» con la paga di 25 ducati al mese a partire dal 1° giugno 1816.

Il documento n. 8, del 5 settembre dello stesso anno, contiene la risposta di de Rossi all'assegnazione della carica di maestro provvisorio, rispondendo alla comunicazione del Sovrintendente con delusione e amarezza, perché vede disatteso il «principio di Equità, e di Giustizia», non mancando di sottolineare come questo incarico fosse, a suo avviso, una tipologia di impiego inventata dagli stessi docenti della Scuola generale e «creato al momento dalla Sopr'intendenza [sic]» per poter poi affidare la scuola ad altri. Ecco quindi che de Rossi chiede un esame pubblico al cospetto del re, davanti al Ministro, al Sovrintendente e a una serie di «Esteri professori» per poter giudicare autopicamente le sue abilità di insegnante.

I documenti n. 9 e n. 10 riguardano il nuovo esame. Il primo, del 25 febbraio del 1817, è un breve sollecito all'esecuzione del nuovo esame privato dei ragazzi da parte del Duca di Noja dopo il ricorso spedito dal maestro, che invita a indicare giorno e luogo. Il secondo, datato al 28 febbraio 1817, è la risposta di de Rossi sul secondo esame ordinato dal Sovrintendente, che spera di poter sostenere pubblicamente. Il maestro rende noto che l'esame sarebbe durato circa due ore e alla parte propriamente tecnica sarebbe stata associata una piccola pantomima e alcuni ballabili. In questa risposta l'aggettivo *patrio* e la parola *Patria* – così come in altri documenti – sottolineano un senso di appartenenza nazionalistica che trasuda insofferenza per l'atteggiamento filofrancese delle dirigenze.

per pochi mesi a causa della di lui morte) è un elemento considerato imprescindibile per la formazione del danzatore professionista.

43. Tace delle altre esperienze europee, probabilmente conscio dell'atteggiamento filofrancese dell'ambiente napoletano.

I documenti n. 11 e n. 12 riguardano invece le difficoltà logistiche e organizzative incontrate da de Rossi, nonché la necessità di provvedere a superarle per sostenere il nuovo esame da tenersi davanti a una commissione scelta dal Sovrintendente e in presenza del Conte di Gallenberg. In particolare nel doc. 11, del 10 marzo 1817, de Rossi lamenta di essere stato privato della sala in cui tenere le lezioni e del professore di violino per l'accompagnamento delle stesse, per cui il ricorrente sottolinea queste due necessità e un orario preciso durante il quale svolgere il proprio lavoro senza interruzioni. Nonostante questi problemi, si rende disponibile a sostenere l'esame nel mese di maggio dell'anno corrente. Il Duca di Noja (19 marzo) accoglie le sue richieste e dispone che la sala gli sia concessa alle ore 10.30 e così il professore di violino.

Il documento n. 13 è un'altra testimonianza relativa all'attenzione posta sulla metodologia e sulle specificità della "scuola napoletana". Si tratta di una carta del 25 aprile del 1817 (sempre una copia) dal Sovrintendente a de Rossi sulla data del nuovo esame, come stabilito dal dispaccio del 21 novembre 1816 dal Ministro degli Affari Interni. Avendo ricevuto dal ricorrente assicurazione sul completamento del programma didattico per gli alunni a lui affidati, è fissata la data prevista al 1° maggio immediatamente successivo, per le ore 10.00 in una delle sale della Scuola di Ballo dove era solito tenere lezione Pietro Hus. Sulle modalità dell'esame, il Sovrintendente così chiosa:

Avendo io già nominato una Commissione de' più valenti Soggetti nell'arte, che giudicherà se a norma del parere emesso dall'altra commissione che intervenne all'antecedente saggio da voi dato nella istruzione di pochi alunni, i vostri principj nell'arte siansi conformati al sistema che trovasi già stabilito da maestri delle Reali Scuole di ballo.

L'ultima parte del documento evidenzia la necessità di uniformarsi a un sistema didattico specifico, utilizzato dai maestri delle Reali Scuole di Ballo sancarlinese: da qui una plausibile discrepanza tra le metodologie di de Rossi maturate all'estero e i requisiti richiesti per l'insegnamento a Napoli. Un quadro interesse da indagare ma, al momento, privo di documentazione tecnica.

Il documento n. 14, indirizzato da de Rossi al Ministro degli Affari Interni in maniera riservata e datato al 3 maggio 1817, sottolinea la trionfale riuscita dell'esame tenutosi due giorni prima nella sala del Teatro del Fondo (già adibita alle lezioni della Scuola di Ballo) e fa menzione di alcuni componenti ufficiali della commissione, che definisce «numerosa». Oltre ai tre membri della Sovrintendenza, il segretario del Ministro degli Interni e sua moglie, «tutti li professori» e tutti i ballerini dei Reali Teatri di Napoli. Si meraviglia di non aver ricevuto la possibilità di un esame pubblico da parte della Sovrintendenza e mostra ancora timori per ulteriori "equivoci", nonostante tutto sia «in regola».

Nel documento n. 15 la risposta del Sovrintendente lo conferma maestro soprannumerario e aiutante delle Reali Scuole di ballo, in base al Real Decreto del 23 maggio 1817, con lo stesso stipendio di cui al momento stava godendo, ovvero di 24 ducati mensili (esente da ogni ritenuta, «menocchè [*sic*] da quella del due, e mezzo per cento»).

Il documento n. 16, datato al 9 giugno del 1817, è una chiara accusa alla Sovrintendenza,

in particolare al Duca di Noja e al Cavalier Monforte, i quali, a detta di de Rossi, avrebbero ordito manovre per non fargli ottenere il posto di maestro. Per questo motivo gli aveva indirizzato diverse lettere per informare il ministro al riguardo. Dopo il secondo esame il problema riguarda la necessità di ottenere lo stipendio integrale, in particolare per il fatto di ricevere, quale maestro provvisorio dopo il primo esame, 25 ducati al mese, per poi essere rinominato con lo stesso titolo – ma anche aiutante – dopo il secondo esame «più riuscito del primo» con lo stipendio diminuito di 24 ducati. Si definisce dunque «ingiustamente oltragiato [sic] dagli nemici del Trono», tra cui vi sarebbe stata la stessa Soprintendenza, definita «arbitra della volontà di S. M. (D. G.) ed anche del potere dell'E. V. [riferito al Ministro degli Interni] mentre abbatte L'una, e L'altra».

Il documento n. 17 (copia di un certificato), del 12 febbraio 1820, è invece una attestazione da parte di Salvatore Taglioni, *Maestro delle R(ea)li Scuole di Perfezione di ballo*, sul fatto che *Giuseppe Derossi*, nominato maestro soprannumerario e aiutante delle medesime scuole, sia sempre stato ligio ai propri doveri, relazionandosi agli allievi con grande zelo. In virtù di questo, Taglioni auspica che de Rossi continui a fare da assistente nelle Scuole di perfezione durante la sua assenza (per la quale sarebbe stato sostituito dalla sorella, la Signora Dubourg).

Il documento n. 18, del 10 marzo 1820, è la copia di una lettera di de Rossi a Taglioni che si trova a Milano, città nella quale lui stesso era stato impegnato per cinque stagioni «sempre con gran successo». De Rossi gli parla degli esami delle Scuole di ballo e che la loro (ovvero quella di perfezione) si era distinta per gli allievi Maglietta, Guerra «e la Ricci piccola»; anche grazie alla sua dedizione particolare essi avevano guadagnato il secondo premio di 30 ducati ciascuno con l'«Antré de' Battements [sic]». Giura all'amico di aver molto lavorato e si augura una giusta gratificazione, aggiungendo che avrebbe dato alla sorella Signora Dubourg «la polizza del soldo» di Taglioni. Aggiunge che Vestris sarebbe partito per Milano due giorni dopo e pertanto si sarebbe potuto organizzare con lui per le rate dovute a quest'ultimo entro il 21 del mese corrente. Chiude con i saluti a Madama Taglioni da parte di tutta la sua famiglia.

Il documento n. 19 è del 28 marzo 1820 ancora da Salvatore Taglioni, in risposta alla lettera precedente, lieto di apprendere i progressi della scuola e attento a raccomandare sempre la massima attenzione e precisione nella gestione degli allievi da parte del suo aiutante. Taglioni informa che è quasi al termine del ballo che deve andare in scena il 3 aprile e non manca di riportare la propria soddisfazione per quanto riguarda i costumi, le scene e l'attrezzatura⁴⁴.

44. Si tratta del ballo *La conquista di Malacca*, ballo storico in cinque atti composto da Salvatore Taglioni Maestro di perfezione delle R. Scuole di Ballo di Napoli, primo ballerino, e compositore de' R. Teatri andato in scena al Teatro alla Scala nella primavera del 1820, insieme al melodramma *La Principessa in Campagna*. Libretto online: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.21502.0/?sp=3&r=0.098,0.247,0.804,0.294,0> (u.v. 5/3/2019). Il ballo di Taglioni era già andato in scena al San Carlo nel 1819: *I Portoghesi nell'Indie, ossia La conquista di Malacca, ballo eroico pantomimo in cinque atti posto in scena da Salvatore Taglioni, Maestro di perfezione delle Reali Scuole di Ballo, e primo ballerino dei Reali Teatri, E rappresentato in Napoli*

Il documento n. 20, datato al 15 marzo 1820, è un'altra *Memoria Riserbata* per il solo Ministro degli affari Interni contro Salvatore Taglioni: de Rossi, ricordando che l'esame degli allievi della Scuola di Perfezione del 9 marzo 1820 era stato portato a compimento con grande soddisfazione e con grande fatica per parte sua, denuncia che:

Essendo il Sig(no)r Salvatore Taglioni con permesso Reale fuori di Napoli [...] se il Sig(no)r Taglioni ha figurato di farsi rimpiazzare nella di lui assenza da sua sorella Luigia Bourg l'ha fatto per non perdere il Soldo, e Laffitto [*sic*] della di lui Sala, questo abbuso [*sic*] ingiusto dalla parte del Sig(no)r Taglioni non doveva essere tollerata dalla Sopr'intendenza ma è stato autorizzato mentre è contro tutte le regole dello Stabilimento, le quali lo proibiscono. Accordando agli maestri, o aggiunti delle medesime Scuole il Rimpiazzo dell'assenza di qual si sia individuo delle dette Scuole, e questo rimpiazzando [*sic*] riceve / oltre del di lui Soldo / mezzo Soldo di quello del piazzato, sino al termine del permesso, od altro ec(cetera) ec(cetera) ec(cetera) e l'altro mezzo Soldo del sud(dett)o resta in beneficio dei fondi dello Stabilimento, e in disposiz(io)ne della Soprintendenza, per poterne fare quell'uso più conveniente per il bene delle sud(det)te Scuole. Eccellenza (se tutto si osservasse con giustizia, e saressimo felici)⁴⁵ la verità del fatto, e facile ad intagarlo [*sic*]. Il merito del ricorr(en)te l'attestano i Certificati qui annessi, e l'Esami subiti.

Ecco quindi la segnalazione sulla non corretta gestione del denaro rispetto alle retribuzioni dei soggetti in questione e la richiesta, ancora una volta, di una gratificazione per il proprio lavoro, non mancando di sottolineare ripetutamente il proprio impegno e i torti subiti. Addita poi la morale delle Scuole, per le quali il Ministero si prodiga in spese notevoli ma che, a sua detta, «sarebbero senza profitto, e senza un successo, che possa illustrare una nazione, ed onorare le benefiche mire del Sovrano». Sembrerebbe dunque che il decadimento morale, ascritto agli anni Trenta, sia già serpeggiante, almeno a detta di un maestro deluso, il quale dichiara che si farebbe garante di un capovolgimento della morale e dell'economia delle Scuole, se solo ne avesse la possibilità: «Io mi comprometterei dare un sistema di economia di condotta, e di morale alle Scuole, ed a Teatri, col terzo di meno, che ora spende l'Erario Regio, e principalmente alle Scuole, che fanno disonore per il sistema attuale».

Procedendo verso la fine del *dossier*, il documento n. 21, del 12 aprile 1823, è una ulteriore copia di una *Memoria Riserbata per il Direttore degli affari interni*. Qui de Rossi ricorda di essere stato nominato tra i maestri di ballo delle Reali scuole con Real Decreto del 23 maggio 1817 e che, per un malinteso della Soprintendenza, composta dal duca di Noja, Cavalier Monforte e Conte di Galenberg, non aveva ricevuto la nomina che gli spettava ed era pertanto rimasto con la retribuzione di «mezzo Soldo». Ancora una volta enumerando le diverse suppliche gratificazioni e torti ricevuti, ribadisce l'esiguità della cifra e supplica di essere equiparato a livello economico per quello che gli spetta, poiché lui saprebbe bene far risparmiare all'Erario «per lo meno Ducati Trentamila annui sulli Reali Teatri e Scuole», ma oltre a questo sarebbe in grado di portare «due Stabilimenti a fiorire con successo,

Nel Real Teatro di San Carlo Nella sera del 30 Maggio 1819 Fausto giorno onomastico di Ferdinando I. Re del Regno delle Due Sicilie, Tipografia Flautina, Napoli 1819.

45. In parentesi nel testo.

nella dicensa [*sic*], e nella moralità».

Il documento n. 22, del 20 gennaio 1825, è indirizzato al re. De Rossi riconosce di aver presentato al sovrano un «prolisso incartamento», ma si giustifica specificando di averlo fatto solo per non tediare a parole per tutti gli inconvenienti incorsi in dieci anni, precisamente dal mese di agosto del 1815 all'incipiente 1825, senza che ne avesse colpa o demerito alcuno. Chiedendo dunque perdono protezione e garanzie al sovrano, prega di ottenere lavoro per il sostentamento della sua numerosa famiglia, per cui lo avrebbe informato anche dei torti subiti e per i quali domandava giustizia. In particolare cita ancora una volta il caso di Salvatore Taglioni:

Maestà questo è inaudito; ... di essere stato posposto al rimpiazzo del Sig(no)r Taglioni, che per tutti li doveri, riguardi, e meriti li perveniva, mentre un Maestro Estero, senza nessun di questi, per semplice favore della presidenza ne occupa il posto a detrimento dell'infelice ricorrente. Approvato Professore per mezzo di Decreti Reali Maestà la Presidenza, non aveva l'autorità di farlo, senza calpestare le leggi umane, e Divine, e quelli Sacri doveri di responsabilità, obediensa [*sic*], e rispetto per il sovrano: il quale accettando un stabilimento, accetta l'esecuzione delle leggi stabilite in esso; facendo dunque torto a queste, coloro, che le amministrano, si rendono spregiuri. Maestà per lo spazio di otto anni circa, che il ricorrente indefessamente ha travagliato alla Scuola di perfezione, e per ricompensa li viene tolto il rimpiazzo, ne dimanda l'indennizzazione sul mezzo soldo del Sig(no)r Taglioni, secondo li preliminari dello Stabilimento, perchè [*sic*] l'Estero favorito gode l'interno soldo.

Il breve documento n. 23, redatto a Palermo il 17 gennaio del 1814⁴⁶ dal Capitano Giustiziere della Capitale, rende noto che il Principe Vicario Generale, in seguito alle «suppliche di Giuseppe Dominicus de Rossi, Impressario, e compositor di balli del real Teatro di S. Cecilia» ha acconsentito a una serata in suo beneficio, a condizione che de Rossi non andasse «in giro per le Loggie [*sic*], e per la Platea». Abbiamo dunque notizia di un suo impiego anche come impresario.

Il documento n. 24, altrettanto breve, del 12 ottobre 1822, certifica a nome del Cavaliere Sancio, per la Soprintendenza Generale del reale Albergo de' Poveri e degli Ospizi e Stabilimenti riuniti, che de Rossi, «Maestro di Ballo, e Direttore del Reale Albergo de' Poveri» è dipendente dello stabilimento da molto tempo e con grande soddisfazione da parte del Governo, sia per la condotta che per gli esiti del suo lavoro, né vi era stata mai alcuna ombra sulla sua morale o sui suoi «sentimenti politici».

L'ultimo documento di questo piccolo incartamento, il n. 25, è del 20 gennaio 1825 ed è una ulteriore supplica al re da parte di de Rossi, che ancora una volta prega con insistenza il sovrano, visti gli incartamenti procurati, di fare giustizia per lui, ormai ridotto all'indigenza e incapace di sostenere la sua famiglia.

46. Il *dossier* torna cronologicamente indietro.

Nota conclusiva

Nel rinviare necessariamente ad altra sede approfondimenti specifici, si fa seguire qui la trascrizione dei testi integrali, al fine di offrire le fonti dirette di quanto esposto.

Questo piccolo *dossier* fa luce sulle vicende napoletane di Giuseppe de Dominicis de Rossi, sul quale resta ancora molto da indagare per ricostruire una carriera e, possibilmente, una linea metodologica che possa offrire qualche suggestione indicativa riguardo alla scuola napoletana di inizio Ottocento, innestando quanto da lui dichiarato in un più ampio quadro di elementi.

La formazione a Parigi secondo la scuola di Noverre, Dauberval e Vestris è dunque la prima tappa dei trentacinque anni trascorsi fuori Napoli; sappiamo di una esperienza certa alla Scala di Milano documentata da altre fonti⁴⁷, mentre è a Palermo in qualità di impresario e compositore almeno fino al 1814. L'insuccesso del suo ballo *I due sciocchi* andato in scena al San Carlo nel 1816⁴⁸ e l'indigenza economica ci fanno ipotizzare che sia stato una di quelle personalità che hanno molto viaggiato ma che non hanno avuto un appoggio "politico" adeguato. L'atteggiamento costantemente vittimistico delle suppliche si confà a quello degli altri dipendenti che di volta in volta indirizzano richieste analoghe alla Soprintendenza o al Ministero.

La controversa disposizione nei confronti di Salvatore Taglioni, così come l'astio verso Henry, necessitano di ulteriori appoggi documentari per rispondere in maniera corretta agli interrogativi che le carte al momento disponibili ci pongono.

Da un punto di vista strettamente tecnico non è altresì possibile, al momento, trarre sia pure minime conclusioni riguardo alla metodologia di de Rossi, che esulino da quanto egli stesso dichiara in maniera molto generica in merito all'ascendenza francese e all'attenzione verso lo studio della mimica.

All'indagine sulle carte d'archivio è affidata la speranza di rinvenire elementi ulteriori che chiariscano le linee adottate nel lavoro di formazione. Obiettivo non certo semplice, ma prezioso per un'arte effimera come la danza.

47. Cfr. Claudia Celi – Andrea Toschi, *Signor Rossi's riddles. An annotated chronology of Domenico Rossi (ca. 1745-post 1821)*, in «Cairon», n. 2, 1996, pp. 7-30; José Sasportes, *Noverre in Italia*, in «La danza italiana», n. 2, primavera 1985, pp. 39-66.

48. Cfr. Francesca Falcone, *Armando Vestris danzatore e coreografo a Napoli: la stagione del 1817*, in Paologiovanni Maiorano – Maria Venuso, *Danza e ballo a Napoli*, cit., pp. 101-122, in particolare p. 106 e relative note.

Copia
De' Documenti, e di Relazioni riservate
per la
SACRA PERSONA DI SUA MAESTA'
Iddio Guardi, e Mantenga

Nota editoriale e paleografica

La numerazione progressiva di questa appendice è funzionale alla lettura, in quanto alcuni documenti retrocedono cronologicamente. La trascrizione non ha normalizzato la lingua e le abbreviazioni sono sciolte in parentesi tonda. La scrittura dei documenti autografi si presenta ben leggibile, dal *ductus* leggermente inclinato a destra e modulo medio; i diversi errori di morfologia e sintassi, ascrivibili soprattutto alla lunga permanenza all'estero, non sono stati normalizzati. I documenti contrassegnati come "copia" e quelli in risposta da parte delle istituzioni sono redatti in scritture cancelleresche di alta leggibilità.

Documento n. 1

Memoria riserbata

Per S. E. il Segretario di Stato

Ministro dell'Interno

Eccellenza

Ripatriatosi Giuseppe de Dominicis Derossi professore, e compositore di Ballo / ben cognito da V. E. / li 10 agosto 1815 perveniente da Palermo; umiliò più ricorsi a codesta R(ea)le Segreteria dell'Interno per ottenere il posto vacante di una delle tre Scuole di Ballo che occupava il professore Francese Sig.(no)r Enrico che abbandonò la Capitale prima dell'entrata di S. M. / D. G. /, le quali sino dalla fondazione di questo stabilimento furon istallate, cioè Scuola gen(era)le, colla quale era obbligato il Maestro formare un buon Corpo di Ballo, e bene iniziare nell'Arte quelli allievi, che il di loro fisico li era stato più prodico [sic]. Scuola particolare, dove il Maestro era obbligato di ben piazzarli, e con precisione far conoscere agli allievi che pervenivano dalla detta Scuola gen(era)le tutte quelle vere proporzioni, e movimenti regolari, basi fondamentali di eseguire qualsisia legazione, acciocchè concorrere potessero a rendersi suscettibili nella vera Arte. / Questa è la Scuola dimandata dal ricorrente / Scuola di perfezione, la quale servir doveva che a dare l'ultimo, e l'unico ritocco all'organico corpo, acciò potesse questo essere leggiadro, e morbido ne' suoi agibili movimenti, e così a norma de' regolamenti, e dell'abilità loro, classificarli ne' posti convenienti per li R(ea)li Teatri, e metterli fuori di Scuola. Mentre li regolamenti stabiliti per le sud(det)te Scuole non ammettevano entrata agli allievi al di sotto di anni 10 al più / se però avevano grande avvenenza, mentre dovevano entrare di anni 8 e sortire di anni 18 / o bravi o mediocri.

Eccellenza, questi ottimi regolamenti sono negletti, e perciò si vedranno le scuole sempre in decadenza; ciò serve di norma all'E. V. acciò possa ben giudicare le pretese giuste del ricorrente, ed essere accorto sulle grandi spese che la Soprintendenza prodica per favore di quelli infelici mancanti del proprio alimento, e per conseguenza inabili allo studio.

Il ricorrente ricorse pure in virtù di un Decreto di S. M. / D. G. / Ferdinando IV. col quale ordinava la preferenza ai suoi fedeli sudditi sopra qualunque impiego: V. E. si benignò per ben due volte rimettere l'oratore all'informo della R(ea)le Soprintendenza; questa ha rifiutato di aderirvi, non adducendo altro, se non che il ricorrente non era Francese, senza riflettere se lo stesso avesse dei meriti, e dell'abilità su tale Arte, e senza riflettere al R(ea)l Decreto. Eccellenza. Se non reca meraviglia la seconda risposta che la Soprintendenza fece al ricorrente mentre il sistema dell'oratore non è quello del demanio, ed

essa lo confonde con quello dell'Arte⁴⁹. Ricorse di nuovo l'oratore, e dimandò un'esame [*sic*] sotto la visura de' Maestri, e professori Francesi, perchè [*sic*] fu anche questa ributata dalla Sporaintendenza. V. E. benignò autorizzare con Dispaccio la dimanda, colla quale ordinava che fossero affidati all'oratore sei allievi della Scuola gen(era)le di Ballo, iniziati ne' loro principj nell'arte, per lo spazio di quattro mesi di regolari lezioni, / e non già di tempo / sotto l'istruzione dello stesso, elasso il quale termine dopo un giusto esame dell'abilità sua, gli si potesse concedere il posto di cui aspirava.

Quantunque l'ordine di v. E. non fu amplamente [*sic*], nè mimimamente eseguito, pure il ricorrente chinò il capo, ed accettò invece di sei allievi iniziati nei principj del Ballo, con soli cinque, / scarti della sud(det)ta scuola gen(era)le, / uno de' quali appena iniziato, e la verità dello stato de' met(od)ⁱ⁵⁰ potè rilevarsi da un processo verbale, che il ricorrente ebbe l'accortezza farsi stendere innanzi ad una Commissione di cui il Sig(no)r Conte di Galamberg [*sic*] n'era il Capo, ottenne una ricevuta sottoscritta dall'oratore, dalla quale V. E. puote bene giudicarne l'oggetto ove tende.

Eccellenza, il patrio professore tutto confida nella Giustizia Divina, dalla quale farà brillare anche quella dell'E. V. a favore del ricorrente.

Napoli 4 (Dice)mbre 1815

Giuseppe de Dominicis Derossi

49. Sottolineato nel documento.

50. Lettura incerta.

Documento n. 2

Copia della ricevuta

fatta dal

Professore Ricor(ren)te

Per ordine del Signor Soprintendente delle Reali Scuole di Ballo e Teatri Signor Duca di Noja = Nella Sala della Scuola di Ballo per mezzo di una Commissione formata dalla Reale Soprintendenza, e per mezzo del Signor Conte di Gallemberg Direttore delle sud(det)te Reali Scuole di Ballo ricevei il primo Dicembre 1815 n,° 5 allievi / uno solo iniziato / per istruirli ne' regolari principj della Buona Danza: specificato nel Processo verbale composto dalla sud(det)ta Commissione, ed il prelodato Signor di Gallemberg, scritto dall'attuale attintante [*sic*] delle sud(det)te Reali Scuole, D. Antonio Gioja, e segnato dalla detta Commissione = Nomi, e cognomi de' medesimi = Nicola Marchesi appena iniziato di anni nove = Vincenza Minicacci pochissimo, d'anni sette e mezzo = Angiola Cento / lo stesso / di anni otto e mezzo = Gaetano – Benevento niente affatto, di anni otto = Questi ricevuti senza orario, senza sicurezza di sistema = Io ne ho formato un giornale istruttivo per dare poi conto a chi spetta = firmato de Dominicis Derossi = Napoli 1° Dicembre 1815

Documento n. 3

Copia di una Seconda Memoria

Per S. E. solo

Il Ministro dell'Interno

Eccellenza,

Pieno di fiducia Giuseppe de Dominicis derossi sulla bontà, e retta Giustizia di V. E. viene a reclamare [*sic*] la Garanzia di quelli Ordini che V. E. diedeli p(ri)mi di Novembre 1815. colli quali l'oratore veniva autorizzato, subire un'Esame [*sic*] sopra dei Allievi, che della Scuola Generale doveva ricevere, iniziati ne' primi principj dell'Arte, e dopo quattro mesi regolari D'istruzione à sud(det)ti Allievi; Innanzi ad una scelta Commissione di giusti professori dell'Arte, decidesse dell'Abilità del Professore ricorr(en)te.

Eccellenza, questo termine non è ancora giunto, e si pretende l'esecuzione dell'Esame: Si pretende piuttosto [*sic*] la rovina dell'Oratore mentre in così breve spazio di tempo l'han fatto soffrire interruzioni, mancanze degli Alunni, sconcerti, dispute, e dissunzione [*sic*], sino a levarli il locale di una Sala, che apparteneva al Real Teatro del Fondo ch'era unito al Quinto ordine di Loggia, e questa fù [*sic*] data per pretesto alla Posta delle Lettere per togliere tutti li mezzi all'Oratore, onde potesse scomparire. E inutile poter descrivere a V. E. le ostilità, che ha ricevuto il ricorr(en)te dagli Subalterni della Soprintendenza. La sola provvidenza [*sic*] divina ha messo argine, a tale iniquità, e spera il ricorr(en)te, che metterà anche fine. Implora pertanto V. E. a volersi degnare ordinare, che questa Esame abbia luogo dopo il termine prefisso di Cento, e venti Lezioni, mentre alla fine del corrente Aprile, non manterranno, che a Novantaquattro Lezioni, e che unitamente agli Giudici prescelti dalla Soprintendenza c'intervenissero altri Professori giusti, ed in parziale, che dopo la lettura del processo verbale, por norma di giudizio de' Giudici, si esponessero gli Allievi.

Eccellenza, la grazia speciale che l'E.V. potrebbe accordare all'Oratore, sarebbe quella di onorarlo nell'Esame. La sola presenza di V. E. basterebbe a non far nascere equivoci fra Giudici, mentre questi sono stati quasi sedotti.

In attenzione il ricorrente di una così benigna Grazia la spera di riceverla. Quam Deus.

Napoli, 12 Aprile 1816.

Documento n. 4

Copia
Della Supplica dopo
L'Esame

Eccellenza,

A norma de suoi ordini dello scorso Novembre 1815 ed Aprile susseguente 1816 accio il Professore di Ballo Giuseppe de Dominicis derossi subir dovesse un'Esame [*sic*] sull'istruzione dei sei Allievi affidatoli per quattro mesi regolari di lezioni: Questa [*sic*] ebbe luogo il giorno 17 Maggio corr(en)te per ordine di S. E. Il Sig(no)r Duca di Noja sopr'intendente [*sic*] delle Reali Scuole, e Teatri, in una delle Sale della scuola Generale di Ballo, innanzi ad una Commissione cerata, e stabilita da Prelodato Sig(no)r Duca, e del Sig(no)r Conte di Galamberg [*sic*]. Membro della R(ea)le Soprintendenza, e Direttore delle dette Scuole ed innanzi alli Maestri delle medesime, Professori Francesi, che Italiani. Il Sig(no)r D. Antonio Gioja Attitante in nome del sud(det)to Sig(no)r Duca, ordinò L'Esame senza neppure leggere il processo verbale; il quale era necessario, per informo degli Giudici, e per L'avantaggio [*sic*] dell'Oratore, questi senza proferire parola espose li suoi Allievi, li quali riuscirono con grandissima soddisfazione della Commissione, del Sig(no)r Conte di Galamberg [*sic*]; e degli medesimi Professori.

Una riuscita così felice, fa sperare all'Oratore di esser ammesso alla Scuola senza altro Esame, nè [*sic*] ricorsi, secondo il dispaccio, ed ordini dell'E.V.

Si trova l'oratore in dovere parteciparne a V. E., mentre la sua leale Giustizia L'hà [*sic*] condotto à [*sic*] si felice termine; possa questa istessa influire sull'animo dell'Emuli suoi, purché L'Oratore non vada d'Avantaggio vacando colla di lui Arte

Ha l'onore dirsi dell'Eccellenza

Napoli li 25 Maggio 1816

Il fedel Servitore

Giuseppe de Dominicis derossi

Documento n. 5

Copia

Opuscolo, e Memoria

Riserbata

Per S. E. Il Sig(no)r Ministro

Dell'Interno

Eccellenza,

In virtù del Real dispaccio di S. M. (D. G.) de' vostri ordini, e dell'Adempimento del Professor Derosi sul di lui Esame fatto, e riuscito sulli [sic] Allievi affidatoli. Non vede nessuna decisione sulla di lui sorte, anzi vede la Soprintendenza indecisa, e fredda sulle di lui pretese, e sull'infelice sua Situazione. Eccellenza. Il supp(lican)te taccque [sic], e tace sul passato, ma tacere non puote sulla rovina, che gli Emuli pretendenti gli stanno ordendo per togliergli il posto / che ora per merito li appartiene / mentre li hanno levato tutti i mezzi di procurarsi il suo mantinimento [sic], escludendolo da qualunque Teatro fino a farli proibire un'Opuscolo [sic], che il ricor(en)te volea far stampare per farsi conoscere, e procurarsi un sicuro matinimento [sic] per esso, e per la sua numerosa famiglia. Ed eccone una Copia, acciò l'E. V. possa maggiormente con sicurezza prodicare [sic] al ricor(en)te quelli giusti provvedimenti [sic] per la sua Situazione. Assicurato L'Oratore, e prevenuto di un si [sic] attentato, ricorre alla rettitudine della Sua Giustizia, supplicandolo a volersi benignare di assicurarli il posto, e farli accordare qualche gratificazione sulle di lui fatiche erogate sulli scarti della Scuola Generale di Ballo, che per si [sic] breve spazio di tempo, si trovano ben esperti nell'Arte. Eccellenza li sudori versati dall'Oratore / sulli medesimi/ invece di esser accolti e calcolati dalla Sopr'intendenza, sono ributtati, perche [sic] questa invece di proporre la relazione del ricor(ren)te ne hà [sic] proposta un'altra afavore dello stesso Signor Enrico, che si trova ancora in francia [sic]. Il posto del ricor(ren)te non può l'essere più contrastato tutto spera dalla Reale Munificenza di S. M. (D. G.) e dalla Leale Giustizia dell'E. V.

P. S. Diocivede / Informazione segreta al Segretario di V. E. /⁵¹

Napoli

Li 6 Giugno 1816

Giuseppe de Dominicis derossi

51. Sottolineato nel documento.

Documento n. 6

Copia

Avviso

Giuseppe de Dominicis de' Rossi Professore, e Compositore di Ballo dopo l'Assenza di trentacinque Anni viene di ripatriarsi [*sic*].

Egli per esser utile a suoi concittadini si propone di dare alla luce un Opuscolo sul Metodo Facil istruttivo della Bella danza, e dell'espressione Mimica.

Le sue fatiche consumate si in Francia / e propriamente in Parigi nelle scuole, ed Accademia Reale denominate Menus Plaisirs du Roy / Grand'Opera / che in diversi primarj Teatri dell'Europa, altro scopo non hanno auto finora, se non se quello di portare questa parte di Belle Arti quasi alla perfezione di Scienza sugli esatti, e regolari, ed incontrastabili principj de' tre Genj del Ballo – Sig(no)ri Noverre, Dauberval, e gran Vestris. L'autore col Metodo si compromette di dare, ogni Allievo desideroso di Battere tal Carriera / purché [*sic*] in esso ci concorre una fisica disposizione, e che L'età non oltre passi Anni Otto / nulla Curando la perfetta ignoranza dell'Arte / in termini di due Anni atto a conoscere ed eseguire tutte le proporzioni, e movimenti regolari, Legazioni e basi fondamentali, che concorrono ammirabile tal Arte, che forma il dilettevole trattenimento delle più Brillanti Società delle culte Nazioni dell'Europa, non che de' Popoli non civilizzati nell'estensione [*sic*] del Mondo.

Si compromette in oltre L'Autor Maestro, elasso il termine di due Anni, di rimettere al Giudizio del Pubblico [*sic*] quell'Allievo, che li sarà stato affidato, onde far rilevare se il profitto dello stesso abbia la Corrispondenza proposta: Così a piacer de' Genitori farlo ammettere indi nelle Reali Scuole.

Documento n. 7

Napoli, 18 Giugno 1816

Real Soprintendeza de' Teatri, e Spettacoli

Al Sig(no)r Giuseppe de Rossi

Mi dò [*sic*] il piacere di passare a Vostra notizia, che Sua Maestà per l'organo del Ministro dell'Interno mi ha comunicato la Sua Sovrana rilazione [*sic*], colla quale si è degnata di accordarvi la gratificazione di ducati Centoventi in compenso delle vostre fatiche [*sic*] finora erogate nella istruzione de' sei Alunni delle Reali Scuole di ballo, e di concedervi provvisoriamente una piazza di Maestro nella Scuola generale col Soldi di Venticinque ducati al mese a contare dal primo del cadente Giugno.

Per mettervi in attività del d(ett)o disimpegno attenderete le mie analoghe istruzione sull'oggetto: intanto essendo giusto, che colla d(ett)a gratificazione di ducato Centoventi sia soddisfatto il Sig(no)r Buono del credito, che costui contro di voi rappresenta. Giusta la promessa, e parola avanzata [*sic*], io vi prevengo di aver già disposto l'occorrente pe'l pagamento regolare di d(ett)a Summa in favore de vostro creditore.

Vi saluto con stima

Il duca di Noja

Documento n. 8

Memoria, con Ricorso Unito;
pure riserbata a S. E. Il
Ministro dell'Interno.

Eccellenza,

La fondata, e giusta speranza del Patrio Professore di Ballo Giuseppe de Dominicis derossi, è stata svanita e quello ch'è peggio, è stata contro tutto principio di Equità, e di Giustizia: Eccellenza se l'Esame che L'oratore subj, fù [*sic*] per sola soddisfazione del Sig(nor) Duca di Noja Soprintendente delle Scuole di Ballo, e per il Sig(nor) Cavaliere Monforte / Segretario / delle dette; li quali li contrastarono il merito, e L'abilità, perche [*sic*] or dunque contrastarli il successo, e la verità della di lui Abilità non averli fatto altra Relazione, che quella dei Giudici; mentre non gli si è fatto accordare il posto meritato, per cui subj [*sic*] l'Esame.

Eccellenza: Quello di Maestro provvisorio / con malizia inventato dalli medesimi / della scuola Generale, è posto ideale, creato nel momento dalla Sopr'intendenza [*sic*], onde col tempo dare ad altri la Scuola, che il ricorr(en)te Aspira, e così allontanarlo dalle sue pretese. Se le Relazioni della Sopr'intendenza [*sic*] oscurano la verità del fatto dell'Esponente, questi umilmente supplica l'E. V. a volerli intercedere dalla Clemenza di S. M. (D. G.) un esame pubblico [*sic*] e che la Maestà sua⁵² si benignasse di onorarlo colla sua Reale presenza / Grazia speciale accordata dalla Prelodata M. S. ad altri Esteri professori / così ocularmente vedere, giudicare e decidere sull'abilità del ricorr(en)te, che unito ad un Pubblico [*sic*] giusto, conoscitore ed imparziale, ed una simile Commissione, potessero una volta, e giustamente giudicare [*sic*] a favore del merito, e così concedere al Patrio ricorr(en)te quel pane, che hà [*sic*] saputo meritarsi per sostegno della di lui famiglia. Sicuro il ricorr(en)te che V. E. voglia proteggere una giusta Causa, e non voglia lasciarlo così in Ozio col massimo pregiudizio degli suoi interessi e delli [*sic*] Allievi.

Lo spera per grazia speciale. Quam Deus.

P. S. La grande onestà, giustizia ed Umanità del suo Segretario, ha fatto sì ch'è [*sic*] io non sia affatto escluso dalla Sopr'intendenza [*sic*].

Giuseppe de Dominicis derossi

Napoli, li 5 Settembre 1816

52. Sottolineato nel testo manoscritto.

Documento n. 9

Napoli, 25 Febbraio 1817

Copia

Il soprintendente de' Teatri e Spettacoli = al Sig(no)r Rossi = In esecuzione de' Superiori ordini, ed in vista del vostro ricorso speditomi da S. E. il Ministro degli Affari interni, si deve eseguire il privato esame de' vostri allunni [*sic*] al più presto possibile. Mi designerete perciò il giorno in cui possa questo aver luogo per darne in seguito le disposizioni convenienti. = Vi saluto con distinzione = firmato = il Duca di Noja

Documento n. 10

Copia della risposta

Al Sign(no)r Duca di Noja

A S. E. il Signor Duca di Noja Soprintendente delle R(ea)li Scuole e Teatri = Eccellenza = Per maggiormente assicurare all'E. V. ed alla R(ea)le Soprintendenza, che procuro di rendermi degno della sua fiducia, e del posto dimandato, ho avanzato [*sic*] una Supplica a S. M. / D. G. / per mezzo di S. E. il Signor Ministro dell'Interno pel secondo esame ordinatori da V. E. poterlo fare pubblico, onde far gustare al nostro degno ed amato Sovrano quel dolce piacere ch'egli si compiace provare, mediante le sue benefiche cure verso i suoi prediletti sudditi: questo esame durerà quasi due ore, ci unirò una picciola pantomima, e più pezzi ballabili; ma dopo però l'istruzione sedentaria e regolare di Scuola. Son sicuro dell'approvazione di V. E. e di tutta la Soprintendenza, e che vogliono applaudire alla giusta dimanda, e proteggere al patrio ricorrente, il quale tutto sacrifi-cherà [*sic*] anche i suoi propri interessi per essere utile alla Patria = Tancredi à tous les coeurs Biennée, que La patrie est chere⁵³ = Ho l'onore di dirmi = di V(ostr)a Eccellenza = Divo(t)issimo ed osser(vantissi)mo = Servidore = Giuseppe de Dominicis Derossi = Napoli 28 febbraio 1817.

53. Sottolineato nel testo e in lingua francese.

Documento n. 11

Copia

Di una dimanda da più che giusta fatta

Al Sig(nor) Duca di Noja

Eccellenza,

Per eseguire un'altro [*sic*] Esame, che mi è stato comandato di fare sugli Allievi, che di già con successo hò [*sic*] esposto / alla Critica degli Emuli / innanzi ad una Commissione scelta da V. E. ed innanzi ad uno de' Membri di codesta Real Sopr'intendenza. Il Signor Conte di Galemborg [*sic*]: Ci vogliono quelli mezzi che mi hanno / non so perche [*sic*] / tolti, acciò gli Alunni possano colla medesima esattezza, attività, e continuazione travagliare, mentre io sono come V. E. bensì [*sic*] senza Sala, e senza Violino; Eccellenza non credo mai, che di suo consenso [*sic*], sia stato dato un ordine così irregolare mentre V. E. istessa, è quella che mi hà [*sic*] fatto ordinare un secondo Esame, e che io ben volentieri mi ci sono sottomesso di adempirlo; la prego perciò a tale oggetto volersi degnare di ordinare, che mi sia assegnato un locale, ed un Professore di Violino, onde io possa istruire li miei Allievi, ed un Orario preciso acciò le lezioni non venghino [*sic*] interrotte. Ma però che tutto ciò sia dall'Attitante proposto per ordine di S. E. in allora [*sic*] mi comprometto, esser all'ordine per il p: v: mese di Maggio corr(en)te Anno, malgrado che li miei Allievi sono stati privi delle Lezioni per mancanze delli sud(det)ti Sconcerti.

Hò [*sic*] l'onore di dirmi di Vostra Eccellenza

Napoli li 10 Marzo 1817

Divotiss(i)mo, ed osserv(antissi)mo
Servitore Giuseppe derossi

Documento n. 12

Copia

Napoli, 19 Marzo 1817

Il soprintendente de' Teatri, e Spettacoli
Al Signor Giuseppe de Rossi

In vista delle v(ost)re richieste si sono date le disposizioni, perchè [*sic*] vi sia data la Sala alle ore 10, e mezza, ed un violino vi assista esattamente, onde potervi mettere nel caso di eseguire l'Esame dimandato.

Vi saluto

Noja

Documento n. 13

Copia

Napoli 25 Aprile 1817

Il Soprintendente de' Teatri e Spettacoli = Al Signor Rossi de Dominicis = Essendosi disposto col dispaccio de' 21 Novembre 1816 da S. E. il Ministro degli Affari Interni, che alcuni allievi delle Reali Scuole di Ballo a voi provvisoriamente affidati si esponessero ad un esame per conoscere il loro progresso sotto la vostra istruzione, ed avendo il finora aderito alla vostra dimanda [*sic*] di posporre un tale esame fino a che voi non ne conosceste capace i vostri allievi, ora in vista delle assicurazioni da voi fattami di esser pronto all'oggetto indicato, io vi partecipo di aver a ciò destinato il giorno primo dell'entrante Maggio alle ore 10 antimeridiani. Disponete perciò, che in una delle Sale della Reale Scuola di Ballo, ove s'istruiscono gli allievi del Sig(nor) Hus, siano i vostri pronti allo accennato esame, avendo io già nominato una Commissione de' più valenti Soggetti nell'arte, che giudicherà se a norma del parere emesso dall'altra commissione che intervenne all'antecedente saggio da voi dato nella istruzione di pochi alunni, i vostri principj nell'arte siansi conformati al sistema che trovasi già stabilito da maestri delle Reali Scuole di ballo = Vi saluto con distinzione = firmato il duca di Noja

Documento n. 14

Relazione

A S. E. Il Ministro

degli Affari Interni.

Riserbata per lui solo

Eccellenza,

Avanti ieri primo Maggio 1817. ebbe luogo il mio secondo Esame privato nella solita Sala del Fondo, innanzi ad una numerosa Commissione, alli tre Membri della Sopr'intendenza, il Sig(no)r Segretario di V. E. e sua Sposa, e dinnanzi [*sic*] a tutti li professori, e Ballerini de' Reali Teatri niuno eccettuati: Questa Sopr'intendenza non sò [*sic*] come ha potuto trionfare di non farmi ottenere Pubblico [*sic*] L'Esame / Iddio Solo neconosce [*sic*] L'origine / questo Esame riusci [*sic*] Brillante, e più del primo soddisfacentissimo a tutti, mentre il Sig(no)r Duca di Noja mi fece degli Elogj, per cui mi fa sperare di essere giunto al desiato scopo, mi fò [*sic*] un dovere parteciparlo all'E. V. dubitando qualche altro Equivoco / che stento a crederlo / possa nascere mentre tutto, è in regola, e l'istessa E. V. è di tutto informato, come lo sarà dal Segretario persona rispettabile, giusta, ed Umana.

Hò [*sic*] l'onore dirmi

Dell'Eccellenza Vostra

Napoli 3 Maggio

1817

Divotissimo Servo, e Suddito
Giuseppe de Dominicis derossi

Documento n. 15

Copia

Soprintendenza

De' Teatri, e Spettacoli

Napoli 4 Giugno 1817

Vi rimetto il Real Decreto portante la data de' 23 caduto Maggio, col quale si è degnata Sua Maestà nominarvi maestro Soprannumerario, ed ajutante delle reali Scuole di ballo col soldo medesimo, che godete attualmente di D. 24 mensili, esente da ogni ritenuta, menocchè da quella del due, e mezzo per cento.

Manifestandovene le mie congratulazioni, vi prevengo ad attendere le mie disposizioni, perciò, che potrà riguardarvi per l'adempimento del vostro dovere.

Il Soprintendente de' Teatri, e

Spettacoli

Duca di Noja

Sig(no)r Giuseppe Rossi de Dominici

Documento n. 16

Ultima Memoria Riserbata

Per S. E. Il Ministro dell'Interno

Eccellenza,

L'Equivoco della Reale Sopr'Intendenza [sic] sono venuti inchiaro [sic], e S. E. ha ben visto ch'erano intrichi istradagemme [sic] per sostenere il punto / che giurarono il Sig(no)r Duca di Noja, e Cavaliere Monforte / che io non avrei mai ottenuto il posto a cui aspiravo, e ch'essa mi aveva più volte rifiutato: Eccellenza la mia vita di Colloqui avuti colla medesima, e gli oltraggiamenti, mi avevano assicurato, ch'essi avrebbero [sic] fatto il tutto per nuocermi: Perciò continuamente io Informavo L'E. V. a non voler credere alle di loro informazioni, e con ardenti preghiere in grazia le dimandavo, Intervenire all'Esame. Eccellenza, giacche Essi hanno trionfato / di una vendetta fattami palese / del di loro ingiusto, e capriccioso punto: Dimando in grazia all'E. V. a permettermi ch'io ritorno di nuovo / e personalmente / a S. M. (D. G.) e che detagliatamente [sic] L'informo dell'accaduto, e di ciò che possa nascere in avvenire in mio discapito; mentre questi Signori possano, se non che farmi del Male, e se non potrò riuscire a combattere un così ingiusto, ed insuperabile tribunale, e d'ottenere il mio intiero Soldo. Eccellenza prego la sua pazienza / per qualche istante / a volersi degnare Esaminare le relazioni della Sopr'intendenza, e delle Lettere da Essa indirizzate [sic] a me, e così rileverà le perniciose; ma bensì insulse idee /contro di me / e fallaci nel medesimo tempo, perche [sic] scritte senza filo, e senza quella malizia, che la di loro malignità esigere dovea / Ma Iddio, è giusto, e Supremo / Perche [sic] da Maestro provvisorio [sic] della Scuola Generale / nella quale esisteva il Maestro / a ducati venticinque al mese con un solo Esame fatto; mi ricreano Maestro provvisorio, ed ajutante delle Scuole medesime col soldo diminuito di Ducati ventiquattro, con un secondo Esame più riuscito del primo! La Sopr'intendenza dunque, è L'arbitra della volontà di S. M. (D. G.) ed anche del potere dell'E. V. mentre abbatte L'una, e L'altra.

Perdona L'E. V. alla verità di un suddito meritevole, fedele, ed ingiustamente oltragiato [sic] dagli nemici del Trono; questa nasce dal mio cuore, il quale non sà [sic] conoscere, se non che Iddio, il Trono, e la Giustizia⁵⁴.

Hò [sic] l'onore dirmi fedelissimo

54. Sottolineato nel documento.

Dell'Eccellenza Vostra
Giuseppe de Dominicis derossi

Napoli li 9 giugno
1817

Documento n. 17

Copia di un certificato

Io sottoscritto Maestro delle R(ea)li Scuole di Perfezione di ballo certifico, ed attesto che il Sig(no)r Giuseppe Derossi nominato da S. M. / D. G. / Maestro Soprannumero, ed Ajutante nelle Scuole medesime, con mia particolare soddisfazione ha sempre con esattezza adempito a' suoi doveri, adoperando continuamente a vantaggio degli allievi tutto il zelo possibile, ed i suoi particolari talenti. In conseguenza di ciò nel render questa testimonianza sono io di sentimento che debba il detto Sig(no)r Derossi continuare come per lo passato ad assistere in dette Scuole durante la mia assenza, nella quale sarà rimpiazzato dal Sig(no)r Du Bourg mia sorella.

In attestato del vero, e per servire ove occorre si è firmato il presente = Napoli li 12 Febbraio 1820.
Salvat(ore) Taglioni.

Documento n. 18

Copia di una Lettera

Napoli 10 M(ar)zo 1820 = Sig(no)r Taglioni, e collega gentilissimo = Spero che il vostro viaggio sia stato felice, come sperar desiro, possa essere più felice anche la vostra riuscita in codesto Teatro, colle vostre produzioni, le quali riuscendo vi potrebbero portare grandi vantaggi per tutto altrove, essendo codesto Pubblico gran conoscitore delle belle arti, e principalmente delle Mimiche, e Drammatiche produzioni. Io ho avuto il piacere, e l'onore di farci cinque stagioni sempre con successo.

Ieri ebbero luogo l'esami delle Scuole di Ballo, la nostra portò il vanto, Maglietta si distinse, Guerra, e la Ricci piccola, che io ci fui sempre addosso si portarono bene, e presero il secondo premio di D. 30 ciascuno coll'Antré de' Battements. Vi giuro da amico, che ho assai travagliato, per cui spero di aver qualche gratificazione. Questo vi deve far piacere, e perciò l'ho passato subito a vostra notizia, come pure vi dico che la polizza del vostro soldo la darò a vostra sorella; direte ad essa cosa ne dovrà fare. Vestris parte dopo dimani per costà, e così voi vi accomoderete con lui per le rate, le quali alli 21 di questo deve averle.

Li saluti a Madama Taglioni da parte di tutta la mia famiglia, e desideroso di sentire il vero successomi dico = Vostro aff(ettuosissi)mo amico, e com(pagn)o = Giuseppe Derossi

Documento n. 19

Milano li 28 M(ar)zo 1820 = Caro Derossi = Ho inteso con piacere che la nostra scuola si è fatta onore, e vi raccomando sempre la massima attenzione, e esattezza.

Sono quasi alla fine del ballo che dobbiamo andare in iscena il giorno 3 Aprile. Speriamo che tutto anderà a seconda de' nostri desiderj, solo vi posso dire che sono ottimamente servito pel Vestiario, Scene, e attrezzi. I miei distinti complimenti a D. Antonio Cerillo, e dimandargli se ha qualche comando da darmi qui [*sic*], salutate tutti di casa, e augurandovi una buona Pasqua mi dico = Vostro amico = S. Taglioni.

Documento n. 20

Copia

Memoria Riserbata per S. E. solo

Il Ministro degli Affari Interni

Eccellenza,

Giuseppe de Dominicis derossi uno dei Maestri delle Reali Scuole di Ballo, e propriamente di quella di perfezione, il quale indefessamente ha travagliato per il bene, e profitto degli Allievi, e li medesimi l'hanno dimostrato il giorno nove del corr(en)te nell'Esame ch'ebbe luogo nel real Teatro del Fondo alle undici antemeridiane [*sic*] innanzi ad una Commissione, la Real Sopr'intendenza [*sic*], ed un pubblico Generale: come lo stesso ha diretto, e dirige [*sic*] attualmente la sud(det)ta Scuola, essendo il Sig(no)r Salvatore Taglioni con permesso Reale fuori di Napoli. Eccellenza se il Sig(no)r Taglioni ha figurato di farsi rimpiazzare nella di lui assenza da sua sorella Luigia Bourg l'ha fatto per non perdere il Soldo, e l'Laffitto [*sic*] della di lui Sala, questo abbuso [*sic*] ingiusto dalla parte del Sig(no)r Taglioni non doveva essere tollerata dalla Sopr'intendenza [*sic*] / ma è stato autorizzato / mentre è contro tutte tutte le regoli dello Stabilimento, le quali lo proibiscono. Accordando agli maestri, o aggiunti delle medesime Scuole il Rimpiazzo dell'assenza di qual si sia individuo delle dette Scuole, e questo rimpiazzando [*sic*] riceve / oltre del di lui Soldo / mezzo Soldo di quello del piazzato, sino al termine del permesso, od altro ec(cetera) ec(cetera) ec(cetera) e l'altro mezzo Soldo del sud(dett)o resta in beneficio dei fondi dello Stabilimento, e in disposiz(io)ne della Soprintendenza, per poterne fare quell'uso più conveniente per il bene delle sud(det)te Scuole. Eccellenza (se tutto si osservasse con giustizia, e saressimo [*sic*] felici)⁵⁵ la verità del fatto, e facile ad intagarlo [*sic*]. Il merito del ricorr(en)te l'attestano i Certificati qui annessi, e l'Esami subiti.

L'E. V. è bastantemente informato de' torti, che il ricorr(en)te ha ricevuto, e delle gratificazioni, che per tali ragioni li sono state accordate il travaglio straordinario fatto in questo Esame, e l'assunto della Scuola, che si è accinto di cooperarsi per bene degli Allievi sino al ritorno del Sig(no)r Taglioni; lo mettano in grado di avere una gratificazione: Disponendo V. E. a favore dell'Oratore / per il giusto / secondo la supplica qui annessa; prega la sua bontà a volersi benignare decretarla in modo di riuscita, acciò li due arbitri della Soprintendenza non si opponghino [*sic*] secondo il solito, che a capriccio

55. In parentesi nel testo.

disponano [*sic*] de' Teatri, e Scuole.

Eccellenza, tutto stabilimento, che non è basato sulli principj della morale non puote sostenersi. S. M. (D. G.) Prodigia [*sic*] un Tesoro per codesti due Stabilimenti senza profitto, e senza un successo, che possa illustrare una nazione, ed onorare le benefiche mire del Sovrano.

Io mi comprometterei dare un sistema di economia di condotta, e di morale alle Scuole, ed a Teatri, col terzo di meno, che ora spende l'Erario Regio, e principalmente alle Scuole, che fanno disonore per il sistema attuale.

Eccellenza ogni buon suddito ed attaccato allo Stato, puol rendersi utile in quella parte di conoscenza, che si trova! Basta che sia prodotto, e che non sia occulto, ed allontanato da quelli sentimenti depravati, che alle volte / chi comanda n'è geloso / scusi l'E. V. della libertà del ricor(en)te, ma singero [*sic*] pregio del suo attuamento, col quale assicurato dalla leal bontà di V. E., e della giustizia, che li ha fatto conoscere si è esternato con quei sentimenti, che nudre [*sic*], e nudrirà [*sic*] sino alla morte.

Giuseppe de Dominicis derossi

Li 15 Marzo 1820

Documento n. 21

Copia

Memoria Riserbata per S. E.

Il Direttore degli Affari

Interni

Eccellenza,

Giuuseppe de Dominicis de Rossi uno de' maestri delle Reali Scuole di Ballo con Real Decreto dei 23 Maggio 1817, che per un mal inteso della Reale Soprintendenza / in allora composta di S. E. il Sig(no) r Duca di Noja, e Sig(no)ri Cavaliere Monforte, e conte di Gallemberg / non fù [*sic*] nominato come per legge li spettava, e perciò ebbi meno di mezzo Soldo: Presentò a S. M. (D. G.) una Supplica nelle proprie Sue Sacre mani nel Real Appartamento di Caserta la mattina di 10 di (otto)bre 1822. alle ore 8, e mezzo antemeridiana, nella quale dimandava alla solita Clemenza di Sua Maestàte attrassate di lui gratificazioni, la quale facevano parte del suo tenue Soldo, che la Soprintendenza con contraria relazione le aveva fatto assegnare. La prelodata M. S. informato di tale equivoco gli le accordava, mentre dalli 10 Giugno 1820. non avea ricevuto, che soli Venti Ducati; perciò supplicava alla M. S. di volerli congedere [*sic*] codeste attrassate gratificazioni. S. M. (D. G.) si benignò colle sue proprie Mani porgere la detta Supp(lic)a a V. E. nella quale L'E. V. ci fece un Decreto degno della Reale raccomandazione, ma come il Supp(lican)te inavvertitamente [*sic*] prese una svista; nella quale dimandava l'informo soltanto dei quattro nuovi, e degni deputati creati da S. M. (D. G.) Signori Marchese Cafari, e Torrecuso; Signori Cavalieri Mari / Colonnello / e Rignani / offese la delicatezza di S. E. il Sig(no)r Duca di Noja, e del Sig(no)r Segretario Cavaliere Monforte, e come andò nelle di loro mani, ebbe il ricorr(en)te la disgrazia di aver che soli ducati diciotto, li quali li furono pagati nelli primi di Gennaio 1823. Eccellenza non sa il ricorr(en)te regolarsi, nel vedersi così ingiustamente negletto, ed abbandonato; prega perciò la bontà infinita di v. E. a volerlo proteggere, che giusto li Decreti, meriti, e fatiche, unito alla Clemenza di S. M. (D. G.) merita queste attrassate gratificazioni, tanto più che il degno, ed il più nono dei Sovrani, incaricò la deputazione ad eseguirlo [*sic*]; come anche prega di volerlo abilitare sugli piani economici, onesti, e ben basati, che ha presentato all'E. V. nelle sue proprie mani; dove lo Stato sparagnerà per lo meno Ducati Trentamila annui sulli Reali Teatri e Scuole, oltre di ciò avverebbe [*sic*] il piacere di vedersi due Stabilimenti fiorire nel successo, nella dicensa [*sic*], e nella moralità.

Eccellenza, è preciso dovere di ogni buon suddito fedele al suo Sovrano di cooperarsi per il bene dello Stato, un discapito anche dei suoi proprj interessi: Qualora però, sia protetto, ed agevolato [*sic*] nelle

sue savie mire; altro scopo non desidera il ricorr(en)te senon [*sic*] se quello di metterle in esecuzione [*sic*]. Mentre il ricorr(en)te parte con quei giusti principj /Aprez le Bon Dieu C'est le Roy⁵⁶: La vostra Santa Religione con precetti ci oblica [*sic*]; ed il ricorr(en)te Scrupolosamente l'osserva.

In aspettativa della sua giustizia, ed imparzialità nel sapere ben proteggere [*sic*] tali sentimenti, ha l'onore il ricorr(en)te dirsi dell'eccellenza Vostra

L'umile Servitore e fedele
Suddito
Giuseppe de Dominicis de Rossi

Napoli 12 Aprile

1823

56. In francese e sottolineato nel testo.

Documento n. 22

S. R. M.

Signore,

Se Giuseppe de Dominicis de Rossi, Vostro fedelissimo suddito, si è troppo inoltrato, col presentare alla M. V. un prolisso incartamento; è stato a sol'oggetto di non tediare verbalmente la M. V. sulle sue vicende sofferte di poi il mese di Agosto 1815 sino al giorno di oggi, senza colpa, e senza demeriti: non per questo genoflesso [*sic*] a piè del Vostro Real trono, ne dimanda perdono, sperando, che questo, non solamente vorrà perdonarlo, m'anche proteggerlo [*sic*], e garentirlo [*sic*] essendo l'unico asilo degl'infelici perseguitati Maestà il ricorrente non ha altra ambizione, se non quella di travagliare col di lui onorato mestiere, che ora esercita / per sostenere la sua numerosa famiglia, e che la M. V. sia appieno informata dall'incartamento presentatole, e dalle intagini [*sic*], che M. V. potrà rilevare sugli torti, che ha ricevuto il ricorrente, e sulla giustizia che dimanda a tale oggetto, Mastà [*sic*] questo è inaudito; (che viene di ricevere) di essere stato posposto al rimpiazzo del Sig(no)r Taglioni, che per tutti li doveri, riguardi, e meriti li perveniva, mentre un Maestro Estero, senza nessun di questi, per semplice favore della presidenza ne occupa il posto a detrimento dell'infelice ricorrente. Approvato Professore per mezzo di Decreti Reali Maestà la Presidenza, non aveva l'autorità di farlo, senza calpestare le leggi umane, e Divine, e quelli Sacri doveri di responsabilità, obediènza [*sic*], e rispetto per il sovrano: il quale accettando un stabilimento, accetta l'esecuzione delle leggi stabilite in esso; facendo dunque torto a queste, coloro, che le amministrano, si rendono spergiuri. Maestà per lo spazio di otto anni circa, che il ricorrente indefessamente ha travagliato alla Scuola di perfezione, e per ricompensa li viene tolto il rimpiazzo, ne dimanda l'indennizzazione sul mezzo soldo del Sig(no)r Taglioni, secondo li preliminari dello Stabilimento, perchè [*sic*] l'Estero favorito gode l'interno soldo.

Come implora pure dalla Reale, e retta Vostra giustizia, a volersi degnare di ordinare, che sieno pagate le attrassate gratificazioni dell'oratore, mentre queste facevano parte del suo tenue soldo; calcolando dall'epoca de' 10 Giugno 1820, ch'ebbe l'ultima gratificazione di quell'anno di Duc(a)ti venti, / che S. M. Defunta li accordava / calcolando poi sino a primi di Genn(ai)o 1825, non ha ancora ricevuto, che tre sole gratificaz(io)ni, di D(uca)ti 18, di D(uca)ti 24. e D(uca)ti 20: facendo in cinque anni circa D(uca)ti 82 in tutto. Maestà il tribunale della Presidenza, è inappellabile, mentre dispone a mio piacere, senza intelligenza degli altri Deputati, li quali, malgrado attaccati allo Stato, alla Religione,

e per conseguenza alla Giustizi [sic], per etichetta, lasciano la libertà ai due àrbitri de' Reali Teatri, e Scuole decidere a loro talento.

La sola giustizia di v. M. puote mettere argine a tante iniquità, ed abusi immorali, ed ingiusti. Intanto l'infelice suddito nel dimandare alla M. V. grazia, e giustizia, le dimanda di nuovo perdono, e lo spera ut Deus.

Giuseppe de Dominicis derossi

Napoli 20 Gennaro 1825

Documento n. 23

Palermo

Copia

Avendo Sua Altezza Reale il Principe Vicario Generale alle Suppliche di Giuseppe Dominicus de Rossi, Impressario, e compositor di balli del real Teatro di S. Cecilia; si è degnata permettere al medesimo di fare 1^a serata di suo beneficio: a condizioni però di non dovere il riferito Rossi andare in giro per le Loggie, e per la Platea. Ed io in nome della prefata Altezza Sua Reale lo partecipo a v. S., di riscontro alla sua Rappresentanza de' 26 Dicembre prossimo passato, perchè [*sic*] ne disponga l'esecuzione. Palazzo 17 Gennajo 1814. M(?) Busaduri (?) Principe di Carini.

Sig(no)r Capitano Giustiziere di questa Capitale

Documento n. 24

Napoli li 12 Ottobre 1822

Soprintendenza Generale
del Reale Albergo de' Poveri
e Degli Ospizi, e Stabilimenti riuniti

Certifico, come D. Giuseppe de Rossi Maestro di Ballo, e Direttore del Reale Albergo de' Poveri, serve da più tempo lo Stabilimento con soddisfazione pienissima del Governo del medesimo, e con ottimo successo. La sua condotta è stata sempre lodevole, e nulla vi è stato mai a ridire sulla sua morale, e sopra i suoi sentimenti politici.

Il Soprintendente
Cavaliere Sancio

Documento n. 25

Sacra Real Maestà

Signore,

In nome di Dio, e della Santissima Trinità viene il fedelissimo suddito Giuseppe de Domenicis / de-rossi / prostrarsi a piè del vostro Real, e solido Trono, per augurare alla M. V. e la Real Famiglia pace, salute, e felicità, ed una serie di Secoli, Regnare senza interruzione alcuna, sulla fedeltà, temperanza, fermezza, ed obediencia [*sic*] dei Sudditi.

Maestà questo suddito non viene a piedi Vostri per far pompa della sua stirpe, e profittare della circostanza; ma viene per rassegnare alla Maestà Vostra quelli Sacri doveri, e sentimenti che la medesima per lo spazio di Cento ventuno anni ha saputo mantenerli intatti nel servire li Reali Borboni con Impieghi cospicui, si Militari che Civili, e che fin dal giorno d'oggi si distinguano colla loro condotta. Maestà L'oratore non desidera dal Vostro Magnanimo, e Benefico cuore; se non che la retta Giustizia Unico, e primo preggio [*sic*] della M. V. che fin ora li è stata da Superiori negata / Malgrado Ordini, Dispacci, e Decreto Reale / Supplica perciò la Bontà infinita di V. M. a degnarsi / a tempo / Esaminare le Carte che solo alla Sacra Vostra Persona sono riserbate così [*sic*] rendervi Giudice Inflessibile dei torti, e ragioni dell'Infelice suddito ricor(en)te: che senza demeriti, e con incontrastabili buone Condotte, si trova quasi all'Indigenza col resto della sua famiglia, e la verità dell'Esponente la M. V. potrà rilevarla dalli suoi pezzi d'appoggio, ch'ebbe L'accorgimento di conservarli || A || per produrli a suo tempo, e far conoscere le persecuzioni ed i torti ricevuti dal sino suo ripatriamento, e che tutt'ora riceve, Maestà il ricorre(nte) tutto affidò alla Giustizia, e Divina provvidenza [*sic*], che tutto vede, osserva, e dispone, adesso tutto affida alla Giusta Clemenza della M. V. la quale ha saputo sempre amministrarla, e dirigerla con quelli precetti Divini, che Iddio Institui [*sic*] per li Cesari. Possa questo Gran Dominatore dell'Universo Influire colla sua Onnipotenza, quelli medesimi sentimenti di V. M. a tutti coloro che guidano la Sorte Umana, onde fare la Generale felicità. Si reca a Gloria L'oratore di nulla rimproverarsi per potersi dichiarare alla Maestà Vostra

|| A ||

Informo segreto alli quattro
Incurrettibili Deputati Signori
Marchese Cuffari e Torrecuso
e li Signori Cavalieri: Colo-
nello Mari, e Rignani attac-
cati al Trono, ed alla Reli-
gione, e per conseguenza alla
Giustizia

L'Umile
Servitore
e fedel suddito
Giuseppe de Dominicis derossi

Napoli, li 20 gennaio 1825

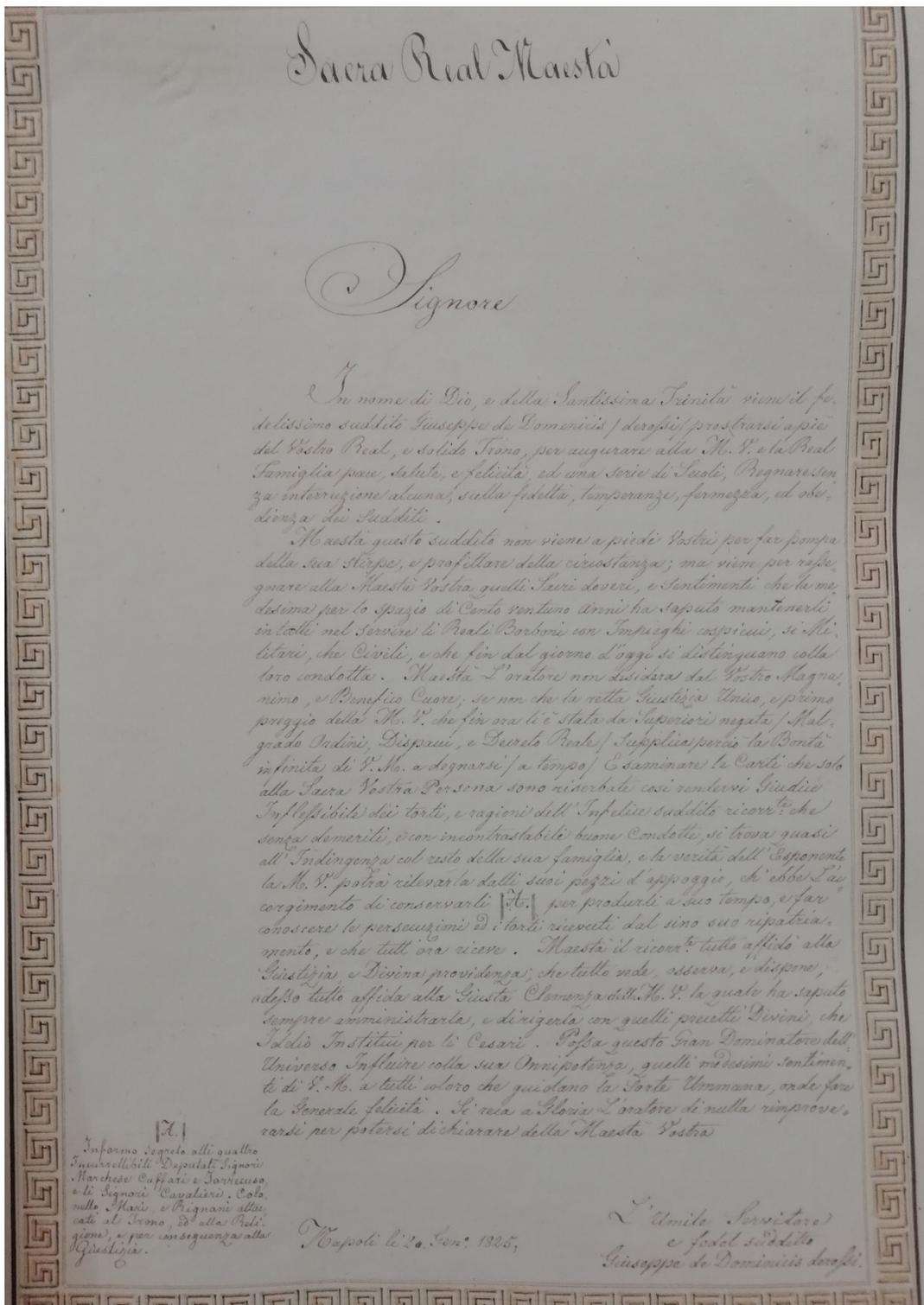


Fig. 1: ASNa, Documento n. 1, Dossier de Rossi.

Su concessione del Ministero della Cultura (è fatto divieto di ulteriore riproduzione)

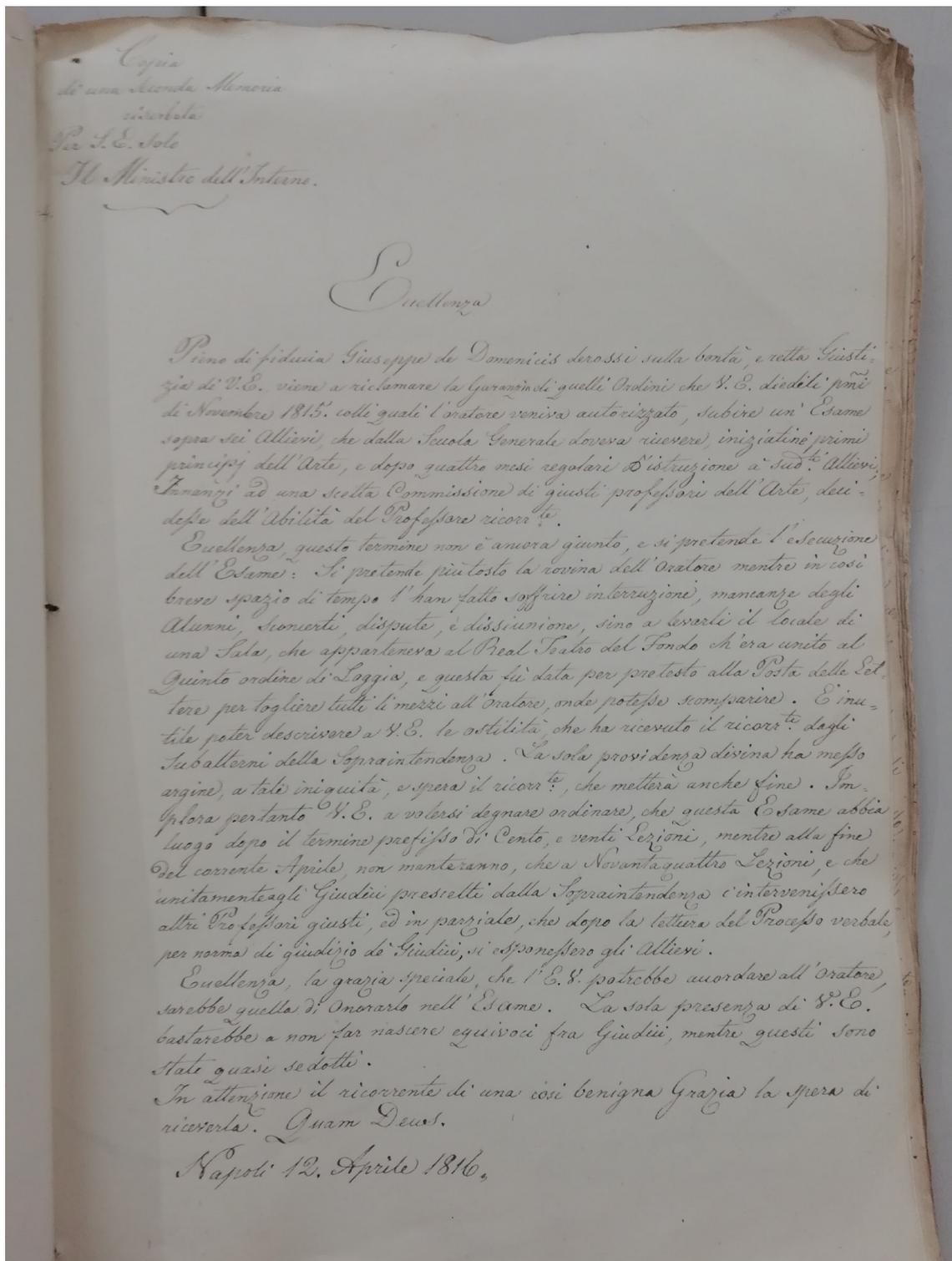


Fig. 2: ASNa, Documento n. 4, Dossier de Rossi.
Su concessione del Ministero della Cultura (è fatto divieto di ulteriore riproduzione)

Copia
 Opuscolo, e Memoria
 riservata
 Per S. E. M. Sig. Ministro
 dell' Interno.

— * —

EcceUenza

In virtù del Real dispaccio di S. M. (S. S.) de' vostri ordini, e dell' adempimento del Professor Gerofsi sul di lui Esame fatto, e riuscito sulti allievi affixatoli. Non vede ne sua desione sulla di lui sorte, anzi vede la Sopra intendenza indecisa, e fredda sulle di lui pretese, e sull' infelice sua Situazione.

EcceUenza. Il Supplente tangua, e tace sul passato, ma tacere non puote sulla rovina, che gli Emuli pretendenti gli stanno ordendo per tagliarli il posto / che ora per merito li appartiene / mentre li hanno levato tutti i mezzi di procurarsi il suo mantenimento, escludendolo da qualunque Teatro fino a farti proibire un Opuscolo, che il ricorri^{te} voleva far stampare per farsi conoscere, e procurarsi un sicuro mantenimento per esso, e per la sua numerosa famiglia. Ed uome una Copia, accio' l' E. S. possa maggiormente con sicurezza predicare al ricorri^{te} quelli giusti provvedimenti per la sua Situazione. Assicurato l' oratore, e presentato di un si vero attentato, ricorre alla rettitudine della sua Giustizia, supplicandolo a volersi benignare di assicurarti il posto, e farti auordare qualche qualificazione sulle di lui fatiche erogate sulti scarti della Scuola Generale di Brallo, che per si breve spazio di tempo, si trovano ben esperti nell' Arte. EcceUenza li sudori versati dall' oratore / sulti medesimi invece di esser auoliticabili dalla Sopra intendenza, sono ributtati perche questa invece di proporre la relazione del ricorri^{te} ne ha' proposta un' altra a favore dello stesso Signor Enrico, che si trova ancora in Francia. Il posto del ricorri^{te} non puot' esser piu' contrastato, tutto spera dalla Reale Munificenza di S. M. (S. S.) e dalla Leale Giustizia dell' E. S.

P. S. Diocivode, / Informazione segreta al Segretario di S. E. /

Napoli
 Li 6. Giugno 1816.

Giuseppe de Domenicis Gerofsi.

Fig. 3. ASNa, Documento n. 6, Dossier de Rossi.
 Su concessione del Ministero della Cultura (è fatto divieto di ulteriore riproduzione)

Nika Tomasevic

Mia Slavenska: la formazione di una danzatrice a cavallo tra due mondi

Non sono rari i casi di artisti che, educati secondo un determinato metodo, decidono di intraprendere nuove esperienze formative o, perlomeno, di cimentarsi nello studio di altri stili. Tamara Karsavina, per esempio, dopo essere stata alla scuola del balletto imperiale di San Pietroburgo e aver conosciuto lo stile russo-francese più puro con Pavel Gerdt, Aleksandr Alekseevič Gorskij¹ e Christian Johansson nel 1905 decise, a carriera già avviata, di frequentare a Milano le lezioni della prima ballerina italiana Caterina Beretta, formatasi nella scuola della Scala di Milano, all'epoca diretta da Augusto Huss². Così Alicia Markova, una delle ultime stelle della compagnia dell'impresario Sergej Pavlovič Djačilev, ebbe modo di perfezionare la sua tecnica russa, acquisita con Serafina Astafieva, nel corso delle lezioni dell'italiano Enrico Cecchetti, all'epoca maestro dei Ballets Russes³.

Si tratta di scelte che le artiste adottarono presumibilmente dopo aver raggiunto determinati

1. Si è scelto di riportare i nomi russi secondo l'International Scholarly System, applicando la cosiddetta "traslitterazione scientifica" anche a quelle personalità che scelsero di modificare il proprio nome sulla base della lingua del paese in cui decisero di emigrare. Solo per Serhij Mychajlovyc̆ Lyfar si è optato per l'utilizzo della grafia in francese del suo nome, ovvero Serge Lifar, in quanto maggiormente diffusa e meglio conosciuta.

2. «Les méthodes de Beretta étaient celles de l'école italienne qui n'attache pas grand prix à la grâce individuelle des mouvements, mais exige la correction des attitudes et des "ports de bras". On nous exerçait à atteindre systématiquement cette virtuosité; la classe était très fatigante, on ne tolérait pas une seconde de repos durant tout l'exercice à la barre». Cfr. *Les souvenirs de Tamar Karsavina – Ballets Russes*, Plon, Paris 1931, p. 162. Questa edizione è la traduzione in francese della prima autobiografia di Karsavina pubblicata un anno prima in lingua inglese: *Theatre Street: the reminiscences of Tamara Karsavina*, With a foreword by J. M. Barrie, Heinemann, London 1930. Oltre ai pregi, Karsavina sottolineò nelle sue memorie anche i limiti di alcuni protagonisti della scuola italiana, in particolare di Cesare Coppini come coreografo (per esempio in occasione dell'invito al Mariinskij di Pietroburgo per rimontare il balletto *La Source* di Léo Delibes. Cfr. *ivi*, pp. 141-142). È interessante notare come, rispetto all'edizione francese del 1931, nella successiva edizione inglese revisionata e pubblicata nel 1961, Karsavina aggiunse un capovero elogiativo nei confronti dell'insegnamento ricevuto da Beretta, illustrando i miglioramenti di cui beneficiò: «I stayed two months with Signora Beretta; at parting she embraced me fondly and congratulated me on my progress. I had undoubtedly improved considerably under her tuition; my jumps were higher, my "points" were stronger, and my general standard of precision had improved beyond all measure. I was now ready to justify the expectation of all those who had pinned their faith on me» (*Theatre Street. The reminiscences of Tamara Karsavina*, Revised Edition, E. P. Dutton & Co., New York 1961, p. 146).

3. Su Markova e la sua formazione si rimanda al volume di Tina Sutton, *The Making of Markova. Diaghilev's Baby Ballerina to Groundbreaking Icon*, Pegasus Book, New York 2013.

traguardi tecnico-stilistici e aver razionalizzato le proprie esperienze precedenti, decidendo di intraprendere un processo di trasformazione teso a un rinnovamento sostanziale. Spesso si tratta di cambiamenti scaturiti dalla volontà di perfezionare o modificare una tecnica di danza già assimilata, o di costruire un nuovo progetto di vita, aperto a un ampio raggio d'azione, comprensivo di una crescita sociale e personale, oltre che professionale. Non si tratta, dunque, di situazioni che portano a un semplice arricchimento del bagaglio di conoscenze, ma di esperienze formative finalizzate a sistematizzare le nozioni apprese con l'obiettivo di convogliarle verso nuove forme espressive. Ed è prima di tutto in questa prospettiva, cioè nell'intenzione di riflettere sulle modalità con cui una danzatrice si relaziona alle diverse forme di aggiornamento nel corso della propria carriera, che s'inquadra l'idea di analizzare la figura di Mia Slavenska, danzatrice croata che, attraverso il rapporto con il maestro Vincenzo Celli, modificò sostanzialmente i propri orizzonti artistici. Ma le ragioni della ricerca si possono ricondurre anche ad altri due fattori: da un lato, l'esiguo numero di studi a lei dedicati⁴, a dispetto della rilevanza di un percorso intrecciato a quello dei protagonisti delle più importanti correnti coreiche del tempo, come Serge Lifar o Leonid Fëdorovič Mjasin; dall'altro, l'opportunità di mettere in luce, attraverso la sua biografia, anche le storie o l'operato di altri personaggi, come Vincenzo Celli, cruciali per lo sviluppo e la trasmissione di determinati fenomeni della danza novecentesca.

Figura eclettica e versatile, dai molteplici interessi, l'artista croata Mia Slavenska, nata Čorak,

4. In Italia gli unici riferimenti alla danzatrice sono la voce di Lillian Moore, *Slavenska, Mia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Le Maschere, Roma, 1954-1968, *ad vocem*, vol. IX (1962), col. 40; e quella presente in Horst Koegler, *Dizionario Gremese della danza e del balletto*, edizione italiana a cura di Alberto Testa, Gremese, Roma, 1998, *ad vocem*, p. 442. Tra le fonti estere: una voce enciclopedica realizzata da Nathalie Lecomte, *Slavenska, Mia*, in *The International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen and Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, online version, 2005, *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1617?rsk=1UuD59&result=1616> (u.v. 3/8/2021); e quella di Marc Lawton, *Slavenska Mia*, in *Dictionnaire de la danse*, sous la direction de Philippe Le Moal, Larousse, Paris, 1999, *ad vocem*, pp. 261-262, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f383.image.r=slavenska> (u.v. 3/8/2021). Alla danzatrice è dedicato un volume biografico in croato: Maja Đurinović-Zvonimir Podkovic, *Mia Čorak Slavenska*, Naklada MD, Zagreb 2004. Stampato in 1000 copie, il testo non ha avuto altre ristampe ed è ormai fuori catalogo. Il testo è costituito da lettere inedite, da un ampio contributo iconografico e da recensioni e articoli di giornali, per la maggior parte tratti dalla stampa croata. Lo scopo esplicito del libro è di rendere omaggio alla Slavenska. Uno studio su Slavenska è quello di Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, Thesis for Master of Arts in Dance, University of California, 1986, supervisor Prof. Emma Lewis Thomas. Il lavoro è diviso in due parti: la prima comprende una breve biografia della danzatrice; la seconda è basata su documenti che riguardano l'insegnamento della danza di Mia Slavenska nell'anno accademico 1984/1985 alla UCLA. Il lavoro è di particolare interesse, giacché è stato seguito personalmente dalla danzatrice, che ha fornito materiali inediti all'autrice e ha supervisionato il resto delle fonti per la compilazione del lavoro. Tra i materiali ci sono inoltre: venticinque pagine scritte dal marito della danzatrice nel 1963, il cui scopo era un'eventuale pubblicazione, mai avvenuta; interviste e conversazioni personali registrate dal 1984 al 1986. Un ulteriore contributo dedicato a Mia Slavenska è quello di Annette Maie Rups, *Mia Slavenska's Ballet Technique: An Analysis*, Thesis for Master of Arts in Dance, University of California, 1981, supervisor Prof. Carol Scotthorn. Si ricorda inoltre il lavoro dell'autrice del presente saggio: *Mia Slavenska. Scena, immagine e didattica in prospettiva multiculturale*, tesi di laurea magistrale, Università Roma Tre, 2011, relatrice Prof.ssa Concetta Lo Iacono. Infine, la figlia di Mia Slavenska, Maria Ramas, ha realizzato nel 2014 un documentario sulla madre dal titolo *Mia – A Dancer's Journey*. Il film è consultabile online: <https://youtu.be/vZXWOfQvi28> (u.v. 13/12/2020).

ha attraversato la storia del balletto, in un viaggio artistico a contatto con i maggiori esponenti della danza nella seconda metà del Novecento (Bronislava Nižinskaja, Serge Lifar, Leonid Mjasin) e con alcuni particolari avvenimenti artistici della sua epoca (nel 1936 partecipò, ad esempio, alle Olimpiadi di danza di Berlino). Nata nel 1916 a Brod na Savi (cittadina della Slavonia, regione orientale della Croazia)⁵, Mia Čorak – che solo nel 1936 assumerà il soprannome Slavenska⁶ – iniziò gli studi di danza a Zagabria, prima con Jozefina Weiss⁷ e poi con i fratelli moscoviti Margarita Petrovna, Pavel, Valentin e Maximilian Froman⁸. Alla fine degli anni Venti, Slavenska si recò nella capitale austriaca, per perfezionare la tecnica accademica con Leopold Dubois, direttore del corpo di ballo dell'Opera di Vienna⁹, e quella moderna con la coreografa espressionista Gertrude Kraus¹⁰. Sempre tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, Slavenska si recò a Parigi per studiare con le grandi ballerine del balletto imperiale di Pietroburgo: Matil'da Feliksovna Kšesinskaja, Ljubov' Nikolaevna Egorova e Ol'ga Osipovna Preobraženskaja. Nonostante la sua giovane età, Slavenska si esibiva in quel periodo anche come prima ballerina dell'Opera di Zagabria e portava avanti una sua personale ricerca artistica che, dal punto di vista coreografico, coniugava elementi della danza classica con quelli della danza moderna e, dal punto di vista ritmico e rappresentativo, tentava di liberare la danza dall'egemonia

5. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 11.

6. La scelta si rese necessaria, perché al di fuori della madrepatria nessuno riusciva a comprendere il suo cognome. Il soprannome "Slavenska" potrebbe essere tradotto con "la Slava". Prima di preferire questa scelta, Mia aveva considerato anche il nome Posavska (dalla contea intorno al fiume Sava che si trova nella Slavonia) e Slavonska (dalla regione Slavonia in cui si trova la sua città natale Brod na Savi). Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 20 e p. 52 e Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., pp. 33-34. Una scelta paragonabile a quella di un'altra danzatrice proveniente dall'Europa orientale, Evgenija Fëdorovna Borissenko, che giunta in Italia nel 1921 circa modificò il nome, presumibilmente su suggerimento di Anton Giulio Bragaglia, in Jia Ruskaja, ovvero "Io sono russa". Cfr. Flavia Pappacena, *Jia Ruskaja. Tra storia e mito omaggio a cinquant'anni dalla morte*, 2020, online: <https://giornaledelladanza.com/jia-ruskaja-tra-storia-e-mito-omaggio-a-cinquant'anni-dalla-morte-di-flavia-pappacena/> (u.v. 12/5/2021).

7. Su Jozefina Weiss le uniche informazioni che siamo riusciti a reperire si trovano in Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 129.

8. Sui fratelli Froman, che alla danza croata hanno dato un ampio contributo innalzando il livello artistico e organizzativo del corpo di ballo del Teatro dell'Opera, istituendo una scuola di danza e aggiornando il repertorio della compagnia, si veda la voce di Gino Tani, *III. Balletto*, in *Jugoslavia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. VI (1959), *ad vocem*, coll. 835-836. Sulla danza a Zagabria si vedano: Branka Marinković-Rakić – Radivoje Nikolajević, *Yugoslav Ballet*, Jugoslaviya, Beograd 1958, pp. 34-40; il capitolo di Maja Đurinović sul balletto inserito nel volume dedicato al Teatro dell'Opera di Zagabria di Nikola Batušić, *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (1840. - 1860. - 1992.)*, Školska knjiga, Zagreb 1992, pp. 153-181; Fernau Hall, *An Anatomy of Ballet*, Andrew Melrose, London 1953.

9. Leopold Dubois (Vienna, 5 ottobre 1876 – Vienna, 5 dicembre 1948), dopo aver studiato nella scuola di ballo dell'Opera di Vienna e in Germania, è stato ballerino, regista, maestro e direttore del corpo di ballo dell'Opera di Vienna, nonché maestro di danza nella scuola di ballo della stessa istituzione. Maestro della corte dal 1907 al 1914, è stato anche professore all'Accademia Teresiana di Vienna (1905-1920), all'Accademia musicale e delle arti applicate (1921-1931), nonché insegnante di pattinaggio artistico. Per i suoi meriti aveva ottenuto alte onorificenze imperiali. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovac, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 120.

10. Per un primo inquadramento dell'artista Gertrude Kraus (Vienna, 1903-Tel Aviv, 1977), si rimanda alla voce di Giora Manor, *Kraus, Gertrude*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-0957?rskey=l-85u4&result=957> (u.v. 3/8/2021). In merito a Kraus e alla presenza di Slavenska nel suo studio viennese, cfr. Judith Brin Ingber, *The Vienna Years 1927-1939*, in «Dance Research Journal», vol. XIII, n. 2, Spring 1981, pp. 25-31, in particolare p. 26.

dell'espressività musicale, dal decorativismo e dai costumi¹¹. Come Slavenska stessa ebbe modo di dichiarare:

Posso solo dire che sento ovunque la ricerca di nuove strade, ma ritengo che la vera strada non sia stata ancora trovata. Mi unisco alla direzione che unisce l'arte del balletto classico con la danza moderna, sia che costruisca la danza moderna su basi classiche, sia che liberi la danza classica dalla sua forma esteriore decorativa e stereotipata, con l'intenzione di spiritualizzarla alla maniera della danza moderna¹².

E, più avanti:

Forse vi sarà chiaro se vi dico che [...] intendo la costruzione della danza basata sul ritmo e non sul contenuto della musica [...].

Bisognerebbe cambiare il sistema di apprendimento dei ballerini, soprattutto di coloro che hanno incominciato da poco lo studio della danza. Inoltre bisognerebbe insegnare loro che la danza non è una manifestazione della propria bravura, ma un'intima espressione artistica¹³.

Erano ricerche in linea con quanto stava avvenendo nel mondo coreico europeo del tempo. Si pensi, per esempio, al simile concetto di danza antimusicale teorizzato in Italia negli anni Venti da Anton Giulio Bragaglia e sperimentato da Jia Ruskaja¹⁴. Tuttavia, a tali questioni Slavenska deve essersi presumibilmente avvicinata durante i suoi viaggi in Europa, dove aveva avuto modo di entrare in contatto con gli innovatori del linguaggio coreografico moderno¹⁵. A Vienna, capitale di riferimento per i paesi come la Jugoslavia, storicamente legati ai teatri austriaci, al mondo folklorico e alle danze popolari, Slavenska ebbe in particolare modo di assistere anche agli spettacoli avanguardistici di Mary Wigman e di Harald Kreutzberg. A Parigi, invece, ebbe la possibilità di esplorare un nuovo stile coreico e di approfondire altre visioni estetiche, esibendosi nelle creazioni di Bronislava Nižinskaja¹⁶. In

11. Quanto fossero riuscite le sue sperimentazioni coreografiche è difficile dirlo. Negli spettacoli realizzati per la sua compagnia verso la metà degli anni Quaranta, alcuni critici notarono ad esempio delle criticità nelle disposizioni coreiche realizzate da Slavenska e dal suo partner David Tihmar, nonché diverse incongruenze nelle vicende rappresentate. Cfr. Edwin Denby, *Looking at the Dance*, Pellegrini & Cudahy, New York 1949, pp. 159-160.

12. La citazione è tratta da Maja Đurinović-Zvonimir Podkovic, *Mia Ćorak Slavenska*, cit., p. 20. La traduzione dal croato all'italiano è stata fatta da chi scrive.

13. *Ibidem*.

14. In particolare, la necessità di liberare la danza dalla musica, il bisogno di preferire l'estro a scapito del metodo e l'esigenza di apportare un radicale rinnovamento in ambito coreico, sono temi e snodi essenziali che Bragaglia aveva esposto nel suo contributo dedicato a Ruskaja: *Ja Ruskaja, ovvero dell'Ispirazione*, in «Cronache d'attualità», agosto-settembre-ottobre 1921, pp. 83-86.

15. Per un quadro inerente allo sviluppo storico del concetto di danza moderna, si vedano almeno il saggio e i due volumi di Eugenia Casini Ropa: Eugenia Casini Ropa, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, in «Teatro e Storia», n. 3, ottobre 1987, pp. 295-346; Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna 1988; Eugenia Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, il Mulino, Bologna 1990.

16. Per un ingaggio di tre mesi, all'interno di una compagnia d'opera formata da Fëdor Fëdorovič Šaljapin (cfr. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., p. 31). Con la Nižinskaja, Mia tornerà a lavorare ancora nella stagione 1933/34 (cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovic, *Mia Ćorak Slavenska*, cit., p. 36 e Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, Dance Books, Alton 2010, pp. 35-36, 299). Su Nižinskaja si vedano almeno: il volume di Nancy Van Norman Baer, *Broni-*

occasione delle Olimpiadi della Danza¹⁷, svoltesi nel corso dei citati Giochi Olimpici di Berlino del 1936, Slavenska ebbe modo di apprezzare nuovamente i lavori di Mary Wigman e Harald Kreutzberg, conoscere altri artisti come Gret Palucca o Giuliana Penzi, e presumibilmente di entrare in contatto con Rudolf Laban, organizzatore e coordinatore della competizione¹⁸. Nel corso di questo evento, inoltre, l'artista croata attirò l'attenzione del pubblico e della giuria con coreografie realizzate e interpretate da lei stessa¹⁹.

Sempre il 1936 regalò a Slavenska un'ulteriore esperienza importante, che riguardava il rapporto tra danza e musica: la partecipazione al balletto *David Triumphant*²⁰ di Serge Lifar, il quale stava portando avanti una sua personale ricerca inerente all'indipendenza della danza dalla melodia musicale e a una resa coreografica basata su inedite linee plastiche²¹. Da quanto ricorda lo stesso coreografo nelle sue memorie, fu proprio l'interpretazione di Slavenska nel *David Triumphant* a impressionare Arnold Meckel²², l'impresario che contribuì in maniera determinata a lanciare la carriera della danzatrice a livello internazionale:

By my manager's stroke of genius my career was launched. I remember the foyer in front of my dressing room being mobbed by applauding, screaming, crying people. The scene was repeated often on the first tour Meckel arranged, which took me through Southern France, Latvia, Scandinavia, Algiers and other parts of North Africa²³.

Dopo la *tournee* organizzata dal suo impresario in giro per il mondo, Mia fu scritturata per l'interpretazione della danzatrice russa Nathalie Karine nel film del 1937 *La mort du cygne* di Jean

slava Nijinska: A Dancer's Legacy, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1986; i saggi di Lynn Garafola, *An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia*, in «Dance Research», vol. XXIX, n. 2, 2011, pp. 109-166 e *Crafted by Many Hands: Re-Reading Bronislava Nijinska's "Early Memoirs"*, in «Dance Research», vol. XXIX, n. 1, 2011, pp. 1-18; la pubblicazione di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay (a cura di), *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*, 2 voll., Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013.

17. Sulle Olimpiadi della Danza di Berlino del 1936 si veda Elizabeth A. Hanley, *The Role of Dance in the 1936 Berlin Olympic Games. Why Competition became Festival and Art became Political*, in «Seventh International Symposium for Olympic Research», [s.d.], pp. 133-140.

18. È difficile, allo stato attuale delle ricerche, comprendere quali possano essere stati gli influssi di questi protagonisti della danza moderna sulle idee artistiche di Slavenska per un rinnovamento estetico della danza.

19. «I choreographed three ballets, three modern and three character dances for my competition program, I went on near midnight, finished after one in the morning. After my twentieth curtain call, the audience still wouldn't leave» (Hegyvi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, in «Dance Magazine», vol. XLVII, n. 3, March 1973, pp. 55-70: p. 61).

20. Lifar aveva realizzato dei ritmi speciali che furono orchestrati da Vittorio Rieti e che andavano a integrare le musiche di Claude Debussy e Modest Petrovič Musorgskij. Sul balletto si vedano: Pierre Michaut, *Le Ballet Contemporain*, Librairie Plon, Paris 1952, pp. 187-191; Marcel Lobet, *Le ballet français d'aujourd'hui. De Lifar à Béjart*, Librairie théâtrale, Paris 1958.

21. Per una iniziale bibliografia degli scritti di Serge Lifar, si segnalano almeno: *A history of Russian ballet: from its origin to the present day*, Roy, New York 1954; *Le manifeste du chorégraphe*, Coopérative Etoile, Paris 1935; *Ma vie*, R. Julliard, Paris 1965; *Serge Diaghilev: his life, his work, his legend: an intimate biography*, Putnam, London 1940; *Traité de danse académique*, Bordas, Paris 1949; *Traité de chorégraphie*, Bordas, Paris 1952; *Les memoires d'Icare*, Sauret, Monaco 1993.

22. Meckel era stato impresario della famosa danzatrice Argentina (Antonia Mercé) e di Lifar. Si veda quanto scrive lo stesso Serge Lifar in *Les memoires d'Icare*, cit., p. 133.

23. Hegyi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, cit., p. 62.

Benoît-Lévy. Il film all'epoca ottenne un immenso successo, il nome della Slavenska divenne famoso a livello internazionale e la danzatrice fu acclamata per la sua interpretazione drammatica e per la sua tecnica di ballo²⁴. Sempre nel 1937, Slavenska prese parte ad un altro film, *Nuits de Feu* di Marcel L'Herbier, in cui era la protagonista del balletto *L'Oiseau de feu*, creato appositamente per lei e per questo lungometraggio da Lifar²⁵.

A seguito di questa serie di successi, Slavenska sperava di ottenere un ingaggio all'Opéra di Parigi come *étoile*. Un desiderio in favore del quale Meckel mosse tutte le sue conoscenze politiche. Tuttavia Lifar, pur conoscendo e apprezzando Slavenska, si oppose all'operazione, preferendo sostenere la carriera di danzatrici francesi e, in particolare, quella della sua giovane pupilla, Yvette Chauviré. Le conseguenze furono drammatiche: Mia Slavenska interruppe ogni tipo di rapporto con Meckel; l'impresario, appassionatamente innamorato di lei, si suicidò, lasciando moglie e figli²⁶. Confusa e terribilmente colpita dal suicidio del suo *manager*, Slavenska poche ore dopo firmò un contratto di tre anni con l'appena riformato Ballet Russe di Monte Carlo gestito da Leonid Mjasin²⁷. La scelta però, non si rivelò delle migliori. Come racconta la danzatrice stessa:

I had made a disastrous move, because I didn't realize that Ballet Russe de Monte Carlo took me not for my artistry, but for my name, which at that time was big box office. I became the "fifth wheel" in Ballet Russe de Monte Carlo²⁸.

Nel 1938 Slavenska si unì, quindi, alla compagnia di Mjasin, formata da stelle internazionali quali: Alexandra Danilova, Alicia Markova, Tamara Toumanova, Nini Arlette Theilade e Natal'ja Krasovskaja-Lesli. Con nomi così importanti era difficile riuscire ad esibirsi ed emergere. In occasione della prima rappresentazione di *Giselle* a Londra nel 1938, ad esempio, il ruolo principale era conteso tra Tamara Toumanova, Alicia Markova e Mia Slavenska per essere poi assegnato alla Markova²⁹.

Le prime tre stagioni con il Ballet Russe de Monte Carlo furono molto demoralizzanti. Slaven-

24. A proposito del film si veda Gérard d'Horville, *Spectacles*, in «Revue des Deux Mondes», huitième période, vol. XLII, n. 4, 15 décembre 1937, pp. 924-935, in particolare le pp. 926-928; Edward G. Bernard, *Using Films and Slides Effectively*, in «The Modern Language Journal», vol. XXIII, n. 5, February 1939, pp. 357-361, in particolare p. 361.

25. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovic, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 71.

26. Cfr. Serge Lifar, *Les memoires d'Icare*, cit., p. 133.

27. Sulla compagnia si veda la monografia di Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, Dance Books, Alton 2010. Su Mjasin si veda almeno Leslie Norton, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland, Jefferson 2004. Nello stesso periodo in cui Mjasin guidava il Ballet Russe de Monte Carlo, il colonnello de Basil era a capo di un'altra compagnia denominata Ballets Russes du Colonel de Basil. Dopo la morte di Djagilev nel 1929, infatti, diverse scissioni e litigi tra direttori artistici, coreografi e impresari portarono alla creazione di vari gruppi coreutici, tutti con denominazioni molto simili. Oltre al già citato libro di Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, si vedano anche: Georges Detaille – Gérard Mulys, *Les Ballets de Monte Carlo. 1911-1944*, Arc-en-ciel, Paris 1954; Boris Kochno, *Le Ballet en France, du quinzième siècle à nos jours*, avec la collaboration de Maria Luz, lithographie originale de Picasso, Hachette, Paris 1954. Si veda anche il documentario scritto, prodotto e diretto da Dan Geller e Dayna Goldfine, *Ballets Russes*, United States, 2005.

28. Hegyi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, cit., p. 62.

29. Cfr. Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, cit., p. 25.

ska voleva ballare, ma raramente ne aveva l'occasione:

I spent most of the New York engagement sitting with those audiences. I rarely got a chance to perform, and when I did, it was usually at a matinée, with no critics present and no advance publicity³⁰.

Così nel 1943, a contratto scaduto, la Slavenska lasciò la compagnia. A forza di ballare poco, per via delle preferenze che venivano accordate ad altre danzatrici, e male – per gli estenuanti viaggi tra l'Europa e gli Stati Uniti e per la fitta programmazione di spettacoli, che non concedeva adeguato riposo e opportune esercitazioni – la sua tecnica era peggiorata. Lei stessa avrebbe affermato in seguito di aver trascurato le esercitazioni durante quelle stagioni:

As my depression increased, I slowly gave into my own weakness. I neglected my art. I ate too much and rarely practiced. And I antagonized my colleagues as well as my directors. If I had been more prepared for the ups and downs of life, I might have been able to react differently; to take an unfortunate experience in my stride and learn from it. However, I could not. I became my own worst enemy³¹.

Così, nel 1943, Slavenska decise di lasciare la compagnia e, trovandosi a New York dove Vincenzo Celli aveva una scuola, di riprendere a esercitarsi con il maestro conosciuto durante le *tournées* del Ballet Russe de Monte Carlo nel 1939³². Celli era una personalità cruciale per qualsiasi danzatore professionista³³. È difficile trovare un'intervista o la biografia di un ballerino attivo nella seconda metà del Novecento in cui non venga citato, per una ragione o per l'altra, il nome del maestro salernitano³⁴. I danzatori meno noti lo facevano per darsi credito. Le lezioni di Celli, infatti, erano aperte a tutti, dai principianti ai ballerini più avanzati, e si lavorava fianco a fianco con nomi importanti³⁵. I ballerini più noti, invece, lo menzionavano presumibilmente a dimostrazione di una ideale linea di continuità artistico-formativa che li legava, attraverso lo studio della tecnica del celebre maestro Cecchetti, ai grandi ballerini russi della prima metà del Novecento – come Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaclav Nižinskij, Leonid Mjasin, Serge Lifar, solo per citarne alcuni – che proprio con Cecchet-

30. Hegyi Viola Swisher, *Mia Slavenska: A Study in Contrasts*, cit., p. 62.

31. *Ibidem*.

32. Per il quale il maestro aveva lavorato come insegnante ospite. Cfr. Jack Anderson, *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*, cit., p. 39 e nota 15 a p. 52.

33. Sul maestro salernitano James Jacullo (vero nome di Vincenzo Celli), nato agli inizi del ventesimo secolo, si vedano: Lillian Moore, *Celli, Vincenzo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. III (1956), *ad vocem*, col. 386; Patrizia Veroli, *Celli, Jacullo James*, in *Dictionnaire de la danse*, cit., *ad vocem*, p. 82, online: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f99_image.r=celli (u.v. 3/8/2021).

34. Oltre ad Alicia Markova, aveva studiato con Celli, ad esempio, anche Ann Hutchinson Guest. Cfr. il suo articolo, *The Golden Age of the Broadway Musical: A Personal Reminiscence*, in «Dance Chronicle», vol. XVI, n. 3, 1993, pp. 323-371, in particolare p. 340.

35. Cfr. Shelley Pinto-Duschinsky, *Summer Classes with Vincenzo Celli*, New York 1955, in *50 Years in Dance. A dancer's perspective from 50 years in dance*, 2011, online: <https://shelleypintoduschinsky.wordpress.com/2011/08/25/summer-classes-with-vincenzo-celli-new-york-1955/> (u.v. 13/12/2020).

ti si erano formati. Vincenzo Celli era noto per essere stato l'ultimo e il preferito allievo del noto pedagogo italiano, nonché uno dei pochi esperti in grado di insegnare il metodo dell'illustre maestro³⁶. Aveva ottenuto tale reputazione lavorando con Cecchetti a stretto contatto negli ultimi sei anni di vita del maestro, come scriverà egli stesso nel 1946 all'interno del numero monografico del «Dance Index» dedicato a Enrico Cecchetti³⁷. Dopo aver iniziato la carriera di danzatore negli Stati Uniti³⁸, dove era emigrato con i genitori all'inizio del ventesimo secolo, Celli tornò in Italia agli inizi degli anni Venti, per perfezionarsi negli studi coreutici con Raffaele Grassi. Dopo varie e importanti esperienze come interprete³⁹, divenne primo ballerino della Scala di Milano per seguire poi, all'inizio degli anni Trenta, Cia Fornaroli – sua partner nel successo scaligero del 1928, il “ballo grande” *Vecchia Milano*⁴⁰ – sia nell'iniziativa dei Balletti Italiani da Camera⁴¹ sia nella scelta di emigrare dall'Italia negli Stati Uniti, per fuggire alle pressioni di adesione al Partito Nazionale Fascista⁴². Nel 1939 fu maestro del Ballet Russe de Monte Carlo diretto da Mjasin, mentre, negli anni successivi, oltre a proseguire con l'insegnamento nella sua scuola di ballo di New York, pubblicò diversi articoli su riviste specializzate come «Dance Magazine». Celli morì il 22 febbraio 1988 a Greenwich, in Connecticut.

In merito al suo metodo di insegnamento, sappiamo che Celli impostava le lezioni in modo da

36. In una missiva del 1932 inviata al direttore del «Corriere della Sera» Aldo Borelli, Cia Fornaroli scriveva, presumibilmente con l'aiuto di Walter Toscanini, di essere la sola autorizzata in Italia, insieme ai danzatori scaligeri Enrico Mascagno e Vincenzo Celli, all'insegnamento del metodo Cecchetti. Cfr. Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica, 1932-1934*, in «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 269-298, in particolare p. 285.

37. L'incontro con Cecchetti avvenne intorno al 1922 a Torino, in occasione di un'esibizione di Celli nel ballo *Excelsior*. Cfr. Vincenzo Celli, *Enrico Cecchetti*, in «Dance Index», vol. V, n. 7, July 1946, pp. 172-173. A conferma della preferenza accordata da Cecchetti a Celli esistono diverse e illustri testimonianze, come quella di Aurel Milloss: «Il suo allievo prediletto era però Vincenzo Celli, un ballerino espressivo ed elegante, che aveva interpretato il ruolo di Pétrouchka nella versione di Romanov...» (Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, con uno scritto di Roman Vlad, LIM, Lucca 1996, nota 1 a p. 105).

38. Sulla presenza di maestri italiani espatriati negli Stati Uniti nel corso dei primi decenni del ventesimo secolo, si veda il testo di Jessica Zeller, *Shapes of American Ballet. Teachers and Training before Balanchine*, Oxford University Press, Oxford-New York 2016.

39. Da un'intervista rilasciata da Celli nel 1941 sembra che il maestro di Salerno abbia avuto modo di incontrare Anna Pavlova a Parigi nel 1923-1924, ovvero nel periodo in cui insieme a Ol'ga Aleksandrovna Spesivceva studiava con Nikolaj Sergeev per il *Lago dei Cigni*. Cfr. *Celli-Cecchetti*, Ballet Hysell/Ballet Arts Video Library, [s.l. s.d.]. Nel 1924, inoltre, risulta essere stato in Inghilterra a capo della compagnia di Ileana Leonidoff (cfr. Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, cit., p. 92). Sulla Leonidoff si veda: Laura Piccolo, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Aracne, Roma 2009; Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017, pp. 140-145.

40. Balletto su libretto di Giuseppe Adami, musica di Franco Vittadini e coreografia di Giovanni Pratesi. Tra gli interpreti, oltre a Cia Fornaroli e Vincenzo Celli, Rosa Piovella Ansaldo, Pina Bertolotti e Placida Battaggi. Si vedano: Giuseppe Adami, *Storia di un ballo scaligero*, in «Comoedia», n. 6, 1932, pp. 7-10; Gino Tani, *Il Balletto in Italia*, in Guido M. Gatti (a cura di), *Cinquant'anni di Opera e Balletto in Italia*, Bestetti, Roma 1954, pp. 75-107, in particolare pp. 90-91 e le tavole iconografiche alle pp. CXXX-CXXXI; Nadia Scafidi, *Il Teatro alla Scala*, in Id. – Roberta Albano – Rita Zambon, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, il San Carlo. Dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Gremese, Roma 1998, pp. 9-87, in particolare p. 65.

41. Sulla compagnia di Cia Fornaroli si veda: Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, cit., pp. 248-249; Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, in «Chorégraphie», n. 10, 1997, pp. 31-49. Sulla biografia di Cia Fornaroli, si veda Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danze e società in Italia – 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001, pp. 243-268.

42. Cfr. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, cit., p. 249.

inculcare il controllo della postura e consolidare l'equilibrio nei danzatori. Celli mirava fondamentalmente al potenziamento muscolare, per cui sconsigliava di eccedere negli esercizi per sciogliere e allungare i muscoli, in quanto avrebbero indebolito la forza nei salti⁴³. La velocità e la brillantezza erano i tratti caratteristici del suo insegnamento, in cui risaltavano in particolare virtuosismi come i *tours en l'air* e l'*entrechat huit*, per i quali era imposto il massimo controllo sul corpo, sui movimenti e sulle linee⁴⁴. Il contrario di quanto Slavenska aveva appreso sino ad allora, ovvero «to rely on virtuoso displays of tour de force, strenght and youthful energy»⁴⁵. Fu durante le lezioni con Celli che Slavenska si rese conto dei propri limiti. Lo studio con Celli, infatti, era molto impegnativo, tanto che la danzatrice croata, così come molti altri suoi colleghi, abbandonava la lezione prima della fine dell'ora, perché non riusciva a eseguire le combinazioni proposte dal maestro. Fu lo stesso Celli a incoraggiare Slavenska a studiare con lui e, di conseguenza, ad approfondire il metodo Cecchetti che le avrebbe consentito di controllare il suo corpo in ogni occasione, evitando così di dipendere dalle emozioni giornaliere o dai fattori fisici o psicologici⁴⁶. Slavenska accettò di confrontarsi con il nuovo metodo e di affrontare le difficoltà che sarebbero derivate dallo studio di una metodologia diversa rispetto a quella con la quale si era formata. Slavenska, infatti, aveva acquisito a Zagabria le basi della tecnica accademica secondo il metodo russo-francese grazie ad una delle sue prime insegnanti, Margarita Froman, ex danzatrice del Teatro Bol'šoj⁴⁷. Aveva avuto modo di confrontarsi in parte anche con la scuola italiana, grazie alle lezioni con Ol'ga Preobraženskaja allieva, tra gli altri, anche di Cecchetti, e con le stesse Froman e Kšesinskaja, che avevano lavorato con il maestro italiano⁴⁸. Tuttavia, le difficoltà incontrate nel corso delle prime lezioni con Celli, nonché le situazioni complesse che affrontò nel momento in cui tentò di giostrarsi fra le due tecniche, dimostrano come questi studi giovanili avevano consentito alla Slavenska di approcciarsi solo superficialmente al metodo cecchettiano, senza

43. Si veda in merito l'intervista realizzata nel 2006 col danzatore Harvey Hysell, allievo di Celli: Katherine Kanter, *A Conversation with Harvey Hysell*, online: <http://auguste.vestris.free.fr/Interviews/HysellEnglish.html> (u.v. 10/5/2021). «I was too loose, and it affected my ballon. Celli stopped that. And that is how I got my tours en l'air, and my entrechat huit, and so on» (*ibidem*).

44. Cfr. *ibidem*.

45. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., p. 47.

46. Cfr. *ibidem*.

47. Nata in seno ad una famiglia di danzatori, Margarita si diplomò alla Scuola di Ballo di Mosca per poi entrare a far parte del Teatro Bol'šoj di Mosca nel 1909. Danzò anche all'interno dei Ballets Russes di Djagilev con i quali andò in *tournee* in America nel 1916. Per maggiori informazioni si veda la voce di Milica Jovanović, *Froman, Margarita*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-0650?rsk=sPiOSR&result=650> (u.v. 3/8/2021).

48. Circa le sfumature di tecnica e di stile che caratterizzarono le diverse scuole tra la fine del diciannovesimo e gli inizi del ventesimo secolo, si vedano almeno: Asaf M. Messerer, *Uroki klassičeskogo tanca [Lezioni di danza classica]*, Iskusstvo, Moskva 1967 (ed. ingl.: *Classes in Classical Ballet*, Translated by Oleg Briansky, Doubleday & Company, Garden City, N.Y. 1975); Ella Bocharnikova, *Messerer, Asaf*, in *The International Encyclopedia of Dance*, cit., *ad vocem*, online: <https://www-oxfordreference-com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1151?rsk=0u3lze&result=1151> (u.v. 3/8/2021); Ljubov' Dmitrievna Blok, *Klassičeskij tanec. Istorija i sovremennost'*, Iskusstvo, Moskva 1987; Nadine Nicolaeva Legat, *Ballet education*, Geoffrey Bles, London 1947.

arrivare ad approfondirlo. Benché presentasse molte delle caratteristiche che connotavano generalmente la scuola italiana, come la presenza di virtuosismi, il lavoro sulla resistenza e sulla padronanza del fiato⁴⁹, il metodo del Maestro aveva, tuttavia, delle peculiarità che lo rendevano unico anche nel panorama della didattica coreica italiana come, ad esempio, i *tours en l'air*, i *déboulés* e le *grandes pirouettes* maschili: passi traslati da Cecchetti dalle tecniche grottesche allo stile accademico ottocentesco⁵⁰. A differenza degli esponenti della scuola russa, come Pavel Gerdt, i Johansson padre e figlia e i fratelli Legat (Sergej e Nikolaj), che componevano gli esercizi ogni giorno per lo studio, le lezioni di Cecchetti seguivano una rigorosa programmazione settimanale strutturata sulla base di precise e invariabili sequenze di passi e di esercizi da eseguirsi su musiche appositamente composte⁵¹. Come ricorda Harvey Hysell, gli spartiti per pianoforte utilizzati da Celli erano presumibilmente gli stessi cui aveva lavorato Cecchetti⁵². Non è da escludere, dunque, che anche Celli, così come era consuetudine del suo illustre maestro, facesse eseguire ai suoi allievi esercizi di *temps liés* finalizzati ad armonizzare il corpo con la musica e, in particolare, a mettere in consonanza le braccia con il busto e la testa. Come

49. In merito al potenziamento muscolare e al lavoro su destrezza e resistenza del metodo italiano, si veda il paragrafo *Lo stile tecnico e mimico* contenuto nel saggio di Flavia Pappacena, *I fondamenti della struttura del ballo*, in Flavia Pappacena (a cura di), *Excelsior. Documenti e Saggi / Excelsior. Documents and Essays*, Di Giacomo, Roma 1998, pp. 75-90, in particolare pp. 78-81. Per quanto riguarda la resistenza e il controllo della respirazione, Nicola Guerra, ad esempio, ricorda come il suo maestro Aniello Ammaturo facesse eseguire *développés* per cento tempi in ciascuna delle tre posizioni (quarta avanti, seconda e quarta dietro). Cfr. Francesca Falcone, *Nicola Guerra maître de ballet all'Opéra di Parigi: gli anni 1927-1929*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», n. 12, Di Giacomo, Roma 1998, pp. 39-78, riferimento a p. 66. Ammaturo era stato allievo di Blasis e del francese Augusto Huss. Come la nota Claudina Cucchi, che lo ricorda nelle sue memorie come un maestro concentrato più sulla parte tecnica rispetto a quella intellettuale cui guardava, al contrario, Blasis: «Nel metodo dell'Huss, invece, base principale dell'insegnamento era la severa tecnica e l'esercizio materiale continuo; ma la grazia e la parte morale ed intellettuale eran molto trascurate» (Claudina Cucchi, *Venti anni di palcoscenico: ricordi artistici*, Enrico Voghera, Roma 1904, p. 6). Gli intrecci tra la "scuola italiana" e quella "francese" sono molteplici ed estremamente complessi per la stratificazione e l'incrocio di apporti diversi e le continue contaminazioni cui furono soggette entrambe le scuole. Lo stesso maestro di Cecchetti, Giovanni Lepri, ad esempio, aveva ricevuto una formazione eterogenea in cui erano confluiti insegnamenti di Carlo Blasis ma anche di maestri di estrazione francese. La stessa formazione composita caratterizzerà anche il percorso di Cecchetti, come illustra Flavia Pappacena, *Marius Petipa and Enrico Cecchetti in St. Petersburg: the encounter of two traditions*, in Pascale Melani – Tiziana Leucci (sous la direction de), *À la recherche de Marius Petipa II: entre romantisme, orientalisme et avant-garde*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA), Pessac 2021, in corso di stampa. Si veda poi Concetta Lo Iacono, *Canone inverso. Scuola italiana e scuola russa all'alba del Novecento*, in Elena Cervellati – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020, pp. 63-74.

50. Cfr. Flavia Pappacena, *Marius Petipa and Enrico Cecchetti in St. Petersburg: the encounter of two traditions*, cit.

51. Cfr. Tamara Karsavina, *Classical Ballet: The flow of movement*, With an introduction by A. H. Franks and 133 illustrations, Adam and Charles Black, London 1962, p. 64. Si veda anche Katherine Kanter, *A Conversation with Harvey Hysell*, cit. Tuttavia, l'impostazione tematica della lezione e la programmazione settimanale era un metodo già sperimentato nelle prassi del tardo Ottocento. Sempre in riferimento alle contaminazioni e alle varie derivazioni, nelle lezioni di Etorina Mazzucchelli, svolte a partire dal 1932 alla Scala di Milano, erano presenti esercizi e passi di derivazione francese, di cui alcuni presentavano analogie con il metodo Bournonville. Cfr. Flavia Pappacena (a cura di), *Tavola Rotonda con gli eredi della didattica italiana ottocentesca: Franca Bartolomei, Guido Lauri, Giuliana Penzi, Anna Razzi, Giuseppe Urbani, Adriano Vitale, Walter Zappolini*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, Atti del Convegno, 10 dicembre 1999, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, Associazione culturale Chorégraphie, Roma 2000, pp. 253-256, in particolare p. 253.

52. Cfr. Katherine Kanter, *A Conversation with Harvey Hysell*, cit.

ricorda Aurel Milloss:

Per me costituì una rivelazione il fatto che Cecchetti attribuiva grande importanza ai *temps liés*, le cui combinazioni occupavano 20 minuti o mezz'ora di ogni classe, e che oggi purtroppo nelle scuole classiche si trascurano alquanto... Sentirgli dire in italiano (una lingua che ancora non conoscevo) "Cantare il passo!": questo per me fu di importanza capitale⁵³.

In particolare però, la chiave didattica del metodo cecchettiano restava, di fatto, l'esercitazione dell'*adagio*, in quanto conferiva al corpo stabilità ed un equilibrato lavoro muscolare, ed era considerato, pertanto, prodromico al resto della lezione, soprattutto a *pirouettes*, *tours à terre* e *en l'air* e al lavoro sulle punte. Come sostiene Flavia Pappacena nei suoi numerosi studi su Cecchetti e sui vari maestri ottocenteschi⁵⁴, l'insistenza di Cecchetti sull'*adagio* era un retaggio della scuola francese di fine Settecento che si era andata perdendo nella scuola russa di Johansson e Legat. Quest'ultima aveva invece conservato intatta la struttura antica francese di alcuni passi, laddove il metodo cecchettiano l'aveva contaminata con tecniche italiane grottesche. Un esempio emblematico sono le due diverse modalità di esecuzione degli *entrechats* (e di alcuni altri salti): eseguiti a livello della caviglia con le ginocchia morbide, nel metodo Cecchetti⁵⁵; con gli arti sempre distesi e usati come "forbici", nella scuola russa⁵⁶. Ulteriori differenze tra la "scuola russa" e il metodo del maestro italiano sono riscontrabili nei posizionamenti delle braccia e del torace nel *port de bras* e nella struttura dell'*arabesque*⁵⁷. Come precisa

53. Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, nota 1 a p. 105. Vanno tuttavia ricordati i limiti di Millos come "esperto di tecnica". La frase del coreografo ungherese, inoltre, fa riferimento a una fase d'insegnamento cecchettiano più matura, sviluppatasi a seguito del confronto ricco e prolungato negli anni con i maestri francesi, danesi e russi.

54. Per il metodo Cecchetti si rimanda a Grazioso Cecchetti, *Manuale completo di danza classica. Metodo Enrico Cecchetti*, 2 voll., a cura di Flavia Pappacena, Gremese, Roma 1997; per il metodo Vaganova si veda Agrippina Vaganova, *Le basi della danza classica*, a cura di Alessandra Alberti e Flavia Pappacena, Gremese, Roma 2007. Inoltre, si veda Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie 1852*, a cura di Flavia Pappacena, LIM, Lucca 2006.

55. Si veda, ad esempio, il trattato di Gregorio Lambranzi, *Deliciae theatrales: Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali / Neue und curieuse Tantz-Schul*, Johann Georg Puschner, Nürnberg 1716. La prima parte della pubblicazione è quasi interamente incentrata sulla Commedia dell'Arte ed è articolata in due sezioni: la prima dedicata a Scaramuzza; la seconda agli altri tipi di maschera (Pantalone, Dottore, Arlecchino, Mezzetin, Scapin, el Matto, Pulcinella, Narcisin, Fenocchio). Nella seconda parte, invece, sono distribuiti in successione i diversi tipi della danza grottesca: demoni, furie, turchi, schiavi, statue viventi, zingari, ubriachi, donne vecchie, divinità boschive e rappresentanti di corporazioni (fabbricanti, bottai, sarti, calzolai, cacciatori, soldati, ecc.). Proprio la prima figura presente nella seconda parte del trattato esegue una "capriola", ovvero un salto in cui spesso si "intrecciano" le gambe, con le ginocchia piegate. Dell'antica definizione "capriola intrecciata" resterà solo il termine "intrecciato" che verrà in seguito francesizzato in *entrechat*. Cfr. Flavia Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830 / Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830*, LIM, Lucca 2005, p. 93.

56. Si veda quanto scrive Jean-Georges Noverre a proposito dell'*entrechat* e delle problematiche cui si trova a dover far fronte il danzatore *jarreté* quando deve saltare con le ginocchia distese. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des Théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Chez Aimé Delaroché, Lyon 1760, pp. 298-301. Nel 1820, Carlo Blasis riprenderà integralmente le norme noverriane nel suo *Traité* (cfr. Flavia Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, cit., p. 93). In merito all'influenza francese sulla scuola russa e ai principi estetici e metodologici lasciati da Blasis in Russia, si veda Concetta Lo Iacono, *Il balletto in Russia*, in Alberto Basso (diretta da), *Musica in Scena. Storia dello Spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995, vol. V, pp. 297-390, in particolare pp. 307-356.

57. Sono illuminanti a riguardo le illustrazioni contenute all'interno del trattato di Agrippina Vaganova (*Le basi della*

inoltre Tamara Karsavina, il programma delle classi di Cecchetti

ensured a good balance of practice; no essentials would be left out but all fitted in during the week. But to my mind it dulled the artistic receptiveness, did not exercise the visual memory – so important to a dancer – and was uninspiring. The Russian method aimed at artistic as well as technical perfection. On the other hand it was not without its dangers. It needed a most judicious master to ensure that one side of the practice did not overtop the other⁵⁸.

Per tornare alla Slavenska, la diversa impostazione corporea, nonché la programmazione didattica e la conduzione della lezione così diverse rispetto agli studi compiuti in precedenza, furono probabilmente le ragioni principali delle difficoltà incontrate dalla danzatrice croata nel corso delle prime lezioni con Celli. Le furono necessari sei mesi di studio per capire e incorporare il metodo cecchettiano nel suo modo di ballare e un anno prima di giungere a padroneggiarlo completamente e di essere in grado di eseguire tutta la lezione sulle punte⁵⁹.

Le modifiche avvenute nel suo stile risaltano con evidenza al confronto di brevi frammenti video che propongono due coreografie caratterizzate da stili differenti: un estratto dal film del 1937, *Nuits de Feu* di Marcel L'Herbier, con una coreografia creata da Serge Lifar appositamente per Slavenska e per questo lungometraggio⁶⁰; e un breve pezzo del film *The Great Waltz* del 1955⁶¹, dunque una testimonianza dello stile di Slavenska dopo lo studio con Celli.

Se nel primo estratto sono evidenti la plasticità, la duttilità e il respiro del corpo di Slavenska, assai distanti dal tecnicismo cecchettiano, nel secondo è immediatamente visibile una diversa energia della danzatrice. A prescindere dallo stile coreografico differente, più vicino alla tecnica moderna il primo, basato su quella accademica il secondo, l'impostazione corporea della danzatrice differisce in maniera sostanziale. Le linee sono "geometriche", la schiena risulta forte e l'*aplomb* sicuro; il ritmo è molto preciso, le punte sono "d'acciaio", come si diceva delle ballerine scaligere già all'epoca di Carlo Blasis.

I risultati, dunque, furono sorprendenti, in quanto Slavenska arrivò ad acquisire un'abilità tecnica tale da risultare completamente libera dalle tensioni nel momento dell'esecuzione e a ottenere

danza classica, cit., pp. 26, 115). Si veda poi l'appendice a cura di Alessandra Alberti, *Riferimenti alla "scuola italiana"* (cfr. *ivi*, pp. 239-250).

58. Tamara Karsavina, *Classical Ballet: The flow of movement*, cit., pp. 64-65.

59. Cfr. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., pp. 48-49 e Shelley Pinto-Duschinsky, *Summer Classes with Vincenzo Celli, New York 1955*, cit.

60. Il film uscì in Francia il 16 aprile 1937. Si tratta di una trasposizione cinematografica dell'omonimo pezzo teatrale di Lev Tolstoj. Gli interpreti principali erano gli attori della Comédie Française: Victor Francen, Gaby Morlay, Georges Rigaud. Cfr. Maja Đurinović-Zvonimir Podkovic, *Mia Čorak Slavenska*, cit., p. 71. L'interpretazione di Slavenska è visionabile online: <https://youtu.be/vZXWOfQvi28> (u.v. 13/5/2021).

61. Mia Slavenska ha il ruolo della prima ballerina dell'Opera di Vienna nella produzione televisiva di Max Liebman. *The Great Waltz* è incentrato sulla biografia di Johann Strauss figlio. L'estratto in cui danza Slavenska è consultabile online: <https://youtu.be/4S11wlVoXAk> (u.v. 13/5/2021).

una maggiore purezza di stile. Le lezioni con Celli, però, oltre a rappresentare per lei una nuova opportunità formativa, le furono utili per permetterle di adattarsi alle nuove esigenze e ai nuovi obiettivi che si stava prefissando per la sua futura vita lavorativa e personale.

Dopo lo studio con Celli, Slavenska decise di stabilirsi pressoché definitivamente negli Stati Uniti e di proseguire una carriera di danzatrice indipendente. Benché non possiamo affermare con certezza che tali scelte derivassero dagli studi con Celli, le due decisioni modificarono radicalmente il suo stile di vita. Da un lato, infatti, l'essere autonoma le consentiva di selezionare con chi e come lavorare; dall'altro, la decisione di vivere negli USA – un paese nel complesso privo di grandi tradizioni coreiche e pertanto pronto ad accogliere nuove esperienze e ricerche artistiche elaborate nel vecchio continente – le permetteva di sperimentare nell'ambito di nuovi percorsi.

Slavenska fondò e diresse una propria compagnia, realizzò coreografie, costumi e svariate *tour-née*, offrendo un contributo molto importante alla conoscenza e alla diffusione della danza negli Stati Uniti, trascorrendo gli ultimi anni della sua vita in California, dove morì nel 2002⁶². A ciò va aggiunto il suo fondamentale apporto allo studio della danza e alla diffusione del metodo Cecchetti in America a partire dagli anni Sessanta, ovvero da quando decise di dedicarsi definitivamente all'insegnamento. Convinta che fossero d'aiuto nella comprensione delle leggi fisiche e della loro applicazione alla danza, Slavenska trasmise ai suoi studenti i concetti appresi da Celli, ridefinendoli però con il sapere accumulato nel corso della sua esperienza personale⁶³.

In conclusione, l'esperienza formativa di Slavenska con Vincenzo Celli si delinea quale esempio significativo di come nuovi incontri e nuove occasioni di formazione possano dischiudere, agli occhi di una danzatrice, orizzonti più ampi, aperti alla generazione di nuove forme espressive. Sarà opportuno illuminare, grazie a ulteriori ricerche, la poliedrica figura dell'artista croata con ulteriori indagini dedicate al suo percorso cinematografico, alla sua metodologia didattica nella preparazione degli studenti statunitensi e ad alcuni significativi avvenimenti cui la danzatrice prese parte, in particolare le Olimpiadi della danza di Berlino nel 1936.

62. In merito alla compagnia di Slavenska e al suo lavoro in quegli anni negli Stati Uniti, si veda Leslie Norton-Frederic Franklin, *Frederic Franklin. A biography of the Ballet Star*, McFarland & Company, Jefferson 2007.

63. Cfr. Carmel June Purdum, *Mia Slavenska: a portrait*, cit., pp. 66-67.

Anna Leon

Choreography, virility and the nation: the case of Vassos Kanellos¹

While the history of Greek modern dance remains to a great extent absent from historiographic narratives of European dance, scholars within the country have documented and analysed dance both in its aesthetic and formal aspects and as a cultural artefact performatively reflecting, processing and shifting social and political realities. A considerable amount of study in this latter framework has been dedicated to the topic of gender: complementing studies of the intersections between dance and gender in Western European scholarship², they provide a wealth of information and critical perspectives upon the – mainly female – bodies and subjects incarnating choreography in twentieth century Greece. More specifically concerning the early decades of the century that this article will be occupied with, the work of both individual figures and anonymous dancers has been approached – in the work of Eleni Fournaraki, Steriani Tsintziloni, Manolis Seiragakis for instance – from a gender-informed perspective³. In several of these studies, an intersection of gender with national identity within choreographic works and practices is identified. This takes multiple forms, ranging from the embodiment of a femininity corresponding to – and/or legitimised by – its association with nationhood, as in the case of staging women as virtuous and modest according to Greek tradition⁴; to the embodiment of a femininity deviating from hegemonic norms and excluded from the national community, as in the case of the light musical theatre ballet dancer, whose negative reputation was concurrent with her

1. All quotations from sources that are not in English have been translated by the author.

2. See for example Helen Thomas (edited by), *Dance, Gender and Culture*, Macmillan, Basingstoke-London 1993 for an early, foundational text.

3. See e.g. Eleni Fournaraki, *Bodies that Differ. Mid- and Upper-Class Women and the Quest for 'Greekness' in Female Bodily Culture (1896–1940)*, in «The International Journal of the History of Sport», vol. XXVII, n. 12, 2010, pp. 2053-2089; Steriani Tsintziloni, *Koula Pratsika and her Dance School. Embracing Gender, Class and the Nation in the Formative Years of Contemporary Dance Education in Greece*, in «Research in Dance Education», vol. XVI, n. 3, 2015, pp. 276-290; Manolis Seiragakis, *O Horos stin Operetta. I Anadisi ton Ellinon Horografon sti Dekatia tou 1930 [Dance in Operetta. The Emergence of Greek Choreographers in the 1930s]*, in «Ariadni», vol. XIII, 2007, pp. 115-126.

4. See Eleni Fournaraki, *Bodies that Differ*, cit., p. 2070.

foreign-ness⁵.

The staging and performance of femaleness does not, however, fully cover the ways in which dance processed and interacted with gender norms, in particular in their intersection with the nation. Beyond the fact that the institutions of the nation – from political representation of the polity to the army – are male-dominated, conceived and enacted primarily by men, numerous aspects of national(ist) narratives adopt hegemonically masculine characteristics. Historian George L. Mosse has described masculinity as concurrent, complementary and even co-opted by nationalism⁶; sociologist Joane Nagel notes:

The culture and ideology of hegemonic masculinity go hand in hand with the culture and ideology of hegemonic nationalism. Masculinity and nationalism articulate well with one another, and the modern form of Western masculinity emerged at about the same time and place as modern nationalism. [...] Terms like honour, patriotism, cowardice, bravery and duty are hard to distinguish as either nationalistic or masculinist, since they seem so thoroughly tied both to the nation and to manliness⁷.

While dance can constitute a space of cultural production in which interweavings of – hegemonic or otherwise – masculinity and national identity can be enacted, and while significant scholarly work has been published on masculinities in dance⁸, the representation and performance of masculinity in Greek early modern dance has not been fully studied.

This article constitutes a step towards understanding the intersections of masculinity and nation as they are translated in early modern dance in Greece through the work of Vassos Kanellos (1895?-1985). A relatively understudied figure, Kanellos was a choreographer and dancer active in the early twentieth century who, born Vassileios Kanellopoulos in the Peloponese, pursued a career spanning several decades. He developed an important body of work in the vein of dance theatre or, in his own terminology, *chorodrama*, centering on themes primarily relating to aspects of Greek culture and history⁹. Within these works, I argue, he blended a gendered – virile – and a nationalised – essentially “Greek” – dance. This article draws from Kanellos’ published texts as well as press and archival material in order to examine how he choreographically, performatively and dramaturgically mediated

5. See Manolis Seiragakis, *To Elaforo Mousiko Theatro sti Mesopolemiki Athina [Light Musical Theatre in Interwar Athens]*, Kastaniotis, Athens 2009, vol. II, p. 504.

6. See George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, New York 1996, pp. 77, 109, 192.

7. Joane Nagel, *Masculinity and Nationalism. Gender and Sexuality in the Making of Nations*, in «Ethnic and Racial Studies», vol. XXI, n. 2, March 1998, pp. 242–269: pp. 249, 251–252.

8. See e.g. Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, Oxon 2007 [1995]; Jennifer Fisher – Anthony Shay (edited by), *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford University Press, New York 2009.

9. For a full biography see Eleni Fessa-Emanouil (edited by), *Horos ke Theatro. Apo tin Duncan stis Nees Horeftikes Omas [Dance and Theatre. From Duncan to the New Dance Groups]*, Efessos, Alimos 2004, pp. 218–221.

a hellenised masculinity, turning dance into a field in which hegemonic narratives of gender and nation interweave. In doing so, it situates Kanellos' performance both in the local-national context of Greece and in the wider frame of the West, for which Greece was a peripheral, semi-exoticised Other as well as a constituent part of its own genealogical narrative¹⁰. Within these overlapping contexts, this article transnationalises the framework of understanding choreography's preoccupation with gender and nation, considering how Western cultural dominance may have influenced local performances of a hellenised masculinity. Finally, I address Vassos Kanellos' female collaborators – notably his long-time dance partner and spouse Tanagra Kanellos (1892-1937) – interrogating the way in which her positionality weaved into his performance of masculinity. Throughout these analyses, I consider dance as not only a field *in* which gendered and national identities, representations and narratives intersect, but also as a practice that becomes itself gendered and nationalised.

In what follows, gender, masculinity and femininity are seen as always and already inscribed in specific historical and cultural frames and therefore as not reducible to singular, stable identities¹¹. Even dominant or hegemonic conceptions of gender can vary between and within different contexts; I therefore in this text refer to “a” dominant or hegemonic masculinity. Relatedly, this text points to the ways in which one and the same performance of maleness may acquire different status within different contexts, reflecting the malleability of masculinities. Comparable conceptual clarifications are due regarding the topic of the nation. While what follows will refer to Greek national identity as well, it will primarily make use of the concept of “Greekness”, which I am here using as an imperfect translation of *ellinikotita*: introduced in 1851 but gaining particular relevance in the 1930s, *ellinikotita* constitutes, as Dimitris Tziouvas¹² explains, a bridge between an internally experienced national consciousness and an externally projected national identity. The concept of *ellinikotita*/Greekness therefore grasps the interstitial position of Kanellos' dances, navigating between the not always identical expectations of local/national and transnational understandings of the Greek nation.

Hellenising virility

Vassos Kanellos' repertory was in many cases plot-based, with defined characters allowing him to incarnate particular male roles on stage. These included Triptolemos, son of ancient Eleusis' king

10. See Michael Herzfeld, *Anthropology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1995 [1987], p. 1.

11. See Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 12.

12. See Dimitris Tziouvas, *Ellinikotita: Sinidisi i Tafiotita?* [Greekness: Consciousness or Identity?], in «To Vima», 25/11/2008, online: <https://www.tovima.gr/2008/11/25/opinions/ellinikotita-syneidisi-i-taytotita/> (u.v. 30/4/2021); see also Dimitris Tziouvas, *I Metemorfosis tou Ethnismou ke to Ideologima tis Ellinikotitas sto Mesopolemo* [The Transformations of Nationism and the Concept of Greekness in the Interwar Period], Odysseas, Athens 1989.

Celeus (e.g. 1929); Pluto, the divine king of the underworld having captured Persephone (e.g. 1929, 1930); Achilles (e.g. 1925); Orestes avenging the murder of his father Agememnon (e.g. 1930); a Satyr chasing after a nymph (e.g. 1925, 1928, 1930); Byzantine emperor Theophilos – bearing a crown topped with a cross, reproducing the magnificence of Byzantine imperial iconography – (e.g. 1923, 1924, 1925); an un-named Greek Hero (e.g. 1925) as well as a heroic *Evzonas* (selected member of the Greek army, date unknown); the half-human figure of Pan (e.g. 1930); Apollo fighting the Python (at the 1927 Delphic Festival); Alfeios (mythological personification of a Greek river, date unknown); an ancient warrior – complete with helmet, shield and javelin – (possibly 1930); a Spartan (date unknown); and the *Kleftopoulo* (e.g. 1925, fig. 1), a figure referring to *kleftes*, armed groups rebelling against Ottoman authorities in the period when territories that are now Greek were part of the Ottoman empire¹³. Triptolemos, Pluto and Theophilos are all male figures carrying political power concentrated in the roles of king or emperor; the Spartan, Achilles, the un-named Hero, the warrior, the *Evzonas*, Apollo – in particular in his battle against the Python, rather than in his artistic endeavours – and the *Kleftopoulo* exemplify traits of valour, force and heroism associated with virility, in many of these roles also associated with military traits and positions; the Satyr, Alfeios and Pan embody (as did non-narrative “Dionysian” or “Bacchic” dances) a sexually charged masculinity. Kanellos did not only cast himself in male roles but, as a photograph of a group of male dancers surrounding him in a 1930 performance of Dionysian dances¹⁴ shows, also comparably staged other men. These performances of masculinity were, in certain cases, complemented by female roles that confirmed and supported the concentration of – political, physical, sexual – power in male characters: for example, Persephone is kidnapped by Pluto; Kassiani, a potential bride for Byzantine emperor Theophilos, dares challenge him only to be rejected in favour of Theodora – her redemption in the end of the drama consists in her glorification in a life of religious devotion¹⁵. Kanellos’ works therefore drew from pre-existing narratives and figures that display traits and/or story arcs that confirm a hegemonic masculinity enacted through multiply construed power. A small proportion of works – for instance *Icarus* or an un-named *Martyr* – did not directly feed into that view of masculinity – without, however, contradicting it.

13. This list of roles was composed from programmes held at the Vassos and Tanagra Kanellos archive of the Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), mainly folders 1.5 and 3.1, complemented by information in Eleni Fessa-Emanouil (edited by), *Horos ke Teatro*, cit., pp. 218-221.

14. See Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, n/a, Athens 1966, p. 69.

15. Anonymous, *Stories of the Ballet – The Byzantine Chorodrama The Emperor’s Bride*, article in un-named newspaper, Friday October 6, 1922, reproduced in Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, cit., pp. 157-158.



Fig. 1: Vassos Kanellos as a *Kleftopoulo* at the Greek Theatre of Berkley, California, in 1925. Image source: Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, n/a, Athens 1966.

Understandably for a dance-drama genre, Kanellos' choreography exhibited a pronounced theatricality – press reviews called it a “moving pantomime”¹⁶ – mainly focusing on corporeal expressivity rather than facial expression¹⁷. Even though the sources do not allow us a detailed description, it can be said that his dance was kinetically characterized by a combination of skillful – such as virtuosic high jumps (e.g. fig. 2) – and simple – e.g. solemn marches – motions. His own description of his choreography includes a focus on balanced lines (e.g. fig. 3), plasticity of motion and rhythmicity¹⁸.



Fig. 2: Press image of Vassos and Xenea Kanellos at the theatre of Dionysus. Image courtesy of The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), The Vassos and Tanagra Kanellos Archive, Folder 3.1.



Fig. 3: Vassos Kanellos dancing in the United States. Image courtesy of The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), The Vassos and Tanagra Kanellos Archive, digitised collection.

16. See Dudley Crafts Watson, *Athens Provides Art Tourists' Big Thrill*, in «The Chicago Evening Post Magazine of the Art World», 28/8/1928.

17. See Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, cit., p. 43.

18. See *ivi*, pp. 43, 55-56.

Against this background, iconographic sources allow us to infer that the choreography of Kanellos' pieces supported the embodiment of a hegemonic masculinity. Perusing photographs of Kanellos dancing, especially in duets with female co-protagonists, one can see him supporting the female dancer; directing his face and gaze towards the female dancer as the object of that gaze; leading the female dancer, either by a guiding arm around her back or pulling her by the hand (e.g. fig. 4, 5); chasing or trying to touch the female dancer (associated with imagery of Pluto, fig. 6); holding or encircling the female dancer with his arms; or jumping virtuosically next to a female dancer who remains more static (fig. 2)¹⁹. While some images show that exceptions to this partitioning of bodily postures did exist – for example when a storyline required it, as when mortal Triptolemos kneels in a bow to divine Demeter, or when male and female figures form symmetrical positions – several instances of Kanellos' movement material choreographically confirm a hierarchical position of the male figure. They do so by transferring a set of gendered habitus that enact and reinforce the partitioning of bodies and social positions to theatrical dance, incorporating them into choreographic language.



Fig. 4: Vassos Kanellos and Tanagra Kanellos dancing in an open-air theatre, probably the ancient theatre of Megalopolis. Image courtesy of The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), The Vassos and Tanagra Kanellos Archive, Folder 3.

19. For background on such movement analysis see Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 57.

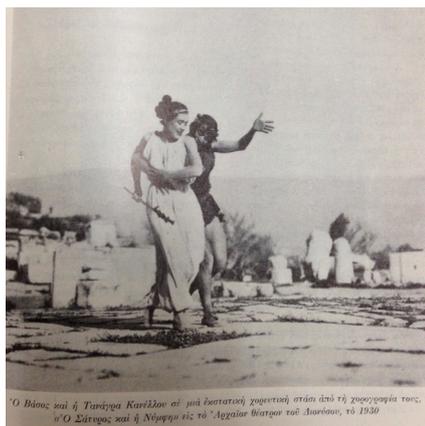


Fig. 5: Vassos Kanellos and Tanagra Kanellos as satyr and nymph respectively, at the ancient theatre of Dionysos in 1930. Image source: Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, n/a, Athens 1966.

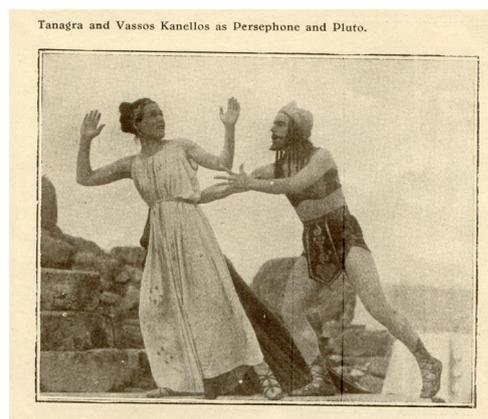


Fig. 6: Vassos Kanellos and Tanagra Kanellos as Persephone and Pluto. Image courtesy of The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), The Vassos and Tanagra Kanellos Archive, Folder 1.5.

In Kanellos' discursive production, so strong is the association of dance and virility that dance itself becomes (male) gendered: writing that «[i]n the virile village dances we find the living principles, a vibrant [*sic*] language of beauty, expressing a great universal truth»²⁰, for example, he points to the posited virility of dance *per se*. There are indications that the reception of Kanellos' work conceded to this reading of his practice: a 1924 text by John S. Yerakis, for example, refers to «the power of Mr Kanellos, [*sic*] personality, and the force of his athletic form»²¹, thus underlining masculine-related values of physical strength and power.

Kanellos' staging of masculinity concurred with a hierarchisation of genders in the valorisation of artistic labour in his productions. Women performing modern dance engaged in a field that contributed a great deal to their emancipation from limiting gender norms, both physically – through non-prescribed movement material and practices more attentive to physical experience than visual exposure – and more widely – through solo performances, self-directed careers and authorial positions. This holds with respect to artists active in Greece as well. Artemis Leontis' in-depth work on Eva Palmer-Sikelianos details her early experiences of queer sexuality and lesbian relationships as being intricately linked with her study of ancient Greek literature and prefiguring her choreographic work

20. Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, cit., p. 40.

21. Quoted in Vassos Kanellos, *I Archa Elliniki Tragodia [The Ancient Greek Tragedy]*, Ethniko Typografeio, Athens 1964, p. 116.

for the Delphic festivals²². Steriani Tsintziloni's²³ analysis of the educational work of Koula Pratsika – a highly influential figure whose practice interweaved Eurhythmics, influences of German expressionist dance and abstracted references to Greek antiquity – notes how it formed an opportunity of emancipation for female bodies through non-partnered, group-based, uncodified kinetic experiences. While the emancipation of female modern dance artists applies to Kanellos' dance partners too, in their collaboration with him they also found themselves bound by masculinist hierarchies; for example, they were regularly credited after his name in performance programmes. Even Tanagra Kanellos, despite being often cited as co-creator of the dances, creator of the costumes and even co-author of a 1931 book draft titled *Elliniki Orhisis (Greek Orchestis)*²⁴, consistently appears in second place²⁵. Press sources correspondingly note how she «contributed to the work of Kanellos»²⁶, therefore assuming that the work was primarily his.

That Kanellos' dramaturgical choices, choreographic language and creative hierarchies display a masculinist bias may not seem surprising, if one considers them as one more manifestation of social contexts structured through gender inequality. It is nevertheless crucial to point such manifestations out in order to articulate their penetration of the dance field and to counter their normalisation within it. In the case of Kanellos, this manifestation moreover needs to be related to the intersecting theme of the nation. The dance in which his performance of masculinity was integrated was indeed preoccupied almost exclusively with staging Greekness. Dramaturgically, as the enumeration of his roles makes manifest, Kanellos' works focussed on Greek antiquity, Byzantine history as well as, albeit more rarely, other parts of Greece's nation-historical narrative. Choreographically, his pieces freely drew from ancient iconography as found on vases and reliefs; included material from traditional dances; and were associated with music based on ancient hymns, Byzantine or traditional melodies. The staging of Kanellos' works confirmed and underlined this attachment to Greekness through costume – chlamys-like tunics, sandals, robes referring to Byzantine iconography – and venue choices – ancient theatres and open-air temples²⁷.

22. See e.g. Artemis Leontis, *Eva Palmer's Distinctive Greek Journey*, in Vassiliki Kolocotroni – Eferpi Mitsi (edited by), *Women Writing Greece. Essays on Hellenism, Orientalism and Travel*, Rodopi, Amsterdam-New York 2008, pp. 159-184, in particular p. 162; see also Artemis Leontis, *Eva Palmer Sikelianos. A Life in Ruins*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2019, pp. 1-40.

23. See Steriani Tsintziloni, *Koula Pratsika and her Dance School*, cit., p. 282.

24. Conserved at the Vassos and Tanagra Kanellos archive of the Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), folder 1.1.

25. In the programmes I have been able to consult at the Vassos and Tanagra Kanellos archive of the Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), female co-protagonists' names appear underneath or even in smaller letters than Vassos Kanellos' name. Tanagra Kanellos appears in several programmes in the same line but nevertheless second (e.g. «Vassos and Tanagra Kanellos»). In two exceptions, the artists are presented together as «the Kanellos couple».

26. Quoted in Vassos Kanellos, *I Arhea Elliniki Tragodia*, cit., p. 30.

27. For a more detailed discussion of Kanellos' staging of Greekness see Anna Leon, *Proximity and Difference in Vassos*

ity by being the one who “reanimates” the prince, it is he who retains a superior position of power once order and normality have been re-established; a precondition for Chryssoula to break the curse is that she be a virgin, reflecting the body- and sexuality-policing of women. While these aspects of the story have a lot in common with gendered *topoi* of multiple fables, *The Marble Prince* also has specific links with narratives feeding into the construction of an idealised Greek national-historical consciousness. Indeed one needs to relate *The Marble Prince* with *The Marble King* (*O marmaromenos vassilias*), a fable widely known, as reflected by its rendition into a homonymous popular song. The King in question is Constantine XI Palaiologos, the last Byzantine emperor, during whose reign Constantinople fell to Ottoman forces in 1453. While the nation of Greece is not coextensive with the Byzantine empire, 1453 is still a date that haunts dominant narratives of Greek history, as a defeat that caused the loss of potentially nationalised territory. Fictionalising this sentiment, popular legend has it that Constantine did not die at the siege, but lives on, turned to marble, and will revive along with his empire²⁹. By selecting the theme of the marble prince and placing it in the context of a latent Byzantine court, Kanellos’ work directly refers to and animates this legend. The masculine figure of the marble prince therefore needs to be understood as a nationally charged one, that encapsulates feelings of national pride and aspiration as well as desires of territorial expansion.

Beyond the thematic focus of his works, Kanellos’ performance of masculinity mingled with his performance of Greekness also on choreographic planes. This can be made manifest through an analysis of a concept that is at the core of Kanellos’ dance philosophy: *leventia*. *Leventia* is a term still active in the Greek language, referring to the qualities of courage and bravery as well as a strong, well-built appearance. The word applies predominantly to men – characterised as *leventes* – and is associated with virility, even though it is possible to speak of a *leventissa* in the female form if a woman is considered to embody the above, primarily male-associated qualities. For Kanellos, *leventia* was the embodiment of health, vigour and youth³⁰. These qualities, that follow conventional use of the term in Greek, were associated by Kanellos with physical and kinetic aspects of his practice. *Leventia* was seen as the source of motional expressiveness, «[t]he power to express through bodily movement alone an idea»³¹. It also was a core element of Kanellos’ conceptualisation of ideal bodily posture: associated with uprightness and an elevation of weight in the equilibrium of the body³² – a position communicating control and pride – *leventia* was made manifest as an «exalting straight line, from the

29. See Konstantinos Nakos, *The Role of the Age of Antiquity in the First Years of the Young Modern Greek State (1830-1850)*, in László Horváth (Herausgegeben von), *Investigatio Fontium. Griechische und lateinische Quellen mit Erläuterungen, Beiträge der Tagung Klassisches Altertum – Byzanz – Humanismus der XI. Ungarischen Konferenz für Altertumswissenschaft, Eötvös-József-Collegium, Budapest 2014*, pp. 171-179, in particular p. 174, online: <https://core.ac.uk/download/pdf/154250655.pdf> (u.v. 30/4/2021).

30. See Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, cit., pp. 45, 64.

31. *Ivi*, p. 45.

32. See *ivi*, pp. 49, 63.

earth straight up through the centre of the figure into the heavens»³³. Kanellos furthermore presented *levantia* as an essentially Greek bodily and even psychological trait. Stating that it «typifies all that is Hellenic»³⁴, his writings associate it with archetypes of Greekness, both in antiquity (Apollo) and in contemporaneity (local members of Greek mountain populations)³⁵. Through the concept of *levantia*, therefore, Kanellos performs a choreographic hellenisation of masculinity: postural and expressive aspects of dance are associated both with maleness and with an essentialised Greekness. The concept of *levantia* also applies, in Kanellos' texts, to the essentially Greek and masculine nature of dance itself: theorising that «[t]he traditional line of the body, the cypress-like line of the Greeks' *levantia*, is the first phase of *orchesis*. [...] The walk, as we teach it and use it in our dances is traditionally Greek»³⁶, he is speaking both of the lines and actions of dancing bodies, and of a dance that is itself gendered and nationalised. This association of *levantia* with dance itself allows an abstraction from the particularity of bodies, explaining Kanellos' proposal that the archaic figures of sculpted *kore*, found among others on the Acropolis of Athens, also could embody the masculine traits of *levantia*³⁷.

This imbrication of Greekness and virility cannot be understood as the combination of a generically construed masculinity or a generically construed Greekness. As pointed out earlier, Kanellos' dance incarnates a specific masculinity associated with strength, sexual energy and power – as opposed to, say, a masculinity that manifests fragility, weakness or subordination, all of which can be compatible with male bodies. Similarly, the Greekness of his dances corresponds to a particular, dominant narrative of the country's history and culture – placing a strong emphasis on antiquity, integrating Byzantine history as Greek, or accentuating figures of revolutionary heroism – and excludes those aspects of Greek history that do not align with a hegemonic national narrative. In the period when Kanellos was working, Greece had recently acquired, as a result of the Balkan wars, large territories in the north of the country, whose culture reflected the heterogenous ethnic mix of the Ottoman empire; after a military defeat in 1922 while attempting to secure territorial expansion in Asia Minor, Greece also saw large numbers of Greek-identifying refugees come into the country, whose background contributed to cultural diversity – but these aspects of Greece's heterogeneous history are not put to the fore in Kanellos' work. His male Greekness or Greek maleness is therefore a specific one, consistent with dominant narratives both of masculinity and of the nation.

33. *Ivi*, p. 45.

34. *Ibidem*.

35. See *ibidem*.

36. *Ivi*, pp. 63-64.

37. See *ivi*, p. 49.

Neither too little, nor too much

Kanellos' portrayal of a hellenised masculinity needs to be understood as developing in a context where frictions existed between masculinity and dance. In Greece as elsewhere, athleticism had long been associated with manliness³⁸ while most dancers were female. This is consistent with the fact that in several European contexts women were also more prominent in the dance field, despite the presence of several male figures in modern dance as well as the contributions of modern ballet to shifting the perception of the male dancer towards more social and artistic acceptability³⁹. The co-extensiveness of dance and femaleness held for Greek ballet – as it developed in lyrical and light musical theatre – whose dancers were, as Manolis Seiragakis' extensive work on operetta and Avra Xepapadakou's overview of ballet history show, consistently stigmatised, notably through an association of their practice with prostitution⁴⁰. But it held for Greek modern dance too, which was also performed almost exclusively by women, albeit women from more privileged socioeconomic backgrounds, as it did not carry the stigma of ballet⁴¹. Both of these associations between dance and gender were coloured by their further association with the nation: ballet dancers were, until the 1920s, largely foreign, the perceived depravity of ballet not reconcilable with Greek bodies⁴²; while the strong connection of modern dance with a hegemonic national narrative, in the works of artists like Koula Pratsika for instance, contributed to its legitimacy and perceived suitability for Greek female bodies⁴³. It is against this background that Kanellos' performance of a hellenised masculinity is to be understood.

Kanellos also spent a significant part of his life and career in the United States, where he completed part of his education, performed, and met his lifelong dance partner and spouse, Charlotte Markham (later Tanagra Kanellos). Kanellos was also invested in the Greek diaspora communities of the United States, performing, for example, under the auspices and to the honour of the AHEPA (American Hellenic Educational Progressive Association), one of the most prominent bodies representing the Greek immigrant community in its process of assimilation in U.S.-American society. This process of assimilation occurred in a context in which Greeks did not fully qualify – despite being able to at times pass⁴⁴ – as whites: the AHEPA was formed partly in response to racist attacks towards

38. See Eleni Fournaraki, *Bodies that Differ*, cit., p. 2054, for a background since the late 19th century.

39. Diaghilev's Ballets Russes played a significant role in this process of reconstructing the allure of the male dancer and it is in this respect significant that part of Kanellos' training was under Michel Fokine.

40. See Avra Xepapadakou, *Ta Protá Vimata. O Endechnos Horos sti Neolliniki Skini [The First Steps. Theatrical Dance on the Modern Greek Stage]*, in «Science of Dance», vol. IX, 2016, pp. 70-86, in particular p. 83; Manolis Seiragakis, *O Horos sti Operetta*, cit., p. 120.

41. See Steriani Tsintziloni, *Koula Pratsika and her Dance School*, cit., p. 286.

42. See Manolis Seiragakis, *To Elafró Mousiko Theatro sti Mesopolemiki Athina*, cit., p. 504.

43. See Steriani Tsintziloni, *Koula Pratsika and her Dance School*, cit., p. 286.

44. I use the term “passing” to refer to the decision and/or capacity of members of a minority group – here, Greek immigrants in the United States – to present themselves as belonging to a dominant group – here, that of U.S.-American

Greeks perpetrated regularly by the Ku Klux Klan and ranging, as Dan Georgakas⁴⁵ recounts, from physical assaults to segregation and from there to everyday micro-aggressions. Intersecting with gender, the racial boundaries of whiteness were policed, in the United States, through miscegenation legislation which applied to Greeks as well; indeed part of the rhetoric of the Ku Klux Klan against Greek immigrants was that they represented a menace to American women⁴⁶, including them in racist tropes on non-white masculinity as dangerous and violent.

Within this context, the performed masculinity of Kanellos has to be understood as being confronted with two, to a certain extent opposing, negative representations: on the one hand, carrying the effeminate stigma of dance, it ran the risk of being considered not masculine enough; on the other hand, as a potentially threatening masculinity, it also ran the risk of being considered too masculine. Situated at the limits of acceptability in both of these ways, Kanellos' performance of masculinity arguably necessitated strategies of modulation and legitimation: it had to strike a balance between aligning with the positedly non-threatening respectability of white virility – rather than a potentially exceeding and aggressive non-white manliness – while avoiding assimilation to the effeminate connotations still carried by male dancers both in Greece and beyond. The double bind of masculinity that I propose Kanellos was caught in was both a locally Greek and a trans-nationally Western-motivated phenomenon, be this in the legacy of male dancers as effeminate or in early twentieth century racism. The strategies of responding to it, therefore, also need to be sought in these overlapping contexts.

The primary way, I would like to argue, in which Kanellos' work achieved a “correctly dosed” masculinity, was by underlining its association with a specific part of Greek history – antiquity – that was valued both within Greece and in a Western context largely grounding its cultural narrative on its reception of ancient Greece. Mosse has moreover explained how Greek antiquity has constituted a source for the development of Western modern masculinity models in particular⁴⁷. Kanellos' dance indeed was, as we have seen, imbued with multi-layered references to antiquity, be these in the choice of themes and narratives, in the movement material, in the selection of performance venues, or in the importance placed on drama in his choreographic approach. This focus on antiquity is of course far from being solely relatable to gender. Nevertheless, given the idealised position that Greek antiquity holds within Greece as well as in transnationally dominant Western discourse – and more particularly

whites.

45. See Dan Georgakas, *The Greeks in America*, in «Journal of the Hellenic Diaspora», vol. XIV, n. 1-2, 1987, pp. 5-53, in particular pp. 14, 45.

46. See Yiorgos Anagnostu, *Forget the Past, Remember the Ancestors! Modernity, 'Whiteness', American Hellenism, and the Politics of Memory in Early Greek America*, in «Journal of Modern Greek Studies», vol. XXII, n. 1, 2004, pp. 25-71, in particular p. 35.

47. See George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, cit., e.g. p. 28.

its masculine ideal – this focus forms a framework in which Kanellos’ performance of manliness could be modulated and legitimised.

Thodoros Hatzipantazis⁴⁸ has proposed that when Isadora Duncan performed in semi-nakedness in early twentieth century Greece, the antique aesthetics and references of her dance were enough to shield her practice against possible critiques of inappropriateness. Similarly, Kanellos’ association with antiquity may have contributed to countering the potential perception of effeminacy of a male dancer by relating it to a historical era already valued in Greek national consciousness. Beyond the national context, Kanellos also referred to his dance’s posited closeness to antiquity in order to ground a view of it as vigorous and healthy, thus presenting his (male) performance as relatable to (white) U.S.-American audiences’ values:

[“Greek” dance’s] rhythms move according to the laws of the universe, the moving of spaces and lines. It is in harmony with out of doors, with the sky and sunshine, the wind, the rain and the storm. I think this is why it harmonises so well the thought and spirit of America. For the American too loves the out of doors, and sunshine and fresh air. The American as well as the Ancient Greek believes in a healthy body⁴⁹.

In images of his works referring to ancient Greece, Kanellos appears in costumes recurrently consisting in a short tunic exposing the muscular form of his legs and torso. This costume can be seen as encapsulating the complex negotiations inherent in the staging of his male figure. Almost voyeuristic, it exposes his body to the spectatorial gaze, placing it at a risk of feminisation while potentially also satisfying Western audiences’ fetichisation of exotified bodies. At the same time, clearly inspired by ancient Greek iconography, the costume pulls the dancer away both from problematic effeminacy and from Otherness, by appealing to a cultural realm valued both nationally and trans-nationally.

Performing references to Greek antiquity as part of a gender-legitimising strategy was not exclusive to Kanellos. Eleni Fournaraki explains how ancient Greece was discursively used as a way of grounding Greek manhood and particularising it as a national trait⁵⁰. Beyond Greece, Ramsay Burt, in his analysis of masculinity in the figure of Vaslav Nijinsky, refers to the possibility that its links with classical Greece in such works as *Narcisse* (1911) may have supported the association of his body with a culture both manly and open towards homosexual practices⁵¹. It is also important to note that it was not only men who legitimised their gendered positionality through an association with

48. See Thodoros Hatzipantazis, “*Romeikos Sivolisimos*”. *Diastavrosi Eghorias Laikis Paradosis ke Evropaikis Protoporias sto Neolliniko Theatro I Theatro ke Ethniki Taftotita stin Ellada* [“*Romeikos Sivolisimos*”. *Crossing Domestic Popular Tradition and European Innovation in Modern Greek Theatre, or Theatre and National Identity in Greece*], Cretan University Press, Herakleion 2018, p. 338. On the legitimation of nudity in male bodies through their association with ancient Greece see George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, cit., p. 33.

49. Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, cit., p. 42.

50. See Eleni Fournaraki, *Bodies that Differ*, cit., p. 2054.

51. See Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 70.

the nation. A significant example in Greece is the Lyceum of Greek Women (*Lykeion Ellinidon*), an organisation promoting a moderate, upper-middle class feminism which contributed towards legitimising the physical practice of female bodies in the male-dominated field of physical culture through their association with a normative representation of the nation – notably by staging festivals in which young women’s bodies were imbued with markers of antiquity⁵².

The co-construction of a (male) gender identity and of a national one is pursued by Kanellos (as it was in certain productions of the Lykeion) in his portrayal of Byzantine (e.g. Theophilos) and post-Byzantine (e.g. *Kleftopoulo*, *Evzonas*) masculinity. Both in his writings and in his performances, Kanellos underlined the continuity of Greek culture – the positedly smooth transition from antiquity towards modern Greece. In this vein, Kanellos proposed performance evenings that included choreographic renditions of landmark periods of Greek history; for a 1923 performance in Chicago, for example, this consisted in antiquity (e.g. *Hymn to Apollo*), Byzantium (e.g. *The Emperor’s Bride*); and modern Greece, illustrated through popular peasant songs and dances⁵³. While this view of the country’s history disregards parts of its heterogeneity, it projects modern Greece as the privileged, “proper” inheritor of antiquity. In this way, even post-antiquity figures of manhood embodied by Kanellos were imbued with the legitimacy of an ancient heritage, countering (Western) modernity’s positioning of a twentieth-century Greek dancing masculinity at the limits of acceptability.

Crucially, Vassos Kanellos’ modulation of modern Greek masculinity through its association with a Western-validated antiquity was mediated through a choreographic language that incorporated Western choreographic traits, thus allowing it to further respond to the expectations of foreign spectators. In effect, while Kanellos focussed on Greekness both dramaturgically and choreographically as described before, he also carried, within his practice, influences of non-Greek artists’ physicality and technique, having trained under Isadora Duncan as well as in classical ballet⁵⁴. The figure of masculinity that he embodied therefore responded to the risk of its Othering both by being associated with a legitimising antiquity and by displaying stylistic traits originating from Western practices and recognisable by Western audiences. Western modernity therefore co-determined the framework of bias within which Kanellos’ hellenised masculinity was (per)formed but also provided choreographic tools and models through which his response to that framework could develop.

52. See Eleni Fournaraki, *Bodies that Differ*, cit., pp. 2066-2071.

53. Anonymous, *Kanellos Dionysia* performance program, Folder 3.1, Vassos and Tanagra Kanellos Archive, The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), 1923.

54. For a more complete discussion of foreign influences on Kanellos’ dance see Anna Leon, *Proximity and Difference in Vassos Kanellos’ “Greek” Dance*, cit.

Charlotte Markham and Tanagra Kanellos

In this framework of performing both the nation and masculinity in a fragile balance between affirmation and legitimation, Vassos Kanellos' female co-protagonists and co-creators, often functioning as counterparts to his embodiment of masculinity, are of central importance. Indeed while Kanellos' repertory did include solos, many of his pieces were either duets or group works articulated around a protagonist male-female couple. Most of his early appearances in the United States were made with Thaleia Zanou, a dancer known for performing in ballet shows accompanying film projections in New York theatres. After a small overlap of common performances in the early 1920s, Zanou's place as Kanellos' regular co-protagonist was taken by Charlotte Markham/Tanagra Kanellos. Finally, after the early death of Tanagra Kanellos in the 1930s, the couple's daughter Xenea worked with her father. Tanagra Kanellos was the most prominent of Vassos' partners in terms of the duration of their collaboration, and her embodiment of "Greek" dance can further illuminate the interweavings of national and gender identity in his and their practice.

Tanagra Kanellos was born Charlotte Markham in Manitowoc, Wisconsin, in the United States. She grew up in a wealthy and reputed white family, as evidenced by her capacity to pursue non-vocational higher education, her trips to Europe and the coverage of her activities by local newspapers such as the «Manitowoc Pilot». In the 1910s, Markham studied at the Chicago Art Institute and was active in staging plays and exposing her painting work. She met Vassos Kanellos in 1920, after his U.S. debut, in Hillside, New York and they married that same year. Markham's biography had until then no apparent relationship with Greece, and her family was, according to press sources, opposed to her turning to «foreign gods»⁵⁵. Vassos himself initially saw his spouse as foreign: even though he underlines her interest «in things Greek», she was, in his words, «of pioneer American stock»⁵⁶.

One way of understanding Vassos Kanellos' and Charlotte Markham's civil and artistic union is as a further layer of the process legitimising Kanellos' dance through its positioning in a white cultural context. The couple's wedding can be read as the introduction of a Greek artist into the legitimacy of U.S.-American whiteness, an introduction that necessitated his being exempt from prevailing sentiments towards Greeks. Local press coverage of the wedding indeed celebrated Kanellos in a way that distinguished him from working-class Greek immigrants to the United States: he was presented, with little accuracy, as «an Athenian of international fame as a classical dancer, has been a resident of the

55. Maria Ikonomidi, *Mia Horeftria Klassikon Horon [A Dancer of Classical Dances]*, in «Eleftheron Vima», 22/11/1928.

56. Vassos Kanellos, untitled manuscript, Folder 2.1, Vassos and Tanagra Kanellos Archive, The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET), undated.

United States for a number of years» and as a graduate of the «Classical Academy» of Athens who has gained national recognition in the U.S.⁵⁷. In such accounts, Kanellos' dance credentials were adapted to the expectations of a social context privileged both socioeconomically and ethnically/nationally, pointing to the ways in which dance practices and practitioners are – or have to be – legitimised in their migration across boundaries of nation and class.

Another way of understanding the two artists' union is as the passage of a U.S.-American white woman towards an idealised Greekness. A decade after the wedding, Charlotte Markham would indeed have become an embodiment of Greekness: a photograph of her from 1930 conserved in Vassos and Tanagra Kanellos Archive of The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET) exemplifies this, showing her dancing in an outdoor ancient theatre, waving a piece of fabric in the wind under which the word "Greece" is typed in large letters; the photo, whose aesthetics are not dissociable from tourism advertisements, presents Markham/Kanellos as «the Graceful Greek Dancer»⁵⁸. A 1928 press article illustrates the perceived teleology of her path towards Greekness when it writes of Charlotte Markham's time in the landscapes of Wisconsin, when as a young woman she would imagine the Dryads that she later embodied – thus pointing to her posited predestination towards that embodiment, and therefore its equally posited authenticity⁵⁹. In the words of her spouse, too, «Charlotte Markham became Tanagra, and the blossoming Hellenic spirit in her soul came into full and glorious flower»⁶⁰. This passage from Charlotte Markham to Tanagra Kanellos contributes to opening a space in which the notion of a Greek race (to which the Kanelloses both subscribed) was complemented by a subjectively experienced and culturally constructed access to Greekness. It is nevertheless a very specific Greekness towards which Tanagra Kanellos navigated: one characterised by its links with antiquity, as symbolically marked by the choice of her Greek name, referencing the Tanagra figurines found in the homonymous locality in Greece and often utilised to describe early twentieth century female dancers working with antique references⁶¹. By embracing this dimension of Greek national identity – rather than, say, its Mediterranean or Balkan aspects – Markham/Kanellos' transition towards Greekness confirms the tendency of Vassos' dance towards both internally dominant and externally (white) Western-validated models. The influence that she may have had on the choreography she co-created and performed with her spouse can correspondingly be seen as a further way of rendering "Greek" dance a dance of whiteness.

57. Anonymous, *Married*, in «Manitowoc Pilot», 14/10/1920.

58. Conserved in folder 3.2, Vassos and Tanagra Kanellos Archive, The Hellenic Literary and Historical Archive of the National Bank of Greece Cultural Foundation (ELIA/MIET).

59. See Maria Ikonomidou, *Mia Horefiria Klassikon Horon*, cit.

60. Vassos Kanellos, untitled manuscript, cit.

61. On the *topos* of Tanagra see Ann Cooper Albright, *The Tanagra Effect. Wrapping the Modern Body in the Folds of Ancient Greece*, in Fiona Macintosh (edited by), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford University Press, New York 2010, pp. 57-76.

Tanagra Kanellos' transition towards Greekness is presented by Vassos as being mediated by himself. In his own words, when they met, he «took her on long imagined journeys to Greece»; while he recognises that Markham had practiced dance mime before meeting him, he also states that he «gave her lessons in the dance»⁶², thus proposing that her access to Greek dance was granted by him. Their marriage, despite its U.S. American-context, was staged as a rite of passage towards Greekness, with the bride wearing a «Greek tunic of heavy white silk»⁶³. The symbolic change of name from Charlotte Markham to Tanagra Kanellos was also presented, by Vassos, as being related to him: «For weeks Charlotte had been pondering the question of a stage name – if she was to be my partner and work with me in the dance, “Charlotte Markham” was hardly suitable»⁶⁴. In other words, not only was Charlotte Markham's transition towards Tanagra Kanellos facilitated by her association with Vassos, but it was considered necessary if she was to embody the role of his partner in life and dance. In a succinct illustration of the imbrications of gender and nation, the expectation that a female partner in a heterosexual union will adapt to the circumstances and needs of the male partner blends, here, with access to – but also a possible pressure towards – embodying a national identity. This blend does not only happen in political – the institution of marriage –, affective or discursive levels, but also choreographically, in the introduction of Charlotte Markham into a performance of “Greek” dance for and through which she was to become Tanagra Kanellos. In this context, the extent and nature of Markham/Kanellos' creative inputs to the couple's common dance work may be concealed by the combination of Vassos' prominent position and the dance's essentialised Greekness, to which she was positedly introduced.

Markham/Kanellos' complex positionality – her foreign-ness both constantly reminded and transcended; her Greekness an achievement as well as a legitimation through its association with undisputed whiteness – is reflected in her own writings as well. She holds several positions in common with Vassos – for instance on the proximity between dance and drama or the posited continuity of Greek civilisation⁶⁵. Markham/Kanellos' texts also agree on the imbrication of “Greek” dance and a masculinity bearing essentialised national characteristics: speaking of village dances she witnessed in Greece, she comments that «[i]t is a thrilling thing to see strong men dance. [...] Their dance has a deeper, almost religious significance. The pulse of these dances is in a dynamic eternal rhythm, attuned to the heart-beat of the world»⁶⁶. At the same time, Markham/Kanellos also participates, from her position as a person originating from a culturally and politically dominant culture, in a ste-

62. Vassos Kanellos, untitled manuscript, cit.

63. Anonymous, *Married*, cit.

64. Vassos Kanellos, untitled manuscript, cit.

65. Quoted in Vassos Kanellos, *I Arhea Elliniki Tragodia*, cit., pp. 39, 41.

66. Quoted in *ivi*, p. 43.

reotypisation and potentially even exotification of Greek people as well as their dance. For instance, she comments that

[i]f the Greek feels himself becoming slightly reedy with wine he immediately begins to dance, not because he feels happy and desires to express that happiness, but because he knows that the dance is the medium for the transmutation of vital energy which the wine gives⁶⁷

or interprets that

[j]oining the circle each one takes the lead in turn. He is for the moment the focal point of the universe, suspended between heaven and earth, alone before all creation. He dances, his life, his joy, his tragedy, his atonement, his at-one-ness, while the circle keeps the beat and the song, surrounds him with sympathy, and upholds his spirit⁶⁸.

Or elsewhere:

These powerful men in line for the dance do not even hold hands. They hold instead the twisted handkerchief between them. That moment of the dance is too sacred, too personal to be interrupted with even the hand-touch of another personality. It would divert the flow of ecstasy and be a sacrilege. This isolation, this strong individualism, is characteristic of the whole Greek race, and until one understands this personal independence, this immaculateness, this aloofness, one will never know them⁶⁹.

These observations provide valuable information on village dances of early twentieth century Greece as Markham/Kanellos may have witnessed them. But they also – in their use of the singular (“the Greek”) and in the homogenisation it achieves; in the postulation of a Greek race; in the projection of essential characteristics; in the association of Greek peasant dance with a cosmic, spiritual act from which urban, Western-influenced and/or modern forms are distinguished – exotify both the dances and their performers. Given that the Kanelloses drew links between traditional dance and their rendition of “Greek” dance, these comments also colour possible perceptions of a theatrically framed dance of Greekness. In these ways, Tanagra Kanellos’ texts act as reminders that her positionality encompassed both the subaltern status of a woman in a heteronormative situation and the privilege of a white Westerner in a country situated at the periphery of the West. It is as such that her presence and actions co-constituted Vassos’ hellenised masculinity: her transition towards an embodiment of Greekness through her link with Vassos both confirms his dominant position within a heterosexual union and grounds his embodiment – and therefore capacity to provide access to – Greekness; but it also validates his Greekness in a transnational framework that placed it under

67. Quoted in Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, cit., p. 33.

68. Quoted in Vassos Kanellos, *I Arhea Elliniki Tragodia*, cit., p. 42.

69. Quoted in *ivi*, p. 43.

undue pressure. Insofar as Kanellos' hellenised masculinity is itself choreographically mediated and translated, Charlotte Markham/Tanagra Kanellos simultaneously complied to the performance of a dance of Greekness, contributed to its formation and legitimisation, but also discursively participated in its perception as an Other of Western/European dance.

Closing thoughts: dancing with Zeus

Within Kanellos' pieces, one can identify processes through which dance comes to contribute to the gendering of bodies, allowing, in the present case, to embody a hegemonic masculinity; and mediates the intersection of that gendering with representations and markers of the nation. A composite performance not reducible to motion alone, Kanellos' practice choreographically, dramaturgically, but also in its staging and in its discursive traces contributes to the imbrication of masculinity and Greekness, confirming normative narratives of each. It is in the act of dancing, in the act of embodiment, in the act of exposure to the gaze of spectators, journalists or critics, that Kanellos took on the traits of a hellenised masculinity. These acts are performative not only in the sense that they constitute moves towards the gendering and nationalising of the dancer's body, but also in the sense that it is in their performance that hellenised masculinity is (re-)enacted, (re-)made present, (re-)brought to existence. In this process, dance itself is also virilised and hellenised: it is the act or even agent enabling, marking, and authenticating both national and gender belonging but also, imbued with culturally charged signifiers, it becomes gendered and nationalised, part of a hegemonic history and culture that its performance sustains. From this perspective, one can underline the importance of examining physical and performative practices in order to understand the imbrications of gender and the nation in Greek modernism – and beyond; as well as the need to further recognise the participation of certain modern dance practices, as emancipatory and aesthetically ground-breaking as they may have been, in reinforcing normative or even hegemonic narratives.

At the same time, the processual nature of gendering and nationalising dance – the selection of roles, the costuming of bodies with culturally charged markers, the partitioning of choreographic material, the choice of performance venues – also betrays the stage-ability, and therefore malleability, of gendered and national identity. Dance in the form of embodied spectacle as it was practiced by Kanellos therefore constitutes a terrain where the constructibility of both masculinity and Greekness may from a critical perspective be made manifest.

If dance is a territory in which gender and national identity can be re-performed, re-constructed and woven into each other, dance is also, itself, a multiply situated phenomenon. Vassos Kanellos' dance was inscribed both in the national context of Greece and in the trans-national context of Southern European cultural transfers to the United States; Charlotte Markham/Tanagra Kanellos'

dance was inscribed in the national context of Greece as well as the trans-national context of Western transfers towards a culturally non-dominant country. Kanellos' performance of hellenised masculinity was modulated differently but concurrently by each of these overlapping contexts, being simultaneously locally hegemonic and trans-nationally disadvantaged. The motivations and circumstances of – in this case Greek – modern dance's role in the nationalisation – in this case hellenisation – of gender therefore need to be sought in a trans-national context too, articulating the ways in which Western cultural dominance may have influenced the formulation of locally hegemonic narratives and performances.

Writing on Isadora Duncan's untimely death, Kanellos notes: «If Zeus were living he would have attracted her to him as he did Leda, Danae, Semeli and Europa and the world would have obtained one more demigod»⁷⁰. In this quotation Kanellos underlines the relationship of Duncan with Greek antiquity, strengthening the perception of this link. But in doing so he places Duncan at a place comparable to that of a series of female mythological figures mistreated and even harmed by the superior male god: both Leda and Danae were tricked into mating with Zeus by his transformation into a swan and golden rain respectively; both Danae and Semeli were punished as a result of or even for mating with Zeus, carriers of the consequences of their affair; Europa was literally kidnapped by him. Duncan is here presented as potentially attracted by Zeus, the agency of the attraction remaining with him; the emancipatory discourse of her (female) *Dance(r) of the Future*⁷¹ is replaced by a presentation of womanhood as unwittingly partnering a man whose identity is imbricated with nationalised mythology. At the same time, Kanellos' writing about Duncan points to the importance of her influence in his career as well as the extent to which she – a white, U.S.-American dancer – was amalgamated with his vision of “Greek” dance, exemplifying Western inputs in the construction of Greekness. The hellenisation and masculinisation of dance take here their full significance: Duncan is attracted towards Zeus – an abstracted, idealised figuration of virile Greekness – through her dance, which in its turn contributed to the imaginary of choreographed Greekness.

70. Vassos Kanellos, *The Antique Greek Dance and Isadora Duncan Illustrated*, cit., p. 28.

71. Isadora Duncan speaks of a female dancer of the future in her text *The Dance of the Future* [1903], in Selma Jeanne Cohen (edited by), *Dance as a Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, Dance horizons, Princeton 1992 [1974], pp. 123-129.

Xiao Huang

Alle origini della *screendance* in Cina. Visioni (*Xiang* 象) in trasformazione e forme (*Xing* 形) artistiche

Lo sviluppo della *screendance*¹ cinese ha attraversato diverse fasi di cambiamento, rimodulando definizioni e pratiche rispetto alla stessa disciplina artistica emersa in Occidente. Questo articolo si propone di analizzare lo sviluppo della *screendance* cinese attraverso tre fasi cronologiche, parallelamente agli accadimenti storici susseguitisi in Cina dal 1905 agli anni Settanta, dall'ultimo periodo dell'Impero Manchu alla Repubblica di Cina, fino alla Repubblica Popolare Cinese.

L'indagine sviluppata in questo saggio si fonda sull'impiego di due concetti tratti dalla dottrina taoista, quello di visione (*xiang* 象) e quello di forma (*xing* 形), permettendo di comprendere la connessione tra il mutare delle visioni (*xiang*) definite dalle strutture socio-culturali cinesi degli specifici periodi storici, e dei valori estetici ed etici da esse promossi, e i cambiamenti di forma (*xing*) della *screendance* cinese.

Premessa

Per ovviare alla possibile non familiarità del lettore con tali concetti, è imprescindibile una

1. Una delle più recenti definizioni del termine *screendance* è stata messa a punto da Alessandro Amaducci: «Con il termine *screendance* (letteralmente: danza su schermo, evidenziando il fatto che in inglese il termine *screen* si riferisce sia allo schermo cinematografico sia al *monitor* video) si intende definire un'opera audiovisiva, realizzata su qualsiasi supporto, che abbia come oggetto la danza. Esso raccoglie, come una sorta di "macroinsieme", altri termini che sono stati usati per indicare lo stesso oggetto audiovisivo: film dance, dance film, dance movie, videodance (in italiano: film di danza, videodanza) e altri ancora» (Alessandro Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 11). Usando invece le parole di Liz Aggiss, «*screendance* è danza fatta appositamente per lo schermo o per la videocamera in cui si trovano insieme coreografia e pratica dello schermo. [...] Una risposta più complessa alla domanda "cos'è la *screen dance*?" può essere: la *screendance* è un sito ibrido, è il mescolarsi di due discipline distinte, la danza e il film in un dialogo a due vie in cui ogni processo è manipolato per produrre una relazione innovativa tra il corpo o il soggetto, la video o cinecamera e l'*editing*» (Liz Aggiss, citata in Roger Copeland, *The Best Dance Is the Way People Die in Movies (or Gestures Toward a New Definition of "Screendance")*, in Douglas Rosenberg (edited by), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 225-242: p. 232).

nota esplicativa sul significato dei termini *xiang* e *xing*, di cui dunque ci si attinge a dare una breve definizione.

Xiang [象], termine tratto originariamente dalle dottrine taoiste, si riferisce a una nozione concettuale che determina la tendenza dello sviluppo di una particolare cultura o civiltà ed è applicabile alla complessità culturale e sociologica di quel contesto. Le visioni concettuali, o *xiang*, derivano dagli insegnamenti taoisti. Le visioni astratte filosofiche dell'universo in un certo ambito specifico, che possono gradualmente cambiare attraverso il tempo con l'evoluzione dell'ambiente sociale, economico e politico, derivano dai fondamenti culturali dei valori etici ed estetici primari. Si tratta spesso di fermare e descrivere la natura di un qualsiasi fenomeno osservato ed esaminato, nella sua essenza, per ciò che è realmente, e non per ciò che sembra².

Xing [形], altro termine tratto dalle dottrine taoiste, è riferibile al contesto dei linguaggi artistici, in cui si comunica tramite un codice di simboli condivisi, scelti e riconosciuti da un pubblico specifico, definendone così lo stile formale. Le forme, o *xing*, sono ciò a cui i Taoisti si riferiscono come l'apparenza della superficie del fenomeno, che attrae sempre l'attenzione delle masse. I Taoisti credono che le forme siano i risultati particolari dei cambiamenti guidati dalle vere ragioni fermate e definite dalle visioni concettuali della saggezza del popolo. Si tratta solamente dei fedeli riflessi corrispondenti agli specifici mutamenti delle visioni concettuali di una particolare società in un particolare periodo, come vengono osservati³.

Le forme e le loro corrispondenti visioni concettuali, secondo i Taoisti, coesistono come gli oggetti e le loro ombre sotto il sole. Tuttavia, i Taoisti ritengono che grandi mutamenti della visione potrebbero o non potrebbero mostrare sempre i cambiamenti nelle forme⁴.

Fase I. I “primordi” della *screendance* in Cina: la nascita da due discipline distinte (1905-1911)

In Cina, la visione concettuale alla base del periodo dell'impero Manchu⁵ si stabilizza non ap-

2. Sul concetto di *xiang* cfr. J[an] J[ulius] L[odewijk] Duyvendak (a cura di), *Tao tè ching. Il libro della Via e della Virtù*, Adelphi, Milano 19909, p. 105. Cfr. anche le voci in Fabrizio Pregadio (edited by), *The Encyclopedia of Taoism*, 2 vols., Routledge, New York 2008, *ad vocem*, vol. II, pp. 1086-1087; Ronnie L. Littlejohn, *Historical Dictionary of Daoism*, Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-London 2020, *ad vocem*, p. 113.

3. Sul concetto di *xing* cfr. Ute Engelhardt, *Longevity Technics and Chinese Medicine*, in Livia Kohn (edited by), *Daoism Handbook*, Brill, Leyden-Boston-Köln 2000, pp. 74-108, in particolare p. 96; Lowell Skar – Fabrizio Pregadio, *Inner Alchemy* (Neidan), in Livia Kohn (edited by), *Daoism Handbook*, cit., pp. 464-497, in particolare p. 486. Si veda anche Fabrizio Pregadio, *The Notion of “Form” and the Ways of Liberation in Daoism*, in «Cahiers d'Extrême-Asie», vol. XIV, 2004, pp. 95-130.

4. La visione taoista ci invita a guardare ai cambiamenti della forma (*xing*) in relazione ad essa. Cfr. Jim Benhuniak, *John Dewey and Daoist Thought. Experiments in Intra-Cultural Philosophy*, Suny Press, Albany 2019, vol. I, p. 99.

5. Cfr. Mark C. Elliott, *The Manchu Way. The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*, Stanford Uni-

pena le fazioni definiscono le dottrine cinesi artistiche e culturali dominanti, e le antiche *élite* cinesi politiche e culturali, conosciute come “nobili”, vengono scelte attraverso dei rigidi esami a tre livelli per dare accesso al ruolo di nuovi funzionari della corte imperiale. Essi furono addestrati, testandone la conoscenza del Confucianesimo, per le loro carriere nella corte imperiale e negli uffici del governo, mentre il loro tempo libero era perlopiù indirizzato dal Taoismo. I “nobili” crearono delle arti cinesi erudite elitarie e le fecero diffondere nei loro circoli sociali. Un’arte astratta con uno specifico immaginario cominciò a essere diffusa tra le *élite*, veicolando dei contenuti sofisticati. Le arti dell’*élite* durarono oltre mille anni con le stesse visioni concettuali, e con le forme artistiche delle discipline tradizionali della calligrafia e dei dipinti a inchiostro, e anche della musica, tutte riflettendo completamente i valori estetici derivati dalla civiltà in cui erano nate. Le *élite* cinesi rimasero orgogliose delle loro tradizioni culturali e per secoli non si interessarono di apprendere le arti e le tradizioni culturali occidentali, finché la tendenza cambiò nei primi anni del Novecento.

Mentre in Europa nascevano gli stati moderni e si formava un primitivo sistema capitalista, l’impero Ming (1368-1644) dominava ancora il mondo in termini di produzione economica e di potenza come stato. La prosperità supportò la popolarità dei teatri cinesi divisi in Scuola d’*élite*⁶ e Scuola popolare⁷. Il primo gruppo riguardava un divertimento puramente letterario, mentre il secondo era più un mezzo di edificazione atto a penetrare le masse e promuovere i valori cinesi tradizionali.

Quando l’impero Manchu si trovò costretto ad affrontare le sfide militari dell’Occidente alla sua porta, le moderne flotte navali europee e la loro Compagnia delle Indie Orientali forzarono la corte imperiale ad aprirsi al commercio, che era un concetto completamente estraneo. La corte Manchu offrì un piano di riforma piuttosto lento nella risposta per salvare il proprio impero, troppo ridotto e troppo in ritardo rispetto alla maggior parte dei visionari rivoluzionari cinesi del tempo. Una rivoluzione portò la Prima Repubblica sul territorio cinese, e iniziò il processo di industrializzazione e modernizzazione. Il gruppo socio-economico dei commercianti per la prima volta nella storia cinese salì di livello sociale. I valori stranieri, introdotti dagli industriali cinesi educati in Occidente divennero sempre più dominanti nella Prima Repubblica cinese, in conflitto diretto con i valori cinesi tradizionali.

Tra gli intellettuali e artisti cinesi che portarono valori occidentali in Cina, una giovane nobile entrò nella storia della danza moderna cinese del Novecento, diventando la prima danzatrice a far incontrare la danza cinese e quella occidentale, in quanto formatasi internazionalmente e unica cinese ad apprendere la danza moderna occidentale, e a gettare inconsapevolmente le basi della futura evolu-

versity Press, Stanford 2001.

6. Per approfondire cfr. Grant Guangren Shen, *Elite Theatre in Ming China 1368-1644*, Routledge, London 2005.

7. Cfr. Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, NIS, Roma 1997.

zione della *screendance* che si sarebbe formata più tardi in Cina.

Yu (Nellie) Rongling (1882-1973) nacque in una casata nobile Manchu appartenente alla Bandiera a Fondo Bianco⁸, suo padre era un diplomatico della corte imperiale. Trasferitasi all'estero giovanissima (fig. 1), tra il 1895 e il 1903, venne notata all'interno dei circoli diplomatici per l'indole cosmopolita e moderna e per la sua padronanza delle lingue inglese e francese, come narrato nelle cronache giornalistiche locali:

La signorina Yu (Nellie) Rongling... parla inglese e francese... È descritta come estremamente graziosa e dotata di tutto il fascino e la grazia di una parigina moderna. [Ella] difficilmente non riuscirà ad essere un acquisto molto apprezzato per la società diplomatica⁹.



Fig. 1: Yu (Nellie) Rongling con la famiglia al numero 4 dell'Avenue Hoche a Parigi.
Crediti: The Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, Smithsonian Institution.

All'estero, Yu Rongling apprese diverse tecniche di danza tra cui la danza classica giapponese in Giappone, a Tokyo, e il balletto classico in Francia, a Parigi, dove studiò anche le danze di società, sebbene le donne cinesi, anche quelle nobili, non usassero fare balli di coppia. Nella capitale francese, per tre anni, ebbe come insegnante Isadora Duncan. Per quest'ultima improvvisò alcuni passi di danza, quando si incontrarono per la prima volta, e la Duncan rimase così impressionata dal suo talento da dichiarare: «Questa ragazza cinese ha un talento straordinario per la danza e io sono disposta a

8. La Bandiera a Fondo Bianco era una delle Otto Bandiere o casate militari dei Manchu.

9. «Miss Yu, (Nellie) Rong-ling... speaks English and French... She is described as extremely pretty and possessing all the charm and grace of a modern Parisienne. [She] can hardly fail to be a popular acquisition to diplomatic society». (Anonymous, *The New Chinese Minister: Expected in Washington This Week — Member of an Ancient Family and Very Wealthy*, in «The New York Times», 30th March 1903, p. 9).

insegnarle *gratis*¹⁰, fatto che si concretizzò in un ciclo di lezioni di un'ora e mezzo l'una, per tre volte alla settimana¹¹.

Per la Duncan, inoltre, interpretò il ruolo principale della *Danza greca* (fig. 2). Yu Rongling fu particolarmente influenzata dall'approccio alla liberazione spirituale e del corpo insegnato dalla Duncan. Infatti la ricerca della libertà personale e fisica del corpo portata avanti dalla Duncan avrà inevitabilmente un impatto particolarmente profondo su Yu Rongling, essendo in conflitto con il pensiero tradizionale cinese della sua famiglia nobile e di origini feudali, ma d'altra parte sarà una novità davvero coraggiosa anche per una città così aperta come Parigi. Inoltre, all'epoca la Duncan era ben nota come "danzatrice a piedi scalzi" e proprio lei suggerì che «The noblest in art is the nude», affermando inoltre: «Therefore dancing naked upon the earth I naturally fall into Greek positions, for Greek positions are only earth positions»¹². Nel 1902 danzò inoltre *Rose and Butterfly* ispirato da Loïe Fuller (fig. 3).

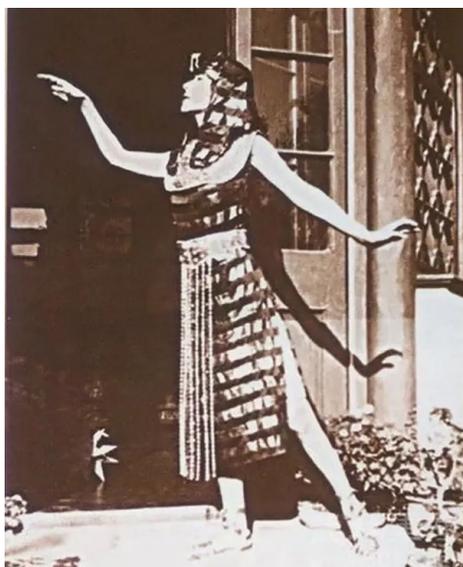


Fig. 2: Yu (Nellie) Rongling in costume greco per la sua *Danza Greca*, Palazzo d'Estate, Pechino, 1904.



Fig. 3: Yu (Nellie) Rongling nel 1902 con il costume per *Rose and Butterfly* di Loïe Fuller. La fotografia apparve nella rivista cinese degli anni Ciquanta «新观察» [«Nuova Osservazione»].

Nel 1903, quando rientrò in Cina, Yu Rongling iniziò a sviluppare un repertorio imperiale,

10. Isadora Duncan, citata in Kefeng Wang, *Zhong Guo Wu Dao Fa Zhan Shi* [Storia della danza cinese], Shanghai Renmin Press, Shanghai 2004, p. 356 [王克芬. 中国舞蹈发展史. 上海: 上海人民出版社, 2004年, 第356页]. Tutte le traduzioni dal cinese all'italiano sono a cura di chi scrive.

11. *Ibidem*.

12. Isadora Duncan, *The art of the dance*, Theater Arts, New York 1928, p. 82.

studiando elementi di danza tradizionale cinese presi dal teatro drammatico cinese, come ad esempio l'Opera di Pechino e l'Opera Kunqu, e selezionando e prendendo i singoli movimenti dagli artisti professionisti dello *staff* imperiale per le sue coreografie, per plasmare il vocabolario di movimenti per i quali si ispirò anche all'antica pittura cinese e alla vita quotidiana. Yu Rongling integrò tutti gli elementi culturali e artistici cinesi con gli elementi stranieri in un suo personale linguaggio, realizzando uno stile formale unico, fatto di espressioni artistiche nel suo repertorio di danza¹³ (fig. 4).



Fig. 4: Yu (Nellie) Rongling mentre interpreta la danza *Ruyi Wu* [如意舞], da una fotografia della rivista cinese «北洋画报» [«Notizie Illustrate di Pei-yang»].

Ciò avveniva all'apice del dominio dell'Opera di Pechino sul teatro imperiale, sin dalla sua formazione nella Città Proibita. Era un compito intimoriente mettere in scena danze occidentali nella camera imperiale esclusivamente per l'imperatrice di quel periodo, Cixi, l'imperatrice madre¹⁴, ultima

13. «Durante la Repubblica di Cina (1912-1949), l'analisi delle antiche pitture cinesi la portò a sviluppare innumerevoli coreografie. Inoltre, sul versante della scenografia introdusse alcune invenzioni brillanti come il dispositivo scenico della seduta a forma di fiore di loto in *Avalokitesvara*, attraverso cui i movimenti del bodhisattva della compassione potevano esprimere meglio le idee buddiste. Per la Danza della fata del loto, ispirandosi a un tradizionale *festival* fluviale, Yu studiò una disposizione antropomorfa dei fiori di loto nell'acqua, simile alla forma della dama di un antico dipinto cinese, per poi interagirvi ottenendo un effetto di grande eleganza e armonia» (Xiao Huang, *Cosa lega Isadora Duncan alla Cina? La danzatrice dei due mondi Yu Rongling*, in «Danza&Danza», 25/11/2020, online: <https://www.danzaedanza.com/it/news/yu-rongling-danzatrice-cinese-pioniera.html>, u.v. 22/8/2021).

14. Tzu Hsi (慈禧), più nota come imperatrice madre Cixi, fu imperatrice cinese dal 1861 al 1908.

grande monarca della dinastia Qing (1636-1912). Evidentemente, le sue performance private ebbero successo con la sua mecenate imperiale in quanto Yu Rongling godette eccezionalmente dell'alto privilegio di uno stato di fatto come principessa all'interno del palazzo imperiale. Sia la nobile ragazza di formazione Manchu sia sua sorella apparvero regolarmente e frequentemente intorno all'imperatrice vedova, come prima e ultima danzatrice al di fuori dei performer professionisti nella corte imperiale Manchu, considerato che lo stato sociale degli artisti nella Cina antica non era migliore di quello delle domestiche. Le due sorelle furono considerate molto più che semplici damigelle di corte: infatti alle due furono garantiti dei privilegi particolari, come avere il domicilio al Palazzo d'Estate Imperiale, insieme con la regina vedova (fig. 5). Quest'ultima rimase così entusiasta delle novità della danza occidentale fatte conoscere da Yu Rongling che le chiese addirittura di chiamare la Duncan a Pechino: «Mi piacerebbe molto vederla [Duncan]. Mi chiedo se potresti persuaderla a venire in Cina»¹⁵.



Fig. 5: Da sinistra a destra: la madre di Yu Rongling, la sorella Deling, l'imperatrice Dowager Cixi e Yu Rongling. Palazzo d'Estate, Pechino, c. 1903.

Yu Rongling e il film muto “Madame Dan’s Sword Dance”

Yu Rongling introdusse la danza straniera all'interno di un repertorio privato nella corte Manchu, diffondendola sistematicamente, e continuò a interpretare le proprie performance di danza classica cinese anche dopo la fine dell'impero Manchu. È un peccato che nulla del suo repertorio originale sia sopravvissuto alle ripetute rivoluzioni culturali. Fortunatamente una produzione cinematografica

15. «I should like very much to see her [Duncan]. I wonder if you could persuade her to come to China» (Der Ling, *Lotos Petals*, Dodd Mead & company, New York 1930, p. 25).

a cui partecipò, *Madame Dan's Sword Dance* (John Van Antwerp MacMurray e Yu Rongling, 1926)¹⁶, oggi conservata all'archivio di Princeton (fig. 6), ha registrato i suoi movimenti, diventandone l'unica testimonianza filmata. Si tratta di un breve film muto – una bobina di pellicola da cento piedi di lunghezza, della durata di circa tre minuti e mezzo – in cui il diplomatico americano John Van Antwerp MacMurray (1881–1960)¹⁷ filma Yu in un abito tradizionale bianco mentre interpreta davanti al Tempio del Cielo di Pechino la danza delle spade, adattamento dal celebre spettacolo dell'Opera di Pechino *Addio mia concubina* [霸王别姬]¹⁸. Per tutta la durata del film si vede Yu Rongling in un costume bianco dell'Opera di Pechino con due spade in mano, mentre esegue una serie di movimenti della danza tradizionale cinese definendo le sequenze della sua performance, incredibilmente elegante. Nel film anche la sua formazione tecnica nel balletto e nella modern dance furono chiaramente evidenti. Con il suo bagaglio unico e le sue esperienze di vita così particolari, Yu Rongling creò un suo proprio linguaggio aggraziato, combinando in una perfetta fusione le forme (*xing*) della danza tradizionale cinese con quelle della danza moderna occidentale.



Fig. 6: Yu (Nellie) Rongling mentre interpreta la danza delle spade tratta da *Addio mia concubina* [霸王别姬], fotogramma del filmato *Madame Dan's Sword Dance* girato da John Van Antwerp MacMurray, 1926. Crediti: Princeton University's Seeley G. Mudd Manuscript Library.

16. Il film è conservato negli archivi della Princeton University. Cfr. John Van Antwerp MacMurray, *Madame Dan's Sword Dance*, John Van Antwerp MacMurray Papers 1715-1988 bulk 1913/1942, Series 9 Films circa 1925-1942, (MC094) box 176, Seeley G. Mudd Manuscript Library, Department of Special Collections, Princeton University Archive. Film in bianco e nero, 16mm, 100 ft. reel. Visibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=KswvX2b6jNc> (u.v. 25/7/2021).

17. Cfr. *John Van Antwerp MacMurray*, online: <https://history.state.gov/departmenthistory/people/macmurray-john-van-antwerp> (u.v. 5/4/2021).

18. Cfr. Catherine Vance Yeh, *Mei Lanfang, The Denishawn Dancers, and World Theater*, in David Der-Wei Wang (edited by), *A New Literary History of Modern China*, Harvard University Press, Cambridge-London 2017, pp. 311-318, in particolare p. 314.

La produzione del film muto *Madame Dan's Sword Dance* fu tra i primi tentativi nella storia cinese di registrare movimenti di danza, e lei diventò così l'ideatrice di quella pratica da cui alla fine si sarebbe sviluppata la *screendance* cinese.

Grande artista aggraziata e intellettuale elegante, Yu Rongling testimoniò un periodo di grandi mutamenti per la storia cinese, come la fine dell'Impero (1911), la nascita della Repubblica di Cina (1912) e infine della Repubblica Popolare Cinese (1949). In tempi diversi Yu Rongling si sarebbe potuta affermare come pioniera di una nuova tendenza della danza sulla scena cinese del Novecento, per merito della fusione da lei realizzata in un suo stile personale di elementi delle forme (*xing*) tradizionali cinesi e delle forme (*xing*) moderne occidentali, finendo per creare un suo metodo e fondare una sua compagnia. Così non è stato. Eppure, la prospettiva unica tracciata dalla sua ricerca tra le visioni (*xiang*) culturali della danza orientale e occidentale, la sua personalità indipendente, la sua capacità di innovazione artistica costituiscono la sua grande eredità, imprescindibile punto di riferimento della danza del XX secolo.

L'introduzione del cinema in Cina nel 1896

Erano passati solo pochi mesi dalla prima proiezione cinematografica a pagamento avvenuta al Grand Café di Parigi il 28 dicembre 1895, quando il termine cinese *Xiyang yingxi*, film occidentale, apparve in Cina per la prima volta, in un annuncio sul «Quotidiano Shen» del 29 giugno 1896 (fig. 7), che pubblicizzava una proiezione cinematografica all'interno del Giardino Xu di Shanghai, insieme ad altre forme di intrattenimento¹⁹. In seguito furono organizzate altre proiezioni cinematografiche nei luoghi più vari, tra cui i teatri di proprietà straniera come il Lyceum a Tianjin e il Legation a Pechino²⁰, e altre ancora furono eseguite nel Giardino Xu di Shanghai, e nei Tea House di Tianjin e Pechino²¹. Qualche mese dopo, il 27 aprile 1897, ebbe luogo anche ad Hong Kong una proiezione cinematografica per opera del professore francese Maurice Charvet, giunto qualche giorno prima da Parigi per mostrare le nuove invenzioni del «cinematografo» e del «kinetoscopio»²².

Forma nuova, prodotto esotico, *shadow magic*²³, il cinema fu anche proiettato alla corte del

19. Il ritaglio di giornale in esame è attualmente conservato presso l'archivio della Shanghai Memory Library. Online: <http://memory.library.sh.cn/node/67878> (u.v. 25/3/2021).

20. Cfr. Kar Law – Frank Bren, *Hong Kong Cinema: A Cross-Cultural View*, Scarecrow Press, Lanham 2004, pp. 6-17.

21. Cfr. Dequan Huang, *Dian Ying Chu Dao Shanghai Kao [L'arrivo del cinema a Shanghai]*, in «Dianying yishu» [«Arte del cinema»], n. 314, 2007, pp. 102-109.

22. Cfr. Anonymous, *Local and General*, in «China Mail», 24th April 1897, p. 3.

23. *Shadow magic* è anche il titolo di un film girato nel 2000 da Ann Hu in cui si narra proprio l'avvento della *motion picture* in Cina nei primi anni del XX secolo. Cfr. Laikwan Pang, *The Distorting Mirror. Visual Modernity in China*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2007, p. 231, nota 36.

Palazzo Imperiale della dinastia Qing, ma a causa dell'incendio della pellicola in nitro-cellulosa di un film, l'imperatrice vedova Cixi rimase tanto scioccata da vietare la proiezione dei film occidentali, considerati "pericolosi" nel Palazzo.

Proprio per l'avvento di queste nuove forme tecnologiche e per il loro innesto nella cultura cinese tradizionale, si è assistito anche a un'evoluzione dei termini usati in Cina per indicare il cinema, cosa che richiede un ulteriore approfondimento.

Da yingxi (teatro delle ombre) a dianying (ombre elettriche): mutazione dei termini cinesi per definire il cinema

Al centro delle discussioni sul cinema delle origini c'è il concetto di *yingxi* [影戏] e la sua traduzione letterale, "teatro delle ombre"²⁴, che sono stati utilizzati dai ricercatori sia cinesi sia occidentali, per strutturare la ricezione del cinema nel tardo periodo Qing e nei primi anni della Repubblica. Il concetto di *yingxi*, legato all'origine del cinema in Cina e tradotto in inglese con *shadowplay*, teatro delle ombre, è la prova di un legame sussistente tra cinema e altre forme artistiche. *Yingxi* potrebbe essere considerato il primo termine cinese per indicare qualcosa che rientri nella *motion picture*, essendo anche un legame tra teatro delle ombre, opera tradizionale cinese e cinema dei primordi.

Yingxi, come concetto riflette la visione del cinema che avevano i cineasti cinesi dei primordi, per i quali il cinema non era mera raffigurazione della natura, né un semplice gioco scollegato dai contenuti, ma una forma di dramma²⁵. Ma definendo il cinema come dramma, erano esclusi altri aspetti come il movimento o la fotografia, mentre il narrare storie acquistava rilevanza centrale per la pratica filmica. Alcuni studiosi, quindi, hanno voluto affermare il termine storico *yingxi* come concetto alla base della visione cinese del cinema, che in questo modo si distinguerebbe dalla visione occidentale, incentrata invece sulla tecnica del montaggio e dei piani sequenza²⁶.

Se scomponiamo il termine *yingxi* [影戏] in *ying* [影] e *xi* [戏], possiamo affermare che i registi cinesi si focalizzarono non tanto su *ying*, ovvero l'immagine fotografica, quanto sullo *xi*, con il quale si intende la performance e la narrazione, valorizzando così gli effetti drammatici del cinema e l'aspetto

24. Con teatro delle ombre si intende un'antica forma di teatro cinese consistente nella narrazione di storie attraverso le ombre di marionette proiettate su uno schermo. Cfr. Fan Pen Li Chen, *Chinese Shadow Theatre. History, Popular Religion, and Women Warriors*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2007.

25. Cfr. Dafeng Zhong, *Lun "yingxi" [Sul "Teatro delle Ombre"]*, in «Beijing Dianying Xueyuan Xuebao» [«Rivista della Beijing Film Academy»], vol. II, 1985, pp. 54-92, in particolare p. 78 [钟大丰, 论“影戏”, «北京电影学院学报», 1985年第2期, 第54至92页: 第78页].

26. Cfr. Xihe Chen, *Zhongguo dianying meixue de zairengshi – ping yingxi jubeng zuofa [Ripensando l'Estetica del Film Cinese: sullo scrivere le sceneggiature]*, in «Dangdai dianying» [«Rivista di cinema contemporaneo»], vol. I, 1986, pp. 82-92, in particolare p. 82 [陈犀禾, 中国电影美学的再认识—《评戏剧本作法》, «当代电影», 1986年第1期, 第82至92页: 第82页].

etico sotteso²⁷. Alla base della pratica cinematografica cinese starebbe allora la capacità del mezzo di basarsi sulla trama, consapevolmente alla sua promessa sociale e politica²⁸. Dunque, mentre i cineasti cinesi hanno considerato fondamentale per il cinema il dramma, allineandosi con l'*ethos* del fare cinema, i registi occidentali invece hanno privilegiato l'immagine e la specificità del *medium*, ovvero il movimento e la verosimiglianza fotografica.

A partire dai primi anni Trenta, il termine *yingxi*, teatro delle ombre, usato per significare “cinema” in cinese, lasciò gradualmente spazio al termine *dianying* [电影], il cui significato letterale era “ombre elettriche”, dichiarando un forte legame con altre arti performative come ad esempio il teatro delle ombre con burattini. Quando il cinema iniziò a essere chiamato con il termine *dianguang yingxi* [电光影戏], ovvero *electric-light photoplay*, si chiarirono ulteriormente la sua distanza e la sua differenza dalla lanterna magica e dagli altri giochi ottici che lo avevano preceduto, come ad esempio lo zootropio e il taumatropio, composti di immagini dipinte o fotografiche fatte susseguire velocemente in modo da dare l'illusione del movimento.

Prima che *dianying* diventasse il termine più diffuso per indicare i film, *yingxi* era in uso dagli anni Dieci e Venti soprattutto nei giornali e nelle riviste di cinema di Shanghai. Negli anni Trenta il termine *yingxi* lasciò spazio a *dianying*, *motion pictures*, che era un termine molto più moderno, e non riapparve quasi più fino agli anni Ottanta, quando si riaccese l'interesse accademico per le origini del cinema cinese.

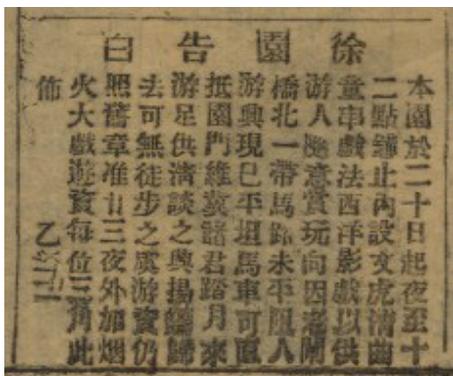


Fig. 7: La prima volta che il termine *Xiyang yingxi* [“film occidentale”] apparve in Cina fu in un annuncio pubblicitario di «申报» [«Quotidiano Shen»] del 29 giugno 1896. Crediti: Shanghai Memory Library.



Fig. 8: Il Giardino Xu di Shanghai, dove dal 1896 furono organizzate le prime proiezioni cinematografiche in Cina. Crediti: Shanghai Memory Library.

27. Cfr. Dafeng Zhong, “*Yingxi*” *lilun lishi suoyuan* [Ripercorrendo la storia della teoria del “Teatro delle Ombre”], in «Dangdai dianying» [«Rivista di cinema contemporaneo»], vol. III, 1986, pp. 75-80, in particolare pp. 76-77 [钟大丰, “影戏” 理论历史溯源, 《当代电影》, 1986年第3期, 第75至80页: 第76至77页].

28. Cfr. Dafeng Zhong, *Lun “yingxi”* [Sul “Teatro delle Ombre”], cit., pp. 63-70.

Spazi e modalità di fruizione alternativi nel cinema dei primordi in Cina: Tea House e Giardino Xu

Per comprendere la portata dei termini cinesi e il loro riferimento alle ombre bisogna circoscriverne il contesto. Secondo alcuni studiosi, come Zhang Zhen, infatti, le prime proiezioni di cinema avvenivano anche nelle sale da tè e nei giardini privati, dove aveva luogo una serie di attività culturali come teatro, *storytelling*, narrativa popolare, musica, danza, pittura, fotografia e giochi di magia²⁹. Ciò creava un ambiente culturalmente variegato, che si potrebbe definire vernacolare, e che contribuì alla formazione di un pubblico locale. Ovviamente l'atto della visione dei film nelle sale da tè doveva essere un'esperienza discontinua, mescolandosi con altre attività come opera e numeri acrobatici, in uno spazio dove anche si chiacchierava, bevendo e mangiando³⁰. Tale connessione, che potremmo definire organica, tra il cinema e le forme di arte cinesi endogene, e la diffusione di questa forma di intrattenimento tra le masse, avrebbe gettato le basi per il modernismo vernacolare³¹ associato al cinema muto di Shanghai degli anni Venti e Trenta³².

Tra gli ambienti dove avvennero le prime proiezioni in Cina si possono annoverare anche i giardini. Uno di questi, come già ricordato, era il Giardino Xu di Shanghai (fig. 8), che pur essendo un giardino privato consentiva anche l'accesso al pubblico per godere di alcuni intrattenimenti. Ciò porta a riconsiderare le consuete dinamiche di interazione sia tra spettatore e cinema, sia tra privato e pubblico. Infatti, nei giardini della Shanghai di fine XIX e d'inizio XX secolo, il coinvolgimento dello spettatore aveva un aspetto privato e pubblico allo stesso tempo, essendo il suo movimento in parte regolato da un programma di eventi, in parte spontaneo e libero. Questo giardino pubblico ospitava anche molti altri tipi di svago, visivi e sonori, che avvenivano dentro e intorno ai luoghi di proiezione, moltiplicando il grado di complessità della relazione tra spettatori e spettacolo. Se da un lato, infatti, diverse forme di esperienza visuale dialogavano interconnesse, dall'altro lo spettatore e ciò che era visto mutavano vicendevolmente³³. In un contesto simile la proiezione di un film finiva per interagire spazialmente e sensorialmente con le altre attività ludiche e ricreative, in una sorta di ambiente mul-

29. Cfr. Zhen Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*, University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 3.

30. Cfr. Di Wang, *The Teahouse: Small Business, Everyday Culture, and Public Politics in Chengdu, 1900-1950*, Stanford University Press, Stanford 2008, pp. 155-156.

31. Miriam Hansen sostiene che il cinema di tendenza e mainstream sia una forma di modernismo vernacolare – che qui intendo in una sua versione cinese – perché ha creato una sfera pubblica alternativa attraverso la quale le masse sono diventate visibili alla società, e a loro stesse, condividendo nuove forme di esperienza sensoriale. Cfr. Mark Vollaeger, *Modernism, Media, and Propaganda*, Princeton University Press, Princeton 2008, p. 220.

32. Cfr. Miriam Bratu Hansen, *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons. Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism*, in «Film Quarterly», vol. LIV, n. 1, 2000, pp. 10-22.

33. Cfr. Laikwan Pang, *Walking into and out of the Spectacle: China's Earliest Film Scene*, in «Screen», vol. XLVII, n. 1, 2006, pp. 66-80, in particolare p. 74.

ti-artistico. Visto in questi termini, con la fruizione del cinema insieme ad altre arti come se fosse uno spettacolo di lanterna magica, la fruizione del cinema in Cina e la natura del pubblico risultavano assai differenti da ciò che accadeva in Europa negli stessi anni, dove la proiezione era un intrattenimento unico e accentrante tutta l'attenzione³⁴.

Studiando lo sviluppo del cinema delle origini in Cina è inevitabile connetterlo con l'“opera delle ombre”, idea per cui la prima produzione cinematografica cinese *Monte Ding Jun* assume particolare rilevanza, in quanto si crede che sia il primo film cinese, basato sulla registrazione di una performance di opera cinese, avvenuta nello studio fotografico Fengtai di Pechino. Il significato del film è storicamente fondamentale, non solo perché inaugurò la produzione di film cinesi, ma anche perché radicò il cinema cinese fermamente nella tradizione nazionale.

Ci si può interrogare a questo punto sul perché e sul come performance di opera cinese e le prime realizzazioni di film autoctoni cinesi abbiano finito per connettersi così strettamente: il motivo è che i primi registi cinesi mostrarono una tendenza molto spiccata a “cinesizzare” il cinema, appunto adattando i repertori di opera popolare allo schermo³⁵.



Fig. 9: Scena dell'Opera di Pechino *Monte Ding Jun* [定军山], 1905.



Fig. 10: Il divo Tan Xinpei, 1905.

“Monte Ding Jun”, il primo film cinese del 1905: il cinema incontra l'Opera cinese

Per comprendere la natura dell'opera cinese, come arte performativa che include danza, canto, recitazione e arti marziali, ci si può riferire alle parole di uno dei suoi più grandi studiosi durante la fine della dinastia Qing, lo storico Wang Guowei, che nel suo volume *Esame delle origini dell'opera cinese* scrisse: «Eseguire un'opera cinese significa cantare e danzare per recitare una storia». Ritenendo che l'opera cinese fosse in realtà vicina all'opera occidentale, sostenne che la traduzione di opera poteva essere “opera tradizionale”, definendola come

34. Cfr. *ivi*.

35. Cfr. Yueh-yu Yeh, *Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s*, in «Cinema Journal», vol. XLI, n. 3, 2002, pp. 78-97, in particolare pp. 82-83.

dramma in cui devono essere combinati parola, azione e canto, per recitare una storia, e fare in modo che il significato del dramma sia completo. Pertanto, il dramma deve essere valido sia all'esterno, nella forma, sia all'interno, nel contenuto³⁶.

Dunque la parola, l'azione e il canto vengono evidenziati come gli elementi del dramma come storia. Avendo il film drammatico il dramma come oggetto di espressione, deve utilizzare le tecniche di rappresentazione del dramma e il canto dei testi come base per la performance del film.

La prima produzione cinematografica cinese, in cui il cinema incontra, se non la danza, le arti performative cinesi, ebbe luogo nel 1905, finanziata e realizzata dal fotografo proprietario di negozio Ren Qingtai (1850-1932), e considerata anche capostipite per lo sviluppo dei film cinesi del Novecento. L'obiettivo fu di registrare una performance dell'Opera di Pechino, interpretata dall'attore Tan Xinpei (1847-1917). Il film fu intitolato *Monte Ding Jun* [定军山], come il titolo originale dello spettacolo dell'Opera di Pechino³⁷ (fig. 9).

Tan Xinpei era un attore specializzato nel ruolo di vecchio, o *laosheng*, assai celebre sia a Pechino sia internazionalmente, ed era diventato una vera *star* dell'opera per la sua generazione, apprezzato per le doti della sua voce e per le sue performance, e sostenuto anche da mecenati imperiali³⁸ (fig. 10). Mirando a consolidare nel nuovo secolo la sua fama di "Big Boss" dell'Opera di Pechino, Tan rivestì anche un ruolo importante nella diffusione dell'Opera di Pechino, non disdegnando di utilizzare per questo motivo le tecnologie più moderne, dalla registrazione dei suoni, alla fotografia e al cinema.



Fig. 11: Il set del film muto cinese *Monte Ding Jun* [定军山] girato nel 1905, riprodotto con statue di cera al Museo Nazionale Cinese del Film di Pechino.

36. Guowei Wang, *Song Yuan Xi Qu Kao* [Ricerca testuale sull'Opera della Dinastia Song Yuan], Jiang Su Press, Jiangsu 2007, p. 33 [王国维. 送元戏曲考. 江苏: 江苏文艺出版社, 2007年10月第1版, 第33页].

37. Essendo il film andato perduto, è rimasta solo una fotografia dell'attore mentre lo interpretava, e nel China National Film Museum di Pechino è stato ricostruito con statue di cera il momento in cui girarono il film.

38. Cfr. Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 69-70.

I compromessi tra la forma (*xing*) dei linguaggi artistici dell'Opera di Pechino tradizionale e la tecnica cinematografica devono essere stati difficili da raggiungere. In modo più rilevante, l'intera società cinese dovette scendere a patti con i media artistici occidentali introdotti in Cina e far crescere significativamente il numero dei committenti in grado di apprezzarli.

Siccome le tecniche di movimento della cinepresa dei primordi erano piuttosto limitate rispetto ai più sofisticati e maturi linguaggi artistici del cinema, la produzione di Ren Qingtai non fu altro che una semplice registrazione funzionale: catturare le vibrazioni straordinarie delle performance dell'Opera di Pechino nella misura maggiore possibile (fig. 11). Ciò nonostante fu un ottimo inizio per una esplorazione pionieristica della produzione cinematografica che, come abbiamo visto, Yu Rongling avrebbe indirizzato poi verso una direzione più orientata ai movimenti della danza con la sua produzione attraverso la cinepresa.

Fase II. Le sperimentazioni della *screendance* cinese: il caso dei primi studi cinematografici e la collaborazione con Mei Lanfang durante la Repubblica di Cina (1912-1949)

I mercanti furono tenuti al livello più basso della società cinese, finché l'industrializzazione li liberò nella Cina moderna che iniziò con la Prima Repubblica. Il potere economico dei nuovi industriali cinesi li portò a occupare una posizione di rilievo nella scala sociale, non appena i nobili cinesi come classe sociale intermedia tra l'imperatore e i cittadini comuni furono completamente eliminati dalla struttura sociale. I valori dominanti della società cinese mutarono prontamente, e la visione o *xiang* concettuale di questo periodo fu presto definita dagli industriali cinesi che si erano formati in Giappone e in Occidente. Le forme o *xing* artistiche furono pesantemente influenzate dai gusti occidentali in questa società rovesciata, e vennero etichettate come "nuova cultura" e "nuove arti". Occidentalizzazione e modernizzazione divennero sinonimi, e i valori tradizionali cinesi che rappresentavano il vecchio mondo furono rapidamente dimenticati. Il potere crescente della nuova classe media durante la Decade d'oro (1927-1937)³⁹ dominò la cultura attraverso nuovi valori estetici, via via che l'economia cinese intraprese un corso di trasformazione fondamentale.

A riprova di questi cambiamenti così repentini nello spostamento della visione concettuale, o *xiang*, e nella adattabilità delle forme, o *xing*, artistiche, particolarmente per quanto riguarda gli sviluppi futuri della *screendance*, meritano un esame due *moving pictures* muti realizzati per fermare

39. Con Decade d'Oro o Decennio di Nanchino si indica informalmente il decennio dal 1927 al 1937 nella Repubblica di Cina, iniziato con la presa di Nanchino da parte del Generalissimo Chiang Kai-shek.

gli straordinari movimenti⁴⁰ del maestro dell'Opera di Pechino⁴¹ Mei Lanfang (1894-1961)⁴² negli anni Venti, *La dea celeste sparge fiori* [天女散花] (figg. 12 e 13) e *Chun-Xiang disturba la classe* [春香闹学]: lo specifico linguaggio cinematografico adottato nelle due produzioni era ormai molto più progredito rispetto alla produzione del proprietario del negozio fotografico, Ren Qingtai, in quanto l'effetto veniva ottenuto montando i primi piani delle espressioni facciali del Maestro Mei in punti precisi delle riprese effettuate. Forse è corretto presumere che questi film furono tra i primi tentativi fatti dai pionieri del cinema cinese, arrivando a sperimentare gli stili formali cinematografici in collaborazione con i divi delle performance teatrali, senza compromettere in modo evidente gli eccezionali movimenti di danza e i valori fondamentali del teatro tradizionale cinese.



Figg. 12 e 13: Mei Lanfang mentre interpreta *La dea celeste sparge fiori* [天女散花], 1920. Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.

Inoltre, l'avvento del cinema sonoro nel 1930 portò benefici innegabili alla “forma” – l'audio del film – consentendo oltre alla visualizzazione anche l'ascolto dell'aspetto auditivo del canto, della recitazione e dell'espressione drammatica, e permettendo in questo senso una più completa percezione

40. Cfr. Mei Lanfang, *My life on the Stage*, to which is added *The Enchanter from the Pear Garden* by S.M. Eisenstein, Tipo-Graf, Roma 1986, pp. 20-23.

41. Cfr. Giovanni Azzaroni – Matteo Casari, *Asia, il teatro che danza. Storia, forme, temi*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 128-139.

42. Per approfondire la figura di Mei Lanfang si rimanda a Matteo Casari, *Teatro, vita di Mei Lanfang*, con la traduzione integrale di *Addio mia concubina* nella versione di Mei Lanfang, Clueb, Bologna 2003. Riguardo al caso di Mei Lanfang, occorre fare una precisazione. Tecnicamente, infatti, l'Opera di Pechino non può essere ridotta solo all'aspetto coreutico, essendo una forma d'arte autonoma e coerente, che nel tempo ha sviluppato un linguaggio proprio, in cui oltre alla danza confluiscono elementi di canto, recitazione, pantomima e movimenti delle arti marziali. Esiste pertanto, in Cina, un campo di studi specifico dedicato alla video-opera, in quanto prodotto artistico distinto dalla videodanza. Ciò premesso, è a mio avviso altresì corretto considerare Mei Lanfang un personaggio cruciale anche per la danza, e non solo per l'Opera di Pechino, in quanto con le sue tournée da solista in Europa e America seppe imporsi come punto di riferimento per coreografi come Ruth St. Denis e Ted Shawn, ed è stato perciò affermato che Mei Lanfang «crystallized the image of opera dance as Chinese dance» (Shih-Ming Li Chang – Lynn E. Frederiksen, *Chinese Dance. In the Vast Land and Beyond*, Wesleyan University Press, Middleton 2016, p. 42).

della performance. L'uso del sonoro, quindi, insieme alla padronanza che si andava progressivamente acquistando dei metodi di montaggio, segna un importante passaggio dalla fase più documentaristica del film a quella più cinematografica.

The Commercial Press

La Commercial Press⁴³ è stata la più grande società editoriale indipendente della Cina moderna, e fu fondata nel 1897 da un gruppo di intellettuali con l'obiettivo di valorizzare e promuovere i valori culturali tradizionali cinesi. Secondo la *Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni*⁴⁴, la Commercial Press ebbe una crescita costante nel tempo e anche il suo capitale sociale continuò ad aumentare fino al terzo anno della Repubblica di Cina (1914), quando il capitale sociale arrivò a due milioni di *yuan*, per cui i fondi furono ampiamente sufficienti per intraprendere anche una attività cinematografica. Infatti, quattro anni dopo, la Commercial Press acquistò da un uomo d'affari americano per un prezzo inferiore a 3.000 *yuan*, «una vecchia macchina fotografica di marca Camel, un apparecchio per stampare le fotografie e qualche pellicola»⁴⁵. La Commercial Press rinominò dunque nel 1917 il reparto fotografico della tipografia, il “Dipartimento Film”, specializzato nella produzione di diapositive e materiale didattico, in “Dipartimento Cinema”, inaugurando «l'inizio di una produzione cinematografica autofinanziata su scala più ampia»⁴⁶ in Cina.

L'obiettivo principale del Dipartimento di Cinema era finalizzare la produzione cinematografica alla divulgazione della cultura e all'educazione del pubblico, considerando il cinema un efficace strumento educativo, e stabilendo che i contenuti «devono essere utili al cuore delle persone [...] allo scopo di introdurre l'educazione sociale»⁴⁷.

Le prime riprese di un film del Dipartimento di Cinema della Commercial Press sull'Opera cinese risalgono al 1920 ed ebbero come soggetto le opere *La dea celeste sparge fiori* e *Chun-Xiang disturba la classe* interpretate da Mei Lanfang. All'origine della collaborazione ci fu la performance di Mei Lanfang con la troupe d'opera a Shanghai. Li Boke, associato della Commercial Press, invitò Mei

43. Cfr. Yingjin Zhang (edited by), *A Companion to Chinese Cinema*, Blackwell, Malden 2012, p. 156.

44. Cfr. The Commercial Press (a cura di), *Chuang Li Sanshi Nian Shangwu Yinshuguan Zhilue* [*Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni*], The Commercial Press, Shanghai 1926, p. 1 [创立三十年商务印书馆志略, 商务印书馆, 1926年, 第1页].

45. Chiheng Xu, *Zhongguo Yingxi Daguan* [*Una ricognizione sui film cinesi*], Hezuo Press, Shanghai 1927, p. 3 [徐耻痕. 中国影戏大观. 上海合作出版社, 1927年, 第3页].

46. Jihua Chneg – Shaobai Li – Zuwen Xing, *Zhongguo Dianying Fazhanshi* [*Storia del cinema cinese*], China Film, Pechino 1927, vol. 1, p. 30 [程季华, 李少白, 邢祖文. 中国电影发展史. 中国电影出版社, 1953年, 第1卷, 第30页].

47. The Commercial Press (a cura di), *Chuangli Sanshinian Shangwu Yinshuguan Zhilue* [*Storia della Commercial Press nei suoi primi trent'anni*], cit., p. 19 [创立三十年商务印书馆志略, 第19页].

Lanfang a una cena, durante la quale gli propose: «Il Dipartimento Cinema della Commercial Press ha acquistato recentemente delle apparecchiature dagli Stati Uniti. Se sei interessato, potresti fare due film per divertirti»⁴⁸. Volendo anche Mei Lanfang provare a realizzare un film, le due parti si trovarono d'accordo.

Dai ricordi di Mei Lanfang, si può comprendere che l'invito rivoltogli per fare un film era compreso in un piano di produzione del Dipartimento di Cinema della Commercial Press, e che il contenuto delle riprese era già stato stabilito prima di cercare Mei Lanfang per farlo collaborare. Sia dal punto di vista commerciale, sia da quello della comunicazione, e della funzione sociale del film, possiamo dire che questa produzione fu molto diversa da quella di *Monte Ding Jun* nel 1905. Infatti, fu più consapevole, essendo passato più tempo dall'introduzione del cinema in Cina, con la conseguente formazione di un pubblico più smalzato e l'assimilazione della tecnica cinematografica.

Mei Lanfang, tra consapevolezza e sperimentazione del film

Agli albori della storia del cinema cinese, quando le potenzialità artistiche del mezzo non erano ancora state completamente esplorate, i film sull'Opera cinese «svolgevano solo la funzione di registrare le azioni messe in scena di attori famosi»⁴⁹. Inoltre, essendo i film ancora muti, in questi cortometraggi il soggetto principale erano i movimenti e le performance degli attori di opera. Infatti, «a quel tempo, la telecamera era fissa in un punto e consentiva una mera registrazione fotografica dell'esibizione dal vivo sul palco. Non esistevano ancora cambi di obiettivo, e non venivano usate tecniche artistiche cinematografiche»⁵⁰. Dopo un certo periodo di esperienza e sviluppo della tecnica, Mei Lanfang iniziò a utilizzare lo *zoom* e la tecnica della sovrapposizione in alcuni suoi brevi film.

Fino al 1948, Mei Lanfang continuò indipendentemente la sua ricerca sulla relazione tra il cinema, per lui una novità, e il teatro dal vivo, che invece era una forma d'arte già ampiamente riconosciuta. Mei Lanfang ricordò nella sua autobiografia *La mia vita del cinema* (1962) la sua esperienza quarantennale con le riprese cinematografiche, evidenziando un problema di fondo della relazione tra cinema e performance, come è stato sottolineato da Xu Jichuan:

Secondo Mei Lanfang c'è una contraddizione tra arte scenica e arte cinematografica: le performance dell'opera dal vivo devono essere eseguite in una volta sola senza interruzioni, mentre i film richiedono di cambiare l'inquadratura più volte; inoltre le rappresentazioni operistiche

48. Mei Lanfang, *Wode dianying shenghuo* [La mia vita nel cinema], China Film Press, Beijing 1984, p. 5 [梅兰芳. 我的电影生活. 中国电影出版社, 1984年, 第5页].

49. Xiaojian Gao, *Zhongguo Xiqu Dianyingshi* [Storia del cinema dell'Opera cinese], Cultura e Arte, Pechino 2005, p. 16 [高小健. 中国戏曲电影史. 北京: 文化艺术出版社, 2005年3月第1版. 第16页].

50. Yonghong Wang, *Xi Qu Yishupian de Lilun Yu Shijian* [Teoria e pratica dei film d'Opera tradizionale cinese], China Film, Pechino 1991, p. 2 [王永宏. 戏曲艺术片的理论与实践. 北京: 中国电影出版社, 1991年, 第2页].

utilizzano un metodo impressionista, dove invece il cinema è più vicino al realismo, evidenziando ancora un problema con l'uso della scena, che non è stato completamente risolto. Pertanto, ci devono essere due modi di filmare, uno finalizzato a ottenere un film indirizzato al pubblico, e l'altro alla registrazione della performance come avviene sul palco per tramandarla come riferimento per l'apprendimento delle generazioni future⁵¹.

Tuttavia, durante le esperienze fatte lavorando con il cinema per la prima volta nella sua vita professionale, cercò di raccogliere le nuove conoscenze richieste per portare le sue performance su questa nuova forma (*xing*) tecnica, e capire

come girare le scene di combattimento nelle produzioni cinematografiche, come adeguare al meglio le performance davanti alla cinepresa con i particolari *set*, così come il design delle luci per tutta la scena. Era fondamentale raccogliere le esperienze necessarie, così come acquistare le nuove conoscenze per risolvere i conflitti di interesse tra il cinema e il teatro, e arrivare a una soluzione perfetta⁵².

La collaborazione tra Sergej M. Èjzenštejn e Mei Lanfang: il film tra montaggio e coreografia

Durante il suo viaggio in Unione Sovietica, nel marzo del 1935, Mei Lanfang collaborò con il regista sovietico Sergej M. Èjzenštejn (1898-1948) (fig. 14) alla produzione di un film, *The Rainbow Pass* [霓虹关]. L'edizione finale ebbe una durata di cinque minuti, di cui sono rimasti in archivio soltanto trentasette secondi di una scena di canto, danza e combattimento⁵³. Il regista sovietico applicò molte tecniche diverse in un linguaggio puramente cinematografico, in modo da mostrare gli straordinari movimenti di Mei Lanfang e di un altro performer, in una espressione artistica che massimizzò i vantaggi del linguaggio cinematografico. La sequenza dei movimenti specifici del corpo fu montata per rendere artisticamente i movimenti tracciati, che furono ri-coreografati seguendo le indicazioni discusse su come presentare al meglio sullo schermo la bellezza dei movimenti. Questo fu ricreato con tecniche di post-produzione nell'edizione finale del film.

51. Jichuan Xu, *Mei Lanfang Zhuan* [Biografia di Mei Lanfang], in Hui Li (a cura di), *Zhongguo Xiandai Xiju Dianying Yishujia Zhuan* [Biografie di artisti cinematografici e teatrali moderni cinesi], Jiangxi Renmin Press, Nanchang 1981, pp. 83-120: p. 114 [许姬传, 《梅兰芳传》, 李辉主编, 载于中国现代戏剧电影艺术家传, 江西人民出版社, 1981年, 第83至120页: 第114页].

52. Mei Lanfang, *Wode dianying shenghuo* [La mia vita del cinema], cit., pp. 1-2 [梅兰芳. 我的电影生活. 中国电影出版社, 1984年, 第1至第2页].

53. Cfr. Mei Lanfang – Sergej Èjzenštejn, *The Rainbow Pass* [霓虹关], 1935, online: https://www.youtube.com/watch?v=4nlf5LW_nrQ (u.v. 12/2/2021).

Come è scritto nelle sue memorie, Mei Lanfang suggerì a Sergej M. Ėjzenštejn di filmare i due protagonisti della coreografia insieme nella stessa inquadratura limitando molto l'uso di primi piani e campi medi, per non rompere il ritmo e la fluidità. Invece Sergej M. Ėjzenštejn voleva usare riprese ravvicinate e primi piani per far vedere i dettagli del volto dell'attore al pubblico. Di conseguenza pianificarono insieme come combinare campi lunghi e piani ravvicinati, e come utilizzare la cinepresa in accordo con la sequenza e il ritmo del cantato e della coreografia:

Sergej M. Ėjzenštejn disse:

«L'arte performativa cinese che Mei Lanfang ci sta portando può offrire un'importante lezione al cinema sovietico. Ma quello che io spero ancora di più è di lottare insieme per la qualità sia dell'arte teatrale sia di quella cinematografica. [...] Unendo le forze dei popoli di queste due nazioni, Unione Sovietica e Cina, potremo certamente creare una nuova arte per l'umanità. [...] Mi piacerebbe filmare la scena da *Rainbow Pass* in cui Lady Dongfang e Wang Bodang cantano e danzano in combattimento, perché ha una coreografia squisitamente elaborata».

Io dissi:

«I movimenti della danza dovrebbero essere filmati con entrambi i personaggi nella stessa scena, altrimenti la danza apparirà noiosa e incoerente. Quindi suggerisco di utilizzare pochi primi piani e campi medi, e usare più campi lunghi e medio-lunghi. In questo modo si potranno mostrare meglio le caratteristiche dell'Opera cinese».

Sergej M. Ėjzenštejn rispose:

«Capisco il suo punto di vista, ma bisogna girare anche primi piani, perché il pubblico sovietico vuole vedere il suo viso da vicino!»

Io dissi:

«Quando si gira un film bisogna obbedire solo al regista, e quindi seguiremo le tue istruzioni»⁵⁴.

Da questo episodio e dallo stralcio delle memorie di Mei Lanfang emerge lampante quanto questa collaborazione abbia portato avanti la sperimentazione della *screendance* cinese. Non si trattava più, infatti, di forme tecnicamente primitive di regia applicate a una registrazione di movimenti di danza a scopo ludico o archivistico, come succedeva negli episodi precedenti, ma era realizzata una piena e consapevole collaborazione tra coreografo e regista, decidendo insieme i particolari del linguaggio dell'opera filmica in modo da raggiungere l'obiettivo preposto nel modo più efficace. Per questo motivo si può affermare che questa collaborazione è uno dei primi esempi consapevoli di *screendance* cinese (fig. 15).

54. Mei Lanfang, *Befriending Eisenstein on My First Trip to the Soviet Union*, translated by Anne Rebull, in «The Opera Quarterly», vol. XXVI, n. 2-3, Spring-Summer 2010, pp. 426-434: p. 429.



Fig. 14: Il 12 marzo 1935, Mei Lanfang arrivò a Mosca per una *tournee* invitato dal governo dell'Unione Sovietica. Nella foto l'incontro tra Sergej Ėjzenštejn (secondo da sinistra seduto) e Mei Lanfang (secondo da destra seduto), con il poeta costruttivista sovietico Sergej Treťjakov (al centro in piedi). Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.



Fig. 15: Mei Lanfang in Unione Sovietica mentre gira una scena di *The Rainbow Pass* [霓虹关] diretto da Sergej Ėjzenštejn, 1935. Crediti: Museo commemorativo di Mei Lanfang, Pechino.

Fase III. Il corpo “rosso” sullo schermo: il cinema moderno come strumento rivoluzionario per “il popolo” (1949-1979)

La Repubblica “rossa” socialista fu fondata in Cina nel 1949 e la struttura sociale ancora una volta cambiò: gli industriali cinesi scesero di livello nella scala sociale e furono di nuovo spinti in basso dopo un periodo di gloria durato circa quarant'anni. La nuova società fu determinata nell'eliminare, attraverso l'esercizio della politica della lotta di classe, la classe media che era emersa, allo stesso tempo cancellando culturalmente il suo “cattivo gusto” per l'arte. La visione concettuale di questo periodo nei primi trenta anni della Repubblica “rossa”, e le direttive creative per l'arte e la letteratura, consistevano nel “servire il popolo”, per escludere specificatamente quelli che avevano avuto tutti i benefici prima della liberazione comunista, a favore di quelli che non avevano avuto nulla. Dalle arti dell'*élite* imperiale alle nuove arti della Prima Repubblica, le arti tradizionali e i valori culturali cinesi furono sostituiti dai gusti culturali occidentalizzati della classe media che era emersa nella Cina urbana, quando la maggioranza della popolazione rurale era stata esclusa.

Il ruolo dell'arte all'interno del movimento di liberazione della Cina fu il soggetto principale dei *Dialoghi del Convegno di Yan'an sulla Letteratura e l'Arte* tenuti il 28 maggio 1942 da Mao Zedong (1893-1976), in cui venne affermato che l'arte avrebbe dovuto essere lo specchio della vita della classe operaia e contadina, in quanto principali fruitori, servendo la politica e la diffusione del pensiero socialista. Infatti Mao Zedong ebbe una visione politica molto chiara, che fu enunciata nel 1942 come linea di partito per i comunisti cinesi: «Tutta l'arte e la letteratura dovranno avere uno scopo politico,

servendo l'interesse più alto del popolo»⁵⁵.

Già durante la Lunga Marcia (1934-1935) il Partito comunista cinese aveva spinto la popolazione civile a unirsi alla causa socialista utilizzando musica, teatro e danza, che però erano state impiegate quasi unicamente in chiave di propaganda anti-giapponese.

Come era successo anche in Unione Sovietica con la nascita del Realismo Socialista, si avvertiva la necessità di riscrivere un nuovo ruolo per gli intellettuali all'interno della visione del mondo del Partito. Attingere alla cultura popolare, rivolgersi alle masse come pubblico principale, diventarono allora la strategia fondamentale per definire i caratteri di una "cultura rivoluzionaria" affinché le masse si potessero riconoscere negli ideali maoisti⁵⁶. Tuttavia, le tradizioni artistiche della Cina e delle altre nazioni non furono vietate da Mao, ma fu suggerito agli artisti di farne uso per diffondere il socialismo, e allo stesso tempo si invitarono gli artisti a fare esperienza della vita dei lavoratori e dei contadini per fare propri i caratteri dell'arte popolare⁵⁷.

La forma sovietica del Realismo Socialista e la nascita del balletto cinese

Per quanto riguarda le forme (*xing*) artistiche in termini di linguaggio specifico adatto a soddisfare la nuova visione (*xiang*) concettuale, e definite in linea con la dottrina comunista cinese, fu introdotto il Realismo Socialista sovietico che dominò l'arte e la letteratura cinese per un decennio, fino a che ebbe termine la "luna di miele" tra i comunisti cinesi e il loro ex-compagni di Mosca. Ciò che rimase immutato furono le direttive di "lotta di classe" applicate alle creazioni artistiche e letterarie: "l'arte del Popolo" non era rivolta a tutto il popolo, in quanto i vecchi industriali e loro alleati politici erano considerati come nemici pubblici.

Già prima della Rivoluzione Culturale (1967-1976), il balletto cinese aveva sviluppato una sua identità precisa, grazie all'aiuto dell'Unione Sovietica. Infatti, con la Guerra Fredda la Cina si avvicinò all'Unione Sovietica, e nel 1954 il governo cinese chiamò ufficialmente alcuni esperti Sovietici per assistere nella fondazione della prima accademia cinese di danza, la Scuola di Danza di Pechino, mentre nel 1959 venne fondata la compagnia nazionale di balletto, il Balletto Nazionale della Cina⁵⁸.

55. Mao Zedong, *Zai Yanan Wenyi Zuotanhui Shangde Jianghua* [Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte] [2 maggio 1942], in Id., *Mao Zedong Xuanji* [Antologia di Mao Zedong], People's, Pechino 1991, vol. III, pp. 847-879: p. 865 [在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月二日. 原载: 毛泽东选集. 第三卷第847页-第879页, 人民出版社, 1991年, 第865页].

56. Cfr. Valentina Pedone – Serena Zuccheri, *Letteratura cinese contemporanea*, Hoepli, Milano 2020, pp. 46-49.

57. Cfr. Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's "Talk at the Yan'an Conference on Literature and Art"*, a translation of the 1943 text with commentary, Center for Chinese Studies-The University of Michigan, Ann Arbor 1980.

58. Cfr. Dingzhong Xu – Chunhua Li – Xiuxiang Liu – Feiye Wang, *Zhongguo Baleiwu Shi* [La storia del balletto Cinese], The China Minzu University Press, Pechino 2016, p. 242 [许定中, 李春华, 刘秀乡, 王菲叶. 中国芭蕾舞史. 北京: 中央民族大学出版社, 2016. 第242页].

(fig. 16).



Fig. 16. Il coreografo sovietico Pëtr Andreevič Gusev mentre insegna a Pechino nel 1958.
Crediti: Accademia di Danza di Pechino.

È possibile che il balletto abbia guidato le creazioni del Partito Comunista cinese nell'ambito della danza sin dal 1949, e si può citare a proposito quanto scritto dallo studioso Ou Jianping:

Il balletto, che arrivò ufficialmente in Cina attraverso il così detto “Campo Socialista” diretto dal “Grande fratello” Unione Sovietica negli anni Cinquanta, fu un successo immediato. L'amicizia sino-sovietica era allora al suo picco, che portò naturalmente alla entusiastica, assoluta e essenzialmente cieca accettazione di questa pura cristallizzazione della civiltà occidentale da parte della *leadership* dello stato cinese e della comunità professionale della danza⁵⁹.

Il balletto diventò il genere preferito di danza nazionale e finì quasi per monopolizzare la danza teatrale in Cina dal 1949⁶⁰.

Dall'Unione Sovietica, perciò, la Cina importò integralmente la forma (*xing*): l'estetica realista e l'equilibrio simmetrico, il linguaggio del balletto occidentale, la metodologia e il sistema accademico, e la produzione scenografica. Quando nel 1960 i rapporti tra Cina e Unione Sovietica si interrup-

59. «Ballet, which officially came into China via the so-called “Socialist Camp” headed by the Soviet Union “Big Brother” in the 1950s, was an instant success. Sino-Soviet friendship was just then at its peak, which naturally led to the enthusiastic, absolute, and essentially blind acceptance of this pure crystallization of Western civilization by both the Chinese State leadership and the professional dance community» (Ou Jianping, *From 'Beasts' to 'Flowers': Modern Dance in China*, in John Solomon – Ruth Solomon (edited by), *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*, Harwood Academic, New York 1995, pp. 29-35: p. 29).

60. «Ballet has become the preferred national dance genre and has nearly monopolized theatrical dance in mainland China since 1949» (Ou Jianping, *China: Contemporary Theatrical Dance*, in *The International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jean Cohen e Dance Perspectives Foundation, Oxford University Press, New York 2005, *ad vocem*, vol. II, pp. 145-147: p. 145).

pero, gli esperti sovietici si ritirarono.

Corpo rosso: il balletto “Il distaccoamento femminile rosso” (1964)

Dai tardi anni Sessanta fino a metà degli anni Settanta, la moglie di Mao, Jiang Qing (1914-1991), iniziò una campagna per purificare la cultura cinese allineandosi rigidamente alla visione concettuale definita da Mao, e creò otto modelli artistici specifici di “Opera Moderna Rivoluzionaria” [“样板戏”]⁶¹ che ne diventarono le uniche forme (*xing*) artistiche riconosciute tra il 1967 e il 1976. Uno degli otto spettacoli modello nel repertorio teatrale ufficiale, sviluppati da Jiang Qing per promuoverli in tutta la nazione, fu un “balletto moderno”: *Il distaccoamento femminile rosso* [红色娘子军]⁶². Jiang Qing fu chiaramente una pioniera del femminismo, nel momento in cui scelse proprio quello spettacolo per il suo progetto⁶³.



Fig. 17: La prima ballerina del *Distaccoamento femminile rosso*, Bai Shuxiang, mentre si esercita a sparare nel 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.



Fig. 18: La prima ballerina Bai Shuxiang durante le prove del *Distaccoamento femminile rosso*, 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

61. Le opere moderne rivoluzionarie furono otto modelli di opera pianificati e ideati dalla moglie di Mao Jiang Qing durante la Rivoluzione Culturale. Furono considerate moderne e rivoluzionarie per il tema e gli aspetti musicali, che le differenziavano rispetto alle opere teatrali cinesi tradizionali. Molte di queste vennero adattate anche in versione cinematografica. Cfr. Joe He, *A historical study on the “eight revolutionary model operas” in China’s Great Culture Revolution*, degree thesis, University of Nevada, Las Vegas 1992.

62. *Il distaccoamento femminile rosso* [红色娘子军], 1964, cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=EkAouJbTn4g> (u.v. 24/8/2021).

63. Cfr. Vito Di Bernardi, *La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella nuova Cina (1940-1960)*, in «Arti dello Spettacolo/ Performing Arts», numero speciale *Body (R)evolution Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi, n. 4, 2018, pp. 64-75. Intorno a questi temi, è inoltre interessante anche un altro saggio dello stesso autore: *Come “Il lago dei cigni” è diventato “Il distaccoamento femminile rosso”*, in «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», n. 2, 2018, pp. 393-418.

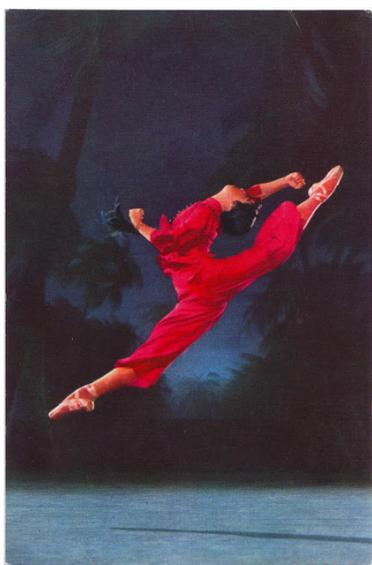


Fig. 19-22: Foto di scena del balletto *Il distacco femminile rosso*, 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.



Fig. 23: Mao incontra gli attori dopo aver visto lo spettacolo *Il distacco femminile rosso* nell'auditorium della Grande Sala del Popolo, 8 ottobre 1964. Crediti: Balletto Nazionale della Cina.

Poiché era stato creato per un pubblico molto particolare, Jiang Qing voleva che fosse un lavoro artistico facilmente comprensibile, in un tempo in cui la maggior parte del popolo cinese non aveva mai visto un balletto occidentale nella propria vita. L'intera compagnia di balletto, con i ballerini sia principali sia secondari, si trasferì nella campagna più remota dove le storie reali erano avvenute, e soggiornò abbastanza a lungo da provare le reali e difficili condizioni di vita. Lo scopo fu di imparare com'era essere una soldatessa contadina contro le oppressioni dei ricchi malvagi e prepotenti. Dopo aver vissuto per mesi in quelle condizioni di vita durissime, la compagnia fu inviata a passare circa diciotto mesi con i militari quotidianamente, in modo che sul palco potessero recitare come veri soldati (figg. 17 e 18). Nella trama del balletto, i proprietari terrieri che avevano sfruttato i contadini erano alla fine catturati e giustiziati sul palco. La stessa produzione fu replicata a Parigi dai giovani rivoluzionari alla fine degli anni Sessanta. Era il tempo dell'arte popolare politica, e la coreografia del balletto aggiunse dei nuovi movimenti che non appartenevano alla tradizione classico-accademica codificata nella Francia del XVII secolo⁶⁴. Alcuni movimenti furono adattati dalla danza popolare tradizionale cinese, altri furono semplicemente inventati dal nulla. Ciononostante, i movimenti furono semplificati per andare incontro alle esigenze di divulgazione, poiché vennero adattati per le masse che non avevano nessuna conoscenza del balletto. Inoltre il “corpo rosso” – il colore della rivoluzione, delle bandiere comuniste, della bandiera della Cina e del Libretto Rosso di Mao – fu adattato in modo da costruire una narrazione politica, attraverso un ruolo di eroina femminile che comunicasse chiaramente al popolo la visione e il messaggio della rivoluzione comunista.

Una tale commistione di balletto occidentale e danza tradizionale cinese venne comunque criticata da alcuni intellettuali. Infatti, come scrisse il coreografo Wang Shiqi in un articolo pubblicato su «Wudao» nel 1964, evidenziando un problema nel riconoscere la differenza tra la danza cinese e il balletto, quest'ultimo fu profondamente radicato nella sensibilità culturale europea:

Sul problema di integrare la danza classica cinese e il balletto, noi abbiamo visto solo le cose che hanno in comune, non le loro differenze. In questo modo, usiamo rigidamente e meccanicamente punte e altri movimenti del balletto. Abbiamo trattato questo metodo come un problema puramente tecnico e non abbiamo considerato l'aspetto fondamentale che ogni *medium* artistico espressivo porta i segni della sua nazionalità, e ciò riguarda necessariamente la questione della forma nazionale e dello stile nazionale. Noi non abbiamo visto che le scarpe da punta e i sollevamenti del balletto sono un modo di esprimere le emozioni specifiche dei balletti Europei o che la loro comparsa è strettamente connessa allo stile di vita, alla visione estetica, ai gusti artistici del popolo europeo. Allo stesso tempo, non siamo riusciti a vedere che la nostra arte della danza nazionale ha una sua forma, stile e misura unici. Tuttavia, noi abbiamo usato il metodo semplificato del prestito meccanico che ha portato alcune conseguenze negative allo sviluppo del progetto di un teatro di danza nazionale⁶⁵.

64. Sulla nascita del professionismo nel balletto classico cfr. Elena Cervellati, *Storia della danza*, seconda edizione, Pearson, Milano-Torino 2020, pp. 21-27.

65. Wang Shiqi, *Pipan yang jiaotiao, tansuo minzu wuju de xin guilü* [Critica del dogma occidentale, esplorazione delle nuove regole della danza tradizionale cinese], in «Wudao» [«Danza»], n. 1, 1964, pp. 16-22; p. 20 [王世琦. 批判洋教条, 探索民族舞剧新规律. 第16至22页, 舞蹈, 1964年. 第1期第20页].

Il problema individuato da Wang era in contrasto con i principi di base della politica culturale socialista cinese. Citando i *Discorsi al Forum di Yan'an sulla letteratura e l'arte* di Mao Zedong nel 1942, Wang scrisse che era stata rotta la regola secondo cui «sostituire l'eredità culturale [cioè prendere in prestito il balletto] e utilizzarla come esempio non dovrebbe mai prendere il posto del nostro proprio lavoro creativo»⁶⁶.

Il significato di questa riflessione riguardava la possibilità di imparare dai generi artistici stranieri come il balletto, ma criticava l'utilizzo di queste forme per sostituire la creazione originale di “forme nazionali”, che in questo caso significava danza cinese, in quanto forme derivate da visioni culturali completamente diverse.

“Il distaccamento femminile rosso” (1970): il dance film. Un episodio emblematico di opera di danza portata sul grande schermo da una produzione su larga scala

Nel caso del *Distaccamento femminile rosso*, la dinamica attraverso cui si arrivò al dance film del 1970 fu estremamente particolare e interessante. Infatti la prima opera con questo titolo era un film tradizionale, non danzato, girato nel 1961 dal regista Xie Jin, dal quale fu tratto il balletto omonimo che fu presentato la prima volta nel 1964, poi portato su grande schermo appunto con il film del 1970 (figg. 19-23).

Dagli anni Sessanta, alcuni studi cinematografici cinesi ebbero la commissione politica di convertire i balletti dal vivo e le performance di danza per il grande schermo. *Il distaccamento femminile rosso* fu uno di questi⁶⁷. Milioni di cittadini cinesi ebbero la possibilità di apprezzare delle performance di balletto per la prima volta, senza dover andare in costosi teatri, grazie ai cinema urbani e agli schermi di proiezioni mobili che giravano per le campagne cinesi. Il movimento della Rivoluzione Cultu-

66. Mao Zedong, citato *ibidem*.

67. Dagli anni Sessanta vennero prodotti numerosi film con modalità analoghe a quelle messe in campo per *Il distaccamento femminile rosso*, tra cui: *Preludio del Gruppo del Pugnale*, prodotto da Shanghai Opera e Teatro di Danza e Shanghai Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1959, filmato nel 1961 [小刀会, 1959年首演, 上海歌剧舞剧院与上海天马电影制片厂合作拍摄出品于1961年]; *Il fiore di convolvolo*, prodotto da Shanghai Film Studio e Ensemble provinciale dell'opera e danza di Guizhou, *première* dello spettacolo nel 1960, filmato nel 1961 [蔓萝花, 上海电影制片厂与贵州省歌舞剧院出品, 1960年首演, 1961年拍摄]; *Cinque strati di nuvole rosse*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1959, filmato nel 1963 [五朵红云, 1959年首演, 1963年由八一电影制片厂摄为舞剧艺术片]; *L'Oriente è rosso*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1964, filmato nel 1965 [东方红, 1964年首演, 制片公司中国人民解放军文化艺术中心电影电视制作部出品于1965年]; *La ragazza dai capelli bianchi*, prodotto da Shanghai Film Studio e Shanghai Dance School, *première* dello spettacolo nel 1965, filmato nel 1972 [白毛女, 1965年首演, 上海舞蹈学校编剧, 上海电影制片厂出品, 于1972年]; *La presa del monte della tigre con la strategia*, prodotto dalla Compagnia Teatrale Jingiu di Shanghai nel 1968 [智取威虎山, 上海京剧院出品, 1968年]; *Il porto*, prodotto da Beijing Film Studio nel 1972 [海港, 北京电影制片厂出品, 1972年]; *Canzone del monte Yimeng*, prodotto da August First Film Studio, *première* dello spettacolo nel 1973, filmato nel 1975 [沂蒙颂, 1973年首演, 八一电影制片厂摄于1975年].

rale tra il 1966 e il 1976 spinse al suo apice la campagna di arte popolare politica, quando le masse di ogni età e professione poterono fruire delle versioni semplificate delle produzioni di balletto. Molti anziani cinesi oggi le ricordano come buona parte delle memorie importanti della loro gioventù. L'arte del balletto si liberò dal mondo dei professionisti e fu popolarizzata nel formato della propaganda rivoluzionaria.

Trasferire la produzione di balletto professionale *Il distaccamento femminile rosso* agli studi cinematografici richiese una gamma completa di conoscenze e abilità cooperative delle produzioni cinematografiche. Fortunatamente per i registi, la stessa Jiang Qing non era estranea al mondo del cinema, poiché era stata una stella del cinema nella Shanghai degli anni Trenta, prima di diventare una compagna comunista. La produzione dello studio cinematografico fu direttamente sotto il controllo della stessa Jiang Qing, addirittura fino alla scelta della marca della pellicola d'importazione da usare. Fu proprio una nuova esperienza per ogni danzatore proiettato nella produzione, nello studio, girata completamente a colori. Il processo di creazione artistica fu molto più lungo rispetto a una tipica produzione commerciale, poiché gli attori poterono prendere tutto il tempo necessario per ripetere le riprese o rigirare le scene più volte. Diventò una produzione epica con due arti indipendenti e separate fuse in un'opera perfetta di *screendance*, pensata per i grandi schermi distribuiti nella Cina urbana degli anni Settanta, che si diffondevano anche nelle regioni rurali attraverso squadre di proiettori mobili.

Il distaccamento femminile rosso e anche altri *dance film* di questo periodo sono le prime cooperazioni interdisciplinari su larga scala tra la danza e il cinema, e questa combinazione tra il vocabolario originale della danza cinese moderna e il linguaggio cinematografico gettò le basi per la successiva *screendance* contemporanea cinese. Innanzitutto, si assisté a una trasformazione dello spazio dal palcoscenico allo schermo. Inoltre, pure conservando la bellezza dei singoli movimenti dei danzatori, il *dance film* poté costruire anche una narrazione cinematografica più complessa, e grazie all'inquadratura e al montaggio cinematografico fu possibile inserire dei primi piani sui singoli danzatori e sulle loro espressioni.

Il distaccamento femminile rosso fu realizzato molto più professionalmente in confronto all'opera cinematografica del 1905 già menzionata, *Monte Ding Jun*, e in modo più completo rispetto al film dell'edizione finale di cinque minuti sul Maestro Mei Lanfang girato dal regista sovietico. Fu una grande opera sistematica di cinema che fornì la cornice per la moderna *screendance* cinese, come nuova disciplina artistica di linguaggi profondamente integrati tra due forme e *xing* artistiche. Una produzione tutta cinese con un cast tutto cinese per un contesto tutto cinese di una storia tutta cinese.

Conclusione

Passando attraverso tre epocali cambiamenti storici, che hanno di volta in volta portato una

rivoluzione della visione (*xiang*), è stato possibile seguire la formazione e lo sviluppo della *screendance* cinese contemporanea dal 1905 agli anni Settanta, dall'ultimo periodo dell'Impero Manchu alla Repubblica di Cina, fino alla Repubblica Popolare Cinese.

Le forme (*xing*) della *screendance* cinese, dunque - dalle semplici registrazioni cinematografiche delle arti teatrali alla bellezza della forma linguistica delle grandi produzioni cinematografiche degli anni Sessanta e Settanta - hanno subito dei cambiamenti parallelamente con il mutare delle visioni (*xiang*), definite dalle strutture socio-culturali cinesi delle specifiche epoche storiche e soggette ai valori etici ed estetici da esse promossi.

Oggi, gli studi teorici e le pratiche artistiche della *screendance* cinese si stanno strutturando come una disciplina indipendente. Grazie alla trasformazione della tecnologia digitale, alla diffusione ormai capillare dei *social media*, nell'era post-pandemica, la produzione e la divulgazione della *screendance* cinese si svilupperanno rapidamente, rivelando se questa continuerà a manifestare una sua forte identità, conservando connotazioni specifiche e caratteristiche uniche.

Susana Temperley

Dances of Death: From Trans-genre to Media Phenomenon

Introduction

*And death begins to order
a dance resisted, from which you can not,
in any way, escape¹*

In his master treatise, *Gesture and Speech*, Leroi-Gourhan² briefly refers to the *Dances of Death* of the Middle Ages, an art form founded on the syncretism of Northern European pagan traditions and Middle Eastern religious customs, which took hold and became widespread in Christian Europe between the 14th and 16th centuries. According to the researcher, this form of artistic expression offered a profound evocation of the contrast between biological reality (in which the spiritual and zoological are blurred) and the symbolic apparatus of human social life. This was made possible via a simple and sufficiently raw theme: death calls to each and every individual, of all social strata, without exception, and invites them to dance its dance as a precursor to the end of life.

The strict indoctrination of the necessity of saving one's soul, imposed on societies where death by war, plague, and great famines was commonplace, activated the iconographic operative in visual and literary media in such a way that, since the Modern Age, the *Dances of Death* were recognized as the trans-genre through which a "culture of death" was documented over the course of three centuries.

Problem Presentation

A great deal of research has been done on the phenomenon of the *Dances of Death*, the *Tò-*

1. «Ya la muerte encomienza a hordenar una dança esquivia, de que non podedes por cosa ninguna que sea escapar» (Anonymous, *Dança general de la muerte*, in Andrés Roselló, *La "Dança general de la muerte": texto y contextos*, tesis de grado, Universitat de Illes Balears, Palma de Mallorca 2015-2016, p. 19).

2. See André Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*, MIT Press, Cambridge 1993 (orig. ed. *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris 1964).

tentanz, or *Dances Macabres*. Such are the names that point to the establishment of the genre across regions of Europe, where it thrived during the Middle Ages.

However, within the copious arsenal of studies and comments that have emerged in academic and artistic treatments of the *Dances of Death*, most of this work, in addition to accounting for the pre-iconographic and iconographic aspects that make this phenomenon a popular genre, addresses issues related to and inferring clues about the *Dances'* origins. This approach ultimately leads effort and erudite persistence to a dead end, since the search for hermeneutic clues ends at the moment when reliable archival documentation runs out. At this point, these retrospectively focused investigations come to a fork in the road: one detaches itself from the scientific method and jumps to the realm of speculative opinion for which there is no proof, while the other simply limits itself to organizing the conjectures of the first group, as if they themselves constituted the phenomenon of the *Dances*.

The fact is, these reconstructive efforts trace a possible beginning of the genre to folkloric beliefs about the *Zurückkommen*, or *revenants*, in liturgical speeches and sermons by mendicant monks, in the mysterious and isolated dance epidemics, attributed to cases of intoxication or poisoning (ergotism and tarantism). Bordering on methodological disorientation, a culture of death, generalized and held through three centuries, is even considered a foundation for the *Dances*.

The following discussion serves a different purpose. Far from choosing from either of these two paths, the intent here is to account for the interest generated by the *Dances* in the framework of semi-otic studies, focusing on the social life of speech genres and of “long-term” mediatization. That is to say, we will consider this phenomenon as constitutive of human beings as a biological species³. Therefore, we will embark on the prospective path of exploring the phenomenon and the prevalence of the *Dances* from their consolidation as a trans-genre in the Middle Ages. Then, considering the form's rebirth as an object of study in the present, we will focus on cases that summon this genre through two forms of expression that are typical of contemporary art: cinema and videodance.

On this path, we will try to elucidate the role of dance in the resulting web of meaning. One of the questions we will try to answer at the end of the analysis is this: Why is the interjection from Death to the Living an invitation specifically to dance and not some other action? And, regarding this performative dialogue, what are its modes of thematization and of prevalence in formats, mediums, and languages through the centuries?

Dances of Death: The Trans-genre

3. The presentation of this perspective is found in Eliseo Verón, *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Paidós, Buenos Aires 2013.

From a semiotic point of view, the *Dances Macabre* have acquired a trans-genre form that has persisted fundamentally in two languages: pictorial and literary. In their communicational function, the *Dances Macabre* consist of an adaptation of the *Ars moriendi* treatises⁴, which proliferated in the field of art in the early 15th century. Their distinctive feature is that the written text is accompanied by illustrations.

In their figurative versions, the *Dances* are presented in frescoes, panel paintings, engravings, and even relief sculptures on walls, bells, and columns. The textual aspect responds to not just one pattern; it ranges like Infantes say, from a brief footnote to a poetic composition of an indeterminate number of verses and rhymes, going through the legend, the Latin couplet as a motto, the *comento* in prose or the biting epigram⁵.

A copious number of studies on the origins of the *Dances* address the phenomenon of multiplication of visual genres that were characteristic of medieval art and that would represent the production conditions of the trans-genre. Specifically, these studies mention the pious representations of the Virgin and of Jesus Christ on the Cross, the Three Living and the Three Dead, and the Triumphs of Death.

The *Dances'* nature as genre⁶ lies in the fact that it is a category of discourses, that is to say, a bundle of texts that share common properties and which are held together by accompanying meta-texts. Both aspects make stable appearances, to the point of highlighting intrinsic regularities. In this way, this category makes up a system simultaneously with other figurative and literary genres and identifies itself as social satire by presenting elements that reveal a moralizing intent, but subsumed in a tone of mockery. As Infantes notes:

By *Dance of Death*, I understand a succession of text and images dominated by Death as a central character (generally represented by a skeleton, a corpse or a living person in decay) and that, via a dancing attitude, converses with and drags, one by one, a row of characters, typically representative of social classes most diverse⁷.

The first *Dance of Death* that critics refer to as such is the *Danse Macabre du Charnier* from Paris, which dates to the year 1424. It is a fresco painting on the walls of the porch of the charnel house of the Holy Innocents' Cemetery. In 1669, during the reign of Louis XIV, the wall on which it was

4. The purpose of these texts was to comfort the dying at the moment of feeling death's arrival, to help them go in peace and with their earthly matters resolved.

5. See Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1997.

6. In relation to this, see Oscar Steimberg, *Proposiciones sobre el género*, in Id., *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires 1993.

7. Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, cit., p. 21.

found was taken down. Nonetheless, the painting was not completely lost. It was transposed to paper by the book printer Guyot Marchand, along with a very reliable copy of the original fresco. To it he added a lyrical text composed by Jean Gerson, which also has survived, thanks to its reproduction (printing was already a part of discursive life) in 1485.

Other *Dances* considered to be seminal are as follows:

The *Dança general de la muerte* is preserved in the Library of El Escorial⁸. It is a codex in four parts, in a box measuring 198 by 140 mm, in which two types of writing stand out: Gothic and cursive, both characteristic of 15th-century Spanish. The poem, composed of a very brief prologue in prose and 632 *versos de arte mayor*, grouped in 79 *coplas de arte mayor*⁹, is associated through this structure with the Danse Macabre of the Holy Innocents' Cemetery and Lübeck's *Totentanz*.

Lübeck's *Totentanz* was painted on wood by Bernt Notke and has been dated to 1476. Here, too, the original work was not preserved because of the bombing of St. Mary's Church in Lübeck in 1942, where it was displayed (paintings of the *Dance* in Lübeck made up the decoration of seven walls that could be observed while walking around the chapel). Today we know this *Dance* through engravings and photographs. In them we can see the following scene: the Pope and the Emperor are being dragged by skeletons to dance with Death, while at the foot of every character a dialogue between both parts can be read, following the same structure presented by *La Dança General de la Muerte*. To the left, Death can be seen playing the flute while wearing a wide hat, calling on mortals. Facing the gravity of the living, characterized by their archetypal attributes, Death adopts postures that recall the motive of the *Dance*.

Figuration of Body and Dance in the *Dances Macabre*

What understanding of body does this genre refer to? To answer this question, it is useful to broaden our gaze to two forms of body representation that were at their peak in the 15th and 16th centuries: the coat of arms and the portrait painting. According to Belting¹⁰, both function as *body media* in the sense that they stand in its place through time and space. Nonetheless, each of them operates on the basis of a different understanding of body.

In the case of the coat of arms, it is a heraldic abstraction characterizing the bearer of family or

8. While presently the original work is not available and the author's name is not known, we do have a piece of information claiming that Hernando de Briviesca, royal jewel keeper, gave the work to El Escorial in 1575.

9. In Spanish poetry, *verso de arte mayor* (literally, "major verse of art" or "verse of higher art") is a verse with nine or more syllables, while *copla de arte mayor* is a poetic form consisting of eight verses.

10. See Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, Princeton 2011 (orig. ed. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Munich 2001).

territorial genealogy, meaning that it defined a body with rank, not a person (fig. 1). This subject is the “model” of a social body, and, in this sense, the shield functions by contiguity as a physical medium of manifestation of genealogy.

The portrait painting (unlike the coat of arms) bears the physical aspect of the person portrayed (fig. 2). Yet it also owes its functioning to genealogical and legal situations, not the individual. For instance, Phillip the Good, according to the description of chronicler Georges Chastellain, carried *le visage des ses pères* as inherited facial physiognomy.

In terms of the communicational device, both share a similar quality: the portrait relates to the viewer by displaying the portrayed figure frontally (and, later, also its gaze), and, equivalently, the *en-face* disposition of the shield before a subject indicates that they, with only a gaze, must confirm their loyalty to the object bearer.



Fig. 1: Count Ekkhard and his Wife (13th century), Naumburg Cathedral.

In summary, in these two genres (which also operate as media) the represented body is expanded toward the institutional via an analogue-based form in the case of the portrait (that is, established on the physiognomic features of the subject) and via an indexical means in the case of the coat of arms. It is only in this framework that it acquires meaning.

Now, what is the figuration of the body in the *Dances of Death*?

The *macabre* aspect of the *Dances*, which certainly implies favoring the bodily and the material over the spiritual, guides the exploration of new paths for representing death, not as the beginning of a possible life in Glory (as is portrayed by other medieval genres), but rather as the end of earthly pleasures.

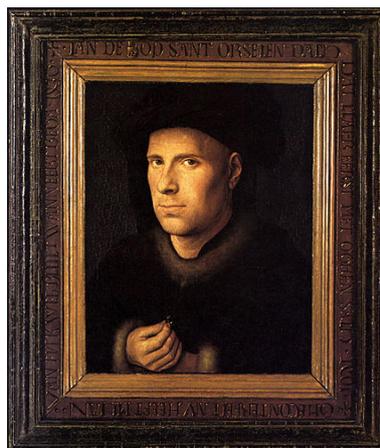


Fig. 2: Jan Van Eyck, *Portrait of a Jeweler* (1436), Museum of Vienna.

In this way, according to Rosselló, from the variety of death-oriented topics that characterized discursive productions from these centuries (*Tempus irreparabile fugit*, *Ubi sunt?*, the *Contemptu mundi*, the *Homo viator* by Saint Augustine, *De putredine cadaverum*, the *Vanitas vanitatum*, and the *Memento mori*) and that operated on a thematic level in the *Dances*, we can say that *De putredine cadaverum* is the theme anchored in the body physiognomy that characterizes the *Dances*, especially in its poetic form. It recreates aspects of death on the “matter decay” axis, which goes from the decline of physical appearance and vital capacities to the rotting of the flesh. In *Dança general de la muerte*:

...’tis worse, my friends, that without tongue I die:
 death has encompassed me, I cannot speak
 I have from her [Death] a disturbed brain; now my limbs are all crooked,
 I’ve lost my sight and cannot hear; I see in the scales
 my life shortened and my senses lost; without tongue I die; I shall fall; my perception
 is completely lost with great affliction; truthfully I tell thee that, when the rooster crows,
 thine appearance shall turn:
 thou will lose thine beauty¹¹.

In Figurative works, there is also a prevalence of decomposed flesh, laughing skeletons, and, in the background, skulls and bones all around, whose *macabre* movement contrasts with the rigidity of the body of the living.

Another aspect worth noting regarding the Figuration of the body is that in both the *Dances Macabres* and in the Lübeck *Dances*, Death, shaped as a skeleton, leads the procession, in which all

11. A rough translation from the original text in Ancient Spanish: «...peor es, amigos, que sin lengua m uero: / abarcome la muerte, non puedo fablar / ya tengo della todo el seso turbado; agora mis mienbros son todos torvados, / que pierdo la vista e non puedo oir; veo en balança / acortarse mi vida e perder los sentidos; sin lengua muero; vome a caer; mi entendimiento / se pierde del todo con grand aflicción / mas verdad vos digo que, al cantar el gallo, / seredes tornado de otra figura: / allí perderedes vuestra fermosura» (Andrés Roselló, *La “Dança general de la muerte”: texto y contextos*, cit., p. 119).

characters are presented arranged from higher to lower levels of social hierarchy. In this way, by focusing on the aspect of the living in these works, it is possible to identify each and every one of them according to where they stand in the feudal social system.

Thus, the *Dance of Death* makes up a system in sync with the portrait panel painting and the coat of arms in terms of the Figuration of a body that, far from representing a subject, acquires meaning only as part of a system whose logic is found in the validity of the sign as unit of value and understanding the latter attribute as a “differential” value.

Now, regarding dance and the mortuary, there are various theories explaining such movement action. One of these theories, however, seems to be the most plausible one: it is a dance with its roots in folklore, especially in the territories of Central Europe.

«The oldest mention of a “dance of the dead” is found in a Dutch imitation of the *Maugis d’Aigremont* (*Madelghis Kintsheit* [*Madelghis’ Childhood*])», from the mid-14th century¹².

The view here is that dance related to death is first a popular belief: the medieval superstition of late-night revelry in the cemeteries. Nonetheless, Infantes tries to put geographic borders around this folkloric thinking: «This superstition is not valid in Spain, where Death entices the living in its dance, and is meant as allegorical, while, in Germany, it is more a Dance of the Dead»¹³. This refers to the idea that the bodies of the dead crawl out of their graves at night and dance festively, as is observed in the wood engraving *The Dance of Death* by Michael Wolgemut (from the early 16th century) (fig. 3). As such, the dance would have a German origin.



Fig. 3: *Dance of Death* by Michael Wolgemut (1493).

12. Maximilian Kerkhof, *Notas sobre las danzas de la muerte*, in «Dicenda. Cuadernos de filología hispánica», n. 13, 1995, pp. 175-200: p. 185.

13. Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, cit., p. 41.

Other weaker theories associate the trans-genre of the *Dances* with the ergotism and tarantism epidemics that occurred in an isolated way in this period, and whose impact consisted not only in their causes being unknown but also in the fact that victims would execute movements similar to those in an endless dance, which led to their death by dehydration or heart attack.

In *La Dança general de la muerte*, dance is declared for the first time by the figure of the preacher, to exhort a hasty confession. The appeal to the immediacy of the dance is expressed through the adverb *ya* (now) and the paraphrase *encomiença a ordenar* (begins to order). In the dance, Death plays a dominant role as its orchestrator. The preacher refers to it as a *dança esquiva* (elusive dance), a rough and cruel dance whose first sign is the music of the *charanbela*.

Thus, the poem's reference to the dancers' disposition in a *corro*¹⁴ is completed by the idea of a "game". The *corro* implies a circle within which the living are slowly incorporated, and, as they pass before Death, they are made equal (given that the circle has no beginning or end). Thus they lose their distinctions of hierarchy that they enjoyed in life.

In terms of the configuration of the dance scene, the *corro* also appears in fresco paintings in such a way that, in terms of its expository configuration, it is presented as a surrounding spectacle, including in itself anyone who contemplates it. This is how it was presented in Saint Mary's Church in Berlin, and in the Kermaria Chapel, in Côtes-du-Nord, Brittany.

Another variant is the processional dance, in which characters appear in order of hierarchy led by Death or by its specular double, simulating a procession in which each of the dead seizes one of the living by the hand. This model was developed in the paintings of the Innocents' Cemetery in Paris and is common in miniatures and picture cards. The third variant is the chain dance. In it there are two modalities: either the living, holding hands, are led by the embodiment of Death, or they dance around a *transi tomb*, as occurs in paintings in Morella, Castellón (fig. 4).



Fig. 4: *Dance of Death* in Convento de San Francisco – Morella, Castellón (XV Century).

14. In Spanish, *corro* refers to a circle formation specifically used in children's singing games and circle dances.

Regarding the latter pre-iconographic aspect, we can observe a specific disposition of the bodies, where a living body is alternated with a skeleton or forms a duo. In this way, the contrast and mirror-like contiguity relate to the viewer through the equivalent of the literary motif «as you see me you shall see yourself, and as you see yourself I once saw myself». To this we can add the motifs of movement and vitality characteristic of dance. It is, nonetheless, a dance whose invitation is met with resistance since, in literary as well as in Figurative works, only the dead are gifted with movement. The living, by contrast, are represented in a static fashion, as if they were already suffering *rigor mortis*.

In the contrast between the figuration of the living and of the skeletons (in the case of paintings and engravings, and in the call to dance by Death in poems), the irony is found in the humorous consequence brought about by the progressive distancing between the constitutive elements of fiction (a festive scene) and the ongoing discovery of the conflict (the moment of death of the human being). The search for harmonizing opposite elements, dance (vitality) and death (annihilation of vitality), is then presented as a base rhetorical operation.

In effect, in *La Dança General de la Muerte*, the untimely arrival of the dance is one of the most frequent complaints made to Death by the different participants. For example, the duke says that it is not a good time, since he had thought of going into battle; the abbot does not consent to participate in the dance because of his attachment to the earthly, the tasty delicacies he had in his cell; the canon rejects going to the dance for living in comfort on Earth; and the sacristan begs Death for mercy: «For I am a lad of few days», since the dance comes too soon. The same occurs in pictorial cases, where the moment of the dance is figured, and the summoned living are bodies that, far from dancing, resist being dragged by the movement, while those who dance are the skeletons.

At this point, having suggested pleasant festiveness and enabling mocking effects, it is worth pointing out the role played by music and singing. Death and the skeletons are represented bearing some musical instrument, an aspect related by many authors to the genre of *ars morendi*. This can be seen with the presence of the trumpet in *La muerte [Death]* by Gil de Ronza, the flute in Lübeck's *Dance of Death*, or Death's bell in Holbein's Engraving XXII. And, as is presented in the strophe where Death addresses the usurer in *La Dança General de la Muerte*, he rejects the dance and the song equally («I don't want your dance, nor your black song»).

The varied descriptions that accompany the term *dance* in the poem emphasize the rejection that each character holds toward it, especially in the central *coplas*. The King is the first to provide a minimal description: «I would not attend such poor dance»; the Cardinal, «O, Mother of God, I never thought to see such a dance as this which they are making me go to!»; the Patriarch speaks of a dance *so unmerciful*; and the Constable of «the dance they say die». The Count laments, «O, what bad news is this, without failure, that now it brings to me, to go to such game!» and the Knight calls it «black dance, full of tears».

In summary, it is possible to observe that the dance serves as a rite of passage. This positioning, observed from a narrative perspective, indicates that the act of dancing will operate as a transformation point, as the place of manifestation of a change of state.

From this point on, the dance, whether in a circle or procession, where death contrasts with the living and dances festively while the living resist being dragged into the ritual, appears as an effect of meaning to be reconstructed by the receiver of each work as the nucleus of a confrontation of forces where, of course, Death will always come out triumphant, in three articulated modalities:

1. As an act of communion, it is a group dance, and it only bears meaning in this fashion. Nonetheless, the participants are each called individually.

2. As an equalizing social mechanism, in the sense that all, irrespective their lineage, are or will be invited to dance. In any case, in the case of the procession arrangement, the most powerful are the first to be summoned.

3. As an inevitable scenario, since nobody can escape from it, and, nonetheless, each and every one of the characters will try to resist.

The Symbolic Density in the *Dances Macabre*

Based on his studies on the cultural aspect of *Homo sapiens* as a species (and the absence of an “exceptional quality” of it, in relation to other pluralities of living beings), Jean-Marie Schaeffer¹⁵ states that the possibility of diffusion of all cultural property in a human group depends on aspects of content and on certain cognitive and emotional biases that work as selectors. He also refers to the fact that the universalization of this property can be viable, in effect, as a result of analogue causes that act in different communities:

Thus, if all populations of the same species living in related ecosystems, can develop equivalent behaviors without this universality being due to a geographical spread or a genetic heritage. The same social and existential problem, for example, that of the mortal nature of humans, could very well motivate beliefs of the same kind (in this example, the belief in a form of survival after death) in different cultures, without these cultures being in contact with each other and without these representations being genetically coercive. After all, if one admits that all men share the same mortal destiny, and that, on the other hand, their cognitive and emotional architecture is the same beyond the society in which they live, the mental solutions to the anguish of death... are not numerous¹⁶.

Ultimately, in the context of this thesis, the researcher notes that denying mortality, and, as a consequence, postulating a sort of afterlife following the death of the body, was and is a universal solution, given that it is a belief that takes shape in practically every culture.

15. See Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Gallimard, Paris 2007.

16. *Ivi*, p. 179.

In relation to these thoughts, the question regarding the symbolic in the trans-genre of the *Dances of Death* in a way emphasizes aspects of human identity in not just a cultural sense but also in a biological one.

The engravings printed by Guyot Marchant in 1485 that reproduce the *Danses Macabres* of the Holy Innocents' Cemetery in Paris account for the disposition of thirty characters, alternating between one from the religious series and another from the secular series. The complete index of characters is as follows:

...le pape, l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l'archevêque, le chevalier, l'évêque, l'écuyer, l'abbé, le bailly, l'astrologie, le bourgeois, le chanoine, le marchand, le chartreux, le sergent, le moine, l'usurier, le médecin, l'amoureux, l'avocat, le ménétrier, le curé, le laboureur, le cordelier, le petit enfant, le clerc et l'ermitte¹⁷.

Thus we find ourselves before one of the constitutive characteristics of the genre of the *Dances of Death*: the participation in the dance of a group of mortals as individuals, representatives of all social orders.

As in the *Vado mori*, members of any social origin have a place in the *Dances*. The idea behind this is the *Memento mori* and the universalizing power of Death. Thus, an ordering is presented based on two criteria: social and economic hierarchy on one hand, and alternation between the religious and the secular on the other. The progression of characters obeys the social scale of feudalism: the characters who appear first are usually the ones found in the pyramid's apex, and as it goes forward, the Dance descends, until arriving (in works with a most rigid structure) at the lower strata: the outcasts and the classless, including the lunatic and the hermit.

However, it has been noted that the hierarchy criterion is not pure in some *Dances*. While the Pope, representing God on Earth, initiates the characters' procession before Death, other characters who are difficult to order on the basis of this logic also appear in this chain. For example, the *petit enfant* and the *amoureux*, or the *dos donzellas* that appear in *La Dança General de la Muerte*, and the *Jüngling*, the *Jungfrau*, and the *Kind* in Lübeck's *Totentanz* are characters who are typified not by the labors they execute, nor by the position they occupy within society (fig. 5). Their function in the *Dances* is to point out that death comes at the wrong time, even in situations of plenitude, happiness, and youth.

17. Joël Saugnieux, *Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Vitte, Lyon 1972, p. 20.



Fig. 5: Lübeck's *Totentanz* (copy 1701, original 1463).

Another detail of the variations in bodies can be seen in the fact that only men appeared in the primitive *Dance of Death*. The design that connects with warning about the end and vanity of all earthly things and with the lesson of social equality before death was naturally aimed toward men first, keepers of social functions and dignity. However, Guyot Marchant himself published, as a continuation of his previous edition, a macabre dance of women. In it the sensual element appears, which had already impregnated the theme of lamentations on beauty, as part of *vanitas vanitatum*. As Huizinga notes:

Now it was impossible to enumerate forty dignities and professions of women. After the queen, the abbess, the nun, the saleswoman, the nurse, and a few others, it was necessary to fall back on the different states of feminine life: the virgin, the beloved, the bride, the woman newly married, the woman with child. And here the sensual note reappears, to which we referred above. In lamenting the frailty of the lives of women, it is still the briefness of joy that is deplored, and with the grave tone of the *memento mori* is mixed the regret for lost beauty¹⁸.

David Le Breton points out that the body molded by the social and cultural context in which the actor is submerged is the semantic vector by which the evidence of the relationship with the world is constructed: «perceptive activities, but also the expressing of feelings, the conventions of interactional, gestural and expressive rites, the staging of appearance... the relation with suffering and pain, etc.»¹⁹. In other words, existence is, first, of the body. From the body, the traits that constitute the foundation of individual and collective existence are born and spread.

18. Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Edward Arnold & Co, London 1924, p. 131 (orig. ed. *Frankrijk en de Nederlanden*, Tjeenk Willink, Haarlem 1919).

19. David Le Breton, *La sociologie du corps*, Presses Universitaires de France, Paris 1992, p. 9.

The body, surface and vector of medieval thinking, is yet far from being placed in a Cartesian mind/body division. With no distinction between person and flesh, the body bears the image of a unified whole, as happens in most traditional societies with a communal component. In them, a person's status is completely subordinate to the human group as a collective. In this sense, the only individual hallmark of man is a body understood as a frontier, a limit that distinguishes him from the others. Considering Le Breton's assertions:

Through the body, man appropriates the substance of his life and translates it towards others by means of the symbolic systems he shares with the other members of his community. Within one social community, all the bodily manifestations of an actor are virtually significant to its members. They only bear meaning in relation to the symbolical data of the social group. There is nothing natural about a gesture or a sensation²⁰.

We can conclude that the bodies manifested in the *Dances of Death* bear meaning by leaning on neighboring elements. As we have seen, the objects, clothing, and actions that identify each character are noted (by the character of Death, in the case of poems, and carried by the living bodies, in the case of figurative works) in the exact moment when, by order of Death, they must be abandoned by their bearers.

Thus Death orders the Pope to «undress thine cape», and adds, «thine auburn mantle will serve thee not». To the Patriarch Death says, «keep thine golden cross»; to the Constable, «at ease, constable, leave thine horse»; to the Archdeacon, «take off thine cap»; to the Lawyer, «dance, lawyer, leave thine digest»; to the Canon «you, canon, leave thine breviary»; and to the Usurer, «dance, usurer, leave thine post».

The achieved effect of an invitation to dance and, as consequence, to die, appears as an equalizing element, removing the object-symbol and its semiotic charge from the scene. Like Leroi-Gourhan said,

human beings are only human to the extent that they are in the midst of others and clothed in symbols that give purpose to their existence. Naked and immobile, the high priest and the vagabond are no longer the vehicles of a symbolically human system, but mere bodies of higher mammals set in a time and a space without significance²¹.

Following this perspective, the figurative distinction of each character in the *Dance Macabre* – the pope and the emperor's clothing, along with the objects they handle and that are distinctive of their lineage and function – implies a double question. In addition to obeying the class logic of the call to dance, from which activation of a dogmatic discourse is possible, it represents the last bastion

20. *Ibidem*.

21. André Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*, cit., p. 313.

of the individual's dance. Forced to leave behind their distinctive elements before entering the dance, each of the social types portrayed is, in effect, about to make its first step toward the irreversible loss of their identity.

Macabre Dances as a Media Phenomenon

In this discussion, we have seen that the *Dances of Death* possess trans-semiotic characteristics, an aspect that gives them a particular trait (given that crossing between languages, formats, and media is not typical of the discursive classifications that social life calls *genres*)²². This means that it will be present in more than one location. Concretely, this aspect will be found in paintings (mainly fresco paintings in cathedral and monastery walls, and also in the environment of nobility architecture), in verse poems and inscriptions, accompanying these paintings or in autonomous form, on paper, fit to be recited in church pulpits, and represented in that same context as *autos sacramentales*²³, as well as in mendicant pilgrimages.

While conjectures have been made about the life of this trans-genre also in theatrical manifestations outside of a religious context, historical data only account for the episode in which «the duke of Burgundy had it performed in his mansion at Bruges in 1449»²⁴ and for a certain representation in Saint-Jean de Besançon Cathedral, in 1453²⁵. In any case, no archival information that could be used for the analysis of these cases has surfaced.

Added to this (if we consider the strength of the *Dances* as a kind of discourse that is based on a wide field of art production from specific and persistent rhetorical, thematic, and enunciative features) is the way it operates in relation to the coat of arms and the panel portrait. In this sense, as we have seen, it is possible to return to the question of the *Dances* when observing them as part of a consolidated synchronic system of genres.

Now, the phenomenon of the *Dances of Death* does not stop in the prevalence and dialogue involving languages, materialities, media, and even other genres that characterized the Middle Ages; rather, its trans-semiotic force also takes place in the temporal axis.

When considering the phenomenon of the *Dances* diachronically, we could pause at the description of its multiple forms of existence centuries later, since they were especially prolific from the

22. Genres are types of discourse that are limited to a specific field of work. On this aspect, see Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Atuel, Buenos Aires 1993.

23. From Spanish, literally meaning "sacramental act", it is a form of religious play that originated in Spain.

24. Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, cit., p. 130.

25. See Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, cit., p. 38.

Modern Age on:

The neo-medievalisms of the 19th century revitalized the theme, a brilliant example being Camille Saint-Saëns' *Danse Macabre*, *opus 40*, composed in 1874, inspired by a Henri Cazalis poem, and premiered in Paris on January 14, 1875. The posters, graphic humor and the great warlike convulsions of the 19th and 20th centuries explain a late revival of the theme, particularly in the inter-war period. Photography and cinema have also revived the macabre dance: in George Méliès' *The Magic Lantern*, from 1898, in an animated short film by Walt Disney from 1929 (*The Skeleton Dance*), and in Ingmar Bergman's *The Seventh Seal*, from 1957. In contemporary literature, *Danza de la muerte* by Federico García Lorca is worth mentioning, from his *Poeta en Nueva York*, from 1929²⁶.

Based on this exhaustive breakdown of the path of the *Dances*, observed from the point of view of mediatization, we can fast-forward in time and go directly to the question: How do the *Dances of Death* reach us in the contemporary world? And what are the implications of their updating in the life of social discourses, five centuries after their emergence?

In this direction, it is important to take into account Schaeffer's point on the centrality of modes of transmission when describing a culture: «Although culture, as such, is a collective reality, the fact that the human being is a biological being makes the process of cultural reproduction dependent on the existence of individual acts of mental incorporation of information that circulates publicly»²⁷. There are many references that justify the origin of the *Dances* in a historical moment characterized by the abundance of plagues, wars, and great famines. Such references define this framework as a generator of a *culture of death*, and it is this culture that would have given the *Dances Macabre* the possibility of becoming one of the most popular genres in medieval artistic production.

Now, if we return to Schaeffer's position, the question that arises is as follows: How can we identify the individual acts of mental incorporation of information necessary to understand the cause and development of a culture of death? If we pay attention to this question, it is important to be clear that we are asking something that will lead us in the opposite direction, to the most popularized answer about the existence of a culture of death as the basis of discursive phenomena such as the *Dances Macabre*. And, if our interest persists in consideration of the *Dances* and, especially, of the role they assume in these modes of transmission of a culture of death, it seems more appropriate to bring up Eliseo Verón's thesis about the processes of mediatization:

Mediatization, from an anthropological point of view, is an operational result of a fundamental dimension of our biological species, which is the capacity for semiosis. This capacity has been progressively activated, for different reasons, in a variety of historical contexts and, therefore, has taken many forms. But some of its consequences were present from the very beginning of our evolutionary history and affected the social organization of Western societies long before

26. Herbert González Zymla, *La danza macabra*, in «Revista Digital de Iconografía Medieval», vol. VI, n. 11, 2014, pp. 23-51; p. 41.

27. Jean-Marie Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, cit., p. 221.

Modernity²⁸.

This perspective will not only allow us to deepen the observation of the trans-genre in its social life in synchrony, that is to say, in that movement which encompasses the possible instances of mediated reception, characteristic of its period of origin (a wall in a chapel, an act of prayer of a mendicant procession, etc.). It will also allow us to advance in the response to the ways in which the trans-genre is summoned from time to time, even in the present.

In this sense, it is worth mentioning the work of Oscar Traversa, who was in charge of reconstructing the path and who gave an account of the multiple ways in which Salomé's dance of seduction and its consequence, the decapitation of John the Baptist, are presented in the long road of mediatization. This persistence of the biblical story allows the researcher to ask why, after thousands of years, certain insistences are perpetuated, and proposes the following approach to an answer:

Like any other process of textual transformation, be it that of *Don Quixote*, *Carmen* or *Ulysses*, it will always be subject to a tension: at one pole, the conservation of the properties that define the identity of the text (whether *Don Quixote*, *Carmen* or *Ulysses* are, in some way, such) and, at the other end, the unlimited diversity of the resources provided by time to make those distinctive qualities present²⁹.

It seems, then, that one of the keys lies in time, or rather in the production of semiosis in a timeline. And yet, in order to understand the complexity of this consideration, it is necessary to add Verón's reference to media phenomena³⁰, since the radial and transversal "effects" of media phenomena would be the result of their systemic nature, which implies an enormous network of feedback relationships.

We can now, together with both researchers, investigate the way in which the *Dances of Death* are presented in current works, corresponding to the audiovisual language, for example, *The Seventh Seal* by Ingmar Bergman from 1957, and the videodance series *Danses Macabres*³¹.

Although Bergman's film obviously exceeds the allusion to the Medieval genre that we are working on, while it builds upon a series of multiple and heterogeneous operations of iconographic quote (characteristic that has elevated it into one of the most recognisable stamps of the world's cine-

28. Eliseo Verón, *Teoría de la mediatización: una perspectiva semio-antropológica*, in «Cuadernos de Información y Comunicación», vol. XX, 2015, pp. 173-182: p. 174.

29. Oscar Traversa, *El espectador inexperto*, in Silvina Szperling – Susana Temperley (edited by), *Terpsícore en ceros y unos*, Guadalquivir, Buenos Aires 2010, pp. 19-25: p. 23.

30. The definition of media phenomenon is that of the product of the semiotic capacity of our species as an exteriorization of mental processes in the form of a given material device. On the notion of the media phenomenon, see Eliseo Verón, *La Semiosis Social*, 2, cit., pp. 171-184.

31. Curated by Marisa Hayes and Franck Boulègue, Centre de Vidéo Danse de Bourgogne, 2016 (available online at: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque>, u.v. 29/7/2021).

matography³²), we'll set foot on just two of the many moments of allusion to the *Dances of Death* in *The Seventh Seal*.

Directly addressing the operations of allusion to the *Dances of Death* in *The Seventh Seal*³³. One of the intertextual operations refers to the production mode of the stage device of the trans-genre in its figurative aspect. Thus, the filmic story presents (the scene operates as a catalytic function) a painter intervening on the wall of a chapel. We can observe in close ups some uncomplete dancing figures who already form a chain while the very own artisan creator comments the evocative power that his work will equally impose to the eyes of both innocent and sinners, as well as a verbal description in which the character exposes features of his work in progress, such as the aspects that led him to diagram the disposition of the living bodies with the dead in a circle and the effect of fear that he seeks to achieve on the group of faithful attendees of the sermons at the moment of contemplating it. In this way, one of the specimens that would define the *Dances of Death* as a genre in visual art takes form in the diegesis, at the very moment of its materialization.



Fig. 6: *The Seventh Seal* (final scene). Director: Ingmar Bergman (1957).

Toward the end of the story, the minstrel (beneficiary of supra-terrestrial visions) can see on the horizon how Death drags the group of characters he was traveling with just days before. It is a wide shot that shows the diagonal line that divides the slope of a hill between heaven and earth, and, in a

32. To mention only one of the numerous critics that reopen the permanent comeback to analyzing *The Seventh Seal* since its premiere to the current day, we can mention Norman Holland's *The Seven Seals. The Film as Iconography*, in «The Hudson Review», vol. XII, n. 2, 1959, pp. 266-270.

33. Bergman's film presents intertextual operations that encompass other territories of the discursive universe characteristic of the Middle Ages, and especially the textual universe of the *Ars Moriendi* (e.g., the allusion to the fresco painting by Albertus Pictor in the Täby Church, in Stockholm. The fresco, located in the half-light of the choir, represents a nobleman playing a game of chess with death).

row, the silhouettes in a chain slowly advancing on that line (fig. 6). At the same time, the little man describes, almost in a prayer:

I see them! Over there against the stormy sky. They are all there. The smith and Lisa, the knight, Raval, Jöns, and Skat. And the strict master Death bids them dance. He wants them to hold hands and to tread the dance in a long line. At the head goes the strict master with the scythe and hourglass. They move away from the dawn in a solemn dance away towards the dark lands while the rain cleanses their cheeks of the salt from their bitter tears.

This last intertextual operation, unlike the one involving the explanation of the fresco painting in the chapel, is manifested in the form of an allegory. This rhetorical aspect, together with the situating of this scene as closure, gives it value as an epilogue, in such a way that this second allusion to the *Dances* operates as a conveyance of the ideological-critical organization and the evocative power of narrative.

Now, when we observe this scene from an iconologic perspective (inaugurated by Panofsky³⁴ and traveled, as well as transmuted, by several to this day) we contemplate the piece not only as a material object but as support of a complex network of meanings, ruled by an intricate confluence of internal and external relations. In this sense, the chain dance or dance in a circle is presented in this film as an *available image*, or as a motif that we could catalogue as one of double way: *outwards* because it addresses a cultural model, an identifiable historical perception. And also *inwards*, because any kind of interpretation obliges us to overtake the mimetic capacity of cinema and acquire consciousness of the mechanisms of the cinematographic language in all its complexity and polysemy.

For their part, the videodance cases are inscribed in the generality and simplicity of the title *Dances Macabres*, and in the transcription of the preface awarded to the Parisian 1424 fresco. These are five series of works gathered from Franz Liszt's 1874 symphonic composition *Dances Macabres* (fig. 7).



Fig. 7: Image from *Dances Macabres Videodance Cicle* (2016), Centre de Vidéo Danse de Bourgogne.

34. See Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, in «Critique: A Review of Contemporary Art», vol. I, n. 3, 1947, pp. 5-28.

The perceptual element given by the combination of sound, along with the predominance of gray and black in the visual plane, as well as the configuration of the spaces drawn by diagonal lines of an expressionist nature, establish the idea of the macabre as the seminal motif. Moreover, to the frequency of the diagonal axis we can add the set of symmetries as a mirror, of splitting. Or, on the contrary, that of polarities of a formal and even conceptual type (living and dead matter, movement and stillness, joy and despair, etc.).

Regarding the scenarios or backgrounds, they vary between the naturalism of a desert landscape, of a forest, or of the enveloping and historical effect of a medieval church in ruins. From resources such as the flattening of the background, the display of technical features that exert the effect of seams on the texture of the image, and the exhibition of a non-place in the search for an effect of vertigo and oppression, a meta-enunciative proposal is made.

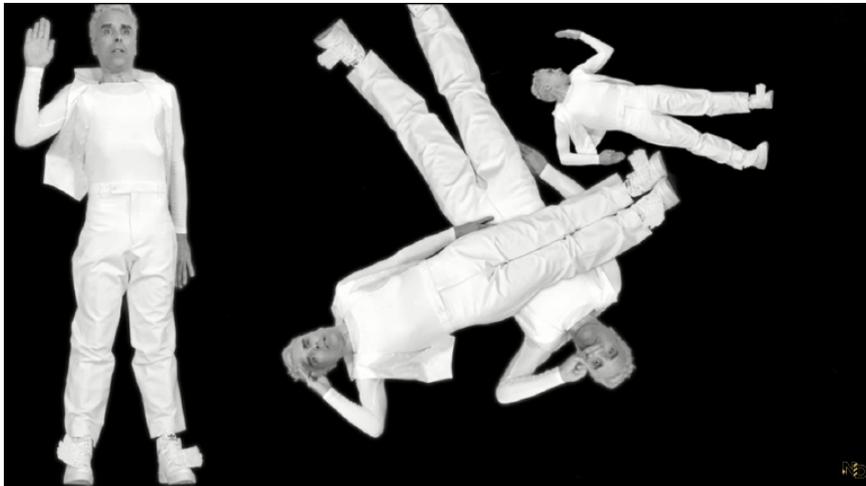


Fig. 8: *Digital Afterlives* – Directors: Richard J. Allen and Karen Perelman; *Dances Macabres*, edited and curated by Marisa Hayes and Franck Boulege (2016), Centre de Vidéo Danse de Bourgogne.

In most of the works, the theme of the dance of death and life (driven by various dance and performance techniques that include, in addition to the often contemporary style, pantomime and butoh) is highlighted in the operational approach of an “expanded” corporeality. Thus, in these *Dances*, the body is presented not only as the performer’s flesh identity, but also as a plastic element and malleable material, in pieces woven from a logic that relates to the technological material itself. The use of this possibility, which we can refer to as a grammar of the language of videodance, enables, in some of the works observed, the use of the very texture of the skin as an inscription surface.

Meanwhile, Death can appear personified by a dancer dressed in a black garment or tunic if it is a duo, or as an abstract element achieved by visual and sound coercion effects, as an invisible force that falls on the living body. In other cases that propose a collage of genres and bet on including a

humorous tone to the piece, Death is presented as a skeleton-like doll that dances as manipulated by the dancer.

Thus, from the implementation of this hybrid language built on the relationship between camera and body, and the exploration of a wide range of possibilities, the production of intertextual operations also occurs in multiple variants:

Graphic forms and rhetorical resources of digital animation, legends, dialogues, and monologues of the performers, ad hoc instructions aimed at immersion of the viewer in the work or from themes completely alien to the artistic universe [...]. These diverse operations that call for a multiplicity of discourses of heterogeneous universes relay to us the absence of a formal syntax of videodance, and its expressive freedom. In other words, it is to conceive of the intertextual nature of the work of videodance determined by its combinatory and at the same time expansive character in which corporality as matter occupies a central place³⁵.

Among these folds of quotations and references to medieval dances, and references to an *impossible corporality* fully inserted in the contemporary taste, the effect sought as a curatorial strategy takes shape, which we can outline as that which proposes an aesthetic enjoyment based on the way in which videodance, as a language characteristic of a “culture of experimentation”, takes on the material feature of a *culture of death*.



Fig. 9: *Vivre et Mourir* – Director: Adianna Apodaca; *Dances Macabres*, edited and curated by Marisa Hayes and Franck Boulege (2016), Centre de Vidéo Danse de Bourgogne.

In summary, from what has been observed in the *Dances of Death* in their videodance format

35. Susana Temperley, *Cuerpo e intertexto. La corporeidad como manifestación abierta en la obra de videodanza*, in Id., *Videodanza. Complejidad y Periferia*, RGC, Buenos Aires 2017, pp. 69-80: p. 77.

and in the film *The Seventh Seal*, it is possible to conclude that, in this area of contemporary art characterized by its inclusion in an audiovisual base, the updating of the trans-genre is carried out in a predominantly meta-discursive life. In other words, the works take on the original medieval genre (frescoes and poems) so that both film and videodance are able to take the trans-genre and make it their subject, and, in this same movement, they resort to it to give evidence and reflect on their own functioning as languages and surfaces of aesthetic inscription.

However, it is also possible to visualize another aspect: both the film and the videodance pieces are cases of activation of a double operation characteristic of media phenomena. It is a double exercise of transformation at a quantitative and substantial level: the rupture and the change of scale. In these two audiovisual cases studied, the rupture of scale operates by establishing differences with respect to their pictorial and literary origins. Representing the way in which the living are dragged into the dance from the multiple image of celluloid cinema and the technique of digital video results in the construction of a technical and diegetic reality which is very different from that caused by its original medium (the fresco complemented by a reference in the form of poetry).

The change of scale, on the other hand, manifests itself as a historiographic phenomenon, clearly visible in the factual plan. The difference between the receptive situation of a (more or less reduced) group of parishioners in a chapel and the one offered by the cinema of great masses is evident. This change is implied at the level of reception by the diversification of the audience and, consequently, by the multiplication of both discursive variants and constitutive possibilities. This is what video does as a medium (and digital platforms as a field of location) with the multiple possibilities of individual consumption that it generates.

Conclusion

Observing the phenomenon of the *Dances Macabre* in their original field of performance (frescoes, engravings, and poems), and then, five centuries after their birth, in the semiotic unfolding of new formats such as cinema and digital image, allows us to give an account of some interesting aspects.

1. In its trajectory, the genre shows very distinct modifications with respect to the modalities of figuration of the body, in terms of the body of death but even more so with respect to the living body. The latter, in its medieval location, is a body whose differential value lies in its clothing appearance and in the objects that surround it and point out its social hierarchy. Whereas in its location in the new technologies, it is going to acquire a type of functioning, rather than a figuration. Here the body operates as a surface, as a materiality enabled to sustain an enunciative invitation of aesthetic consumption. It is curious how the diachronic observation of the body of the *Dances* highlights, more

than the contour and the carnality of an individual, a corporality that expands beyond this contour and this carnality. One inscribes itself in its collective and social location, and the other disaggregates itself as a malleable and artifiable visual and sound element.

2. The genre of the *Dances of Death*, seen as a media phenomenon, manifests a triple density. It operates in the axis of mediatization as a cascade, involving at least three levels:

a) First meta-level, or the level of the medieval formats. The literary and visual pieces, as they work in an autonomous and permanent way, are enabled for their media functioning.

b) The discourse-object level. These phenomena of a first meta-discursive level in turn thematize a media phenomenon. The dance ritual (in a *corro*, procession, or chain) is in itself a primordial media phenomenon and functions here as an object discourse.

c) Second meta-level. The contemporary discourse manifestations of cinema and videodance thematize, quote, and allude to the two previous levels in such a way that, under the name of *Macabre Dances*, the recurrence of the unlimited semiosis is brought together.

3. In this density also lies the meta-allegory, since the fact of the thematization of the ritual device, that in turn is rhetorized as metallogism, as an operation in the logical order, subverts the *Dances of Death* in the spectacularization of a spectacle, as is possible to observe in the final scene of *The Seventh Seal*. According to Huizinga:

Symbolism expresses connection between two ideas, allegory gives a visible form to the conception of such a connection. It aids symbolic thought to express itself, but endangers it at the same time by substituting a figure for a living idea. The force of the symbol is easily lost in the allegory. So, allegory in itself implies from the outset normalizing, projecting on a surface, crystallizing³⁶.

The ironic and satirical also play their part in this process of mediatization that originated in the Middle Ages, although these types of humor do not manifest transformations according to a breakdown into levels, but rather in the shifting of an axis that we can call “of spaces”. In medieval life, the ironic and satirical component is oriented as mockery directed at the receiver of the works, and with this it seeks to mobilize him or her from fear and provocation, in equal measure. Centuries later, however, satire and irony will be reworked and thematized in the field of aesthetic distancing. Thus, the macabre humor, an effect of constitutive sense of the *Dances of Death*, will be subtracted from the religious instructive context to be transferred to the profane and be patented there, as the enjoyment suggested to the massive spectator and his or her alter ego, the hyper-individualized receiver of the digital era.

To conclude, all that remains is to emphasize that the operations and densities that could be

36. Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, cit., p. 291.

glimpsed throughout this analysis account for one case among many possible ones, of what, in Leroi-Gourhan's terms, involves the ways in which time, space, and symbolic systems bring together our societies and, in short, our species. Likewise, these detected functions ratify what Traversa pointed out in his sixth letter: «Mediatization cannot be measured for the past with today's standards, since each moment in history is traced by a particular communicational configuration»³⁷.

Thus, today's *Dances Macabre* will never be comparable to those of yesteryear, and yet, ironically, as we experience their reception, an echo reminds us that we are all invited to the dance of death.

37. Oscar Traversa, *Carta VI – Cuerpo, danza, medios: reproches por Salomé*, in «Loïe. Magazine of Dance, Performance and New Media», n. 6, 2020, online: <https://loie.com.ar/loie-06/cartas-desde-mi-ventana/carta-vi-cuerpo-danza-medios-reproches-por-salome/> (u.v. 24/8/2021).

Carolina Bergonzoni

Translations. A dance for the non-visual senses

Integrated dance emerged in the late 1960s and obtained more mainstream visibility starting in the 1980s. Hilde Holger is considered one of the pioneers, as she developed methodologies to teach dance to her son who had Down syndrome. In 1968, Holger presented what is considered the first integrated dance piece in London. One of her students, Wolfgang Stange, founded Amici Dance Theatre Company in 1980. The field has grown significantly since then, its popularity increasing thanks to companies such as CanDoCo (UK, founded 1990), Axis Dance Theatre (California, 1987), Dancing Wheels (Ohio, 1990), DV8 Physical Theatre (UK, 1986), and DanceAbility (1987)¹. A full history of integrated dance that includes a worldwide view is rich, complex, and beyond the scope of this article². For an overview of the Italian context refer to the website *Danzabile*, which connects people working in the field of “inclusive dance”³, and includes a manifesto by newly formed collective Al.Di.Qua.⁴.

This article focuses specifically on the work of All Bodies Dance Project (ABDP), a Canadian dance company founded in 2014 by Naomi Brand, Sarah Lapp, and Mirae Rosner. Based in Vancouver, All Bodies Dance Project (ABDP) is a dance company that provides a platform for dancers that

1. According to Gaia Germanà, DanceAbility operates in educational contexts, such as *ImPulsTanz*, but it is not a professional program for emerging disabled dancers. See Gaia Germanà, *In ascolto, verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1, 2012, pp. 121-152, in particular p. 122.

2. For an overview see Ann Cooper Albright, *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*, Wesleyan University Press, Hanover 1997; Ann Cooper Albright, *Strategic abilities: negotiating the disabled body in dance*, in «Disability, Art, and Culture», vol. XXXVII, n. 3, Summer 1998, online: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0037.313> (u.v. 24/4/2021); Adam Benjamin, *Making an entrance: theory and practice for disabled and non-disabled dancer*, Routledge, London-New York 2002; Adam Benjamin, *Cabbages and kings: disability, dance, and some timely considerations*, in Jens Richard Giersdorf – Yutian Wong (edited by), *The Routledge dance studies reader – 3rd edition*, Routledge, London-New York 2018, pp. 155-165, online: <https://doi.org/10.4324/9781315109695-15> (u.v. 24/4/2021); Hannah R. Irving – Audrey R. Giles, *A dance revolution? Responding to dominant discourses in contemporary integrated dance*, in «Leisure/Loisir», vol. XXXV, n. 4, 2011, pp. 371-389, online: <https://doi.org/10.1080/14927713.2011.648415> (u.v. 24/4/2021).

3. *Danzabile*, online: <https://danzabile.provincia.tn.it/eng/About-us> (u.v. 1/5/2021).

4. Chiara Bersani – Diana Anselmo – Dalila D’Amico – Aristide Rontini – Giuseppe Comuniello – Valentina Alessandria – Claudio Gaetani – Giacomo Curti, *Al.Di.Qua. Artists*, online: <https://www.disabilityartsinternational.org/resources/al-di-qua-a-manifesto-from-italy> (u.v. 1/5/2021).

would otherwise not have access to training, following a need for «a radical rethinking of the ways in which training is constructed and delivered»⁵. Through the creation of contemporary works that challenge the idea of the “norm” in dance and show the artistic potential of differences, ABDP provides a space for collaboration and for reciprocal artistic growth that orients itself away from therapeutic outcomes. ABDP not only aims to disrupt the idea that dance ought to look a certain way, but also strives to provide an «aesthetic of access»⁶, which considers accessibility as the starting point rather than as an add-on. As Merry Lynn Morris, clearly writes: «Dance and dance education practice are ideally situated to continue intervening in the current constructions and perceptions of disability by intentionally disrupting current signifying codes that reify the disabled body as dependent, restricted, tragic, static, and powerless»⁷.

Dance culture at large has been erasing and excluding marginalized bodies based on race, gender, and disabilities (to name a few). I am interested in reframing standardized systems of how to appreciate and experience dance through investigating the beliefs that support who is considered a dancer. I question how we can alter the landscape of contemporary dance so that it includes disability and differences, a deliberate change that transforms the way we comprehend dance aesthetics⁸.

As a non-disabled dancer, I came to understand the creative and pedagogical potential of differences to foster a «new dance ecology»⁹; this means to work towards offering participants and audience members new dance aesthetics and experiences. Disabled dancer and choreographer Alice Sheppard

5. Owen Smith, *Shifting Apollo's frame: challenging the body aesthetic in theater dance*, in Carrie Sandahl – Philip Auslander (edited by), *Bodies in commotion: disability and performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, pp. 73-85: p. 75.

6. See Joan Lipkin – Ann Fox, *The Disability Project: toward an aesthetic of access*, in «Contemporary Theatre Review», n. 11, 2001, pp. 119-136, online: <https://doi.org/10.1080/10486800108568642> (u.v. 24/4/2021); Nina Muehleemann, *Interrogating wholeness through access aesthetics: Kaite O'Reilly's "In water I'm weightless"*, in «Research in Drama Education», vol. XXIII, n. 3, 2018, pp. 454-466, online: <https://doi.org/10.1080/13569783.2018.1474092> (u.v. 24/4/2021); Carmen Papalia, *Open access*, 2015, online: <https://carmenpapalia.com/2015/08/21/open-access/> (u.v. 29/4/2021); Carmen Papalia, *An accessibility manifesto for the arts*, 2018, online: <https://canadianart.ca/essays/access-revived/> (u.v. 29/4/2021); Kaite O'Reilly, *A Playwright reflects on "alternative dramaturgies"*, in «Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance», vol. XIV, n. 1, 2009, pp. 31-35, online: <https://doi:10.1080/13569780802655749> (u.v. 29/4/2021); Carrie Sandahl, *Considering disability: disability phenomenology's role in revolutionizing theatrical space*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», vol. XVI, n. 2, 2002, pp. 17-32; Jenny Sealey – Carissa Hope Lynch, *Graecae: an aesthetic of access - (de)cluttering the clutter*, in Susan Broadhurst – Josephine Machon (edited by), *Identity, performance and technology*, Palgrave Macmillan, London 2012, pp. 60-73, online: https://doi.org/10.1057/9781137284440_5 (u.v. 29/4/2021); Tobin Siebers, *Disability aesthetics*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010; Alice Sheppard, *Staging bodies, performing ramps: cultural, aesthetic disability technoscience*, in «Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience», vol. V, n. 1, 2019, pp. 1-12, online: <http://www.catalystjournal.org> (u.v. 29/4/2021).

7. Merry Lynn Morris, *Pushing the limits: making dance accessible to different bodies through assistive technology*, in «Journal of Dance Education», vol. XV, n. 4, 2015, pp. 142-151: p. 143, online: <https://doi.org/10.28968/cft.v5i1.30459> (u.v. 29/4/2021).

8. See Anna Hickey-Moody, *Integrated dance as a public pedagogy of the body*, in «Social Alternatives», vol. XXXVI, n. 4, 2017, pp. 5-13.

9. Adam Benjamin, *Unfound movement. Integration in dance training, it's potential pitfalls and prizes*, online: <https://www.adambenjamin.co.uk/unfound-movement> (u.v. 29/4/2021).

emphasizes the relationship between disability culture, aesthetics, and access. She describes access as «a process and a way of creating connection between people with disabilities, a way of knowing and being in the world» and points out that «disability culture and aesthetics are bound up with access»¹⁰.

Words make a difference

When discussing dance, a discipline that has the body at its core, questions about the gaze, the stare, and the way we look at bodies cannot be escaped¹¹. Dance scholar Ann Cooper Albright writes: «Dance, unlike other forms of cultural production such as books or paintings, makes the body visible within the representation itself»¹². In defining inclusive dance, Urmston and Aujla write:

Inclusive dance practice ensures that *all* participants have an opportunity to dance [...]. In an inclusive setting, *dancers with and without disabilities* are taught together in an environment that nurtures creativity, aids development of specific motor skills, uses improvisation and set material, enables self-expression, and fosters a sense of belonging (emphasis mine)¹³.

It is not my intention to undervalue the contributions of disabled dancers. Rather, I want to point out how “all” participants does not necessarily mean “all” bodies in the context of integrated dance practices; certain bodies (fat bodies, gender-queer bodies, racialized bodies, to name a few) are still not fully represented. Even within the literature on integrated dance, there is a lack of published research on dancers with intellectual disabilities. Most of the studies on integrated dance focus on:

The experiences of dancers with physical disabilities, while accounts of dancers in integrated companies with other impairments remain relatively scarce. The lack of inclusion of dancers with developmental or sensory disabilities indicates that these individuals’ artistic contributions are underrepresented in integrated dance and/or that their contributions are less valued amongst researchers examining this dance genre. This gap in perspective speaks to our cultures’ understanding of dance and dancing bodies in relation to what we deem normal and abnormal¹⁴.

Scholar and disabled artist Petra Kupperts points out that companies such as CanDoCo (UK) and Axis (California) are «professional integrated dance» companies that work in such a way that «ability and technique skills are developed, and traditional performance paradigms of stamina and

10. Alice Sheppard, *I dance because I can*, in «The New York Times», 27th February 2019, online: <https://www.nytimes.com/2019/02/27/opinion/disability-dance-alice-sheppard.html> (u.v. 29/4/2021).

11. Rosemarie Garland-Thomson, *Ways of staring*, in «Journal of Visual Culture», vol. V, n. 2, 2006, pp. 173-192; Rosemarie Garland-Thomson, *Staring how we look*, Oxford University Press, Oxford-New York 2009.

12. Ann Cooper Albright, *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*, cit., p. 63.

13. Elsa Urmston – Imogen Jane Aujla, *Values, attributes, and practices of dance artists in inclusive dance talent development contexts*, in «Journal of Dance Education», vol. XXI, n. 1, 2021, pp. 14-23: p. 14, online: <https://doi.org/10.1080/15290824.2019.1652755> (u.v. 29/4/2021).

14. Hannah R. Irving – Audrey R. Giles, *A dance revolution? Responding to dominant discourses in contemporary integrated dance*, cit., p. 376.

punctuality need to shape the work»¹⁵. Professor Anna Hickey-Moody argues that the work of CanDoCo: «Enables disabled performers to have access to high quality artistic work and firmly locates disabled dancers in the landscape of contemporary dance choreography»¹⁶. I would go as far as claiming that these integrated dance companies present an aesthetic that highlights bodies that are muscular, athletic and thin. Or, as Hickey-Moody writes: «aesthetics are a focus of CanDoCo's work and they deface "disability specific styles" [...]. CanDoCo engages contemporary forms of aesthetic idealism in order to develop ways of understanding bodies with disabilities that are not confined to medical knowledges»¹⁷.

The presence of marginalized bodies on stage and in the dance studio carries an important political and artistic message that challenges the hegemony of "dancers' bodies". But is this enough to reconceptualize bodies in dance? As Kupperts puts it: «An accessible dance culture needs not only accessible techniques, workspaces, training facilities and stages, but also wider educational work on the level of dance literacy, our ability to read dance and appreciate its manipulation of bodies, spaces and time»¹⁸.

The risk of accepting or refusing to reconsider dance aesthetic ideals resides in what Sarah Whatley defines as a «passive conservative» strategy of viewing. In this position, the viewer «views from and with an internalized expectation of the classical aesthetic perspective. What Albright describes as the ableist gaze»¹⁹. As Joyce Sherlock points out: «the aesthetic of the dance is firmly located within a stratum of society and created by socially produced embodied individuals enabled and constrained by dance traditions, training, and audiences»²⁰. In other words, ideals of the dancer body are spread through traditional dance practices and cultures²¹.

15. Petra Kupperts, *Disability culture and community performance. Find a strange a twisted shape*, Palgrave Macmillan, London 2013, p. 123.

16. Anna Hickey-Moody, *Integrated dance as a public pedagogy of the body*, in «Social Alternatives», vol. XXXVI, n. 4, 2017, pp. 5-13: p. 10.

17. *Ibidem*.

18. Petra Kupperts, *Accessible education: aesthetics, bodies and disability*, in «Research in Dance Education», vol. I, n. 2, 2000, pp 119-131: p. 119, online: <https://doi.org/10.1080/713694266> (u.v. 29/4/2021).

19. Sarah Whatley, *Dance and disability: the dancer, the viewer and the presumption of difference*, in «Research in Dance Education», vol. VIII, n. 1, 2007, pp. 5-25: p. 19, online: <https://doi.org/10.1080/14647890701272639> (u.v. 29/4/2021).

20. Joyce Sherlock, *Dance and the culture of the body. Where is the Grotesque?*, in «Women's Studies International Forum», vol. XIX, n. 5, 1996, pp. 525-533: p. 526.

21. See Ann Cooper Albright, *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*, cit.; Telory Davies, *Mobility: AXIS dancers push the boundaries of access*, in «Text and Performance Quarterly», vol. XXVIII, 2008, pp. 43-63; Michael Gard, *Neither flower child nor artiste be: aesthetics, ability and physical education*, in «Sport, Education and Society», vol. XI, n. 3, 2006, pp. 231-241, online: <https://doi.org/10.1080/13573320600813382> (u.v. 29/4/2021); Lliane Loots, *You don't look like a dancer! Gender and disability politics in the arena of dance as performance and as a tool for learning in South Africa*, in «Agenda», vol. XXIX, n. 2, 2015, pp. 122-132.

Terminology within the dance field

To offer participants and audience members new aesthetics and new experiences is to offer the potentiality for a larger and necessary shift in the language that surrounds bodies and dance education. To change the language used when discussing dance, movement, and bodies is a first step toward becoming aware of the way the culture that surrounds dancing bodies is created. Thus, our language provides us with a framework for this necessary change. Other ways to support changing the culture include using images that represent difference or align with a narrative that hopes to expand the scope of what dancing bodies look like in promotional material and advertisement, choosing to only attend shows that occur in accessible spaces, and providing – and asking for – accessibility information to be included in all promotional material.

It is important to remember that difference is something we all share²²; it is what makes us who we are. As Garland-Thomson puts it: «wide human variation is the norm rather than the exception. It is the ideology of ableism that tells us we should all look the same»²³. Within dance pedagogy, a shift toward working with difference would benefit everyone and make way for embracing variations. Dance artist and scholar Liane Loots critiques the “norm” in dance for consisting of «idealised, sexualised and often athletic super-bodies»²⁴. Dance scholars Sarah Whatley and Kate Marsh write: «The image of the “normative” body is ingrained in our understanding of being human. [...] We live in a world where the “normal” body rules. We are “accepting” of difference, but there is still an underlying narrative of curiosity and freakishness relating to the “different” body»²⁵.

Encountering bodies that do not look like ours within educational environments can support this change. To become more aware of the language we use when talking about dance, training, and bodies is a necessary step to keep fostering a more inclusive and accessible dance culture. Dance artist and professor Tone Pernille Østern writes: «In seeing each other as body categories, we continue creating dualistic dance worlds. In seeing beyond the worlds (and words) of categorisations, we have the possibility to create new dance worlds, more critical and inclusive language, and eventually, more inclusive dance pedagogy»²⁶.

22. See Minae Inahara, *This body which is not one: The body, femininity and disability*, in «Body & Society», vol. XV, n. 1, 2009, pp. 47-62.

23. Rosemarie Garland-Thomson, *Dares to stares. Disabled women performance artists & the dynamics of staring*, in Carrie Sandahl – Philip Auslander (edited by), *Bodies in commotion: disability and performance*, cit., p. 40.

24. Liane Loots, *You don't look like a dancer! Gender and disability politics in the arena of dance as performance and as a tool for learning in South Africa*, cit., p. 123.

25. Sarah Whatley – Kate Marsh, *Making no difference: inclusive dance pedagogy*, in Stephanie Burrige – Charlotte Svendler Nielsen (edited by), *Dance, access, and inclusion*, Routledge, London-New York 2017, pp. 3-11: p. 9.

26. Tone Pernille Østern, *Developing inclusive dance pedagogy: dialogue, activism and aesthetic transformative learning*, in Stephanie Burrige – Charlotte Svendler Nielsen (edited by), *Dance, access, and inclusion*, cit., pp. 12-19: p. 14.

A shift in language is a necessary first step, but it must come with a desire to challenge and change our perception of dance aesthetics, the “norm”, and dance pedagogy. Østern, similarly to Kuppers²⁷, believes that: «the development of inclusive dance pedagogy is about both word-making and world-making. To create a dance pedagogy that is truly inclusive requires activism, determination, and willingness to change oneself as well as others, dance worlds and dance words»²⁸.

As an example, let us discuss the different ways dance companies describe themselves: inclusive, disabled, integrated, mixed-ability, to name a few. The word choices and images used in promotion materials already have an impact on our perception and understanding of what the dance company does and who is perceived as a dancer. In 1998, Dianne Gregory writes: «a ballet troupe which includes people in wheelchairs is “newsworthy” only because it breaks with traditional thinking about ballet and about people using wheelchairs. It is not, at least not yet, an assumed “everyday” occurrence»²⁹.

Since then, the discourse has changed and shifted, but not as dramatically as one would hope and expect.

Albright supports the importance of recognizing and naming disability as an opportunity to make a significant impact on dance. By assuming that «disability does not make a (big) difference»³⁰, we would in fact be «limiting the (real) difference that disability can make in radically refiguring how we look at, conceive of, and organize bodies»³¹. This standpoint was challenged by Adam Benjamin in 2002, when he questioned if it is at all necessary to prepare the audience for an experience of dance that might include wheelchairs on stage. However, in 2010, reflecting on the lack of a “disability” heading in the second edition of *The Oxford Dictionary of Dance* (2004) he writes: «no mention was made in the dictionary of integrated or inclusive dance, or of disability and dance at all»³². He points out how: «In 1990 this might have been something we would have been rather proud of, believing at the time that there was no need to mention “disability” to describe what we were doing, and that a disabled person being part of a dance company should not merit any particular mention»³³.

Benjamin goes on to recognize that: «the picture has altered beyond recognition: disabled artists are now embedded within the UK dance scene»³⁴. He questions if the lack of the heading “disabil-

27. Petra Kuppers, *Accessible education: aesthetics, bodies and disability*, cit., p. 119.

28. Tone Pernille Østern, *Developing inclusive dance pedagogy: dialogue, activism and aesthetic transformative learning*, cit., p. 18.

29. Dianne Gregory, *Reactions to ballet with wheelchairs: reflections on attitudes toward people with disabilities*, in «Journal of Music Therapy», vol. XXXV, n. 4, 1998, pp. 274-283: p. 275.

30. Ann Cooper Albright, *Strategic abilities: negotiating the disabled body in dance*, cit., w. p.

31. *Ibidem*.

32. Adam Benjamin, *Cabbages and kings: disability, dance, and some timely considerations*, cit., p. 157.

33. *Ivi*, p. 163.

34. *Ibidem*.

ity” has to do with a belief, «at some deeper level» that «disability and dance constituted a diversion from “the real thing”»³⁵.

Petra Kuppers argues:

When disabled people perform, they are often not primarily seen as performers, but as disabled people. The disabled body is *naturally* about disability. The reframings of this disabled body through the lenses of filmdance and performance [...] point to the un-natural body in discourse and allow a different view on the active embodied person to emerge³⁶.

Sarah Whatley suggests that the word integrated «poses another potential dichotomy. Already, the dance and therefore the experience of the audience are likely colored by an expectation of bringing together two different components or categories of “normal” and “other”»³⁷. Hickey-Moody describes the practice of «reverse integration»³⁸ and «cultures of intellectual disability»³⁹, two terms used by Australian dance company Restless Dance. The company employed these terms to «describe the practice of people without intellectual disabilities “integrating” to fit in with the styles of people with intellectual disabilities»⁴⁰. The methodology used by Restless Dance acknowledges each «dancers’ histories and identities’ as lived and embodied (and hence located in their personal style)»⁴¹. All Bodies Dance Project uses the terminology of dancers with and without disabilities in all of the advertisement material, however, during class each person is addressed according to their preference. The terminology “dancers with and without disabilities” reverses the expectation that the person “without” something is the one with the disability; moreover, it models an example of people-first language.

Translations

Over the course of two years (December 2017 – December 2019), All Bodies Dance Project was involved in creating a new choreographic work, titled *Translations*, in collaboration with VocalEye – the first live descriptive arts service for the blind in Canada. *Translations* is a dance piece devised for small audiences as it brings forth an ethic of care that allows for an intimate and immersive experi-

35. *Ivi*, p. 157.

36. Petra Kuppers, *Deconstructing images: performing disability*, in «Contemporary Theatre Review», vol. XI, n. 3-4, 2001, pp. 25-40: p. 26, online: <https://doi.org/10.1080/10486800108568636> (u.v. 29/4/2021).

37. Sarah Whatley, *The spectacle of difference: dance and disability on screen*, in «International Journal of Screenance», vol. I, n. 1, 2010, pp. 41-52: p. 43, online: <http://dx.doi.org/10.18061/ijds.v1i0.6144> (u.v. 29/4/2021).

38. Anna Hickey-Moody, *Unimaginable bodies: intellectual disability, performance and becomings*, Sense Publishers, Rotterdam 2009.

39. *Ibidem*.

40. *Ivi*, p. XV.

41. Anna Hickey-Moody, *Integrated dance as a public pedagogy of the body*, in «Social Alternatives», vol. XXXVI, n. 4, 2017, pp. 5-13: p. 8.

ence. Further, the work is designed to be experienced with the non-visual senses.

Translations is by no means the first project to investigate the possibility of experiencing dance without seeing it. In 2008, Bettina Neuhaus invited «blind observers»⁴² to attend her dance solo *NEWS*. In 2013, Dutch choreographer Eline van Ark created a show titled *The invisible dancer*, which used similar descriptive approaches to those implemented in *Translations*. However, what makes *Translations* unique is that the process was driven by values rooted in an “aesthetic of access”, which considers accessibility as the starting point rather than a post-production addition. Moreover, both *NEWS* and *The invisible dancer* are solo works choreographed on and for non-disabled dancers, whereas *Translations* is a group piece danced by an ensemble of very different bodies both with and without disabilities, such diverse representation is still latent within contemporary dance. This distinction is particularly relevant when it comes to description because the language around describing difference is still in its early stages⁴³.

Describing dance is a serious act and, although audio description of dance is becoming more common, the European Centre for Cultural Accessibility identifies it as «a rare and experimental feature for dance performance»⁴⁴ because it requires a considerable amount of preparation work. Audio describer Valérie Castan urges describers to find descriptive tools that are specifically for dance and unique to each choreography, rather than relying on the strategies used in film⁴⁵.

Live description, such as the typical work of VocalEyes, is primarily used to describe the visual elements of an existing theatrical performance or event. In the case of *Translations*, there was no existing dance ready to be described. The piece was in fact conceived of alongside the idea that the dance and the description would be created together, one in service of the other. Each dancer created new choreography that could be experienced through different senses, a dance of the mouth, of the hands, of the eyes, of the elbow, and of the whole body. This approach allowed for a result where «the line between what is the dance and what is the description is blurred beyond recognition»⁴⁶.

Translations was choreographed and performed by a cast of sighted dancers; seven guides/dancers that were part of the process from conception to completion (Naomi Brand, Romham Gallacher, Rianne Svelnis, Harmanie Rose, Danielle Wensley, Adam Grant Warren and myself), and four dancers/guides of a rotating cast (Andrea Cownden, Emmalena Fredriksson, Peggy Leung, Car-

42. Piet Devos, *Dancing beyond sight: how blindness shakes up the senses of dance*, in «Disability Studies Quarterly», vol. XXXVIII, n. 3, 2018, online: <http://dx.doi.org/10.18061/dsq.v38i3.6473> (u.v. 29/4/2021).

43. *Describing diversity report published*, in «Vocal Eyes UK», 15th September 2020, online: <https://vocaleyes.co.uk/describing-diversity-report-published/> (u.v. 2/5/2021).

44. André Fertier, *Dance & visual impairment. For an accessibility of choreographic practices*, Centre National de la Danse, Pantin 2017, p. 28.

45. *Ibidem*.

46. Carolina Bergonzoni – Naomi Brand, *Translations - A dance for the nonvisual senses*, in «Performance Matters», vol. V, n. 1, 2019, pp. 149-157: p. 152.

oline Liffmann, Joshua Ongcol and Daisy Thompson). Throughout the process, the cast worked together with artistic consultants from the blind, partially-sighted, and «non-visual learner»⁴⁷ community including key consultants Amy Amantea, Cathy Browne, Carmen Papalia⁴⁸ and Collin van Uchelen.

By working alongside a group of artistic consultants who are blind and partially sighted, the dancers and the choreographer were able to receive immediate feedback and visceral responses on what worked, what was clear, and what was redundant. Van Uchelen attended most of the rehearsals and provided responsive feedback throughout the process based on what did or didn't provide him with a meaningful connection to the dance. His «perceptions helped identify what was being distorted or lost in translation»⁴⁹ and this «informed the refinement of the piece through cycles of performance, feedback, revision and so forth»⁵⁰.

Translations is a choreographic work designed to be experienced with the non-visual senses and, as such, each audience member (never more than ten) is paired with a dancer/guide. This pairing facilitates the unique opportunity of having a one-on-one experience and centers an ethic of care. The piece begins in the theatre lobby where the dancers/guides first meet audience members. The initial meeting in the lobby gives the dancers/guides the time to provide an outline of what to expect during the performance, to introduce the descriptive techniques used in the piece that involve touch and to give sighted guests the chance to practice being guided without the use of their eyesight. Sighted audience members are offered sleep-shades in order to experience the piece from a non-visual perspective, «not to replicate the experience of blindness, but rather as an opportunity to focus on the information about the moving body being delivered through other senses»⁵¹. The cast of *Translations*, including myself, received training in “sighted guide” techniques from Steph Kirkland, the Executive Director of VocalEye. She describes the experience of being guided into the theatre as an act of intimacy and interdependence.

For those who were sighted, this is [being guided into the theatre] perhaps their first experience of the intimacy and interdependence of the guide and the guided. These performance conventions, a familiar part of live description for the blind, made them the centre of their own experience, an audience of one, where they could observe their own powers of attention and imagination and ultimately access dance through that form of “seeing” that happens with the mind, not the eye⁵².

47. Carmen Papalia, *You can do it with your eyes close*, in «Art21 Magazine», 7th October 2014, online: <http://magazine.art21.org/2014/10/07/you-can-do-it-with-your-eyes-closed/#.YH8KEi297OR> (u.v. 3/5/2021).

48. Carmen Papalia identifies as a “non-visual learner”.

49. Naomi Brand – Steph Kirkland – Collin Van Uchelen, *Translations – A research project for blind and partially sighted viewers*, in «Dance International», 16th August 2019, online: <https://danceinternational.org/translations-research-project-blind-partially-sighted-viewers/> (u.v. 3/5/2021).

50. *Ibidem*.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*.

Kirkland talks about the «seeing that happens with the mind, not the eye»⁵³. In describing her experience with audio description, blind scholar Georgina Kleege problematizes the idea of the mind's eye. She writes: «I am not sure that I have a mind's eye, or if I do, its vision is impaired precisely to the same degree as my physical eyes. I am not particularly adept at forming mental images to illustrate words I hear or read»⁵⁴. Some of Kleege's insights on the relationship between language and images were brought up by the blind consultants throughout the process, such as the disconnect between “dancer language” and a more relatable “pedestrian language”.

An important part of the piece's performance conventions is the conversation around touch. Here, consent is at the fore as each audience member is given the opportunity to choose how they would like to experience the piece. Some options include descriptive touch on the back, the arm or no touch at all, as well as a chair with or without a back. The one-on-one connection between dancers/guides and audience members supports individualized experiences of the piece that are based on consent, personal needs and trust. An example of group work that was not described but relied on touch is *The palm of your hand II* (2015) by European choreographer Vera Tussing, a dance piece «about touching and being touched»⁵⁵. In this piece, four dancers move in close proximity to audience members, letting them touch their costumes and bodies. In *The palm of your hand II* touch is used as a choreographic element and becomes essential to the piece's existence. Similarly, in *Translations*, touch is used as a way to describe the piece, and as a tool to convey the dance that is not seen; touch is an essential aspect of the piece itself.

For *Translations*, the theatre is cleared of all traditional seating and stools are arranged in an intimate circle, where the audience members sit. This seating arrangement allows the dancers to move in close proximity to the audience members, and to provide descriptive touch during certain sections of the piece. The dance takes place in and outside of the circle, allowing for the sound of voices and movement to travel. Once seated, each audience member is introduced to the spatial configuration of the circle; the experiences of the dance are unique, according to each audience member's location in space. Collin Van Uchelen explains how the proximity to sound and the movement of sound allowed him to «begin to sense the shape of the space and realize we are all – audience members and performers – on the same stage together»⁵⁶. Van Uchelen describes his experience of gazing into the sound as the dancers move around. For Van Uchelen, the inclusion of the dancers' voices and the

53. *Ibidem*.

54. Georgina Kleege, *More than meets the eye: what blindness brings to art*, Oxford University Press, Oxford 2018, p. 101.

55. André Fertier, *Dance & visual impairment. For an accessibility of choreographic practices*, cit., p. 28.

56. Naomi Brand – Steph Kirkland – Collin Van Uchelen, *Translations – A research project for blind and partially sighted viewers*, cit.

sound of their movements «reveals their identities in the darkness; the characteristic sounds of their movements serve as unique sonic signatures»⁵⁷.

Translations moves toward a multisensory approach to dance, towards more-than-language. «The project was driven by the question: “What if sight wasn’t the intended way to experience movement?” which supported the creation of “different tools that might be used to shift dance away from the dominant visual sense toward other ways of sensing and perceiving”»⁵⁸. Throughout the process, we looked at the possibility of interpreting a work of dance through touch and verbal descriptions – both literal and metaphorical – as a way to include more audience members; we asked how we might guide audience members through a sensorial experience of a dance work.

In *Translations* we investigated description that comes from the body and from the perspective of the dancers. Each dancer brought a unique perspective of their experience of dancing that would not have been possible to describe from an outsider point of view. The voices changed based on the shape of the body, the rate of the heartbeat, and the texture of movement.

In one section, one dancer performs a sequence based on Laban’s Eight Efforts. The soloist repeats this sequence three times, removing one layer after the other. At first, the dancer uses her voice to describe the actions; then, only the Effort is described, each word delivered with the same quality and intentions. The third time, the only sound is that of breath, the swishing of clothing and the sound of the body (e.g. the stomp of feet). Throughout the solo the rest of the cast, located behind the audience’s back, used their hands to tactile describe the piece.

Throughout the process, we researched the possibilities in layering as an artistic tool. Artistic Director Naomi Brand describes how *Translations* transmits information to the audience by «layering the language with the sound of the body moving, the breath of the dancer and the movement of the air to create a new understanding of the dance»⁵⁹. *Translations* asks audiences to consider their own perceptions and the ways that they typically access art and the world around them. For me, as a sighted person, layering became an opportunity to reconsider my perspective. Often, when I don’t find what I desire, or expect, I tend to look at what is lacking. By experiencing the development and application of layers, I was able to reframe my thinking to focus and enjoy what is present, rather than what is missing.

Translations shows how all experiences and perceptions are always already multisensory. As sensory ethnographer Sarah Pink points out: «the senses are not separated out at the point of per-

57. *Ibidem*.

58. Carolina Bergonzoni – Naomi Brand, *Translations - A dance for the nonvisual senses*, cit., p. 150.

59. Naomi Brand – Steph Kirkland – Collin Van Uchelen, *Translations – A research project for blind and partially sighted viewers*, cit.

ception, but culturally defined»⁶⁰. In the Western world, the cultural understanding of sense often conceives of vision as “primary”. *Translations* shifts this ocular-centric assumption and opens up new and unique means of interrogating the dance and the body through a multitude of senses. As such, the other (i.e., another person, another sense, or another way of perceiving) expands the field of experience and stretches the limits of the audiences’ perception. Each person involved, either as an artist or an audience member, experiences a different aspect of the dance through different senses.

According to Maurice Merleau-Ponty, when we incorporate an object into our phenomenal field, we change our world and alter our existence⁶¹. Philosopher Susan Bredlau expands on Merleau-Ponty’s idea to include the possibility of incorporating people. She describes her experience of incorporating a person as an extension of her phenomenal field while exploring London with a friend who was very familiar with the city. After a couple of days, Bredlau explored the city alone and she realized that she could not perceive London as she had done when in the company of her friend. Bredlau concludes: «If, while with her [the friend] I could board the train nonchalantly, peer intently at the people passing by, and cross the streets with easy assurance, it was because I was perceiving these situations not on my own, but rather *through* my friend»⁶².

The phenomenon of incorporation creates «a perceiver who was no longer confined to [the] individual body»⁶³; but it expands into the other’s body. During this process: «both the perceiver and what is perceived take on new identities. [...] Incorporation may not only render perceptive what was previously not, as in the case of the cane and the blind man, but also render what is perceptive for itself also perceptive for another»⁶⁴.

In *Translations*, «the boundaries between perceiver and perceived»⁶⁵ were constantly redrawn. When discussing the possibility of “incorporating” another individual we should not objectify them, but rather consider the possibility of expanding our phenomenal field to include someone else’s awareness, senses, perception, and experience. In *Translations*, the perspective of the “translator” – the sighted dancer/guide – inevitably affected the audience members’ experience of the piece by facilitating their perception of the dance through different senses.

Translations requires audience member to engage in what Sarah Whatley defines as an “active witness strategy” of viewing. This means that the audience members allow «for disability to open up

60. Sarah Pink, *Doing sensory ethnography - 2nd edition*, SAGE, London 2015, p. 10.

61. See Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, Routledge, London 2012 (I ed. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945).

62. Susan Bredlau, *Perceiving through another: incorporation and the child perceiver*, in Kirsten Jacobson – John Russon (edited by), *Perception and its development in Merleau-Ponty’s Phenomenology*, University of Toronto Press, Toronto 2017, pp. 81-98: p. 84.

63. *Ibidem*.

64. *Ivi*, pp. 82-83.

65. *Ivi*, p. 81.

new ways of seeing and new ways of interpreting the body in dance, thereby enabling a radical shift in aesthetic and a less judgmental view of their own and others' bodies»⁶⁶. This process opens up new ways of perceiving. Although it is impossible to experience the world – and therefore the dance – as someone else, new ways of knowing, experiencing, perceiving, and learning can emerge by encountering the dancers, their dances and their differences.

When I dance on stage, I assume people are watching, but I don't feel a strong sense of focused attention. In *Translations*, the intimacy of having only ten-twelve audience members, the one-on-one experience of guiding them in and out of the theatre, and the experience of providing description through touch made me feel seen, felt, and witnessed in a way I had never experienced before. *Translations* is an example of redirecting the gaze, of reconsidering the way we approach, perceive, feel, look, and listen to bodies.

Final thoughts

Translations was conceived as an immersive performance for small audiences, with accessibility as the main objective. Part of the research process focused on establishing protocols around consent, trust, safety, and boundaries between the performers and the audience members. The piece was conceived, created, developed, and produced at the intersection of ethic and aesthetic, particularly an ethic of hosting and caring. The ethic of care that I refer to does not consider care as a gift⁶⁷, but rather it takes into account both the giver and the recipient of care. Care can be reframed as a pleasure, rather than a chore⁶⁸.

Reflecting on the experience of *Translations* a year later, and during a global pandemic, seems more relevant than ever. In 1999, dance ethnographer Deidre Sklar proposed the methodology of “kinesthetic empathy”. According to Sklar, kinesthetic empathy is a «translations capacity that we all inherently possess»⁶⁹. Through kinesthetic empathy, which involves bodily memories and intelligence, we can increase our capacity for «vicarious kinesthetic experiences»⁷⁰. I cannot stop thinking of how relevant and important reintroducing people to touch will be post-pandemic, and how this may help them to redevelop a sense of «self-reflexivity about [their] own lived-movement and touch through

66. Sarah Whatley, *Dance and disability: the dancer, the viewer and the presumption of difference*, cit., p. 20.

67. See Bill Hughes – Linda McKie – Debra Hopkins – Nick Watson, *Love's labours lost? Feminism, the disabled people's movement and an ethic of care*, in «Sociology», vol. XXXIX, n. 2, 2005, pp. 259-275, online: <https://doi.org/10.1177/0038038505050538> (u.v. 3/5/2021).

68. Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha, *Care as pleasure*, in Adrienne Maree Brown (edited by), *Pleasure activism: the politics of feeling good*, AK Press, Chico 2019, pp. 313-315: p. 315.

69. Deidre Sklar, *Can bodylore be brought to its senses?*, in «The Journal of American Folklore», vol. CVII, n. 423, 1994, pp. 9-22: p. 15.

70. *Ivi*, p. 14.

experience»⁷¹. *Translations* is a piece that facilitates our ability to get in touch with the felt knowledge of our body and, as such, facilitates kinesthetic empathy.

71. *Ibidem*.

Roberto Fratini Serafide

Coropolitiche della modernità. Collettivi danzanti e comunità desideranti

*I cannot remember ev'rything. I must have been
unconscious most of the time...
I remember only the grandiose moment
when they all started to sing, as if prearranged,
the old prayer they had neglected
for so many years - the forgotten creed.*

(Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw*)

Archeologie della coralità

Le prossime pagine sono un catalogo ragionato e giocoso dei “modelli dinamici di convivenza” in cui si è cullato l’immaginario politico moderno e postmoderno; delle “figure concertanti di collettività” che hanno nutrito la metaforologia del pensiero utopico. Dacché esiste un’intuizione strutturata e condivisa del potenziale dinamico degli spazi pubblici, l’epos dell’emancipazione è una cronaca performativa e psicopolitica delle capacità collettive di mobilitazione e occupazione¹; la versione umana, o troppo umana, di un progetto di sincronizzazione sociopolitica dello spazio che ha rivendicato qualità somatiche negli stessi secoli in cui la tecnologia rivendicava le competenze di quella sincronizzazione come suo appannaggio quasi esclusivo. Il significante padrone di quest’avventura, a tratti apostolica, fatta di commozioni e auto-mozioni; l’agorà delle rappresentazioni mentali del corpo comune e delle sue virtù politiche di concertazione e autoregolazione è senza dubbio la Danza. Prima della voga teatral-partecipativa, dei recenti movimenti sociali per la democrazia diretta² e degli

1. Cfr. José Antonio Sánchez – Esther Belvis (edited by), *No hay más poesía que la acción*, Paso de Gato, Ciudad De México 2015; Victoria Pérez Royo (edited by), *¡A bailar a la calle! Danza Contemporánea, espacio público y arquitectura*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2008; Victoria Pérez Royo – Diego Agulló (edited by), *Componer el plural: Escena, cuerpo, política*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 2016; Erika Fischer-Lichte – Benjamin Wihstutz (edited by), *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, Routledge, New York 2013; Anna Birch – Joanne Tompkins (edited by), *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012; Paul Rasse, *Le théâtre dans l’espace public: Avignon Off*, Édisud, Aix-en-Provence 2003.

2. In altra sede mi sono occupato della relazione specifica tra fantasie coropolitiche e turnover partecipativo. Cfr. Rober-

ancor più recenti *parliaments of bodies*³, la coralità è stata un inveterato *exemplum* di concordia attanziale, il laboratorio utopico di una *concinntas* agognata e impensabile tra istanze politiche e poetiche, psicologiche e sociologiche. Il festival telematico e apotropaico di canzonette, inni collettivi e *dance convers* dell'era Covid insegna che la coralità è ancora la più gettonata delle allegorie immunologiche: immagine virtuosa (e in questo caso letteralmente virtuale) dello stato di salute della convivenza; figlia del panico sanitario, la recente orgia tele-musicale autorizza a considerare i “cori di movimento” come un'applicazione tra le altre – forse la più eloquente – della biopolitica moderna e contemporanea.

Nessuna archeologia culturale dell'emancipazione può soprassedere al memoriale dei paradigmi coreutici che, sotto l'egida di programmi politici più o meno patenti, hanno aspirato a incarnare, negli ultimi decenni, le più svariate *rêveries*, profezie, ipotesi del concetto – o del progetto – di una comunità attiva⁴. Adotto qui il neologismo *coropolitica* per riferirmi alla metaforologia e alla semantica dei gesti e dei programmi mirati a disegnare o fomentare un'azione collettiva il cui messaggio politico sia conseguenza diretta dello statuto estetico in cui s'iscrive. La coropolitica designerebbe dunque una dimensione più descrittiva ed esegetica che l'espressione *coreopolitica* o *coreopolizia* adottate massicciamente dalla *koiné* della coreologia contemporanea e dal discorso della *Post-danza*⁵. Indotta in errore dall'abuso metadiscorsivo delle metafore, e dalla tendenza a considerare la danza la più efficiente di tutte, la teoria *coreopolitica* non ravvisa nessun sintomo d'inerzia ideologica nel suo mito di convergenza diretta tra prassi danzistica, azione politica e discorso critico. Il sermone di dissidenza propalato dalle ultime anime belle e coscienze felici d'occidente, predica un attivismo desolatamente virtuale e rivoluzioni straordinariamente figurate. A scanso di equivoci, l'analisi coropolitica farà dovutamente un'archeologia delle forme danzate della falsa coscienza collettiva.

La radice indoeuropea (**ǵʰeh₁ro*) dei lemmi che confluiscono nell'italiano coro (lat. *chorus*, gr. *χορός* e *χώρος*) sembra racchiudere, come in un *cluster* semantico, la possibilità embrionaria che i significati di gesto e movimento si sussumano nel significante generico dello spazio; e viceversa, che

to Fratini, *Liturgie dell'impazienza. Cultura, performance, partecipazione*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2021.

3. Rimando per questo al documento programmatico di *Documenta 14*: <https://www.documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies> (u.v. 20/7/2021). Sulle origini teoretiche dell'espressione “parlamento dei corpi” e sulla sua applicazione a imprese curatoriali recenti, cfr. Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Streets*, Harvard University Press, Cambridge 2015 (ed. it. *L'alleanza dei corpi*, traduzione di Federico Zappino, Nottetempo, Milano 2017); Fabio Cyprinao, *Histórias das exposições: debates urgentes*, Editora Estação das letras e cores, Sao Paulo 2019.

4. È un volume collettivo il tentativo più recente di messa a punto della vicissitudini formali del *topos* corale dall'antichità alla contemporaneità: Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, Oxford 2013. Questo studio farà puntualmente riferimento ad alcuni dei contributi che lo compongono.

5. Testo fondazionale della teoria coreopolitica è l'articolo di André Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics, or the Task of the Dancer*, in «The Drama Review», vol. LVII, n. 4, Winter 2013, pp. 13-27. Contributi di rilievo nello stesso senso: Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington 1995; Mark Franko, *Towards a Choreo-political Theory of Articulation*, in Rebekah Kowal – Gerald Siegmund – Randy Martin (edited by), *The Oxford Handbook of Performance and Politics*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 169-180.

lo spazio come significato si ascrive a un significante di natura attanziale. Smarrita la complessità originaria (quella del *χορός* come unione indissolubile di danza, verso e canto), nelle lingue moderne la radice incorre in una specie di discrasia semantica, evidente in *coro*, *choeur* (fr.), *Chor* (ted.), che designano un formato di musica vocale; o nella dissociazione che l'inglese salvaguarda, tra *choir* (ing., la cappella di cantori) e *chorus* (il corpo di ballo). Questa peripezia semantica è ancora più intrigante nel greco moderno, che contempla, a partire dalla stessa matrice fonematica, la parola *χορός* (danza) e la variante tonica *χώρος*, d'uso corrente per designare lo spazio come estensione (*δεν έχει χώρο* significa genericamente “non c'è spazio”).

In forza di questo paradosso dinamico per cui lo spazio significa i gesti che lo significano, nessuno dei due significanti – spazio e movimento – potrà immaginarsi come anteriore: saranno semplicemente ambedue condizione, causa sufficiente ed effetto necessario uno dell'altro. Coro è il nome più antico di questa bilateralità, che vogliamo immaginare meno come una semplice sinonimia, che come un movimento di turnazione e sostituzione, nella stessa parola, dei significati statici e dinamici, della sincronia e della diacronia, della spazialità assoluta e della temporalità relativa, del contenente e del contenuto. Pensandola teologicamente, la semantica nucleare di *χορός* potrebbe qualificarsi come una *perichoresis* o *circumincessio* – una giostra o girotondo – di sinonimi e contrari⁶.

In forza di questa embricazione, il termine *χορός* gesta un concetto quasi intraducibile di “spaziosità concertata”: vacanza o potenza di contenimento che si dispiega dinamicamente, attraverso un gesto deliberato di apertura, raccoglimento e *accoglimento* (il verbo *χωράω* significa a sua volta, in greco colloquiale, “trovar posto”, “entrarci”). Forma “attiva” dello spazio come condizione e risultato, causa ed effetto della prassi deliberata di un collettivo, il *chorós* rappresenta il gesto condiviso ed effimero di tematizzazione o territorializzazione che, inscrivendolo d'istinto in uno schema circolare e *placentale*⁷, trasforma lo spazio dato in spazio abitato o abitabile: la comunità circolare, soggetto e movente, condizione e finalità, matrice e materia, contenente (*corona*) e contenuto (núcleo o *core*) di questo movimento di autoreferenza letterale, gesticola un'istanza di “ritorno a sé” che è *gestarsi come spazio e nello spazio*. Non a caso, un'etimologia controversa vincola *χορός* e *χείρ* (la mano), quasi a

6. È dunque *corale* in senso stretto la soluzione che la patristica apporta al problema della Trinità: *circuminsessio* (o la sua variante dinamica, *circumincessio*) è il neologismo che descrive la coesistenza delle tre persone divine nel dio unico del dogma come un movimento circolare, di turnazione e di sostituzione, dallo stesso allo stesso.

7. Sulla semantica e la prassi degli schemi corali nell'antichità, cfr. A.P. David, *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford University Press, Oxford 2006; Kathryn Boshier, *To Dance in the Orchestra: a Circular Argument*, in «Illinois Classical Studies», n. 33-34, 2008-2009, pp. 1-24; Jesús Carruesco, *La dansa a l'origen de la polis: textos e imatges*, in Licia Buttà – Jesús Carruesco – Francesc Massip (a cura di), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'Edat Mitjana*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona 2014, pp. 9-20; Anastasia-Erasmia Peponi, *Theorizing the Chorus in Greece*, in Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, cit., pp. 115-134; Deborah Tarn Steiner, *Choral Construction in Greek Culture: the Idea of Chorus in the Poetry, Art and Social Practice of the Archaic and Early Classical Period*, Cambridge University Press, Cambridge 2021. Sugli aspetti sferologici della nozione di coro, cfr. Peter Sloterdijk, *Sphären I. Microsphärologie. Blasen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998 (ed. it. *Sfere I. Bolle*, traduzione di Gianluca Bonaiuti, Raffaello Cortina, Milano 2014).

porre in risalto una parentela strutturale tra l'idea più primigenia di danza collettiva e la forma elementare di "legame" che è prendersi per mano per formare un circolo. A sua volta, quest'atto di vincolazione e segregazione consolida come evento presente e come promessa di stabilità futura la barriera dinamica, fatta di corpi e movimento, tra l'enclave o comprensorio comune (il *mundus* concreto e abitabile o la *χώρα* – il paese) e tutto ciò che lo circonda e insidia (l'*immundus*). Non è un caso che, in greco moderno, *χωριό* designi il centro abitato rurale; *χωράφι* l'appezzamento di terra coltivabile e *χώρα*, nelle consuetudini toponomastiche delle Cicladi, il capoluogo del settore fertile dell'isola, per contrasto con il suo versante roccioso e inabitabile.

Attesta della stessa ricchezza semantica, intessuta di potenze spaziali e atti dinamici, la filosofia dell'ultimo Platone, che alla *χώρα* in quanto sinonimo di spazio originario, soggetto alle plasmazioni demiurgiche, continua ad attribuire, nel *Timeo*, proprietà "uterine": «ricettacolo invisibile e senza forma [...] dell'intero divenire [...]. *Chôra* riceve ogni cosa, senza mai prendere la forma degli oggetti che ne formano parte. È fatta per essere modello di tutte le cose, che muove e prende la forma di ciò che riceve; ed è per questo che sembra ogni volta diversa» (*Tim* 50b-c). Se matriciale e dinamica è, precisamente, la relazione tra *chorós* e comunità (che si gesta nello spazio concreto della danza che la gesta), sussiste un'ambivalenza feconda, nella nozione di *chóros*, tra l'idea di spazio ricevuto e quella di spazio concertato, tra attualità e agibilità; o, a un secondo livello, tra un'idea con-stitutiva e statica di luogo proprio, e un'idea destituente di spazio cangiante: tra topografia e *topologia*.

La coralità antica è, in questo senso, l'espressione precoce e collettiva della stessa ambivalenza dinamica e identitaria che Félix Guattari iscrive nella nozione di *caosmosis* individuale⁸: la dimensione plurale e polifonica della soggettivazione come processo di "eterogenesi" – invenzione continua di alterità. Se, in altri termini, il coro ascrive la soluzione del contrasto tra unità e molteplicità a un processo dinamico di risoluzione dell'individualità nella *communitas* in quanto soggetto collettivo (ed eventualmente Stato), la *caosmosis* la ascrive a un processo invertito di dissoluzione dell'individualità nel soggetto in quanto, a sua volta, *communitas* di stati, coro di intensità e identità variabili⁹.

Emblema di un'unità che si produce solo dinamicamente, il coro è altresì una figura della periodicità costituente: il greco *peri-odós* (letteralmente "cammino che circonda" o "canto circolare") descrive bene l'azione dei soggetti che lo compongono. Questa norma di periodicità spiega l'uso e abuso della coralità in ogni applicazione, religiosa o laica, del carisma della *ricorrenza*. Ne spiega altresì la vocazione incoercibilmente tersicorea e musicale. Spiega, infine, perché il tratto formale cui, quasi senza eccezioni, si affida l'originalità poetica e originarietà politica di un'azione corale, sia

8. Cfr. Félix Guattari, *Chaosmose*, Galilée, Paris 1992 (ed. it. *Caosmosi*, traduzione di Massimiliano Guareschi, Mimesis, Milano 2020).

9. È in parte la tesi sostenuta da Leonard Feldstein. Cfr. Leonard Charles Feldstein, *Choros. The Orchestrating Self. Lamentation and Celebration*, Fordham University Press, New York 1984.

il suo modo specifico di interpretare e modulare la norma del sincronismo. La più inveterata delle modulazioni possibili, l'unisono, è naturalmente la più passibile di riqualificazioni politiche: essere/agire/cantare tutti insieme è in fondo una maniera molto diretta di assicurare un luogo comune, una periodicità condivisa nello *spazio del tempo*. L'embricazione tra *χορός* (danza) e *χώρος* (spazio) nella coralità originaria dà ragione di un'oscillazione semantica che la parabola d'Occidente, danzistica e politica, non farà che complicare, ripetendola a un secondo livello, come cortocircuito semantico tra forma danzata e formato politico di convivenza. Potrà propriamente parlarsi di *coropolitica* solo nei casi in cui un'azione collettiva esibisca significati politici direttamente o indirettamente vincolati, come causa e come effetto, agli aspetti poetici della formalizzazione di quell'azione. Potrà insomma parlarsi di *coropolitica* in tutti i casi in cui la coralità valga come opzione politica efficiente per la sua organizzazione formale, e in tutti i casi in cui sia il senso politico dell'azione corale a farsi garante del suo statuto estetico. Questa convergenza d'istanze politiche e poetiche è di fatto tutt'altro che pacifica: nei casi, tutt'altro che infrequenti, in cui la formalizzazione di un fenomeno corale sottintenda la pretesa di far collimare senza scarti entrambi i vettori di significazione, l'analisi rivelerà quasi sempre forti discrepanze o incongruenze tra il significato politico preterintenzionale e i moventi ideologici di quel fenomeno. Come qualsiasi metafora, il coro esibisce tutte le ambivalenze semantiche, tutte le potenze di fuga della *figuralità*. Così pure, il paradigma coropolitico d'Occidente si dibatterà tra la fiducia che, come accadimento, la coralità sia produttrice di un significato abbastanza statico da trascendere le contingenze della sua forma, e la persuasione che, come atto, la stessa coralità applichi a qualunque significato stabile un'incoercibile potenza di destituzione o revocazione. Se il coro in quanto luogo si staglia sull'indeterminazione dello spazio, in quanto danza può sempre sfigurare, piegandola alla semiosi totalmente aperta e cambiante dello spazio, qualunque determinazione locale: è liturgia o convulsione, coro religioso o coro tragico. La storia della coralità moderna sarà soprattutto una rassegna psicopolitica di questa ambiguità.

Sorvoleremo, per ragioni di spazio, sulla storia ideologica dello stesso motivo nei secoli dell'era cristiana. L'esclusione medievale della danza dal canone dottrinario dei dispositivi di autolegittimazione e accreditamento collettivo dissolse precocemente il vincolo deliberato tra *chorós* e *polis* che autorizzerebbe a parlare propriamente di coropolitica. Accadde semmai che quel vincolo sopravvivesse solo in termini omotetici, adattandosi alla verticalità della cosmovisione cristiana: che l'unica analogia ammessa tra *chorós* e *polis* concernesse il ruolo esemplare della *choreia* angelica nella *civitas* del paradiso e, casomai, nel buon governo della società devota¹⁰. È vero che espressioni caotiche di coesione

10. Sull'immaginario coreutico della dottrina medievale, cfr. Françoise Syson Carter, *Celestial Dance: a Search for perfection*, in «Dance Research», vol. V, n. 2, 1987, pp. 3-17; Donatella Tronca, *Spectacula turpitudinum. Christian Schemata of the Dancing Body*, in «RIHA Journal», special issue *From Living to Visual Images. Paradigms of Corporeal Iconicity in Late Antiquity*, edited by Michele Bacci and Vladimir Ivenovici, 2019, online:

continuarono a proliferare negli spazi e tempi liminoidi della città medievale e protomoderna (nei cronotopi “liquidi” del carnevale o della festa), e che il loro significato era generalmente anomico e occasionalmente insurrezionale. Ma è anche vero che questa lezione di liquidità e indeterminazione, questo patrimonio di potenza destituente (tematizzato invariabilmente come *turba* dai suoi detrattori) non divenne l’oggetto di una tematizzazione positiva, e non fu rivendicata come forma deliberata di attanza e soggettivazione plurale finché le congiunture socio-politiche e le trasformazioni dell’immaginario non permisero di fare nuovamente della coralità un’immagine fedele, una *rappresentazione* delle virtù costituenti del collettivo, suggerendo la possibilità aurorale di estetizzare quelle virtù. Questo *turnover* estetico, che inaugura nel segno di un vero e proprio revival dell’antichità la lunga stagione delle coropolitiche moderne, si diede con la Rivoluzione francese e con il *kitsch* precoce delle feste, carnagole, cerimonie repubblicane e *reenactments* inerenti. Già allora, “inscenare” il tumulto divenne un modo come un altro di riadattare a mitologie costituenti le energie destituenti e spontanee che avevano accelerato il crepuscolo dell’*ancien-régime*; di iscrivere nel nuovo ordine rivoluzionario il cinetismo non ponderabile della rivolta¹¹.

È utile a fini esegetici ricordare che il vincolo etimologico della parola *coreografia* con *χορός* non è una ragione sufficiente per estendere i connotati della coralità a qualunque danza concertata che coinvolga più di tre corpi. Emblematicamente, l’etimo più diretto di *coreografia*, il latino *chorea* (gr. *χορεία* – danza) fu oggetto già nell’antichità di una metatesi semantica: nata per designare un’azione precipua del coro passò a designare un’azione precipua – e più tardi una patologia cinetica – del corpo. I differenziali che permettono di ravvisare l’emergenza o il riflusso, in un paradigma genericamente coreografico, d’intenzionalità specificamente corali non sono né quantitativi (non dipendono dal numero degli interpreti) né qualitativi (non si misurano necessariamente in percentuali di unisoni e sincronismi), ma discorsivi: nel coro moderno alligna un metalinguaggio latente che, con la pretesa di ricostituirne l’ortodossia semantica, *risignifica* la coreografia, giungendo a considerarla, nei casi più estremi, una forma alienata o pervertita di coralità. Fu proprio l’urgenza di distinguere la coralità *in quanto intenzione* dalla danza d’assieme *in quanto fenomeno* a persuadere i settori ideologicamente motivati dell’avanguardia artistica e politica d’inizio secolo della pertinenza di un neologismo come *Bewegungschor* (o coro di movimento)¹². Al tempo stesso, non può dirsi che la crescente velleità co-

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70056/63406> (u.v. 25/9/2021). Sugli aspetti coreutici dell’Oltremondo dantesco, cfr. Roberto Fratini, *Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca*, in Licia Buttà – Jesús Carruesco – Francesc Massip (a cura di), *Danses imaginades*, cit., pp. 85-108.

11. Per una rassegna dettagliata del *revival* dei *topoi* della coralità classica nella storia dell’utopismo repubblicano e comunista, dalla Rivoluzione francese al movimento spartachista, cfr. Edith Hall, *Mob, Cabal or Utopian Commune? The Political Contestation of the Ancient Chorus, 1789-1917*, in Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, cit., pp. 281-308.

12. Programmatici per l’adozione del coro di movimento come nucleo del pensiero coreologico totalitario furono la rivista «Der Bewegungschor. Illustrierte Monatsschrift» (1928), il manifesto anonimo *Der Nationalsozialismus als gestaltgebende*

ralizzante della coreografia moderna non si retroalimentasse dello stesso scarto semantico poc'anzi menzionato a proposito della parola *chorea*: che, in altri termini, la nuova coralità fosse erede della stessa operazione mentale che riportava omoteticamente al corpo individuale e alla sua cinesfera – come a una *chora* dinamica – le potenze armoniche e generative che erano state del *χορός* antico. La parola coreutica (che Laban non impiegava per descrivere la danza corale, ma per designare il canone di precetti armonici che sostiene la prestazione geometrica del corpo danzante)¹³ attesta di questa plasticità concettuale. Col suo intenso immaginario organico e biomorfico, con la sua tendenza spiccata a interpretare la *communitas* in termini di unità somatica, l'immaginario corale della modernità finì in sostanza per interpretare la relazione omotetica tra coro e danza individuale (tra corpo di ballo e ballo del corpo), negli stessi termini in cui la biologia coeva interpretava la relazione tra filogenesi e ontogenesi. La comunità come concetto volle disperatamente risolversi nel *concepimento* collettivo di un corpo sopra-individuale o *dividuale*. Al trauma dell'industrializzazione e dei violenti fenomeni di conurbazione che l'accompagnarono si oppose come un talismano l'auge tardivo di un'idea di convivenza ostinatamente biomorfica. Interpretando il movimento corale, sin dagli anni Venti, come l'entelechia di un agognato *tempio di danza*, Laban stava di fatto riproducendo a suo modo un'ambivalenza semantica (una confusione di costruito e azione, monumento e movimento) che assoggettava con rinnovato vigore l'archeologia semantica della coralità alle fughe d'idee del regime. Le massicce “ruote solari” di progetti come *Das deutsche Schicksal* (1935) e *Vom Tauwind und der Neue Freude* (1936) avrebbero a loro volta contribuito energicamente alla riedizione tardiva, e alla politicizzazione in senso totalitario, della danza in cerchio come significante padrone e metafora propagandistica della coesione comunitaria, sancendo una volta per tutte il *topos* retorico che assimila la coralità, a sua volta, a un *topos* spaziale.

Questa breve rassegna dovrebbe aiutare a intendere che malintesi semantici permisero alle coropolitiche *agenti* dell'antichità di trapassare insensibilmente nelle coropolitiche desideranti della modernità, e infine di neutralizzarsi nelle coropolitiche *velleitarie* della postmodernità. Se il Maggio del Sessantotto occupa tanto spazio nell'analisi è perché consolidando la velleità che il desiderio costituisce una forma sufficiente di attanza, la mentalità contestataria rappresentò uno straordinario punto di snodo nella storia della tergiversazione coropolitica.

L'archeologia concettuale delle coropolitiche moderne e postmoderne descrive il passaggio da un modello di coralità ortogenica e territorializzante, che sancisce l'abitabilità del mondo naturale, a

Kraft für den Bewegungschor, in «Der Tanz», 6/9, 1933, pp. 3-4. Sull'evoluzione del *Bewegungschor*, dei formati corali di agit-prop, e delle danze circolari labaniane, cfr. Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich*, Complexe, Paris 2000, pp. 178-179 e 328-334; Sabine Hake, *The Proletarian Dream: Socialism, Culture and Emotion in Germany, 1863-1933*, Walter de Gruyter, Berlin 2017.

13. Cfr. Rudolf Laban, *Choreutics, Annotated & edited by Lisa Ullmann*, MacDonald's & Evans, London 1966.

una coralità eterogena e nomadica, condannata a riprodurre, suo malgrado o deliberatamente, l'inabitabilità, l'impermanenza della città contemporanea come stadio terminale del mondo civilizzato.

Di fatto, l'equazione moderna e postmoderna tra l'idea di comunità e quella di coralità è naturalmente ibrida: rimanda invariabilmente all'idea di risanare la comunità come performance collettiva (e dunque come gesto destituente, costituente o destituente e *ricostituente* al tempo stesso) nel gran teatro menzognero della civiltà urbana e delle sue topografie. Tutti gli usi psicopolitici della coralità pretenderanno di riattualizzare questa potenza arcaica di "sacramentalizzazione topologica" su substrati sempre differenti: se il *chorós* arcaico poteva senz'altro pensarsi come culturogeno, in opposizione allo spazio "liscio" e indeterminato della natura selvaggia, la coralità urbana si gesticolerà su un substrato spaziale contraddittorio come quello della città: spazio striato, istituzionalizzato, edificato e regolato, da una parte (la città come condizione materiale, la *polis* come condizione immateriale); spazio liscio, irregolare, gestuale, interstiziale (l'urbanità come accadimento permanente) – ministero e giungla al tempo stesso – dall'altra. Il risultato, soprattutto nella postmodernità, sarà l'irresistibile tendenza a rivestire di un surplus sacramentale, per non dire ontologico, precisamente le qualità dinamiche, molecolari, performative, di una concertazione incompiuta, instabile e liminoide, che riproduce e concentra la pullulazione dell'esistenza urbana: sacralizzare (ed eventualmente musicalizzare) la frenesia della città per invertirne la deriva. Il coro diventerà, per così dire, il tic gestuale o *passage à l'acte* della nevrosi squisitamente urbana che è il desiderio di comunità: come utopia di un'attanza collettiva nello spazio e dello spazio dovrà negoziare la sua potenza di differenza ed eccezione sullo sfondo di una realtà fenomenica affollata e aleatoria; sfidare le geometrie della territorialità (sociale e istituzionale), o rimediare al gran disordine che sbanca qualunque territorialità urbana (ciò che Maurice Merleau-Ponty descrisse come "spazio antropologico" e Michel de Certeau come «spazio agito»)¹⁴, riproducendo la territorialità a scala ridotta: creando tasche di comunità – o comunità tascabili – nei drappaggi fluttuanti della società di mercato.

Sorvoliamo intenzionalmente, almeno per ora, sulle differenze accidentali tra le prassi coreo-gruppali minoritarie e maggioritarie, tra gli esperimenti di coralità avanguardistici e le costumanze corali sorte *motu proprio* dalla cultura *mainstream* (o dalla volontà perversa di chi la controlla). Tutte le espressioni della coralità moderna e postmoderna attestano di un comune paradigma autoestetico¹⁵, basato sulla convergenza tra la sfera del vissuto individuale e collettivo, quella dell'azione politico-so-

14. Cfr. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Gallimard, Paris 1992, pp. 170-192 (ed. it. *L'invenzione del quotidiano*, traduzione di Mario Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2001); Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, Paris 2013, pp. 258-320 (ed. it. *Fenomenologia della percezione*, traduzione di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano 2017).

15. I contributi più recenti sul *turnover* artistico delle autorappresentazioni mentali e del concetto di spazio pubblico sono: Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, Trillas, México DF 1988; Henry Pierre Jeudy, *Critique de l'esthétique urbaine*, Sens et Tonka, Paris 2003; Gilles Lipovetsky – Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris 2016 (ed. it. *L'estetizzazione del mondo*, traduzione di Andrea Inzerillo, Sellerio, Palermo 2017).

cietaria e quella – proliferante e inflazionaria – della *creatività* o *artisticità*.

Inaudita sensale di matrimoni tra l'io e il mondo, l'*auto-espressione* è ormai universalmente accettata come la miglior *chance*, per il soggetto intimo, di comparire nei fori del dibattito politico. Forte di una lettura assai tendenziosa dell'ultimo Foucault¹⁶, l'esegesi coreopolitica (da André Lepecki a Judith Butler), difendendo la servibilità politica di certi accadimenti poetici, e la servibilità poetica di certi accadimenti politici; predicando altresì una gestione "creativa" delle soglie micropolitiche tra il pubblico e il privato, si muove in un torbido punto di confluenza concettuale, dove l'artisticità, terreno di deliri autogeni e idiosincrasie, assurge senza mezzi termini a schema preferenziale di ogni attanza politica. In questo assetto di pensiero, l'atto di *poiesis* collettiva che è il coro assurge a pieno titolo a versione filogenetica della stessa creatività cui il pensiero postmoderno attribuisce ogni *chance* di rinascita del soggetto. *Meanstream* o *maistream*, le utopie coreutiche attuali (figlie rispettivamente di un *wishful thinking* minoritario e di un riflesso condizionato maggioritario) sono le due facce di questa confusione: entrambe additano nella coralità una sede "federata" di risoluzione estetica delle inquietudini politiche, e risoluzione politica delle inquietudini estetiche di ciascheduno. La loro osmosi crescente (per esempio l'infiltrazione progressiva del *clubbing* o della *street dance* nei santuari dell'avanguardia, e viceversa) sarà di fatto uno dei fenomeni più politicamente eloquenti della postmodernità.

Fenomenologie della coralità

Nelle prossime pagine si esporranno gli aspetti differenziali di molte psicopolitiche della coralità e di differenti autoestetiche collettive: si parlerà di coralità *subliminali* e *aurali*; coralità *viscerali* e *di contatto*; coralità *esponenziali* e *d'impatto*; coralità *neo-tribali* e *di conflitto*; coralità *d'attenzione* e *d'intenzione*; coralità silenziose, coralità rumorose e finanche coralità *Sound of Music* (titolo italiano: *Tutti insieme appassionatamente*). Al fine di ordinare una fenomenologia così variegata, non sarà inopportuno menzionare alcuni fattori di omogeneità:

1. Tutte le modalità corali incluse in questo paradigma sono *eterotopiche*: presentate come eccezioni coscienti al sistema e alla sua cosmovisione, finiscono regolarmente per esporre in maniera concentrata i modelli e le strutture avallate da uno status quo che a sua volta tollera le eterotopie solo se può arrogarsi l'autorità di programmarne l'eccedenza. Pertanto, nonostante i loro molteplici scudetti di dissidenza, vi è un'elevata possibilità che gli attuali formati poetico-comunitari ripropongano in un paludamento confortante, semplificato ed empirico la norma cui pretendono di opporsi: che siano

16. Soprattutto delle proposte teoretiche, negli ultimi corsi al Collège de France, intorno all'ipotesi di un'auto-estetica esistenziale. A titolo di esempio, cfr. Michel Foucault, *Une esthétique de l'existence*, in Id., *Dits et Écrits 1954-1988*, Gallimard, Paris 1984, vol. IV, 1980-1984, pp. 730-735 (ed. it. *Un'estetica dell'esistenza*, in Michel Foucault, *Biopolitica e liberalismo: detti e scritti su potere ed etica, 1975-1984*, traduzione di Ottavio Marzocca, Medusa, Milano 2001, pp. 205-213).

cioè surrettiziamente consensuali.

2. Tutte perpetuano l'inveterato pregiudizio positivo che fa della danza l'erede universale di quelle promesse di emancipazione e libertà che la storia avrebbe disatteso, e la guardiana ufficiale del millennio (la New Age gode di innumerevoli *spin-off* coreografici). Il *rush* coreopolitico del secolo scorso e del nostro non ha minimamente sottoposto a revisione i suoi due assiomi principali: che la danza nacque libera per liberarci tutti; e che fu casomai la coreografia (una stortura patriarcale) a renderla schiava.

3. Tutte si dispiegano *paradigmaticamente*, cioè come laboratori immanenti ed epifanie vissute di una norma generale, di una buona novella sociopoetica. Sono insomma applicazioni paradossali e tendenzialmente dogmatiche di istanze autoestetiche il cui profeta più autorevole, Michel Foucault, si era guardato bene dal prescrivere come un rito abbreviato di autoregolazione collettiva: questa iattanza delle nuove coreutiche collettive, che fa dei decaloghi della performance la base di una vera e propria *religio*, emana da una cosmovisione di sapore apostolico che, credendo di placare le ansie teoretiche con risposte vigorosamente pragmatiche, e fedele al carisma imperativo dell'*Erlebnis*, ama sostituire alla lettera della legge un vangelo pratico di vita e azione. Il messianismo (gli autori di *Jesus Christ Superstar* lo avevano capito) ispira volentieri corallità zelanti, per non dire zelote.

4. In virtù dello stesso vitalismo ortodosso, quasi tutti i modelli coreutici postmoderni revocano o tergiversano l'idea di scrittura, letteralmente (perché refrattari al metadiscorso) e figuratamente (perché tetragoni a ogni idea normativa di coreografia). Proclivi a interpretare autopoeiticamente la prestazione del collettivo danzante, abbracciano le dottrine salvifiche dell'*Improvvisazione*.

5. Quasi tutti si prefiggono una rifondazione performativa dei miti di coesione collettiva, facendo affidamento su un *imprinting* non più esogeno, sintattico e *organizzativo* (come il ritmo musicale o il disegno coreografico), ma endogeno, paratattico e *organico*: il collettivo esibirebbe poteri quasi ecologici di autoregolazione, di "vibrazione per simpatia", di emergenza. Questa coesione armonica rimpiazzerebbe a sua volta la coerenza "melodica" dei formati storici: rimosso lo spauracchio ideologico del *corpo di ballo* (epitome di tutte le subalternità), resta il *ballo dei corpi* emancipatore, partecipativo e spontaneo. Al reggimento virtuosistico dei corpi messi in riga da uno scheletro ritmico del tutto estrinseco (il *tic* della danza moderna è descrivere il balletto classico come una *danse macabre*), subentrerebbe la federazione virtuosa dei corpi liberi, mossa da un impulso carnale di concertazione che è lo spirito stesso della pluralità. Parimenti, al prestigio del *tempo* tradizionale (che sgranava la danza in composizioni lineari astratte), le nuove coreutiche contrappongono il prestigio rinnovato dello spazio come *res extensa* e degli *spazi* come *habitat* per la convivenza. E poiché è ideologicamente redditizio (un ulteriore *tic* moderno) attribuire alla simmetria un significato autoritario¹⁷, le fantasie coreutiche

17. In quest'aspetto la teoria coreopolitica tace di numerose e autorevoli teorie alternative sulla semantica dell'ordine,

di tono pacifista e egualitario optano generalmente per un'aritmia e un disordine spaziale intenzionali. La vicenda stilistica dei formati di danza collettiva ripete, in fondo, il ragionamento deleuzeano che oppone spazi striati e lisci, tessuto e feltro. Al criterio "tessile", alla norma ortogonale e "topografica" della prestazione ballettistica (riflesso, se si vuole, dello stesso maschilismo che una certa teoria ha creduto di ravvisare nel *topos* astratto della griglia o reticolo¹⁸) le nuove coreutiche prediligono parametri testurali e topologici come la densità e la concentrazione. Topologica è altresì la metaforologia che adottano: nodi, *buddles*, *networkings*.

6. Confidando in un'ipotesi generale di comunità come processo aperto o *work in progress*, quasi tutti i modelli recenti di corallità si presentano come *sistemi emergenti*: la sintonia vi fungerebbe da capitale cumulativo o congiunturale di una specie di ecologia del gruppo, risultato della natura, della buona volontà, o della *buona volontà della natura*. Lo confermano, una volta di più, le metafore fenomeniche che affollano l'immaginario neo-corale: fioritura, esplosione, proliferazione, trasmissione, contaminazione, contagio. Non è un caso che queste connotazioni climatologiche o biomorfiche siano le stesse su cui Elias Canetti e buona parte della socioantropologia d'inizio secolo calcarono tassonomicamente l'*ethos* delle masse urbane¹⁹.

7. Quasi tutte le poetiche concertanti della mobilitazione, protomoderni e postmoderni, si presentano in termini immunologici: invocano senza eccezioni la restaurazione di un paradigma comunitario intemporale (semmai atavico o primitivo) come antidoto esclusivo ai modelli vigenti di società, alle alienazioni del presente, e alle riprovevoli devianze della storia.

Con buona pace della coreopolitica, il *pedigree* di buone intenzioni che si è or ora sintetizzato è anche il principale *trait d'union* ideologico tra le tipologie coreutiche genuinamente postmoderne

attinenti al versante della psicologia dell'arte, dell'antropologia e dell'avanguardia plastica. Cfr. Ernst Gombrich, *The sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, Ithaca 1984 (ed. it. *Il senso dell'ordine. Studi sulla psicologia delle arti decorative*, traduzione di Renato Pedio, Phaidon, Barcelona 2010); Jacques Soullilou, *Le décoratif*, Klincksieck, Paris 2016; Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tomes III-IV, Gallimard, Paris 1995.

18. Cfr. Rosalind Krauss, *Grids*, in «October», vol. IX, Summer 1979, pp. 50-64; Ann Bergren (edited by), *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*, Harvard University Press, Cambridge 2008; Markus Brüderlin, *Preface*, in Id. (edited by), *Arts and Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, Hatje Cantz, Wolfsburg 2015, pp. 7-13; Birgit Schneider, *Caught in the Tangle of the Net. On a History of the Network Metaphor*, in Markus Brüderlin (edited by), *Arts and Textiles*, cit., pp. 328-341; Julia Skelly, *Radical Decadence: Excess in Contemporary Feminist Textiles and Crafts*, Blomsbury, London 2017; Roberto Fratini Serafide, *El cuerpo en red y las inmanencias del cuento*, in Victor Ramirez Tur – Laia Manonelles – Daniel López del Rincón (a cura di), *Corporalidades desafiantes. Reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad*, UB, Barcelona 2018, pp. 95-114.

19. Cfr. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Claasen, Hamburg 1960 (ed. it., *Massa e potere*, traduzione di Furio Jesi, Adelphi, Milano 1981); Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1902), in *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Fischer-Taschenbuch, Berlin 1993 (ed. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, traduzione di Paolo Jedlowsky, Armando, Roma 2013); Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule* (1901), Le Mono, Champhol 2021 (ed. it. *L'opinione e la folla*, traduzione di Rosario Conforti, La Città del Sole, Napoli 2005); Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* (1912), Profil, München 2014 (ed. it. *Comunità e società*, traduzione di Giorgio Giordano, Edizioni di comunità, Roma 1963); Louis Wirth, *Urbanism as a Way of Life* (1938), Ardent Media, New York 1991 (ed. it. *L'urbanesimo come modo di vita*, traduzione di Raffaele Rauty, Armando, Roma 2009).

e quelle performance collettive (raduni, cerimonie, *Thingspiele*, *randonnés* sportive e ginnastiche di popolo) che erano stati gli *exploits* più sinistri del totalitarismo moderno. L'avventura coropolitica è una storia di falsi movimenti e vere stagnazioni. Passeremo adesso a ricostruire le ragioni di questa permanenza.

Della coralità e del suo corredo ideologico si diede, sin dagli anni Dieci, un revival incontenibile. Non sarebbe esagerato affermare che il *chorós* rappresentasse il principale correlativo cinetico del repertorio di miti in cui si cullò la mentalità totalitaria. Il nazismo della prima ora vi aderì con slancio non solo perché quel mito si confacesse a un'annosa mania grecizzante che era già stata della Prussia guglielmina, ma perché la natura pratica e contingente dell'azione corale (e di qualunque impresa di appropriazione dello spazio – guerra compresa – come mezzo di autoespressione collettiva) conferiva al revival della grecità una forza di persuasione, una vitalità pragmatica, una potenza d'incarnazione “duncaniana” che non aveva precedenti in nessun neoclassicismo storico²⁰. La recidiva passione d'inizio secolo per i formati corali (*Sprechchor*, *Bewegungschor*, *Festspiel*, *templi di danza* labaniani ecc.²¹), figlia di nevrosi culturali e prurigini politiche, trovò nel nazismo l'occasione di un'entelechia a grande scala: la *Comunità di popolo* come danza generale.

Assegnando alle masse un'inaudita attanza politica, l'arsenale ideologico dei totalitarismi storici teneva in conto le molte ambivalenze del nuovo soggetto collettivo: la sua metereologia imprevedibile e potenza d'urto, la sua propensione timotica²², fatta di mobilitazioni spontanee, turbolenze intempestive e sollevazioni all'occorrenza letali. La Tersicore dei regimi s'industriò a ricomporre questo potenziale di dispersione in simulazioni marzial-festive di simmetria sublime e sincronia oceanica. Si trattava di emendare il disordine che impediva d'investire il patrimonio quantitativo della massa nella costituzione di una compatta *Volksgemeinschaft*. Le fantasie corali emerse dal pensiero critico del dopoguerra riflettono una cosmovisione di segno opposto, in cui la massa e la sua cultura si associano a

20. Cfr. Jean-Luc Nancy – Philippe Lacoue-Labarthe, *Le mythe nazi*, Éditions de l'aube, La Tour d'Aigues 2016 (ed. it. *Il mito nazi*, traduzione di Carlo Angelino, Il Melangolo, Genova 1992).

21. Per informazioni dettagliate sulla storia degli stessi formati, cfr. Henning Eichberg – Michael Dultz – Glen Gadberry – Günther Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiele, Arbeiter Weibespiele und olympisches Zeremoniel*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977; Claude Amey, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, tome III, L'âge d'homme, Lausanne 1978; Sabine Hake, *The Proletarian Dream: Socialism, Culture, and Emotion in Germany, 1863-1933*, Walter De Gruyter, Berlin 2017; Egon Menz, *Sprachchor und Aufmarsch*, in Horst Denkler – Karl Prümm (Herausgeber von), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen, Traditionen, Wirkungen*, Reclam, Stuttgart 1976, pp. 330-376; Ji Yun Song, *Moving Bodies and Political Movement. Dance in German Modernism*, Stanford University Press, Redwood 2006.

22. Sulla genealogia del concetto di *thymos* cfr. Paul Ricoeur, *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*, Seuil, Paris 1978 (ed. it. *Essere, essenza e sostanza in Platone e Aristotele*, traduzione di Luca M. Possati, Mimesis, Milano 2014). Sulla psicopolitica dei moventi timotici nella storia d'occidente, oltre alla *summa* già citata di Canetti, cfr. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Vergara, Barcelona 1962 (ed. it. *La ribellione delle masse*, traduzione di Cesare Greppi e Salvatore Battaglia, SE, Milano 2001); Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit. Politisch-Psychologischer Versuch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006 (ed. it. *Ira e tempo. Saggio politico-psicologico*, traduzione di Silvia Rodeschini, Marsilio, Venezia 2007); Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Fayard, Paris 2005 (ed. it. *La paura in Occidente. Storia della paura nell'età moderna*, traduzione di Paolo Traniello, Il Saggiatore, Milano 2018).

fenomeni di consenso, obbedienza e conformismo – Herbert Marcuse *docet*. Il nuovo puntiglio corale, benché perseguito con metodi libertari – cioè invitando la moltitudine a una simulazione di disordine fecondo, asimmetria immanente e sincronismo emozionale – sarà sempre e comunque voler fare della massa una comunità. Si tratta ormai di emendare l'ordine che, inibendone la spontaneità, impedisce alle masse di applicare il talento naturale della pluralità a una nuova agenda culturale di *concordia universalis*. Ricondurre *massa* e *comunità* a un unico asse semantico, o designare la seconda come un'alternativa ai mali della prima, sono acrobazie concettuali sostanzialmente convergenti: condividono l'ossessione immunologica di considerare la società moderna, con i suoi statuti d'indeterminazione e dispersività, come una patologia pernicioso, da trattare sperimentalmente con bagni rinvigorenti nel bollore dello spirito comunitario.

Di fatto, la differenza tra le masse geometriche della stagione totalitaria, e quelle informali della stagione contestataria non è né sostanziale né quantitativa, ma formale e qualitativa: le prime sono masse *indiscrete*, la cui falsa estemporaneità esprime un'esigenza isterica di simmetria ed esattezza come assoluta e senza scarti è l'equazione, che si prefiggono d'incarnare, tra immanenza e intemporalità (per esempio tra agenda politica e destino razziale); le seconde sarebbero masse *discrete* la cui estemporaneità sincera aderisce a istanze di asimmetria e approssimazione, attribuendo al momento presente l'autosufficienza costruttiva di un *work in progress* senza scadenze né consegne. Masse *fatali* mosse da un mito di perfezione spontanea, contro masse *casual*, mosse da un mito di spontaneità perfetta; suprematismo *kitsch* contro ecumenismo *camp*.

Tutto è intendersi, nuovamente, sui sottintesi ideologici della nozione di regolarità o "ordine spontaneo" che presiede a entrambe. I fascismi storici prosperarono sullo sfondo di una *Weltanschauung* imbevuta di concetti termodinamici: la nozione di entropia, adottata negli anni Venti dalle sociologie del comportamento di massa, prestò alla propaganda razziale mille immagini di dissipazione, degenerazione, dispersione e perdita di energia. Coniato per definire la morte termica dell'universo, il parametro assurdo a sinonimo del collasso di civiltà, nazioni, classi e razze. La paranoia preferita dei regimi fu applicare ai meticcianti razziali e culturali un modello interpretativo ispirato nelle catastrofi cosmologiche. Il rigore coreutico dell'adunata, dello *slet*, della *kermesse* olimpica, (in)tratteneva graficamente la massa di popolo sull'orlo di quel caos, di quell'eterogeneità cui s'imputava il deterioramento naturale del *genus* biologico e razziale. La teoria dell'entropia qualifica come "ordinato" solo un sistema *molare* la cui configurazione esibisca simmetrie così riconoscibili e relazioni così discrete da escludere l'ipotesi che il sistema le produca aleatoriamente: solo quest'ordine, fragile e ominoso, è produttore d'informazione. In forza di una tautologia squisitamente totalitaria, l'informazione prodotta dalla massa ordinata e consensuale è precisamente la causalità *fatale* che la fa essere e riconoscersi come massa: la sua volontà come trionfo di un destino, e il suo destino come *Triumph des Willens* – trionfo della volontà; armonia mirabolante di un agglomerato di popolo sincronizzato dal patto comune con

l'eternità e la purezza, ma pur sempre minacciato da molteplici agenti di confusione, interni (sensualismo, cristianesimo, psicanalismo, formalismo), esterni (bolscevismo, capitalismo, internazionalismo), o interni ed esterni (giudaismo).

L'epilogo incendiario del secondo conflitto mondiale delegò il *flirt* con la termodinamica alle fantasie atomiche e aerospaziali della guerra fredda. L'ambiente mentale del dopoguerra afferisce semmai a temperie culturali e scientifiche assai suggestionate, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, dalla teoria del caos e da quella dell'informazione. Se continua a valere il principio che solo una configurazione relativamente poco probabile dell'insieme sia latrice di valori informativi, si refuta che una configurazione altamente simmetrica sia a priori più improbabile e informativamente ricca di una qualunque delle configurazioni asimmetriche e casuali che il sistema riesce a produrre se abbandonato al suo disordine. Prima che il Sessantotto ne rinnovi le applicazioni ideologiche, questo ottimismo cosmologico si è espresso esaurientemente negli "incidenti" di movimento e suono ottenuti con procedimenti di tipo aleatorio da Merce Cunningham e John Cage. Ogni disordine apparente può oramai considerarsi come l'emergenza spontanea e incoativa di un ordine equivalente – e democratico – in tutte le sue varianti. Una generazione più tardi, l'informazione veicolata dai cori *casual* dell'epoca contestataria e post-contestataria sarà un'armonia universale, aleatoria e spontanea, prodotto dell'agglutinazione rilassata di un certo numero di soggettività emancipate e, casomai, *dividualizzate* dalle flessioni e diluizioni di una volontà che non desidera trionfare. Allo stress da simmetria della comunità termodinamica (con le sue *moli*, i suoi blocchi e ranghi, i suoi *chunks*) subentra il tepore asimmetrico della comunità informatica (con i suoi *bits* di soggettività, i suoi flussi, i suoi *buddles* e *hubs*). Il *turnover* postmoderno, in materia di coropolitica, consiste sostanzialmente nel sostituire la figura esegetica della società urbana come "omogeneità instabile" con un nuovo modello interpretativo, inizialmente teso a trasformare in un valore positivo l'"eterogeneità stabile" o "l'instabilità omogenea" di quella stessa società²³.

La fenomenologia corale degli anni Sessanta non è immune da malattie ereditarie, certamente inerenti alla sopravvivenza di un paradigma biopolitico che non finì con la morte dei fascismi storici. Il "teatro del corpo" degli anni Sessanta può considerarsi a vario titolo un sintomo di ritorno di ossessioni somatiche che avevano già caratterizzato la *Körperkultur* e la nozione di *Bewegung* in ambito profascista²⁴. Di più, le nuove ipotesi di autodidassi del collettivo attraverso l'azione non fanno che reintrodurre nel paradigma della post-modernità un'inveterata tendenza a deplorare la *Erkenntnis* (il conoscenza mediato, che sottopone l'azione a manovre mentali di approssimazione e constatazio-

23. Cfr. Manuel Delgado, *El animal público*, Anagrama, Barcelona 1999, p. 87.

24. Per una genealogia concettuale della *Körperkultur*, cfr. Eugenia Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania*, in Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 81-100; Berns Wedemeyer-Kolwe, "Der neue Mensch": *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, K&N, Würzburg 2004.

ne), a tutto vantaggio della *Bekennntnis* (la conoscenza vissuta come ammissione, confessione, *engagement* e agnizione). Le catastrofi di un secolo non hanno dissipato il vizio di considerare le pratiche corali come forme privilegiate di maieutica *fai da te*. Inficiati da un'ansia antimoderna di palingenesi e anacronismo, che fu la loro reazione anafilattica alla modernità come sinonimo di complessità, i comportamenti neo-corali della seconda metà del ventesimo secolo avrebbero insomma desunto quasi senza eccezioni dallo schema inattuale della *gestazione* comunitaria pretesti sempre nuovi di gravidanza isterica.

D'altro canto, che la fregola popolar-comunitaria d'inizio secolo insistesse tanto sulla somatizzazione e razzializzazione del nuovo vangelo di coesione, diceva già del suo spiccato impulso antigenealogico²⁵. Eccitata da prospettive deliranti di azzeramento della storia e della biografia, la comunità offre a ciascuno il sensibile incentivo di opporre ai debiti e doveri della genealogia (provenienza, discendenza, tradizione), le libertà di una nuova "famiglia di sangue", presenziale, elettiva, autogena e avallata dall'azione. Fedele a sua volta al comandamento di un ripudio generalizzato dei padri, neppure il comunardismo di molti gruppuscoli alternativi degli anni Sessanta si sarebbe sottratto a questa vocazione antigenealogica, che è, dopotutto, un retaggio cristiano. Agli evangelisti spetta il *copyright* della favola autogena ed esaltante di Gesù dedito a identificarsi con un Padre *differente* dal suo genitore all'anagrafe, ergo a dichiararsi, come corollario della stessa paralogia, padre unico di sé stesso. Se l'*imitatio Christi* può considerarsi a giusto titolo l'atto di nascita del paradigma mimetico e teatrale d'Occidente, l'autoaccreditamento ottenuto per martirio può sua volta considerarsi l'assioma teologico della performance: Cristo fu pur sempre – parafrasando un brillante aforisma di Peter Sloterdijk – il "primo artista d'azione". Il successivo discrimine tra chiese istituzionali e sette pentecostali si misura sull'interpretazione di questo retaggio ambivalente che è l'*auctoritas* del *pater sui*. La crisi dei cristianismi non fu che una manovra recidiva tesa a polarizzare e stabilizzare un'ambiguità che era già appartenuta alla nozione di *chorós* (in cui lo spazio dato e concertato si confonde con lo spazio agito e concertante): oppose l'assemblea rappresentativa dei credenti a quella performativa dei militanti; la messa come *reenactment* stilizzato dell'ultima cena alle convulsioni ispirate di una Pentecoste senza fine; la chiesa come istituzione all'*ekklesia* come esperienza. E poiché le parentele elettive sono infinitamente più cogenti che le ereditarie, pochissimi fenomeni ideologici avrebbero superato in tossicità le rivendicazioni d'innocenza dei *rinati*, *risuscitati* e *bastardi* di tutte le categorie.

Le coropolitiche moderne e postmoderne possiedono tratti squisitamente edipici. Poiché si tratta di rileggerne in dettaglio le nevrastenie e ciclotimie, non sarà inopportuno fare anamnesi del passato storico che, esigendogli di diseredarle, si ostinano a ripudiare.

25. Per un'analisi completa del paradigma antigenealogico, cfr. Peter Sloterdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2014 (ed. it. *I figli impossibili della nuova era. Sull'esperimento anti-genealogico dell'epoca moderna*, traduzione di Francesco Clerici, Mimesis, Milano 2018).

Il progenitore storico da rinnegare in nome dei nuovi vangeli somatici è a tutti gli effetti, per la danza del ventesimo secolo, il paradigma corale del balletto classico. Per quanto la coreologia recente si compiaccia d'interpretare la subalternità del *corps de ballet* in termini proletari²⁶, l'unico modello che ne permetta, come referente mitopoietico e allegoria formale, un'esegesi corretta è sempre e solo la vecchia *società di corte*: con i suoi contadini felici, pastori sfaccendati e paesani festanti, il balletto è incoercibilmente l'interfaccia favolosa (e, nel gusto borghese che ne eredita le strutture, la riedizione mitica) di relazioni simboliche, valori dinamici e costumanze totalmente inerenti al tessuto della società cortigiana come la descrisse Norbert Elias²⁷. Le danze collettive del repertorio sono la trasposizione di un abbecedario antropologico e comportamentale dedotto quasi integralmente dall'etichetta di Versailles e delle corti che ne adottarono, tra il XVII e il XVIII secolo, il modello perfezionato di "condominio nobiliare": nell'organigramma del balletto la sincronia, l'ordine, l'esattezza, l'*aplomb*, la leggerezza simulata, la frontalità deferente, il rispetto dei ranghi lineari sono calchi dettagliati delle norme di equilibrio gerarchico e dei parametri secolari di *sprezzatura* su cui l'aristocrazia d'*ancien régime* aveva plasmato la sua antropologia di classe. Il popolino stilizzato che il corpo di ballo viene a incarnare è sempre e solo il "ritratto in costume" di una casta ordinata dal prestigio, il cui catalogo di nostalgie campestri è la vera fonte di qualunque balletto anacreontico²⁸.

L'aspetto più controverso di questa gestione dinamica dello spazio finzionale (e le coropolitiche moderne si affretteranno a revocarlo industriosamente) è la distanza: un corpo di ballo ottempera a un precetto modulare, metrico-lineare, schematico e *distale* di intervalli tra i corpi. Analogamente, un *modus vivendi* secolare ripartisce i membri dell'aristocrazia d'*ancien régime* lungo una trama di sospensioni e interazioni la cui tonicità ideologica è letteralmente appesa a un filo: la conservazione dei privilegi afferisce all'applicazione formale – come protocollo ed etichetta – di una minuziosa simbologia prossemica, che è indice, a sua volta, della maggiore o minore prossimità di ciascuno alla persona, fisica e politica, del monarca. Splende su tutto e tutti l'imperativo di preservare onoratamente certe "distanze di sicurezza": questo clientelismo diastemico mira a scongiurare ogni solidarietà inopinata tra gli aspiranti allo stesso grado di prestigio sociale, e ogni eventualità, nel clima di tedio politico che affligge la nobiltà acuartierata delle regge, di federazione dello scontento. Il catalogo di destrezze ortogonali che permette al collettivo bucolico, alla nobiltà vicaria del *corps de ballet* di muoversi armoniosamente si rifà a norme di arbitrio e astrazione concepite in un tempo in cui qualunque intento di

26. Ci sentiamo, in questo senso, di esprimere una cauta riserva sulla tesi di Fiona Macintosh, che il *corps de ballet* ottocentesco sia in tutto e per tutto un prolungamento delle danze corali e dei balli borghesi dell'epoca rivoluzionaria. Cfr. Fiona Macintosh, *Choruses, Community and the Corps de Ballet*, in Joshua Billings – Felix Budelmann – Fiona Macintosh (edited by), *Choruses, Ancient and Modern*, cit., pp. 309-326.

27. Cfr. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Hermann Luchterhand, Darmstadt 1969 (ed. it. *La società di corte*, traduzione di Giuseppina Panzieri, Il Mulino, Bologna 2010).

28. Per un'analisi filosofica di ampio spettro sulla nozione di prestigio, cfr. Barbara Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Il Mulino, Bologna 2012.

comparare o adattare alla realtà sociale i protocolli e le *belle maniere* del gran teatro della corte – qualunque accenno a misurarne eticamente la legittimità estetica – si sarebbe rivelato rovinosa. Versailles manteneva intatto il suo prestigio grazie alla concertazione di un artificio che stava al comportamento naturale dei corpi come il disegno di parchi di Charles Le Brun al paesaggio francese. Cambi di equilibrio o ridistribuzioni dei poteri obbligavano il complesso della società cortigiana a una manutenzione pressoché diuturna dell'architettura pensile e radiale che fu la ragnatela del prestigio aristocratico. Il correlativo dinamico di questa resilienza sarebbe stato l'isometria infallibile dell'azione del corpo di ballo. Un sistema isometrico è quello la cui norma prossemica non si lascia alterare sensibilmente da nessun cambio d'assetto: reagisce alle deformazioni ricostituendo la sua economia di relazioni e distanze con un'uniformità quasi algoritmica²⁹. Qualunque stress nella geometria di una danza d'insieme (traslazioni, suddivisioni, agglutinazioni) obbliga tutto il collettivo a reimpostarsi per salvaguardare l'armonia, la simmetria e l'ordine piramidale dell'immagine generale. Almeno sulla carta, l'ecosistema del prestigio nobiliare non ammetteva deroghe. È per questo tanto più emblematico il ruolo di quanti, nello spettacolo cortigiano, di là da ogni considerazione di rango o titolo, godevano di inaudite libertà di movimento, e della licenza di disattendere quasi tutte le norme ortogonali e prossemiche, regalandosi favolose escursioni dinamiche. Ha dunque senso interpretare l'eroina, l'*étoile*, la *soubrette* del balletto di repertorio meno come metafora del ruolo gerarchico assegnatole dalla finzione (quello di principessa o regina), che come il correlativo favoloso dell'eccezione dinamica che rappresentò, anche nelle corti più ingessate, la *favorita* o *putain du roi*.

Nascita della Coropolitica dallo spirito della *Kultur*

Nonostante un DNA così suggestivamente sociopolitico, i formati della danza d'insieme nel balletto classico *non sono mai* calcolatamente allegorici, e il loro messaggio ideologico è generalmente preterintenzionale. Patrimonio estetico immemore della manovra di iscrizione simbolica che lo generò, il canone del *ballet d'action* è il prodotto di un crepuscolo d'*ancien régime*, in cui i nobili subiscono l'etichetta ridondante delle corti come una necessità molesta ma non negoziabile; rappresenta, per così dire, l'ultimo *turnover* ornamentale delle costumanze cortigiane: nasce quando il decorativismo dell'etichetta si emancipa una volta per tutta dalle sue ragioni materiali; quando la pompa pubblici-

29. Trasferire omoteticamente questo paradigma d'isometria dal campo delle relazioni tra corpi a quello delle relazioni nei corpi, sarà l'operazione sottesa ai procedimenti improvvisativi e compositivi di coreografi come William Forsythe o, più recentemente, Marcos Morau che, nella seconda metà del XX secolo e nei primi decenni del XXI, dedurranno dalle norme congelate della fraseologia ballettistica una topologia del corpo danzante di straordinaria complessità. Cfr. Roberto Fratini, *Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción*, in Id. (a cura di), *El cuerpo incalculable. William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*, Mercat de les Flors, Barcelona 2018, pp. 11-56.

taria del barocco trapassa nell'intimismo estenuato del rococò; quando, delegando alle tecniche della danza professionale l'artigianeria della magniloquenza, gli aristocratici si accontentano di ballare discreti minuetti nei *boudoirs* di dimore sempre più piccole. Nelle forme i cui lo conosciamo, il balletto di repertorio è meno una manovra di propaganda che un costrutto sintomatico, il sedimento di un comportamento sociale precipitato insensibilmente in decalogo finzionale: come gli specchi della *Galerie des Glaces*, riflette con favolosa esattezza, ma *irriflessivamente*, la topografia e l'estetica delle relazioni cortigiane.

Quando, oppostamente, la danza moderna e contemporanea sostituiscono al *fairplay* della distanza un eros di prossimità, a motivarle è la necessità imperiosa di determinare e tematizzare *culturalmente* le convergenze tra forma coreografica e messaggio politico. Se si ammette che le origini della danza moderna siano un'illustrazione da manuale dell'ansietà di riconoscimento culturale, la parabola coropolitica dell'ultimo secolo apparirà a sua volta come una specie di archeologia attanziale della liturgia cui politici, artisti e cittadini si riferiscono quando dicono di *fare cultura*; l'archeologia, insomma, di una velleità culturogena. In quest'aspetto più che un capitolo della storia culturale recente, il coro-comunitarianismo è una parte essenziale della storia dell'*idea di Cultura*.

Emersa dalla Rivoluzione del 1789, la nozione di *società* è l'adattamento di un precetto ideologico ancora strutturalmente cortigiano: la *civilisation* come complesso di destrezze rigorosamente apprese, norme di convivenza, basi minime dell'equilibrio sociale. Nonostante un disperato tentativo di cedere alla natura il *copyright* dei diritti fondamentali, l'idea di civiltà che gli *idéologues* universalizzano continua a predicare stolidamente il carattere deducibile e razionale dei criteri che distinguono i civilizzati dai barbari. La pretesa del Giusnaturalismo – legittimare biologicamente la ragionevolezza dei nuovi decaloghi di convivenza – è solo profetica della propensione, longeva in altri contesti (per esempio il postromanticismo tedesco) a giustificare con argomenti biologici lo spirito dei decaloghi di convivenza vieppiù irrazionali che sostituiranno il repubblicanismo illuminista. Inaugurando una *joint venture* di lungo corso tra scienze politiche e naturali, l'illuminismo condanna Madre Natura e le sue leggi inoppugnabili a futuri impieghi politici, inesorabilmente catastrofici. Affinché questo giro di vite appaia legittimo bisognerà che la natura, a sua volta, da *oggetto preferenziale* della *civilisation* illuminista, assurga a *soggetto preferenziale* della Cultura post-illuminista; che, consumato sulle ceneri dell'idealismo il divorzio tra ragione e natura, inizi il *flirt* tra le pseudo-scienze biologiche e l'ideologia, lo stesso che porterà in pochi decenni le *culture* sedicenti "naturali" a seppellire solertemente in fosse comuni gli ultimi residui di civiltà, razionalismo, contrattualità sociale e artificio. Quando s'invoca la dicotomia di *Natur* e *Kultur* si è soliti omettere che la seconda non nacque dal seno dell'illuminismo di provincia che per fornire crediti inopinatamente "naturali" a un ampio ventaglio di contenuti fantasmali; che la *Natur* fu, a conti fatti, un sottoprodotto della *Kultur* in quanto correlativo veritativo (e dunque fatalmente menzognero) dell'azione. È propriamente la vicenda alterna della negoziazione

illuminista con la natura come parametro di valore a rivelare la dicotomia che interessa questo studio: Se il *corps de ballet* funse da corollario estetico della *civilisation*, il “coro” moderno appartiene in tutti i sensi alla prosapia di valori plasmata intorno al concetto di *Kultur*, e alla violenta manovra intellettuale di “naturalizzazione” che gli fu inerente; e ancora, se nella civiltà del balletto l’aristocrazia *si travestiva da popolo minuto credendo di portare una maschera*, nelle culture corali di stampo moderno accade esattamente il contrario: il popolo *si travestirà da se stesso credendosi nudo*. Ligia alla convinzione della danza moderna di avere riscattato la verità del corpo da secoli di superstizione somatica, l’arroganza specifica della nuova coralità (o il suo oscurantismo schietto) è la pretesa di avere scardinato i meccanismi della finzione sociale e revocato lo spettacolo delle differenze di classe, affinché la famiglia umana *incarni sé stessa e la sua naturale propensione alla cultura* senza filtri né inibizioni.

Non può dunque stupire che il *revival* coropolitico desse smaniosamente corpo, negli anni Venti e Trenta, ai deliri identitari insiti nei concetti di popolo, nazione, razza; o che, ciecamente persuasa di poter al tempo stesso emancipare e ricondurre, liberare e *deliberare* i sentimenti vaghi e le energie non canalizzate delle masse urbane moderne, flirtasse con atavismi, arcaismi assortiti e rigurgiti di barbarie. La nozione di *Kultur* abbinava l’idealismo spiccio di figurarsi la nazione come un corpo unitario e avventuroso al pragmatismo di voler tradurre questo *pathos* in una meccanica. Si trattava in sostanza d’invertire i termini della metafora idealista e di concepire il corpo in sé come principio veritativo, movente identitario e motore esclusivo di una performance gregaria chiamata a surrogare qualunque politica e qualunque storia.

La *Wanderung*, l’erranza che aveva mosso e commosso la soggettività romantica, fu anche l’embrione di un errore nazionalista la cui gavetta dinamica si sarebbe fatta, all’inizio del secolo XX, proprio nelle figure del vagabondaggio organizzato (per esempio nell’attivismo folclorico-escursionistico delle innumerevoli associazioni giovanili e studentesche – *Scouts*, *Wandervögel* etc. –, in cui si brevettò il gregarismo omoerotico degli squadrismi a venire)³⁰. Se la *Wanderung* romantica aveva tradito l’anelito soggettivo di perseguire erraticamente, contro l’angustia del mondo civilizzato, un’identità eccentrica, il nuovo escursionismo come *Kultur* vissuta offrì alla stessa velleità una soluzione banale e accessibile: cercare erraticamente un’identità concentrica e collettiva. Fu, a suo modo, l’antenato del *Bewegungschor*, e la più precoce delle sue applicazioni propagandistiche: oggettivandosi a stento in un’istituzione politica, la nazione non poteva che inter-soggettivarsi nella contagiosa sensibilità di un operoso gruppo di fedeli; essere, prima che un fatto geopolitico, l’oggetto di innumerevoli appelli

30. Cfr. Manfre Priepke, *Die evangelische Jugend im Dritten Reich 1933-1936*, Norddeutsche Verlanganstalt, Hamburg 1960; Howard Paul Becker, *German Youth: Bond or Free*, Oxford University Press, New York 1946; Winfried Mögge, *Bilder aus dem Wandervogel-Leben. Die bürgerliche Jugendbewegung in Fotos von Julius Groß, 1913 -1933*, Wiss. und Politik, Köln 1991 (ed. it. *I Wandervögel: una generazione perduta. Immagini di un movimento giovanile nella Germania nazista*, traduzione di Enrico Fletzer e Leda Spiller, Socrates, Roma 1999); John A. Williams, *Turning to Nature in Germany. Hiking Nudism, and Conservation, 1900-1940*, Stanford University Press, Redwood 2007.

spirituali, chiamate di sangue e altri “miti di massimo stress”³¹. Sorta da una nevrosi collettiva, la prima mobilitazione simbolica ed estetica della storia tedesca, la prima trasformazione della fede politica in performance, era già un *passage à l'acte*: un conato d'azione corale, dovuto meno al calcolo cosciente che all'impulso di compensare con un simulacro di irreparabilità l'assenza totale di solide motivazioni.

Rivendicando la presenza attiva, il gesto di auto-incarnazione di un collettivo vivo e immanente, un ampio settore ideologico della *Körperkultur* rifiutava in blocco le forme tradizionali di autorappresentazione e autofinzione di quel collettivo – *trascendente* per definizione e *intrascendente* per buon gusto – che era stata l'aristocrazia continentale. Così pure, se la *civilisation* era stata transnazionale, la *Kultur* predicò come un'evidenza “fatale” (e dunque come una causa necessaria e sufficiente) il vincolo tra comportamenti culturali e condizioni destinali come il corpo biologico, il territorio, la madrelingua, ecc. Se l'idea di comunità ortogenica sta alla nozione di *Kultur* come l'idea di associazione e società a quella di *civilisation*, è comprensibile che, invocando gli arcaismi della comunità come sorgente di certezze naturali e somatiche, politici e artisti della prima metà del XX secolo stigmatizzassero qualunque costruito urbano e societario (dalle istituzioni politiche, alla città, agli spettacoli) come focolaio di menzogna, alienazione e infezione. A questo dominio dell'apparenza si volle contrapporre la sincerità militante e persuasiva di una comunità agente; alla maschera societaria, fatta di cinismo e individualismo, il volto di una soggettività abnegata e pluralizzata; alla *Kurwille* (o volontà d'elezione) della *Gesellschaft*, unita da lacci di solidarietà meccanica, la *Wesenwille* (o volontà d'essere) della *Gemeinschaft*, unita da lacci di solidarietà organica³².

Nel falso processo di secolarizzazione iniziato dall'era romantica, il luogo tradizionalmente occupato da moventi religiosi come dio e l'anima, fu usurpato da significanti maestri come *società* e *corpo*. Attorno a questi nuovi *cluster* semantici, che erano i residui di un'inquietudine ancora teologica, si organizzarono esperimenti di ogni tipo. L'esperimento sociale ininterrotto del XX secolo fu tematizzare, isolare e decantare il “fattore comunitario”, certi, con le dovute manovre epistemologiche, di distillarne la quintessenza da una materia ibrida e impura chiamato società. L'antropologia d'inizio secolo, ansiosa di rintracciare le cellule staminali della convivenza in società non tocche dai potenti acidi dell'ecumene occidentale, fu parte di questa passione generale per la palingenesi. La nascente teoria razziale e il pensiero della *Gestalt* risentirono di un'ansietà analoga. Si trattava a conti fatti di applicare a un oggetto collettivo procedimenti euristici identici a quelli dell'esperimento esistenziale che, negli stessi anni, pretendeva di *astrarre* l'elemento *corpo*, come un antidoto, dalle turbolenze pa-

31. Sulla nozione di “mito di massimo stress” in merito all'origine delle religioni, cfr. Peter Sloterdijk, *Gottes Eifer. Von Kampf der dreie Monotheismen*, Verlag der Weltreligionen, Frankfurt am Main 2007 (ed. it. *Il furore di dio. Sul conflitto dei tre monoteismi*, traduzione di Paola Quadrelli, Raffaello Cortina, Milano 2008).

32. Sulla dicotomia di *Gemeinschaft* (comunità) e *Gesellschaft* (società o associazione) cfr. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, cit., p. 72.

tologiche del soggetto moderno.

Questa falsa dialettica tra società e comunità contribuì come nessuna a travestire la vera dialettica tra società di *status* e società di classe; tra le garanzie dell'aristocrazia in declino e la *Stimmung* dinamica della borghesia in ascesa, madre di tutte le mitologie cinetiche del nuovo materialismo. Erano altresì parte del patrimonio immaginario della borghesia il panegirico del movimento, l'equazione di verità e azione, la forte propensione a determinare il significato e i fini, capitalizzandola come *mobilizzazione*, di una mobilità dispersa, di una potenza d'indeterminazione che si era associata alle sollevazioni, *moti e ammutinamenti* dell'Europa preindustriale, e che sopravviveva nel precariato cinetico, nell'agitazione senza nome dell'urbe industrializzata³³. L'imprudenza di molta danza moderna fu ignorare che la fantasia culturale della collettività danzante traduceva in un'eterotopia affascinante la manovra di reificazione del movimento di cui i fascismi si servivano per tutelare gli stessi interessi che tutt'oggi si salvaguardano inculcando periodicamente in una collettività sedata la cieca convinzione di essersi mobilitata.

In tempi oscuri, rappresentare un passato senza prospettive – il *jadis jamais assez* del mito – dà modo al collettivo di *invocare* (chiamare in presenza) il futuro. E poiché la risposta isterica all'insufficienza e insignificanza del presente è assolutizzarlo, la libido coreologica dell'*hic et nunc*, sospettosamente energica nei decenni della svolta totalitaria, è solo un'altra maniera di allenare l'immaginario collettivo a forme estreme di necromaterialismo³⁴: di adattare la forma del tempo e dello spazio a aspirazioni, riscosse ed emancipazioni i cui mentori di prestigio sono, ancora e sempre, i morti. Sono loro l'ultimo circolo del *chorós* in cui si gestano le fantasie concentriche della nazione³⁵. Il collettivo in azione s'impregna di aure performative (e della ritualità di paccottiglia del caso) solo assumendo il "collasso sul presente" di un passato e di un futuro così fantasticamente indiscutibili da ispirare un carisma poco meno che religioso.

La velleità d'iscrivere in paradigmi coreutici e coreografici tutte le nuove metafore e i vecchi miti dell'utopia sociale, è una malattia primitiva della danza moderna, e la vera sinopia di ciò che Nicolas Bourriaud, nel suo *wishful thinking*, credendo di analizzare un fenomeno poetico attualissimo, ha battezzato *estetica relazionale*³⁶. Il fascismo aveva già presupposto un prolasso delle categorie etiche

33. Sulla relazione tra il concetto di modernità e la semantica del movimento e della mobilitazione, cfr. Peter Sloterdijk, *Die Mobilisierung des Planeten aus dem Geist der Selbstintensivierung*, in Id., *Eurotaismus: zur Kritik der politischen Kinetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

34. Sugli aspetti necromaterialistici dell'estetica nazista cfr. Éric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford University Press, Redwood 2004; Mark Antliff, *Avant-garde Fascism*, Duke University Press, Durham 2007.

35. È un'illustrazione da manuale di questo schema psicopolitico la più celebre delle applicazioni coreografiche dei formati del *Bewegungschor* e *Sprechchor*: il coro statuario e stereofonico dei morti che, all'inizio di *Das Totenmal* (1930) di Mary Wigman, declama la sua apostrofe revanchista al pubblico presente accerchiandolo nell'oscurità. Cfr. Laure Guilbert, *Danser avec le IIF Reich*, cit., pp. 58-65.

36. Cfr. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Paris 1998 (ed. it. *Estetica relazionale*, traduzione di Marco Enrico Giacomelli, Postmedia Books, Milano 2010).

su quelle estetiche: esteti incalliti della relazionalità furono gli stessi gerarchi che Pier Paolo Pasolini descriveva ancora, ne *La divina mimesis*, come «Diputati dei Rimbaud di provincia»³⁷. Vera deriva estetica della politica, come segnalò a suo tempo Walter Benjamin, il fascismo aveva parimenti ratificato con agghiacciante precocità l'equazione sportiva di danza e mobilitazione.

L'idea di un'estetica relazionale non è purtroppo meno paradossale del fenomeno che intende cartografare. Se la si osserva con cinismo, è quasi la riformulazione lessicale, ottemperante a criteri editoriali di correttezza politica, del complesso di valori deliranti che Kracauer riunì, quasi cent'anni orsono, sotto la brutale etichetta di «ornamento della massa»³⁸.

Nella sua ambivalenza, è altresì un residuo squisito dell'anamorfose ideologica del Sessantotto: la riedizione non belligerante e definitivamente "culturale" di un'estetizzazione del concetto di convivenza che, predicata a tutti i livelli nei fori della contestazione, sarebbe divenuta il suo sedimento più stabile. Il Maggio fu, per così dire, il laboratorio in cui i massimalismi aggressivi della vecchia *Kultur* si trasformarono insensibilmente nei dimessi minimalismi di quell'idea di Cultura che la contestazione doveva lasciare in eredità ai ministeri consenzienti e artisti dissenzienti dello stato neoliberale; il campo base che addestrò tutto il discorso a sopravvivere come metadiscorso. O a *prefigurarsi* come tale, mentre credeva di prefigurare il migliore dei mondi possibili.

Coropolitica e contestazione

Modellato da André Gorz nell'imminenza della contestazione³⁹, il concetto di *prefigurazione* ne divenne quasi d'immediato un significante-padrone: alludeva alla possibilità di assorbire o sussumere il programma della trasformazione politica nell'ordine evenemenziale ed eventuale del vissuto come prestazione politica integrale – o della prestazione politica integrale come vissuto: che l'esistenza assurgesse a fabbrica permanente (o a teatro totale) delle nuove istanze libertarie, e che le gioie di un'esistenza emancipata fossero altresì *exempla* viscerali di una felicità terrena finalmente accessibile. Di qui gli *exploits* comunitari, le comuni artistiche e pedagogiche, i formati di convivenza e dissidenza che,

37. Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, in Id., *Romanzi e Racconti*, Mondadori, Milano 1999, vol. II, p. 1099.

38. Cfr. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977 (ed. it. *La massa come ornamento*, traduzione di Maria Giovanna Almirante Pappalardo e Francesco Maione, Prismi, Napoli 1982). Per una riflessione coeva a quella di Kracauer sugli aspetti coreopolitici della coreografia di massa, cfr. Philippe Soupault, *Terpsichore*, Émile Hazan & Cie, Paris 1928. Lo schema concettuale di Kracauer è stato ripreso recentemente in: Mark Franko, *The Work of Dance: Labor, Movement and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, Middletown 2002.

39. Cfr. André Gorz, *Le socialisme difficile*, Seuil, Paris 1967 (ed. it. *Il socialismo difficile*, traduzione di Lisa Foa, Laterza, Bari 1968). Valeria Graziano ha recentemente applicato la stessa nozione a una decostruzione dell'idea di avanguardia: precisamente recuperando l'etica della prefigurazione sarebbe lecito liberarsi una volta per tutte di un concetto velatamente militarista di avanguardia artistica come "corpo d'élite" che anticipa le conquiste concettuali e i comportamenti formali della maggioranza. Cfr. Valeria Graziano, *Towards a Theory of Prefigurative Practices*, in Daniel Andersson – Mårten Spånberg (edited by), *Post-Dance*, MDT, Estocolmo 2017, pp. 176-203.

inediti e non di rado inauditi, fiorirono in tutti i quadranti della protesta.

Se il principale sintomo della modernità era stato, sin dagli anni Venti, la trasformazione della società in laboratorio, il Sessantotto costituì un momento di massima sintonia tra le istanze genericamente socio-sperimentali e gli specifici impulsi di scoperta, novità di procedimento ed enfasi retorico che l'immaginario del decennio attribuiva alla cosiddetta "arte sperimentale": non solo perseguì ostinatamente la trasformazione alchemica della società in comunità, ma ratificò che il protocollo sperimentale ad applicarsi sarebbe stato, per il futuro immediato e non, l'*improvvisazione*; diede sostanzialmente sfogo alla pulsione neoromantica di trasformare il tran tran giornaliero in un'arte d'azione "ispirata", per non dire in una nuova forma di pentecostalismo applicato. Il nomadismo *beatnik* fu la prima, e di certo non l'ultima, delle sue *Wanderungen*. Riproduceva per filo e per segno un prototipo di conversione e automozione antico come l'*esodo* ebraico o l'*Ègira* islamica, che avevano fatto da modello alla verve motoria e migratoria di innumerevoli culti scismatici statunitensi (quaccheri, mormoni, mennoniti, *shakers*, neo-hussiti, anabattisti, trascendentalisti, ecc.). La cultura contestataria compaginò questo catalogo di precedenti scritturali e confessionali con il revival letterario di H. D. Thoreau o Ralph Waldo Emerson, mentori indiscussi delle mitologie civili *made in USA*, e con una lettura febbrile della sociologia di Charles Wright Mills, che additava nel ritmo di vita delle metropoli una fonte certa di aggressività e alienazione⁴⁰. Ratificata da una storia di pionierismi e scampagnate nelle praterie dell'autenticità, l'improvvisazione comunitaria parve comprensibilmente più eccitante, veridica ed efficace che il difficile protocollo di scrittura, prova e simulazione che era stato per secoli il karma del teatro e della politica. In Europa, i più irriducibili tra gli attori della *kermesse* coropolitica di elezione e autoesilio che fu il Sessantotto avrebbero dato nuovi sfoghi al loro immutato entusiasmo performativo nei terrorismi, latitanze e spontaneismi armati del decennio successivo.

Prima di diventare il lievito di ogni *marketing* che si rispetti, la voga sessantottesca del *lifestyle* – assorbire e inscenare la società senza classi nella *poiesis* integrata dei rapporti di produzione e riproduzione – fu un *revival* quasi letterale della dottrina della *forma vitae* che Giorgio Agamben ha recentemente messo al centro della sua indagine sugli ordinamenti monastici: gli abitanti del cenobio (dal greco *koinós biós* – vita in comune) aderivano a un'esistenza interamente determinata dalla regola in cui si schematizzava, o si "stilizzava", la biografia del fondatore dell'ordine⁴¹. Retto da imperativi mimetici (e riedizione dell'*imitatio Christi* protocristiana), questo *reenactment* santo scongiurava i pericoli oggettivi del mondo e le aberrazioni soggettive dello spirito; consentiva di abnegarsi in una performance esistenziale abbastanza integrale da escludere ogni tensione tra libertà e obbedienza, verità e simulazione: l'*ethos* del monastero – la più antica delle "istituzioni totali" – ascriveva l'esercizio

40. Cfr. Charles Wright Mills, *The Sociological Imagination* (1959), Oxford University Press, New York 2000 (ed. it. *L'immaginazione sociologica*, traduzione di Quirino Maffi, Il Saggiatore, Milano 2018).

41. Cfr. Giorgio Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Torino 2011.

della libertà spirituale a un atto di sottomissione senza scarti, il cui spazio di formalizzazione non era propriamente né discorsivo né normativo: poggiava sull'immediatezza di un vissuto il cui affanno diurno diveniva, nella condivisione, "perfetta letizia": equazione salvifica di docilità ed emancipazione, sincerità ed emulazione, spontaneità e ottemperanza.

Il Sessantotto avallò il riflusso di un istinto di evasione e preservazione sostanzialmente pre-moderno: i suoi cenobi nuovi di pacca furono le allegre brigate che, a bordo di furgoncini scassati, solcarono l'estate dell'amore, *prefigurandone* i troppi paradisi; dispiegando insomma una versione psichedelica, spasmodica e sincopata della *post-figurazione* che aveva cadenzato le placide *formae vitae* del medioevo monastico; o secolarizzando lo zelo dissidente e pionieristico che era stato la ricetta del protestantismo coloniale: un fervido mix d'ispirazione e militanza, infuso capillarmente in tutta l'idrografia labirintica dei culti pentecostali, neoconversionisti e demoninazionalisti statunitensi.

In questo, l'energicità utopica delle coropolitiche contestatarie non fa che perpetuare l'abbaglio, o la nostalgia, di molta sociologia occidentale. Affinando scientificamente le metafore climatologiche di Canetti, Émile Durkheim aveva parlato di correnti, energie e forze⁴². Ma le *effervescenze e anomie* – vere chiavi di volta del suo pensiero – che Durkheim interpretò come momenti seminali dell'esperienza religiosa primitiva, non potevano interpretarsi come espressioni nascenti del comportamento politico se non a prezzo di una forte miopia concettuale. Questa breccia semantica e temporale spiega bene di che scorciatoie concettuali si sarebbe servito l'immaginario coropolitico del Sessantotto. L'effervescenza cantata da Durckheim e salutata dai contestatori come sinonimo di dissidenza era già, semmai, una forma dell'entropia: "freccia del tempo" che, iscrivendo una temporalità vertiginosa nelle strutture della permanenza, non poteva parlare della storia se non in termini risolutamente apocalittici, per rivelazioni e accelerazioni. A un'idea precipitata del tempo e dello spazio corrispose, nel Sessantotto, una politica precipitosa, avventista e millenarista: un presente che, una volta di più, pretendeva di riassumere qualunque futuro.

Così, se il conventualismo europeo si era legittimato nel *reenactment integrale di un passato*, il comunitarianismo neomillenarista e americaneggiante del Sessantotto credette seriamente d'inscenare il *reenactment integralista di un avvenire* così miticamente remoto che esigerne l'immediatezza divenne in pratica un *tic* compensativo. Quell'avvenire ereditò tutte le prerogative sacrali di un *adventum*: l'immanenza della "comunità-che-avviene" incarnò l'imminenza pseudo-messianica della "comunità-che-viene". La performance generazionale inaugurò un culto "intensivo" del presente il cui afrore segnatamente religioso anticipava quasi senza eccezioni i fervori e le presunzioni propri di molta performance post-moderna.

42. Cfr. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), Ink, Paris 2013 (ed. it. *Le forme elementari della vita religiosa*, traduzione di Massimo Rosati, Meltemi, Roma 2005).

E poiché questo messianismo attardato non andava esente da seduzioni apocalittiche, il dogma performativo della *presenza come accadimento* passò a descrivere nebulosamente un ibrido di attanza e di essenza che la dottrina cristiana della Rivelazione aveva da sempre qualificato con il termine *parousia* (la venuta di Cristo, il suo ultimo *atto* – puntuale e intemporale – *di presenza*). Non deve stupire che nel menu delle beatitudini immediate del Sessantotto s'insinuasse una confusa, sportiva tentazione di neo-evangelismo, con variopinti *spin-off* di mendicizia, pauperismo e settarismo⁴³; o che gli stessi sincretismi fossero una specie di prova generale per i vari *Doom's Day Cults* dei decenni successivi. La *Family* di Charles Manson – solo uno degli innumerevoli *spin-off* pentecostali del movimento *hippie* – fu tutto questo: un *cocktail* esplosivo di creatività esistenziale, sperimentalismo socio-gruppale, nomadismo Volkswagen, teatralizzazione psicotropica degli stati di coscienza, guruismo pentecostale, sincretismo religioso (da Gesù a Satana a *Helter Skelter*), terrorismo cerimoniale e comune follia omicida – “Un Halloween senza fine”, come hanno testimoniato dal carcere alcune delle ex adepte, cioè un esercizio di finzione estensiva, di performatività gregaria e uscita letteralmente di cardine o – per usare un aggettivo caro alla Performance Theory – *unmarked*. Non stupisce che il gruppo risiedesse in un *set western* abbandonato, a due passi da Hollywood.

Forte di una pianificazione strategica disastrosamente deficitaria e di un'idea d'insurrezione incurabilmente performativa, la *forma mentis* contestataria professò con ardore la credenza che la rivoluzione e il paradiso potessero essere *immediati*. E aderì con passione all'idea che non potesse esservi altra agenda politica, poesia, creazione, vita se non nell'azione. Predicando l'urgenza non negoziabile di abbattere qualunque nozione ereditata di politica o partito, la sua ostilità nevrotica ai freni del mondo adulto fu solo sinonimo di una ripugnanza diffusa verso qualunque forma di prudenza e ponderazione, e inaugurò nel segno di questa ripugnanza la fantasia longeva della *democrazia diretta*. Mentre un'intera generazione si abbeverava a questa panacea intellettuale ed esistenziale della vita come performance *estensiva*, la nozione di *esperienza* si fece sovrana in tutti i settori della prassi: si diffuse il vizio di chiamare *alternativa* qualunque “sovrarecitazione” esistenziale.

Afferrandosi all'apoteosi della gioventù come valore e alla cosmovisione giovanile come modello utopico definitivo, il *Teenage Takeover* dell'età del *rock'n roll* finì senza volerlo per rinfrescare alcuni

43. Sarebbe sufficiente ricordare lo sconsiderato successo di cui godettero nella fase contestataria le riedizioni dell'apocrifo *Aquarian Gospel of Jesus the Christ* del 1908 (cfr. Levi H. Dowling, *Il Vangelo Aquariano di Gesù il Cristo*, Lindau, Torino 2018). Accanto all'efflorescenza dei culti neo-pagani, satanici, ufologici ed esotici, il comunitarianismo contestatario vantava considerevoli *spin-offs* cristiani e pentecostali. Basi di neosincretismo evangelico possono ravvisarsi in alcuni degli esperimenti settario-utopici, più o meno criminali, del decennio compreso tra il 1965 e il 1975 (il Jim Roberts Group, lo Spiritual Counterfeits Project, la Church of Bible Understanding, Los Jamilians, la Nation of Yahweh, gli Shiloh Youth Revival Centers, i Jesus People, i Jesus Freaks, la *farm* di Stephen Gaskin, la One World Family di San Francisco, la Drop-City in Colorado, Twin Oaks in Virginia), preludio al sincretismo *soft* degli anni Ottanta e Novanta. Cfr. Robert Greenfield, *The Spiritual Supermarket*, Saturday Review Press, New York 1975; Theodore Roszak, *The Making of the Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Doubleday, Garden City N.Y. 1969; Manuel Delgado, *El animal público*, cit., pp. 159-171.

tra gli slogan cadaverici del fascismo. E per opporre alla genealogia mille dimostrazioni ed esternazioni di generatività.

In questo senso, le figure improvvisate di coesione e relazionalità forgiate dall'immaginario contestatario incarnarono un vero e proprio eros di rinascita: letti con ottimismo, gli *huddles*⁴⁴, le ammicchiate scanzonate, i grovigli umani del *Summer of Love* erano molto più che l'espressione di un'entropia coreutica: assursero ad allegoria vissuta di una società "allo stato nascente", ritratta nel punto viscoso e stocastico della sua disorganizzazione primigenia. Erano anche l'espressione formale di un'effervescenza impossibile da coreografare, che appariva nondimeno come la premessa necessaria di qualunque paradigma coreografico. La finzione deliberata di questo primitivismo coreutico sembrava l'illustrazione letterale della nozione di magma societario che poteva evincersi, negli stessi anni, dal pensiero antropologico di Cornelius Castoriadis: «Un magma è ciò da cui possono estrarsi (o ciò in cui possono costituirsi) organizzazioni congiuntistiche in un numero indefinito, ma che non può mai ricostituirsi (idealmente) per composizione congiuntista di quelle organizzazioni»⁴⁵.

Il collasso di ogni diaframma tra ambito privato e dominio pubblico, tra intimità e socialità (un ulteriore retaggio totalitario), fu salutato come il riflesso incoraggiante di una nuova osmosi benigna tra istanze estetiche, esistenziali e relazionali. E i nuovi "scenari" della sincerità, accolsero quasi da subito una *fiction* di nuovo tipo: all'inizio degli anni Settanta un'agenzia vendeva safari fotografici per i quartieri *hippies* o *yippies* di San Francisco, offrendo l'opportunità di appropinquarsi in sicurezza al modo di vita autentico di un gruppo umano alternativo nel suo "ambiente naturale". I cittadini delle vie coinvolte effettuavano in orari concertati le attività ludico-artigianali rappresentative del loro variopinto stile di vita. La *società dello spettacolo* che Guy Debord contrappose all'ideologia del Maggio si stava gestando a tutti gli effetti nello stesso auto-teatro dissidente in cui la *Weltanschauung* contestataria credette di sincerarsi⁴⁶.

Quando Anna Halprin organizzò negli anni Cinquanta un ciclo di *jam* pionieristiche d'im-

44. Come *Roller*, *See Saw* e altri formati ludico-improvvisativi brevettati da Simone Forti, il suo *Huddle* (1961), vero e proprio prototipo di questo tipo di azione, fu parte delle strategie pratiche e discorsive (*Dance Constructions*, *Dance Reports*, *Dance Instructions*) di demistificazione dei concetti vigenti di coreografia adottate dai principali esponenti del Judson Church. Per un'analisi di questo formato, cfr. Meredith Morse, *Simone Forti's Huddle and Minimalist Performance*, in «Australian and New Zealand Journal of Art», vol. XIV, 2014, pp. 30-41; Edward Strickland, *Minimalism-Origins*, Indiana University Press, Bloomington 2000, pp. 11-15; Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2008; Sally Banes, *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Middletown 2011, pp. 177-180; Chris Salter, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, MIT Press, Cambridge 2010, pp. 240-241.

45. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris 1975, p. 461 (ed. it. *L'istituzione immaginaria della società*, traduzione di Fabio Ciaramelli, Bollati Boringhieri, Torino 1995).

46. Per un'analisi estesa della relazione tra poetiche contestatarie e marketing consumista, cfr. Frank Thomas, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism*, University of Chicago Press, Chicago 1997.

provvisazione collettiva, le intitolò emblematicamente *myths* (miti)⁴⁷. Battezzare così le sue versioni *light* di *riti* collettivi fu un'astuzia culturale: se da un lato permetteva a Halprin di compulsare nella nozione di mito un vasto catalogo di fantasie sulla creazione collettiva, ascriveva dall'altro la possibilità di esperire nuovi modi di convivenza a un'abrogazione implicita della tirannia del *logos* – cioè del modello teoretico che, nell'antichità, aveva accelerato la fine del pensiero mitico. Di lì a poco, il Sessantotto avrebbe sferzato il maggior attacco al *logos* occidentale dai tempi del rettore nazista Ernst Krieck, baldanzoso profeta di un drastico ritorno ai miti come antidoto al raziocinio⁴⁸.

Benjamin ravvisò nel fascismo i segni del fallimento di una sovversione che non ebbe luogo quando doveva, o nel modo che si auspicava: come un *détournement* strategico, un aborto della rivoluzione. Che la contestazione, l'ultimo *rendez-vous* d'Occidente con la storia, esibisse tanti conduttivismi di sapore totalitario, suggerisce in qualche modo che, se i fascismi degli anni Trenta erano cresciuti sul fallimento di una speranza rivoluzionaria concreta (il naufragio della socialdemocrazia), gli aspetti regressivi del Sessantotto, correttamente segnalati a suo tempo da Jürgen Habermas⁴⁹, corrispondevano al sentimento che, almeno in occidente, *nessuna vera rivoluzione poteva ormai aver luogo*. L'autentico *spleen* del movimento era il disfattismo implicito di un'utopia pulsionale, fatta unicamente del pathos senza oggetto, dello stato di grazia della rivolta: questa stessa indeterminazione permise alle barricate di professare una versione balsamica di maoismo, e ai loro eredi intellettuali, pochi anni dopo, di glorificare insurrezioni teocratiche come quella degli *Ayatollah*. Il nomadismo del Sessantotto fu preludio all'escapismo mentale di una dissidenza che, per adattarsi allo status quo neoliberale, si sarebbe abituata a reinsediare esoticamente gli antagonismi locali, e comminare alla Geografia un'insurrezione che letteralmente, alle nostre latitudini, non sapeva più né *aver luogo* né essere Storia. Il Sessantotto insegnava che le convulsioni spaziali possono surrogare le rivoluzioni temporali. E che la danza è il più letterale dei cronotopi: prefigurandolo nello spazio comprime, condensa, tematizza, accelera il tempo della storia. O ne gesticola il mito.

Per la stessa ragione la mitopoiesi gestuale e il comunitarianismo regressivo del *lifestyle* contestatario furono solo modulazioni del copione sociologico più rappresentativo del XX secolo: l'*encampment*. Quasi intraducibile (l'italiano *accampamento* o *acquartieramento* non ne esaurisce la *Stimmung* semantica), la parola *encampment* designa qualunque operazione che consista nel reinsediare un collettivo più o meno consenziente in enclaves provvisorie e lacunose, di carattere generalmente extraurbano o suburbano (in campo aperto o in infrastrutture urbane espressamente riqualificate); l'obiettivo

47. Cfr. Janice Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, University of California Press, Berkeley 2009, pp. 154-198.

48. Il saggio di Krieck *Nationalpolitische Erziehung* (Leipzig 1932) fu il principale referente del regime nazista in materia di educazione. Testi dello stesso autore sono apparsi in un'edizione italiana recente. Cfr. Ernst Krieck, *La rivoluzione della scienza e altri saggi*, traduzione di Edoardo Massimilla, Liguori, Napoli 1999.

49. Cfr. Jürgen Habermas, *Die Nachholende Revolution* (1969), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990 (ed. it. *La rivoluzione in corso*, traduzione di Mauro Protti, Feltrinelli, Milano 1990).

non sempre benevolo di questa manovra sarà sottoporre il collettivo così reinsediato a *esperienze di vita* o esperimenti (più o meno sportivi) di sopravvivenza, la cui efficienza fisica e simbolica risulterà amplificata precisamente dalle limitazioni spaziali e temporali dell'acquartieramento: l'*encampment* ha caratteri iniziatici, liminoidi o esplicitamente liminali.

A questa forma di empirismo pedagogico rimandano, con differenti gradi di perversione, moltissimi degli scenari coropolitici in senso lato – moltissime delle partiture di convivenza forte, forzata o forzosa – che costellano la storia ideologica e culturale del XX secolo: dagli *exploits* comunitari o artistico-pedagogici consumati all'ombra della *Lebensreform* d'inizio secolo alle varianti già descritte di associazionismo giovanile; dalle utopie urbanistiche come la colonia operaia o *città giardino* ai campi d'addestramento; dai *campus* universitari ai parchi tematici e *resorts*; dal *camping* turistico alla *randonnée* musicale (Woodstock, *Love Parades*, *Raves*); dalle famiglie confessionali ai *Think Tanks* e alle *kermesses* motivazionali; dai ritiri spirituali alle colonie estive. Va da sé che tutte le varianti storiche e attuali del *campo di concentramento* e delle sue denominazioni (lavoro, prigionia, rieducazione, accoglienza, sterminio) sono calchi orrendamente ortodossi di questo copione sociologico.

L'*encampment* affida l'obiettivo di semplificare e *naturalizzare* i protocolli di coabitazione del mondo a un apprendistato basato sull'autosufficienza degli individui e del collettivo. In forza di quest'austerità, darà ragione a priori di una riconquistata autorità della sfera somatica su quella cognitiva: il contatto con la natura sottintende sempre un contratto con il corpo come autorità biologica. Persino laddove la sua promessa di rigenerazione è intellettuale (per esempio nella versione sublimata del *campus* di studi), l'*encampment* perpetua la convinzione che l'*esperienza della difficoltà* sia formativa solo se immersiva, a tutto tondo (avventura, iniziazione, fase di vita) e amministrata in un ambiente concepito espressamente per catalizzarla. Si tratta, a conti fatti, di una dromologia: ottimizza l'esperienza dello spazio e del tempo per concentrazione e accelerazione, decelerando al tempo stesso qualunque prestazione dinamica associata alla tecnologia. Versione precaria, dinamica ed euristica di ciò che avevano rappresentato le "istituzioni totali" dei secoli precedenti, trasforma in pratica quotidiana un disegno prescrittivo, per non dire coreografico, dei comportamenti collettivi (attività, doveri, *corvées*, rituali, appelli, giochi, riunioni, *lezioni*); non uniforma i suoi utenti senza presentare al tempo stesso lo stress dell'omologazione come differenza, distinzione o privilegio (l'eccellenza dello studente, l'elezione dell'illuminato, lo *stato d'eccezione* del prigioniero).

Qualunque *encampment* è più o meno aggressivamente biopolitico: tematizza come agente di trasformazione il corpo (o la comunità come versione collettiva dei processi di somatizzazione della soggettività), e lo mette sotto (auto)osservazione in una cornice strutturalmente precaria, pensata per "provarlo" fuori dal comfort regolato della civiltà normativa, non senza accordargli il privilegio di sentirsi emancipato. L'*encampment* è una traversata collettiva di paradigmi sociali, somatici, mentali, estetici e morali invariabilmente alternativi: la disinibizione, qualunque ne sia l'oggetto specifico, è al

tempo stesso la condizione funzionale e l'obiettivo finale della sua eterotopia.

Autopoietico per definizione, quando non trasforma in vissuto l'estetica che lo ispira, il campo trasforma semplicemente in un'estetica il vissuto dei suoi abitanti. Quasi senza esclusioni, compensa le tensioni del caso con una retorica d'appartenenza (presentando i suoi rigori spartani come un "mito di massimo stress", altamente culturogeno). In assenza di questa retorica, la massima esclusione coinciderà con una manovra di reclusione coatta, immancabilmente associata a un grottesco diktat di rieducazione e naturalizzazione: è il caso dei *lager*⁵⁰: Auschwitz fu il paradigma assoluto di un esperimento sociale teso a creare la più somatica delle comunità possibili, dominata dall'*ethos* unico della sopravvivenza. Sgranata in innumerevoli parodie di sport, arte, *corvées* insensate, disinibizioni forzate, castighi "esemplari" e simulazioni omicide (dalla falsa stazione alla doccia che uccide), l'atroce performatività dei campi fu pensata come un utopico punto di fuga dell'ideologia hitleriana – la provatura di un ordine governato da parametri biologici, razziali e pulsionali cui la società civile del Terzo Reich non assomigliava che in maniera assai lacunosa: il luogo meno societario e il più grottescamente comunitario della storia recente.

Confacente al secolo delle opere aperte, delle iniziazioni e prefigurazioni, l'*encampment* come sintesi spaziale di esperienza e innocenza collettivizza il privilegio di vivere e/o creare come se il futuro fosse già qui; estetizzando la convivenza, democratizza i misteri dell'arte e i fremiti della *genialità* (o del *genus* razziale). In questo, l'estetica convivenziale del Sessantotto obliterò ogni discriminazione tra creazione e *creatività*: comunità intese di soggetti di lusso vi assaporarono la licenza di praticare in corpo e anima l'anticonformismo di una nuova scapigliatura. Programma splendido, senonché la chiamata a disinibirsi come comunità di creatori rispolverava un argomento genuinamente fascista. L'originalità della manovra estetica del Sessantotto fu casomai di sostituire l'ingiunzione autoritaria a liberare le pulsioni aggressive con l'incitazione a disinibire gli istinti amorosi. Il successivo totalitarismo spettacolare mise radici in questa metatesi libidica delle dinamiche di dissuasione: l'imperativo "negativo" dell'obbedienza cedette il passo a un'esortazione incondizionata e "positiva" al gaudio, alla dissidenza nominale e al consumo esperienziale.

Comunità di contatto e coropolitiche postume

La risposta performativa dello stato alla performance delle barricate – il primo set mediatico

50. Sulla topologia dell'eccezione concentrazionaria cfr. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005. Per l'analisi dettagliata della varietà topologica e organizzativa del sistema concentrazionario cfr. Nikolaus Wachsmann, *KL: A History of the Nazi Concentration Camps*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015 (ed. it. *KL: Storia dei campi di concentramento nazisti*, traduzione di Sara Crimi, Francesco Peri e Laura Tasso, Mondadori, Milano 2016).

unificato della post-modernità – fu spettacolare senza quasi essere una reazione. Le cause della decompressione e *depressione* che nel crepuscolo del Sessantotto fecero le veci della tradizionale repressione sono quasi tutte estrinseche alla politica. *La festa finì perché finire è la virtù, o il difetto, delle feste*; perché le sue utopie erano vacanziali, ed erano *actes manqués* le sue concitazioni. Il brio decadde perché era stata indotto psicotropicamente, e stimolato da un invincibile impulso d'infrattamento pratico e mentale.

Non è un caso che la letteratura post-contestataria celebrasse il revival dialettico del *topos* della melancolia (da Susan Sontag a Julia Kristeva). Assurta a definitiva anamorfose post-moderna di quel *topos*, la depressione, come dispositivo simbolico e schema patologico, descriveva con esattezza il riassetto psichico dell'immaginario collettivo davanti al sogno interrotto, alla rivoluzione mai nata del Sessantotto. L'avanzata della postmodernità declinò, nel bel mezzo dell'euforia consumista, tutte le flessioni melancoliche del nuovo ordine mentale, spendendole in depressione clinica (priva degli “incanti della malinconia”, parafrasando Susan Sontag) e in umanismo *vintage* (che è depressione senza i suoi disincanti): dalla cultura *slow food*, al massaggio californiano, dalle terapie alternative all'artigianato etnico – comportamenti culturali e professionali che, in molti casi, funsero da *chill out* esistenziale per gli orfani della contestazione. Si diede altresì un violento rigurgito neo-stoico dell'intimità e del particolarismo come forme inedite di capitalizzazione della soggettività, riciclo della *part maudite*, del residuo tossico di un progetto fallito di trasformazione del mondo: la soggettività *progre* divenne un'impresa a responsabilità limitata (e a irresponsabilità illimitata): negli anni seguenti, esposta alle punizioni e tentazioni dell'infocapitalismo, avrebbe definitivamente interiorizzato il mito che sbandierare le sue nudità su tutti i *networks* del nuovo mercato fosse una buona forma di emancipazione e creazione.

In linea con questi trattamenti sintomatici, anche l'utopia comunitaria andò soggetta, nell'era *psi*, a una riprogrammazione immunologica: senza smettere di essere *reenactment* del futuro, i catechismi corali postumi presero a trattare quel futuro come un passato irrimediabilmente perduto⁵¹, a farne, cioè, il feticcio incombustibile di un consumo culturale capace, al riparo da ogni velleità di applicazione diretta, di mantenerne vivo il fantasma. La longevità delle idee del Sessantotto divenne il loro principale titolo di legittimità. Da salvifico, il mito regressivo della coralità divenne salutare. Abbandonate le antiche tentazioni costituenti, divenne un poderoso ricostituente dell'immaginario politico. Si accampò in nuovi paraggi di eccezione poetica, per somministrare balsami di buona coscienza alla società meno politica di tutti i tempi. Sbugiardata dalla storia, l'idea di comunità trovò nella Cultura e nei suoi ministeri e cimiteri una nuova *chance* di verità. Come in un massiccio “ritorno

51. Sul concetto di “futuro perduto” nella teoria culturale recente, cfr. Mark Fisher, *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and lost futures*, Zero Books, London 2013 (ed. it. *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, traduzione di Vincenzo Perna, Minimum Fax, Roma 2013).

del rimosso”, divenne il nucleo di un dispositivo concettuale di consolazione in cui cura e nevrosi sembravano destinate a confondersi tutto il tempo.

È significativo che l’auge delle pratiche corali e partecipative post-contestatarie coincidesse con i trionfi dell’anti-psicanalismo e dei nuovi saperi neuro-esistenziali. Questa vocazione gestaltica si era inaugurata dissimulatamente già sulle barricate del Sessantotto: riscattato come festa dissidente, lo psicodramma contestatario era valso in fin dei conti come sostituto dello scenario di cura proverbialmente intimo, dialettico e asociale, che era stato il *contratto* psicanalitico. L’azione collettiva leniva gli strappi muscolari del soggetto a colpi di conduttivismo. Uno stesso fervore impedì che varie generazioni, prima e dopo il Sessantotto, facessero i conti con il trauma della loro insufficienza politica; e inibì la possibilità che alla negoziazione dei nuovi valori e paradigmi si applicassero lo scetticismo e cinismo che emergono regolarmente dalla relazione soggettiva e demistificata tra paziente e analista. Il “Grazie di condividere” delle terapie di gruppo divenne l’antidoto positivo ai silenzi, agli spazi negativi dell’anamnesi. In anticipo di decenni sul miserabile *coaching* dei giorni nostri, lo slancio neocomunitario funzionò come coadiuvante immunologico di un devastante paradigma di impresarializzazione dell’io.

Terapia d’urto della soggettività come ricettore privilegiato delle alienazioni sociali (e dell’eccesso di soggettività come inibitore delle integrazioni comunitarie), lo scopo principale della nuova coralità è in fondo socializzare l’intimità, per guarirla e, tutti insieme appassionatamente, guarirne.

Il riflusso della contestazione provocò, in Europa e negli USA, risacche emotive distinte. Se le sinistre intellettuali e artistiche d’oltreoceano difesero come una baronia la loro relazione privilegiata, pragmatica e positiva con il carisma concreto dell’attualità, nella vecchia Europa, traumatizzata da mezzo secolo di vicoli ciechi, le sinistre sopravvissute alla restaurazione dello status quo si accinsero semmai a trattare come una negatività non più mediabile l’impossibilità ormai assodata di liquidare il debito del passato e di concedere crediti al futuro. Se i formalismi americani degli anni Sessanta e Settanta attestarono di una fiducia sostanziale nella possibilità di trascrivere e, chissà, risolvere formalmente le tensioni del presente, il carattere ibrido, impuro, turbolento, “hilarotragico” della prassi artistica e teatrale alle nostre latitudini espose con angoscia e disincanto la sproporzione irrecuperabile tra le eccedenze del tema e le carenze della forma.

Polarizzata fu altresì la risposta corale e coreutica alla deliquescenza del conato rivoluzionario: se le proposte statunitensi configurarono una specie di *immunologia*, le europee svilupparono, almeno fino agli anni Novanta (prima cioè che impazzasse anche qui il temario post-modern) tutti i caratteri di una *sintomatologia*. Il *boom* della *contact improvisation* (CI) statunitense e del *Tanztheater* tedesco, negli anni Settanta illustra bene questa divergenza. Non è un caso che nel nucleo di universi così antitetici pulsasse un’identica determinazione a trattare come significanti psico-politici il tatto e il contatto; che l’ottimismo organico della CI e il pessimismo organizzato del *Tanztheater* si articolassero in

termini aptico-relazionali. Questo scritto non si occuperà in dettaglio del *Tanztheater* e di Pina Bausch, la cui poetica, segnata da un intenso pessimismo relazionale, ebbe una parte assai scarsa nel “filone” di cui ci occupiamo. Di fatto, è emblematico che l’unico contributo genuinamente bauschiano al canone coropolitico della postmodernità fosse il tipico *defilé* che, nei capolavori degli anni Ottanta e Novanta, la compagnia eseguiva immancabilmente verso metà spettacolo; e che questo trenino, *rigaudon* o farandola – il *Bauschreigen*, come fu chiamato – non fosse a sua volta che una riedizione apparentemente scanzonata di *Totentanz*, o *danse macabre*: che insomma il segmento più collettivo dello spettacolo fosse un apologo cinetico sulle incurabili nevrosi della società tedesca del dopoguerra e sulla disperata serialità delle sue convinzioni sociali, convenzioni gestuali e *convezioni* emozionali⁵². Il *Bauschreigen* era dopotutto una profezia del tipo di festosità collettiva e mimetica cui puntava la depolitizzazione dello spazio pubblico: l’unica corallità che potesse darsi in un contesto in cui non vi erano già più “abitanti” del territorio pubblico, ma solo passanti, utenti, naufraghi, infiltrati. Di fatto, con la sua *Wanderung* bustrofedica o aleatoria, indifferente a ogni economia spaziale, costituiva ciò che André Leroi-Gourhan aveva descritto anni prima come “spazio itinerante”: un territorio non più assiale, ma indefinitamente trasversale, che si dà logicamente a vedere in luoghi di passaggio e d’intrattenimento (caffetterie, sale da ballo, cinema abbandonati) finzioni festose e fantasmatiche di concordia collettiva negli scenari stessi della dispersione sociale⁵³.

Diversamente significativo per il *dossier* semantico della coropolitica è il caso di Steve Paxton e delle “figure di convivenza” espresse nella modalità di improvvisazione collettiva conosciuta come *contact jam*.

Paxton rivendicò il brevetto della CI in una conferenza performativa su danza e sport del 1972⁵⁴. La precoce acquisizione dello sport al sistema di significanti della danza sottintendeva alcuni dei mantra cari alle coro-poetiche posteriori: il primato della prassi, lo spirito di gruppo, la salute, la tonicità, l’equilibrio psicofisico, l’unione di gioco, sforzo e creatività; sottintendeva altresì la peripezia semantica che avrebbe comportato, nella tenebra del lessico ministeriale, l’annessione dello sport al menu gestionale della Cultura: il consolidamento agghiacciante di un’*idea sportiva di cultura* e di un’*idea culturale di sport*, che avrebbe designato quest’ultimo, a tutti i livelli (dal *fitness* spicciolo all’atletismo olimpico) come strumento privilegiato di produzione della soggettività, *booster* del consumo,

52. Per un’analisi più dettagliata di questo motivo nel complesso delle poetiche del *Tanztheater* cfr. Roberto Fratini Serafide, *Notturmo di “Café Müller”. Una lettura*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 85-133, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/8714/8719> (u.v. 25/9/2021).

53. Cfr. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964.

54. Per informazioni più dettagliate sul fenomeno storico e sulla poetica soggiacente del *Contact*, cfr. tra gli altri: Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison 1990; Martin Keogh, *The Art of Waiting: Essays on Contact Improvisation*, M. Keogh, Leeds 2001; Cheryl Pallant, *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, McFarland, Jefferson 2017; Steve Paxton, *Contact Improvisation*, in «Theatre Papers», Fourth series, n. 5, Dartington College of the Arts, 1983-1984.

dispositivo infallibile di sedazione politica, modello consensuale d'integrazione sociale e, come no, addestramento mentale permanente alle parole d'ordine del capitalismo autoritario (competitività, spirito impresariale, guadagno, crescita, punteggio, aggressività, performance e dabbennaggine⁵⁵). Per essere onesti, escludendo dall'analisi questo settore della prassi, facciamo torto al tema: nessuna teoria delle costumanze coropolitiche della post-modernità è davvero completa se soprassiede al *turnover* estetico-performativo di quelle che le palestre di tutto il pianeta annunciano come "attività guidate".

Che tipo di stile *politico*, che poetica relazionale si associa alla CI *jam*? Sebbene i suoi decaloghi ottemperino all'esigenza di una semplificazione radicale dei modi di convivenza, comunicazione e mobilitazione (tutti intuitivamente deducibili da una norma ponderale), gli stessi decaloghi prescrivono ai performers di praticare quest'esercizio relazionale in un ambito simbolicamente – e non di rado fisicamente – "protetto": in assenza di queste restrizioni o delimitazioni sarebbero semplicemente impensabili gli stati di intimità, esposizione e disponibilità cui si attribuisce l'umanismo della nuova tecnica. Se in merito al primo aspetto Paxton mutua le tendenze ludico-sperimentali già sbocciate nel vivaio ideologico della post-modern dance, in merito al secondo può considerarsi il vero pioniere dei *dispositivi coreografici* destinati a spopolare negli anni Novanta. L'operazione primaria della CI è "prelevare" una cellula di spazio (nei primi anni se ne assicurava con stuoie l'area di gioco) per coltivarvi un insieme di eterodossie cinetiche, aptiche e organiche, come in un modulo sperimentale, a partire dall'applicazione senza complessi di una regola intuitiva. Riprogrammata come esperienza – John Dewey non è lontano⁵⁶ – la danza invita lo spettatore a fruirne nella sola maniera possibile, cioè vivendola.

Ventilare la scomparsa del pubblico tradizionale non per esclusione ma per inclusione è il principale contributo della CI al progetto di deteatralizzazione (e, nel suo caso, di sdrammatizzazione) che era stato la fantasia ostinata della danza moderna. Questa chiusura di cerchio permetteva di ricondurre a uno spazio regolato, una *full immersion* fatta di contenzione e liberazione (*mundus, chóros* e *encampment*) comportamenti cinetici pensati e vissuti come la sineddoche – corporea e *centripeta* – di quel progetto di tenerezza universale e disinibizione creativa che il Sessantotto non era riuscito a trasformare in palingenesi *centrifuga* del sistema globale. Si trattava, sostanzialmente, di acclimatare l'utopia amorosa del Sessantotto. Questa la segreta melancolia della CI: andrebbe analizzata come parte dell'avventura metaforologica che ha trasformato la serra e il *jardin d'acclimatation* nei veri

55. Sul vincolo tra cultura sportiva e ideologia neoliberale, cfr. Jean-Marie Rohm, *Sociologie politique du sport*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1992; Michael Silk – David L. Andrews (edited by), *Sport and Neoliberalism: Politics, Consumption and Culture*, Temple University Press, Philadelphia 2012. Sulle convergenze ideologiche tra cultura sportiva e fascismo, cfr. Daphné Bolz, *Sport and Fascism*, in Alan Bairner – John Kelly (edited by), *Routledge Handbook of Sport and Politics*, Routledge, New York 2016, pp. 55-65.

56. Cfr. John Dewey, *Art as Experience*, Penguin, London 1980 (ed. it. *Arte come esperienza*, traduzione di Giovanni Matteucci, Aesthetica, Palermo 2010).

emblemi della cultura occidentale e della relazione immunologica che questa intrattiene con ogni forma di alterità⁵⁷. Paxton riscopri e fece riscoprire il vincolo tra amore e precisione: lo scambio di premure ponderali tra corpi poteva ricordare la capacità puerperale di captare le necessità biologiche e affettive di chi non sa esprimerle che per segni pre-verbali. Ma se è vero che questa “poetica dell’accudire” rifletteva la militanza di Paxton per la revisione radicale degli statuti del contatto e del desiderio maschile, è altrettanto vero che, dipendente com’era da una norma di *responsività affettiva* opposta a qualunque principio di *responsabilità effettiva*, la CI fu soprattutto un procedimento di somatizzazione delle fantasie organiche del Sessantotto: il *mood* del *Summer of Love* fatto metodologia cinetica ed esercizio viscerale di palingenesi; o una nuova “discesa alle madri”. Sospesa tra leggi ponderali di gravità e istinti ponderali di gravidanza, tra gesticolazione e gestazione, la ruvida tenerezza della CI fu, in uscita dalla contestazione, l’ultimo atto, e il più ovattato, dell’offensiva contestataria contro i padri e contro tutto quanto la paternità potesse rappresentare in materia di *responsabilità, discorso, legge, programma, prescrizione*.

Così, la coreutica della *jam* libera aleatoriamente un *ethos* tattile che esporta l’eros materno a tutti gli scenari della relazionalità: nel cuore del suo messaggio coropolitico torna a splendere un’adozione senza filtri dell’intimità come possibile schema di convivenza collettiva – poderoso retaggio di una *ars amandi* che si era già espressa disordinatamente in certe *Urszenen* della storia della contestazione, come *Paradise Now* (1968) del Living Theatre, *Dyonisus in 69* di Richard Schechner, *Orghast* (1971) di Peter Brook, e in innumerevoli salmi pop (come l’iperglicemico *Imagine* di John Lennon).

È un *evergreen* della teoria la delicatezza dell’improvvisazione nel riscattare e svincolare i temi dell’approccio fisico dalle regioni conflittuali e sudaticce in cui lo aveva confinato l’immaginario occidentale; esiste un’ampia letteratura testimoniale sulla castità della *jam*, come conseguenza diretta di una prossimità fisica che sarebbe sospetta in qualunque altro contesto. Abrogando qualsiasi topografia erogena del corpo proprio e altrui, il contatto totale de-genitalizza l’intimità: rendendola indiscriminata, esige che non sia più incriminabile. La CI è in qualche modo sessuale senza essere sesso. La raccomandazione di lavarsi a fondo prima di unirsi alla mischia è parte di questa *pietas* peculiare. È proverbiale l’ira con cui gli improvvisatori e le improvvisatrici “navigati” reagivano, negli anni Settanta, ai palpamenti sospetti e alle occasionali eccitazioni di quei neofiti che, sopraffatti dalla situazione, disattendessero l’agenda relazionale del nuovo sport. Insistendo sui suoi crediti politici di sensualità, l’esegesi edificante della CI come dispositivo anerotico offre uno scorcio assai selettivo dei fatti. Se la tecnica poté presentarsi alla critica degli anni Novanta come uno scenario di visceralità innocente, una versione tattile di agape universale, è solo perché pochi anni prima l’ideologia del Maggio aveva

57. Cfr. Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine Philosophische Theorie der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005 (ed. it. *Il mondo dentro il capitale*, traduzione di Silvia Rodeschini, Meltemi, Roma 2006).

indotto una decompressione analoga (e analogamente ambigua) dei decaloghi erotici.

La contestazione fu teatro delle mille *distensioni* di Eros: fuori dalle celle umide della *privacy* peccaminosa, delle perversioni soggettive, delle tensioni e insoddisfazioni, degli antagonismi sessuali, della pornografia borghese e dell'istituzione matrimoniale, Eros si arieggiava. Maggio fu anche il teatro delle sue *conversioni*: gli permise di rinascere (o di passare a miglior vita) come esperienza socializzabile, ludica e naturale. Nel coito campestre e *on the road* rivive il candore primigenio delle copule di Adamo ed Eva: un parossismo di piaceri assoluti, immacolati, animali e mai bestiali. Le ripercussioni di questa eredità "orgasmatica" sulla CI sono semplicemente incalcolabili: la danza poteva finalmente assurgere a scenario di un'eclissi definitiva della coppia come santuario dell'intimità fisica ed "eccezione" sociologica. Lungi dal rappresentare uno spazio di derogazione dei decaloghi sociali, l'intimità si segnalava drasticamente come il paradigma capace di rifondarli. Di più, l'ipertrofia dell'intimità *letterale* (per cui il contatto fisico diventava un antidoto fenomenico alla prossimità solo simbolica, *letteraria* o "rappresentata" – dunque pornografica – delle relazioni sociali e dell'erotismo tradizionale), comportò, sia nella CI che nel suo contraltare europeo, il *Tanztheater*, un'abolizione quasi completa del formato-passo a due, il più rappresentativo del lignaggio della danza storica: avvelenato dall'ostinazione e votato a derive violente o paradossali nel *Tanztheater*, neutralizzato per totalizzazione, per estinzione della sua differenzialità, nella *jam* statunitense.

La revisione dell'immaginario erotico favorì alla lunga una vera e propria giostra di pratiche esemplari: la comunità naturale si modellava su relazioni intime improntate a loro volta a principi comunitari. Ma per quanto la nuova maschera di Eros intendesse sinceramente revocare ogni schema freudiano di *sublimazione*, non può dirsi che, avallando la tesi che solo un'energia libidinale opportunamente *détournée* potesse assurgere a forza civilizzatrice, la CI non offrisse un'illustrazione quasi letterale della stessa sublimazione.

Nel 1970 *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni (la cui protagonista era, non si dimentichi, la figlia di Halprin) ripensava precocemente le malinconie della contestazione. In una famosa sequenza varie coppie o capannelli di giovani (quasi una proliferazione allegorica del duo Frechette-Halprin) fanno l'amore in un paraggio polveroso del deserto americano. Il *flirt* va da una situazione di zuffa giocosa – quasi una profezia dei futuri duetti di *contact* – a scenari di sessualità più esplicita, senza abbandonare in nessun momento il tono ludico, puerile e innocente dell'inizio. Omaggiando empaticamente il paradigma amoroso del Sessantotto con un giardino delle delizie in pieno deserto, Antonioni ne segnalava altresì la debolezza, la sterilità politica, la candida assenza di passato e di futuro.

Negli anni Sessanta, nell'analizzare l'esistenza urbana come rete di reti, Elisabeth Bott e Clyde Mitchell erano ricorsi generosamente a un lessico coreologico (campi, contatti, congiunti, embricazio-

ni, maglie, segmenti, densità, ecc.)⁵⁸. Lo *huddle* degli stessi anni fu in molti aspetti una trasposizione grossolana e affettiva (come groviglio dei corpi) di questa complessità rizomatica, ancora sentita, in bene e in male, come l'unica immagine coreologicamente plausibile del caos metropolitano. In forza dello stesso semplicismo, figure analoghe di mischia e concentrazione dovevano prima o poi rifluire nei carnai distopici di certa danza teatrale (per esempio nel memorabile inizio di *Körper*, un successo di Sasha Waltz del 2000) e nei molti scenari di consumo (dai *foam parties* ibizenchi alle ammucciate candide e modaiole dei *videoclips* di Kylie Minogue) in cui, a partire dagli anni Novanta, la forma della vecchia *comunità di contatto* assurse a espressione sensuale e gregaria (o *con-sensuale*) di un eros collettivo ormai farmacopornografico, completamente scevro da velleità contro-culturali.

L'innocenza di Eros fu a lungo termine l'aspetto più deperibile del retaggio sessantottino: era impensabile che appagasse durevolmente le aspettative amorose e ideologiche d'Occidente⁵⁹. Presentando che ambe le sfere, politica e libidinale, soggiacevano a schemi di potere imbelli e culturalmente atavici, Paxton aveva optato per seminare un campo di interazioni e sperimentazioni in cui il potere stesso abdicasse in favore della *potenza* e la pianificazione in favore dell'*impromptu*. Facendo leva sull'ortodossia tecnica come garanzia di complessità, Paxton consegnò alla posterità coreografica il metodo più idoneo per sperimentare a un secondo livello l'improntitudine che era stata la carenza principale, l'epitome, il carisma del Sessantotto. La malinconia trapassò in prudenza, e l'ammucchiata *hippie* in un atto collettivo e letterale di "ponderazione", che era già metadiscorso, e che affrancava la micropolitica quotidiana da ogni pretesa di cambio di scala: se l'amore poteva prescindere dal sesso, la nuova coropolitica poteva implicitamente prescindere dalla politica. Meno candida e "concertante" che un gioco d'amore nel deserto, la comunità *contact* fu deliberata, tecnica e non di rado "purista", infinitamente più articolata degli *huddles* rodati un decennio prima nelle officine di Judson Church (e mai più usciti di serie). La sua strategia di rappresentazione delle allegorie somatiche della rivoluzione fu isolarsi tecnicamente da ogni raffronto brusco con l'attualità e con la storia. Il peso – o *pensum* – divenne il nucleo di un modo inedito di pensare e soppesare la convivenza. Il futuro che non veniva poteva sempre – proprio perché non veniva – negoziarsi, viverci, sentirsi nel galleggiamento placentale, intemporale e metodico della *jam*. Per anni «Contact Quarterly», la rivista ufficiale della comunità

58. Cfr. Elizabeth Bott, *Family and Social Network*, Tavistock, London 1957; Clyde J. Mitchell, *Networks, Norms & Institutions*, Mouton de Gruyter, Berlin 1973. Metafore coreologiche come quelle evocate dalla nascente teoria delle reti, basate sul contrasto tra i tracciati ortogonali del tessuto urbano e le logiche di embricazione o networking dei corpi che abitano quei tracciati, echeggiano in dispositivi-installazione degli stessi anni, come il celeberrimo *Floor of the Forest* (1970) di Trisha Brown, o in interventi coreografici all'aria aperta, come *Calico Mingling* (1973) di Lucinda Childs.

59. È sintomatico che alcuni dei recenti *revivals* tematici del *contact* perpetuino benevolmente questo malinteso. Esempio, in questo senso, il progetto *Touching Community* (2017) di Aimar Pérez Galí, che si proponeva di utilizzare memorialmente gli strumenti aptici del *Contact* come risposta coreopolitica *après coup* alle discriminazioni e alle manovre d'isolamento immunologico che, nella fase più tragica della pandemia dell'AIDS, avevano colpito duramente l'establishment della danza contemporanea, sottovalutando il fatto che l'aspetto più sensibile dell'esclusione descritta ineriva meno alla "socialità" e affettività che al sesso e alla genitalità. Cfr. Aimar Pérez Galí, *Lo tocante*, Album, Barcelona 2018.

internazionale degli improvvisatori, permise a performer di tutti i livelli di viaggiare, incontrarsi, conoscersi somaticamente attraverso la pratica⁶⁰: fu, trent'anni prima del *boom* dei *social networks*, una risorsa mediatica funzionale allo *scambio di intimità tra sconosciuti*. Lo scherzo merita una riflessione: una volta ridotti il contatto a connessione, e la somatizzazione a digitalizzazione, le coralità scaturite dai nuovi modelli di comunità internautica avrebbero grottescamente invertito il precetto di “insularizzazione della socialità” brevettato dalla CI, realizzandolo come “socializzazione dell’insularità”. Inaugurata nel Sessantotto come un *wishful thinking*, l’avventura delle deflazioni, inflazioni e quotazioni di Eros si sarebbe coronata in mille campagne neoliberali di socializzazione della *jouissance*, di scadimento insensibile dei valori di normalizzazione del piacere a imperativi di *normativizzazione*. La totalizzazione del contatto avrebbe ceduto il passo alla sua banalizzazione; la normalità dell’eccezione relazionale alla normalità dell’eccezione pornografica; il sesso senza genitalità alla genitalità senza sesso⁶¹. Assodata l’insolvenza politica di Eros, sarebbe rimasta la sessualità come prodotto, esperienza culturale, deposito di dissidenze *soft* e stanza anecoica per il clamore sociale.

La CI può considerarsi la prima tecnica di danza genuinamente postmoderna, perché configura un *mundus* di relazioni eminentemente aptico, e perché ai principi *conoscitivi* di apprendimento e destrezza che ancora caratterizzavano le tecniche moderne “ufficiali” (da Graham a Nikolais), oppone una gamma semplificata di processi *cognitivi*, capaci di riconciliare apprendimento, pratica e creazione. Al termine *cognizione* era ricorsa l’ecologia d’inizio secolo per definire l’intelligenza emergente, il sapere aurale e istintivo degli ecosistemi: una conoscenza immanente, fatta d’immersione e contatto, esente da procedimenti mnemonici. La sfida dialettica delle eterotopie corali declinate a partire dagli anni Settanta, e parzialmente ispirate dalle poetiche *contact*, fu in sostanza dissolvere il supervincolo tra fattori aptici e cognitivi che Paxton era riuscito a stabilire: si trattò da una parte di esplorare modalità cognitive che potessero prescindere dal contatto diretto – e dunque di allenare il potenziale intuitivo, la qualità di attenzione o tensione immanente del collettivo; dall’altra di dissociare l’esperienza cognitiva dagli aspetti di *ponderazione* che ancora potevano ravvisarsi nell’economia dinamica della CI, riproponendola in termini letterali e iper-organici, come un processo selvaggio di desoggettivazione. I cori postmoderni sono improbabilmente angelicali o schiettamente animali. Ma invariabilmente immunologici.

La CI aveva abitato una soglia critica, in cui la singolarità concreta sostituiva le soggettivazioni astratte allo scopo, precisamente, di evitare le derive ideologiche di una desoggettivazione senza scarti. Essere una micropolitica *a tentoni*; assorbire intensi residui di nevrosi storica; lasciare suo malgrado

60. Cfr. Nancy S. Smith – Lisa Nelson (edited by), *Contact Quarterly’s Contact Improvisation Sourcebook. Collected Writings and Graphics from Contact Quarterly Dance Journal, 1975-1992*, Contact, Toronto 1997.

61. Per una rassegna di questi fenomeni di reificazione e capitalizzazione cfr. Eloy Fernández Porta, *€r0\$ [Eros]. La superproducción de los afectos*, Anagrama, Barcelona 2010.

ampi margini alla malversazione personale e alla *tentazione* erotica le avevano permesso di essere politicamente più cauta della maggior parte dei succedanei coreutici che avrebbe legittimato o ispirato. Questa cautela lo rese di fatto immune al *peace, love & patchouli* che, come un miasma, spirò nella famiglia allargata delle coropolitiche “sacramentali” degli anni Settanta e Ottanta (dalla *Grand Dance* di Deborah Hay, al *Circle de Mountain* di Anna Halprin; dal *Sacred Circle Dance Movement* di June Watts, al training psicosomatico di Soto Hoffman⁶²).

Neoliberalismo e comunità d’attenzione

Dacché, terminata la sua stagione gloriosa, la contestazione poteva perpetuarsi solo come patrimonio surrettizio e salvifico di pratiche alternative e valori esistenziali (ritirarsi, per esempio, negli interni discreti della sperimentazione, della pedagogia, della dietetica), l’avventura originale delle coropolitiche postmoderne e postume fu giocare su un crinale sottile di concrezione e discrezione, stanzialità e nomadicità, patenza e subliminalità. Possiamo pensare i formati corali dettati da questa dialettica come gorghi o mulinelli sorti spontaneamente o intenzionalmente dal moto di convezione, opposizione e dispersione delle correnti che conformano il panorama dinamico e mentale della metropoli. Che a questi punti di accelerazione centripeta della fantasia comunitaria si attribuisca un significato accidentale (ed eventualmente conflittuale) o sacramentale (ed eventualmente consensuale), questo significato sarà sempre e solo patrimonio dello stesso metadiscorso che fa della Cultura un giardino d’infanzia permanente per utopie estinte.

Per questo, il parametro su cui si misura la varietà delle coropolitiche attuali, è sempre dromologico: tutte pretendono d’immunizzarci contro la velocità specifica del contesto socio-economico. Alle patologie di un ordine di accadimenti sempre più precipitevole, rispondono disegnando protocolli variabili di sedazione o di eccitazione; di decelerazione (il comunitarianismo è in qualche caso una variante cinetica dello *slow-food*), o di accelerazione (il comunitarianismo è in qualche caso una variante del *mad minute*). Da tale dicotomia di atteggiamenti dromologici dipenderanno generalmente le differenze tra corallità colte e spontaneismi pop, tra la formalizzazione coreutica propria di certi esperimenti socio-artistici e la coreutica informale tipica di certi sfoghi collettivi. Per questa stessa ragione il definitivo *turnover* del comunitarianismo, la sua ultima “realizzazione” *pro-forma* si farà su criteri rigorosamente musicali di sincronizzazione: andare perfettamente *a tempo*, senza reticenze né precipitazioni, sarà l’espressione terminale del consenso della comunità danzante.

62. Cfr. Deborah Hay, *Lamb at the Altar. The Story of a Dance*, Duke University Press, Durham 1994; Soto Hoffman, *A Male Dancer’s Journey*, in Annelise Mertz (edited by), *The Body Can Speak: Essays on Creative Movement Education with Emphasis on Dance and Drama*, SIU Press, Carbondale 2002, pp. 44-51; June Watts, *Circle Dancing. Celebrating the Sacred in Dance*, Green Magic, Glastonbury 2006.

Trascorso il tempo delle ambivalenze, nella danza d'arte inizia a darsi una discrasia sintomatica tra progetti coropolitici pudicamente progressisti e fantasie corali impudentemente regressive: le seconde esalteranno la retorica antipedagogica del *disapprendimento disinibente*: un invito generalizzato a tornare bambini (Halprin, Hay, Watts); le prime adotteranno la retorica neopedagogica della *mathesis auto-inibita*: il collettivo dovrà apprendervi a cospirare una gestualità e uno spazio comuni a partire non già dall'abolizione, ma dall'uso discrezionale e discreto delle singolarità irriducibili che lo compongono. A questo settore minoritario della prassi appartengono gli esperimenti coreutici che ho chiamato *comunità d'attenzione*. Se ne può rintracciare il paradigma nello stile polifonico di composizione corale, e nei procedimenti di sincronismo fluttuante adottati in anni recenti da certi coreografi (come William Forsythe, Thomas Hauert, Sharon Fridman⁶³). Tutte queste coropolitiche minoritarie ottemperano più o meno consapevolmente, e con effetti più o meno lenitivi, al principio che il mito escatologico della comunità-destino sia così inagibile da esigere una ricostruzione cauta, un esercizio collettivo e dubitativo di intuizione, di *orientamento*. Non è un caso che propongano con insistenza schemi coreografici di isteresi, traslazione ed esplorazione; che diano così spesso la sensazione di inscenare un gruppo umano *compattamente erratico*, che ignorando la sua meta si mantiene unito solo grazie alla condivisione di questa perplessità spaziale.

Se si interpreta il disorientamento solidale come uno schema di *migrazione*, l'azione del gruppo sarà una metafora efficace della situazione in cui si risvegliarono le collettività dell'era consumista quando fu chiaro che il loro quoziente di socialità era sceso ai minimi storici, e che era urgente abbandonarne le desolazioni; se lo si interpreta come uno schema di *emulazione interna*, rimanderà invece alla nozione di *tendenza* – la forza che, a partire precisamente dall'ecatombe della mentalità sociale, è divenuta l'unico succedaneo di una “convergenza delle volontà”; se infine lo si interpreta come uno schema d'*irrisolutezza*, sarà un'illustrazione involontaria del *remix* ideologico, della ridondanza che affligge il comunitarianismo di stampo borghese nelle società di consumo e sfruttamento: un *wishful thinking* pieno di esitazioni, che gira, si rigira e si ripensa, prigioniero del suo circolo “virtuoso”.

Proprio perché avvisate dell'astenia cognitiva e dell'elevata manipolabilità di una collettività divenuta *massa di consumatori*, tutte le coropolitiche di questo gruppo s'ingegnano di disgregare,

63. Il metodo di composizione di Thomas Hauert (in lavori come *Accords – 2008* – o *La mesure du désordre – 2015*) e degli artisti che lavorano su una linea analoga offre un buon esempio di *comunità d'attenzione* o “navigazione collettiva a vista”: gli interpreti hanno un'idea indicativa dei luoghi formali che dovranno transitare, ma in difetto di ogni gerarchizzazione, benché tutti ascoltino la medesima musica, ciascuno starà lavorando in ogni istante dello spettacolo sull'intersezione sottile tra la sua idea personale di musicalità e la sua imitazione o “interpretazione” deliberata dei movimenti interpretati dai compagni. Lungi dal ricorrere al semplicismo olistico di altre pratiche (come il *flocking*), la sua attenzione sarà sdoppiata o divisa: rispetterà in ogni momento il mandato genuinamente politico di non fare nulla di assolutamente personale, ma assicurerà tutto il tempo un margine “concertabile” di singolarità fenomenica; copiare con astuzia, sforzandosi di produrre un'interpretazione dei segni altrui che possa iscriversi nell'insieme senza stonare, è quasi più difficile che attenersi a un'unico perfetto.

stemperare, decostruire il conformismo di quella massa facendone – valga il gioco di parole – una *massa critica*. Per la stessa ragione, tutte predicano valori di *flusso* o, per meglio dire, sostituiscono con algoritmi di flusso e percorrenza i diagrammi di acclamazione e concentrazione caratteristici della coralità tradizionale; e tutte, contro le logiche del *mainstream* o flusso maggioritario, filano la fragile ipotesi di un “flusso minoritario”, o *meanstream*: coralità “analogiche”, che funzionano per impressioni, indefinizioni, somiglianze, inesattezze e contrattempi armonici, possono considerarsi una risposta volutamente “debole” all’avanzata del semiocapitalismo, col suo clima di iper-stimolazione, digitalizzazione e alta definizione. La loro distanza dai conati di barbarie che occhieggiavano in certe liturgie comunitarie degli anni Sessanta e Settanta (officiate tutt’oggi negli ossari dell’azionismo⁶⁴) è in fondo la stessa che separa il pentecostalismo contestatario dalle religioni sincretiche, laiche e addomesticate – i buddismi privati e induismi modificati – che spopolarono quando il mercato considerò che lo yoga, la meditazione e la ginnastica fossero più redditizi di qualunque flagellazione orgiastica.

Un prototipo illuminante del carattere analogico e defilato delle “comunità d’attenzione” appena descritte sono i procedimenti d’improvvisazione, che Odile Duboc brevettò negli anni Novanta, e che gli interpreti soprannominavano *fernand*. Di regola, un *fernand* – *impromptu* collettivo eseguito senza pubblicità né preavviso in uno spazio pubblico – comincia quando un interprete, mimetizzato tra i passanti, esegue in maniera non plateale una serie di azioni minime (o *actemi*) difficilmente riconoscibili come gesti di danza (*fernand* è una contrazione di *faire néant* – far nulla – o *fainéant* – letteralmente “fannullone”). Gli aneddoti gestuali così prodotti vengono discretamente riprodotti in *décalage* da altri interpreti in incognito (il procedimento è in parte debitore di pratiche anteriori di “teletrasmissione” gestuale, come le *Fire and Roof pieces* di Trisha Brown, del 1973). A misura che prolifera questa pratica di emulazione dissimulata, il *fernand* sviluppa una specie di *coralità coincidentale*: i pochi passanti che riescano a captarla la interpreteranno precisamente come una coincidenza, e solo i più attenti vi scorgeranno un indizio di volontà coreografica o di attanza collettiva. Il pubblico aleatorio che transita gli spazi dell’improvvisazione potrà riconoscere o ignorare del tutto l’esistenza di questa “comunità” avventizia, mimetica e subliminale. Potrà altresì – in molti casi accade – aderire alla cospirazione gestuale, condividere la finzione comunitaria in corso; finanche dedurre dalla circostanza la sensazione che gli allineamenti aleatori e gli unisoni involontari siano la sostanza coreologica della sola figura di convivenza consona all’entropia della società presente: il *chorós* evanescente e interstiziale – la *communitas* di sconosciuti – che affiora dalla spuma dell’indeterminazione urbana solo per tornare a sperdersi; un ritornello (Félix Guattari), cioè un «attrattore in mezzo al caos sensibile e

64. Penso soprattutto ai complessi rituali celebrati periodicamente nel castello austriaco di sua proprietà da Hermann Nitsch e accoliti, sotto l’etichetta di *Orgien Mysterien Theater*. Cfr. Hermann Nitsch – Michael Karrer, *The Gesamtkunstwerk of the Orgien Mysterien Theater*, Dap-distributed Art, New York 2015.

significazionale»⁶⁵; o un micro-accadimento (Abraham Moles)⁶⁶. L'allegoria politica di Duboc, straordinariamente sottile, consiste nel mantenere in ogni istante i parametri di coesione del gruppo in questo punto *anadiomene*, di affioramento, indefinizione e scomparsa: questa “comunità che viene” (parafrasando un’espressione di Giorgio Agamben⁶⁷) e che, proprio perché viene, ha la forma di un presagio, non sarà dunque mai una rivendicazione plateale d’identità condivisa; non inscenerà un dispositivo causale ma una “strategia fatale”⁶⁸; si prefiggerà la trasmissione encriptata di casualità significanti e sincronismi rivelatori, di tutto quanto alligna nella parola *serendipity*; si appaleserà giocando il gioco della sua eclissi, del suo pensoso ritrarsi a posizioni di osservazione e perplessità, come una melodia occulta che, parafrasando un’espressione della migliore etnografia urbana (da Manuel Delgado a Pascal Boyer), si rivela, rivelandone la natura, nel “basso continuo”, nella pura potenza coreografica della mobilità urbana⁶⁹.

Lo spirito analogico delle *comunità d’attenzione* è in molti aspetti un’evoluzione intellettuale del paradigma cognitivo della CI. Maneggiati con imprudenza, i suoi valori di responsività, prudenza ed erranza non sono esenti da ambiguità. Mentre le coropolitiche di elevato tenore dialettico rimandano invariabilmente all’idiosincrasia di certi coreografi (da Hauert a Duboc a Forsythe), grava un sospetto legittimo d’ipocrisia ideologica su tutte quelle tecniche d’improvvisazione collettiva che deducono dalle premesse anti-coreografiche della nuova coralità mille formati accessibili di condivisione empirica; che si riversano nell’*ethos* generalizzato di quell’industria partecipativa cui le risorse onomastiche di politici e mediatori hanno meritato, negli ultimi decenni, i nomi più svariati: *danza sociale*, *danza integrata*, *danza inclusiva* e, come no, *danza comunitaria*⁷⁰. Il *boom* delle pratiche inerenti è un capitolo maggiore della coropolitica postmoderna. L’unica ragione per cui non ne ricostruiremo la storia è che il multiverso della *danza sociale* non ha sostanzialmente prodotto nessun prototipo genuino ed esclusivo di coralità: ha semmai rivendicato come un’eredità non impugnabile, negli anni della sua

65. Manuel Delgado, *El animal público*, cit., p. 188.

66. Cfr. Abraham Moles – Elizabeth Rohmer, *Labyrinthes du vécu. L’espace: matière d’actions*, Klincksieck, Paris 1982 (ed. it. *Labirinti del vissuto: tipologie dello spazio e immagini della comunicazione*, traduzione di Melania Biancat, Marsilio, Venezia 1985).

67. Cfr. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

68. Sulla nozione di strategia fatale, cfr. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Grasset, Paris 2014 (ed. it. *Le strategie fatali*, traduzione di Sandro D’Alessandro, Feltrinelli, Milano 2014).

69. Cfr. Manuel Delgado, *El animal público*, cit., p. 128. La lettura fenomenica della città concreta e della società “vissuta” come “coreografia magmatica”, dunque dell’etnografia urbana come gesto di ascolto immersivo e dinamico era già stata ossessione sperimentale per il cinema classico (da Walter Ruttmann a Jules Dassin), vangelo poetico per il *road movie* statunitense e assioma metodologico per il settore più militante dell’etno-cinematografia (da Margaret Mead a Sol Worth).

70. Della sterminata letteratura inerente al fenomeno e ai suoi decaloghi etici, distacchiamo: Neus Canalias Ávila, *Danza inclusiva*, UOC, Barcelona 2013; Adam Benjamin, *Making an entrance. Theory and Practice for Disabled and Non-disabled Dancers*, Routledge, New York 2013; Aurelia Chillemi, *Danza comunitaria y desarrollo social*, Artes Escénicas, Barcelona 2015; Carmen Palumbo, *Il corpo inclusivo. Educazione, espressività e movimento*, Edises, Napoli 2018; Stephanie Burrige (edited by), *Dance, Access and Inclusion*, Routledge, New York 2017.

espansione irresistibile, tutta la metaforologia corale che il *meanstream* artistico e il *mainstream* commerciale stavano frattanto riprogrammando o superando. Di quella metaforologia ha fatto, per così dire, l'oggetto di un servizio pubblico, che con incorreggibile cinismo (e con inamovibile probità) estende i piaceri fantasmatici del fare comunità a un ampio catalogo di collettivi "a rischio d'esclusione", non senza porre in risalto, di contro all'anonimato normativo delle masse che concerta ("abitanti del quartiere X", "disabili del centro Y", "reclusi della casa circondariale Z"), il nome dell'artista che ha raccolto la sfida di spegnere le ultime braci di antagonismo nel balsamo della *togetherness*. Buona parte della missione del volontariato sociale consiste nel rendere culturalmente efficiente, coreografandola con tutto il massimalismo possibile, il non diritto alla singolarità discrepante, alla diversità non federabile degli individui che compongono i nuovi filoni o pacchetti "infrasociali" di comunità risorgente – come se, frattanto, il diktat di "alternatività" del Sessantotto si fosse reinsediato e accomodato in gamme più statisticamente governabili di "alterità" sociali e funzionali. La dittatura dei servizi sociali ha le sue eterotopie danzanti, i suoi scenari d'acclamazione identitaria, i suoi teatrini d'armonia universale, le sue antologie di *exempla* edificanti, intrise di umori contact, o allineate con gli stessi valori e procedimenti che alimentarono le coreutiche neo-cerimoniali dagli anni Settanta⁷¹. La *Summer of Love* burocratico-assistenziale accumula benemerenzze e moltiplica le sue *Jams*, che sono invariabilmente esemplari perché, in forza di una corrispondenza d'amorosi sensi tra politiche culturali e sociali, prefigura nelle comunità d'esclusi che s'ingegna d'includere coralmemente l'utopia coropolitica terminale: un'inclusione di tutti nella *communitas* generale e concertante dei precarizzati, squalificati, disabilitati, sradicati, subalterni ed espropriati che costituiscono la base socioeconomica agognata dall'ordine neoliberale e la carne da cannone dall'ordine neoculturale. L'insieme predefinito che, nella logica della *danza comunitaria*, include tutti i sottoinsiemi classificati dalle mappe ufficiali dell'esclusione sociale, è pur sempre quello dei "non professionisti": esclusa e concertante per difetto è la "gente comune", il precariato già senza limiti della città, dell'Italia e del mondo.

Amplificate di segno e di contesto, le *comunità d'attenzione* gestate nel territorio della danza d'arte rifluiscono così in un esteso menu di *attenzioni alla comunità*.

Sussumendo le componenti etiche in un'idea sempre più *etologica* di azione collettiva, le coralità postmoderne risultano particolarmente vulnerabili alla retorica del "consumo d'esperienza". L'esempio più persuasivo di questo tipo di *comunità aurale* è l'esercizio conosciuto come *flocking*: applicazione abbastanza letterale delle metafore "migrazionali" che seducono a vario titolo le coreutiche di questo gruppo, il *flocking* (letteralmente "fare gregge" o "stormo"⁷²) è un esercizio di ascolto

71. Una sintesi corretta e pungente delle miserie etiche e concettuali che circondano il dispositivo della danza sociale, è quella della scrittrice e saggista Cristina Morales. Cfr. Cristina Morales, *Lectura fácil*, Anagrama, Barcelona 2018, pp. 366-371 (ed. it. *Lettura facile*, traduzione di Roberta Arrigoni, Ugo Guanda, Milano 2021).

72. Cfr. Ivar Hagendoorn, *Emergent Patterns in Dance Improvisation and Choreography*, in Ali Minai – Yaneer Ba Yam

e intuizione, che permette al collettivo degli improvvisatori, senza istruzioni esterne, di muoversi compattamente e coerentemente, in una specie di “unisono differenziale”, prescindendo, come accade in certi fenomeni di gregarietà animale, da ogni tipo di contatto e ovviamente da ogni impulso d’imitazione cosciente (ogni pretesa di *ethos* collettivo verrebbe meno se si dovesse ammettere che i membri del gruppo stanno semplicemente “copiando”). Questi attributi edificanti d’ispirazione collettiva – e l’ipocrisia gestuale che immancabilmente suscitano – fanno del *flocking* la coreutica più *soft* di tutti i tempi, e ne spiegano il successo in materia di danza socio-inclusiva.

Le sinistre di tutto il mondo entrano in stagnazione quando la visione di futuro che promuovono poggia sempre meno sul desiderio (che è un agente strutturante) e sempre più sulla pulsione (che è il più poderoso dei solventi). Poiché il maggior incentivo psichico di qualunque pulsione è il godimento paradossale del fallimento, demandare a un abbecedario d’impulsi le velleità di trasformazione sociale non farà che retroalimentare, non senza *jouissance*, il loro abbonamento alla sconfitta. Il *flocking*, la più aurale e pretesamente antiautoritaria delle coropolitiche recenti, è una meravigliosa allegoria di questa patologia del pensiero critico attuale, o dei vicoli ciechi e automatismi infocapitalisti in cui trova sfogo: della dissidenza *copypaste*, militanza *like* e politologia *hashtag* in cui si trastulla la comunità telematica di quanti credono che essere di sinistra sia un esercizio virtuale di virtù civiche. Dinamicamente, il *flocking* ben potrebbe descriversi come un “flusso discrezionale”. Il problema è che, distratti dalle metafore etologiche (stormo, gregge, branco e un lungo eccetera di figure bucoliche della *togetherness*), i suoi *fans* tendono a perdere di vista analogie coropolitiche più inquietanti, come quella tra il flusso pulsionale delle sue figure di collettività e i comportamenti che, nell’era digitale, alimentano il fenomeno descritto da alcuni come *dataismo*⁷³: la tendenza di troppi a considerare l’autoevidenza del flusso di dati e l’immersione nello *streaming* permanente come epitome esperienziale della contemplazione o, peggio ancora, come epitome contemplativa di ogni azione possibile. Alimentato da un forte disprezzo della vita interiore come riserva di caccia dei significati, il rincoglionimento da schermo è un Nirvana a portata di dito indice. Se osservato con disincanto, il *flocking* somatizza questo nuovo canovaccio fenomenico, o nuovo stile d’estasi e pulsione. Di più, è possibile che con la sua tenera autoimmunità, col suo beato non andar da nessuna parte (perché viaggiare è più interessante che arrivare) il *flocking* insceni un vero e proprio alibi dinamico; che la sua onda corta e discreta stemperi in un esercizio di neutralità poetica i flussi indiscreti e continui della postmodernità, gli unici realmente carichi di polarità politiche – il turismo e l’emigrazione. Il *flocking* potrebbe a conti fatti non essere null’altro che la cerimonia identitaria di una pseudo-comunità desiderosa d’incontrarsi *perdendosi in sé stessa*, quando la questione politica più lancinante concerne oggi giorno

(edited by), *Unifying Themes in Complex Systems IV*, Springer, Heidelberg 2008, pp. 183-195.

73. Cfr. Roberto Calasso, *L’innominabile attuale*, Adelphi, Milano 2017.

quelle non-comunità precarizzate che, volontariamente o loro malgrado, per eccesso o per carenza di ricchezza, *perdono tutto, anche se stesse*.

Molti dei formati corali del blocco anteriore risalgono alla fine degli anni Ottanta, quando la caduta del blocco sovietico permise al capitalismo rampante di consolidarsi come modello di convivenza unico. La loro utopia non è già più la *Neverland*, il *luogo assente* prefigurata dai Peter Pan della generazione precedente, ma un *luogo dell'assenza*. In fondo, il *fernand* di Duboc, in risposta allo smantellamento neoliberale delle possibilità di azione collettiva, designava già un modo collettivo di assentamento: molto prima che il *rush* telematico decimasse ogni forma di vita sociale, poteva intuirsi che il potere di dissuasione, l'inermità politica, la miseria consensuale implicite nella nozione di *social network* o comunità virtuale, avrebbero fatto leva precisamente sulla visibilità, sulla sovrapposizione e sulla disinibizione; che la dialettica terminale della postmodernità si sarebbe consumata nel segno di un nuovo *Lathe Biosas*, tra istanze d'*inesistenza patente* e di *esistenza latente*. Contro lo spettro capitalista di una comunità concentrata nelle spettacolari astrazioni di una protesta sempre e solo virtuale, era urgente inalberare l'ipotesi di una comunità *concretamente deconcentrata*, dispersa, inapparente e libera da narcisismi performativi.

Ai due estremi delle fantasie coropolitiche della postmodernità vi sono dunque l'apparizione e la sparizione. Lo spazio intermedio è interamente sequestrato da "transumanze" cinetiche che, quando non tradiscono *tout court* un errore ideologico, attestano semplicemente dell'anelito che l'utopia sopravviva in altri luoghi, sotto microclimi più favorevoli. Lo scarto di visibilità tra la comunità costituente come (s)oggetto passivo e appassionato di occupazione illusoria dello spazio societario, e la comunità destituente come soggetto attivo e spassionato di disoccupazione o cessione di quello spazio, è un'altra delle differenze significative tra gli *stili coropolitici* concepiti nel seno della danza d'arte e gli *usi e costumi corali* che spuntano come conigli dal cappello a cilindro del consenso neoliberale; tra dissidenza discrezionale e dissidenze spettacolari; tra *prassi d'invisibilità* e *visibilio della pratica*.

Neoliberalismo e coropolitiche *mainstream*

Al visibilio della pratica afferiscono tutti quei settori della prestazione o "prestanza" collettiva (sportiva, autoestetica, cosmetica e mediatica) che in tempi di totalitarismo spettacolare somatizzano gli effetti consensuali e redditizi della dissidenza riacclimatata: il bestiario del *fitness* pseudo-marziale (*Body Kombat*, *Body Attack*, *Camp Training*, *Crossfit*); l'erbario del *fitness* pseudo-artistico (aerobica, *Zumba*, *Ballet Fitness*, *Total Cycle*, ecc.); la miscellanea neo-festiva del consumo collettivo di musica (*clubbing*, *DJ Sets*, *raves*, *botellones*, concerti); il cretinismo gregario dei *trendig topics* e delle sfide pratiche sui *social* (dal *planking* al suicidio per *selfie*); le performance virali di stampo liturgico-dimostrativo che sbandierano qualità guerriera (dalla danza *haka* del rugby ai *raps* oceanici di protesta);

le manifestazioni “festose e pacifiche”; i pellegrinaggi di massa orditi intorno ai *trending topics* della dissidenza (valga per tutti il caso Greta Thunberg); e ovviamente qualunque forma di sincronizzazione più o meno musicale dell’emozione collettiva (dalla *Ola* degli stadi di calcio ai *Flash Mobs*; dai *Roman Pillow Fights* ai coretti Zoom della cittadinanza confinata). Chi più ne ha più ne metta: lo spettro fenomenico del visibilio post-moderno è ingente e inflazionario. Così ingente che sarà opportuno premettere ai pochi esempi puntuali che ne daremo alcune diagnosi di tipo generale.

Si è rilevato, nella prima parte di questa scorreria coropolitica, come la danza recente non abbia sostanzialmente prodotto un solo “stile di gruppo” che non apparisse per molti versi *analogico*: la cui “perdita di fedeltà” non attestasse, cioè, della perdita cosciente di un originale – la comunità come fatto o come *credo* – da riprodurre, incarnare, ricostruire, invocare. Sarà coerente definire come *digitali* tutte le fantasie coropolitiche di segno opposto – che accaparrano l’attenzione dei *media* e che eccitano i mediatori culturali – non solo perché il loro *flirt* con la virtualità goda generalmente di una salute inimmaginabile nel settore della danza d’arte, ma perché la loro poetica proviene a vario titolo dall’universo delle immagini tecniche e della post-edizione; o perché, a fronte della cautela che caratterizza le pratiche minoritarie e d’autore, la coralità mainstream accompagna la sua offerta d’immanenza con precetti quasi assoluti di “alta fedeltà”: un campo d’addestramento per comunità che si mostrano tanto più attive e appariscenti quanto più si espande il loro deficit di realtà. Come qualsiasi fenomeno virtuale, la comunità *happy happy* del capitalismo festivo possiede il talento di essere e non essere laddove la guardiamo darsi spettacolo. Se le coreutiche *arty* o analogiche descritte come *comunità aurali* o *d’attenzione* tendono a ripudiare i clichés spettacolari, le coreutiche *mainstream* o digitali adattano senza complessi, in pieno secolo XXI, l’estetica dell’ornamento di massa (simmetria, sincronismo, frontalità) allo *Zeitgeist* del *musical* e del *videoclip*. Se le eterotopie comunitarie di questo gruppo sono *unilateralmente* celebrative o protestatarie, è perché all’equilibrio del nuovo ordine giova intrattenere la collettività nell’auto-teatro dell’entusiasmo eccessivo e della dissidenza isterica. Se le coropolitiche *meanstream* optano, nel migliore dei casi, per attenersi a un paradigma concreto di *composizione*, le seconde esibiscono, nel peggiore dei casi, valori totalmente astratti di *opposizione*. Il nuovo ordine è assetato di scenate puerili che tonifichino l’immaginario in vista di una semplificazione, drastica e riposante, degli antagonismi politici. Erede digitale dei clamori del Sessantotto, la dissidenza *pop-rap* non conosce né malinconie né anacronismi.

Un sintomo ibrido di questa virata energetica, in settori ancora immuni alla mano nera del mercato, furono i modelli di coralità convulsa che lessicalizzò, sul finire degli anni Settanta, la cultura *punk* e *heavy metal*. Il *Mosh Pit*, l’*impromptu* collettivo “convocato” dagli artisti in un momento chiave del concerto rock, è il vuoto circolare o *pozzo* che la moltitudine degli assistenti, aprendosi in tutte le direzioni, lascia apparire. Nel momento in cui alcuni “volontari” iniziano a correre in spirale verso il centro di questo spiazzo improvvisato, decine di persone, per emulazione, si uniscono a questo

Maelström percorrendolo a gran velocità in spirali orarie e antiorarie. Quasi nessun *moshing* finisce senza un bilancio più o meno pesante di lesioni⁷⁴. La *Wall of Death* esprime la stessa dinamica in termini ancora più crudi: “muro della morte” è il *mosh pit* longitudinale, la zona franca o striscia di spazio ai due lati della quale si allinea il pubblico di un concerto affinché i due fronti così creati, a un cenno della rockstar, possano collidere *ad libitum*. Quest’irruenza corale ricorda lo *skanking* dei *clubs* anni Novanta (saltare aleatoriamente e in ogni direzione nella calca della discoteca, scontrandosi con altri saltatori).

Radura nello spessore della folla, il circolo del *Mosh pit* e la *zona d’esclusione* della *Wall of Death* sono in un certo senso drastiche illustrazioni topologiche del *chorós* antico: non più l’intorno culturogeno che gesta la comunità che lo sta gestando – dunque non più un dispositivo ortogenico – ma un luogo di depressurizzazioni e accelerazioni, una bolla sul punto di deflagrare per il prolasso delle tensioni che si generano lungo il suo margine. La rincorsa che innesca il tafferuglio come apoteosi e al tempo stesso suicidio della *comunità d’impatto* è il collasso o *big crunch* di una massa instabile, decisa a sfondare la barriera di contenzione che è, che si è data o che le hanno imposto. Il movente segreto della polemologia inerente alla mischia *punk* è, a conti fatti, fare catarsi di una pulsione autodistruttiva che la cultura *underground* degli anni Ottanta sa ancora interpretare e incarnare – in tutti i sensi – come la libido segreta di una società ormai politicamente passiva; vituperare la defunzione mercantile e immunologica di quella società trasformandola in un esercizio deliberato di autolesionismo e, così facendo, esacerbare e invertire la tenerezza aptica della *community* anni Sessanta e della *jam* anni Settanta: la passione subculturale dell’impatto inscena l’ultima “pulsione” residua, l’ultima flagranza ideologica della cultura.

Ma la mischia punk-rock esprime altresì l’eros oscuro, il patto feticista tra i nuovi poteri dello spettacolo e le *jouissances* paradossali della moltitudine: collassando gratuitamente su se stessa per decreto della star di turno (che di fatto corona l’azione collettiva con un numero improvvisato di *stage diving* o *crowd surfing*), la stessa moltitudine celebra l’allegoria deliberatamente abusiva delle implosioni di uno spazio pubblico così sequestrato dalle logiche neoliberali, così spogliato del suo valore d’uso, da autorizzare le amministrazioni a riqualificare precisamente come abuso ogni forma di protesta non autorizzata. Invaso dagli spettacoli del potere, quello spazio non può a sua volta che *invasarsi* periodicamente: smettere di essere il *non luogo* delle confluenze indeterminate e degli scambi cauti, per diventare il *topos* di una ciclogenesi esplosiva, fatta di concentrazioni, implosioni, collisioni; non

74. Cfr. Joe Ambrose, *The Violent World of Mosh Pit Culture*, Omnibus Press, London 2010; Jesse L. Silverberg, *Collective Motion of Humans in Mosh and Circle Pits at Heavy Metal Concerts*, in «Physical Review Letters», vol. CX, n. 22, pp. 1-5. Il *Moshing* è a sua volta l’evoluzione di pratiche come il *pogo*, una pratica *punk* (successivamente popolarizzata presso svariati ambiti del concertismo *pop-rock*) che consisteva nel saltare sul posto con i gomiti aperti e i pugni chiusi, e come lo *head banging*.

più *comprensorio* di mediazioni ma teatro di tutte le immediatezze, vere o false che siano – prossimità violente, cieche esternazioni dello scontento, conflittualità centripete, acclamazioni e adorazioni. La versione sacra della sovraccitazione comunitaria inerente al *Mosh pit*, è non a caso il *praise pit* di certi culti pentecostali. Nessuno degli “autoscontri” somatici inscenati dalla subcultura e dalle subconfessioni è alieno a quell’eros della velocità e dell’incidentalità, quell’anelito esponenziale di “caduta libera” che la post-modernità espleta in mille quadranti fenomenici, dalle montagne russe dei parchi di divertimento alla New Economy, dagli sport estremi ai disastri annunciati del neoliberalismo, dalle viralità internautiche a quelle pandemiche⁷⁵.

Il capitalismo d’alta velocità si è prodigato, negli ultimi trent’anni, per monetizzare anche le ultime riserve di dissipazione e incidentalità. Il roboante slogan del *talent show Fama Revolution* (2010)⁷⁶ – “La gente sta prendendo d’assalto le strade” (con strizzata d’occhio alla *street dance*, che la faceva da padrona in quel *format* televisivo) – conferma che il fantasma di dissidenza *mainstream* messo dal capitalismo autoritario, come un servizio ulteriore, a uso consumo di tutti, gode di ottima salute. Il ricorso alla danza come rivoluzione festosa e a prezzo di saldo – la logica delle *Love Parades* e *Love Balls* recenti – non è mai stato più surreale. L’idea che, per sua natura, la danza in quanto azione “diretta” (e dunque disperatamente succedanea), non abbia bisogno di ragioni e discorsi *perché* è danza, suona a banalità di massimo ascolto e a *revival* glamourizzato di logiche sessantottine e criptofasciste. È di fatto la più sonante delle banalizzazioni in materia di antagonismo politico.

Chiamerò per questo *comunità di conflitto* la famiglia allargata dei comportamenti coreutici, spontanei o formalizzati che afferiscono al *topos* della *Urban Tribe*. La “battaglia” Hip Hop, il formato corale specifico di questo settore della controcultura, riassume bene i termini della questione: invocando la danza come esempio di un *fairplay* e di una sportività retti esclusivamente da parametri di prestazione, e dividendo il mondo in *winner*s e *loser*s, offre la versione elettrizzante e gregaria di una legge della giungla che, frattanto, il capitalismo autoritario impone a colpi di precarizzazione lavorativa, marginalizzazione dei settori deboli, estenuazione della polarità di reddito e privatizzazione galoppante⁷⁷. Che la spettacolarizzazione degli usi del corpo, con le benedizioni del semiocapitalismo

75. Ampiamente trattato da Peter Sloterdijk, questo motivo dromologico trova una prima formulazione esemplare in un saggio di Paul Virilio del 1980: cfr. Paul Virilio, *Aesthetics of Disappearance*, Semiotext(e), Los Angeles 2009 (ed. it. *Estetica della sparizione*, traduzione di Giustiniana Principe, Liguori, Napoli 1992). Ulteriori contributi a questa genealogia del pensiero dromologico sono: Paul Virilio, *Speed and Politics*, MIT University Press, Cambridge 2006; Steve Redhead, *We Have Never Been Postmodern. Theory at the Speed of Light*, University of Edinburgh Press, Edinburgh 2011; Umberto Pagano, *L'uomo senza tempo. Riflessioni sociologiche sulla temporalità nell'era dell'accelerazione*, FrancoAngeli, Milano 2011.

76. *Fama* è la versione spagnola dell’atroce format popolarizzato da Maria De Filippi, in Italia, come *Amici* (il titolo originale, *Saranno Famosi*, fu cambiato per diatribe legali sul copyright). Significativamente lo stesso *talent-show*, nelle edizioni posteriori al 2000, ha mantenuto il titolo del *talk show* di massimo ascolto (parte *dating game*, parte consultorio pop-esistenziale) che negli anni Novanta aveva condotto la stessa presentatrice.

77. Altrove ho trattato in dettaglio quest’aspetto della danza Hip Hop. Cfr. Roberto Fratini, *Cuerpo a banda ancha*, in Id., *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, Paso de Gato, México DF 2019, pp. 287-308.

nascente, si apprestasse a valere come allegoria del potere di acquisizione, e che la fama inerente – agognata e sempre più atomizzata – dovesse assurgere a sostituto fantasmatico del capitale, era dopotutto la profezia brillantemente espressa dal celeberrimo *speech* della *dance professor* Debbie Allen nei titoli di testa di *Fame* (*Saranno famosi*), la serie più indubbiamente dannosa degli anni Ottanta: «Voi fate sogni ambiziosi: successo, fama... Ma queste cose costano, ed è esattamente qui che si comincia a pagare, col sudore».

Il recente salto alla fama fa del neo-tribalismo gregario un fenomeno esente dagli attributi di “società interstiziale” che Frank M. Thrasher e la scuola di Chicago avevano applicato allo studio di certe anomalie urbane (bandolerismo giovanile, teppismo, ecc.). Mediatizzandosi, la tribù urbana mutua tutti i privilegi del metadiscorso: il nuovo selvaggio documenta audiovisualmente il suo stile di vita con più perizia di qualunque antropologo. La passione dell’alta cultura per i fenomeni neotribali non fa che perpetuare le nostalgie dell’antropologia classica, la sua sete archeologica di *holy communities* e il suo razzismo strutturale. Mentre la tribù urbana mima coreologicamente le malattie mediatriche dell’infocapitalismo, il settore liberale e benpensante di quella stessa società crede di scorgere nel giovanilismo odierno e nelle sue anomalie altamente editate il candore di una *Gemeinschaft* genuina, salutare e formalmente rinfrescante⁷⁸.

Purtroppo, il realismo atletico e bellicoso dei *movers* Hip Hop è solo una riedizione *cool* della marzialità d’acatto che schiere di giovani popparono in seno ai totalitarismi storici, con un rischio aggiunto: esibendo un *corpo a banda larga*, capace di riprodurre virtuosisticamente le prestazioni ed edizioni del corpo digitale, si adatta in maniera ancora più capillare al canone antropico promossi dal semiocapitalismo di fine millennio. Prolunga ideologicamente il video-bombardamento di sport estremi che, nelle attuali palestre, culla l’immaginario degli abbonati in una specie di chiamata permanente alle armi, declinata in fantasie di proattivismo, superomismo *pop* e criptofascismi nuovi di pacca. E spiega per quali ragioni Red Bull, leader della fabbricazione di bevaggi energetici e principale finanziatrice degli sport di rischio, monopolizza il calendario agonistico della *B-dance*, del *popping* e del *krump*. È stellare il cinismo con cui, qualche anno fa, il ministero d’educazione francese raccomandò l’introduzione salutare della street dance nei programmi di formazione delle scuole di quartieri marginali, come deterrente contro le tentazioni microdelinquenziali e occasione per gli studenti di sottrarsi alla precarietà sbancando nel mondo dello spettacolo.

Con la sua sociologia spiccia e con la gutturale eloquenza dei suoi *rap*, la tribù urbana è anch’es-

78. È un’eccellente illustrazione di questa tendenza la decisione dell’Opéra di Parigi, per l’edizione del 2019 de *Les Indes galantes* (1735) di Rameau, di affidare l’esecuzione del *rondeu des Sauvages* a un gruppo di *krumpers*, coreografato per l’occasione da Bintou Dembélé. L’operazione si ispirava a sua volta a un *videoclip* di Clément Cogitore del 2017 (parte di una serie audiovisuale che l’Opéra-Bastille commissionò per fomentare la nuova alleanza tra *danse d’école* e le voghe di movimento contro-culturali).

sa, come la maggior parte delle fantasie corali postmoderne, “avanguardia di una regressione”. L’oggetto della pulsione arcaizzante, nel suo caso specifico, è un insieme pre-politico di criteri di plauso e prestigio. Teorizzando la dicotomia tra *civiltà di colpa* e *civiltà di vergogna*⁷⁹, l’antropologia descrive la storia mentale d’occidente come il passaggio precoce da un sistema di convivenza che spregia la taccia irrazionale del disonore a un nuovo sistema, che spregia soprattutto la ragionevole taccia della colpa. In strutture socialmente arcaiche (le stesse che si riflettono nella poesia epica e nelle narrazioni di gesta) la gloria è invariabilmente il miglior programma esistenziale, e la vergogna di una prestazione ingloriosa il peggiore degli spauracchi. L’età eroica non ammette che l’anelito di distinzione sia compromesso da scrupoli morali. L’Edipo omerico, senza che incesto e parricidio gli valgano alcun castigo, muore coperto di onori. Tre secoli più tardi, l’eroe sofocleo si cava gli occhi per espiare una colpa così assoluta che, in qualche modo, non appartiene nemmeno a chi se ne macchia.

L’edipismo sessantottesco aveva già offerto svariati incentivi nevrotici alla delegittimazione ideologica della responsabilità e dei suoi rigori. L’edizione atualizzata di questa sotierologia dell’irresponsabilità sono gli attuali parossismi di competitività, che il comunitarianismo hip hop sussume come un ossimoro necessario: l’assenza di complessi del soggetto post-moderno (che si espone a pericoli futilissimi per una porzione ragionevole di vanagloria telematica) è anche la ricetta autopoetica di preferenza dei giovani condannati a sopravvivere nella società più precarizzata di sempre. Mentre sulle arene di Internet la vergogna e l’impopolarità inducono al suicidio i *losers* del capitalismo Youtube; e mentre la classe politica trasforma l’inverecondia in strumento di campagna, i mendaci codici d’onore dei neo-fascismi e delle mafie, cantati in mille *fictions*, seducono le nuove generazioni più di qualunque paradigma complesso di soggettività politica.

Così si chiude il cerchio fantasmatico della rivoluzione-manco-sognata. “Programmati per essere liberi” è lo slogan di *Aquarius*, una bibita della corporazione Coca-Cola. La bibita porta il nome di un celeberrimo tema musicale di *Hair* (1979) – diretto da Milos Forman e coreografato da Twyla Tharp – il primo *blockbuster vintage* sul Sessantotto e sulla cultura *hippie*: invocata a squarciagola dagli astrologhi del Sessantotto come emblema di un’imminente “musicalizzazione” del mondo e della politica, la parola *Aquarius* è già *musical* negli anni Ottanta e integratore salino negli anni Novanta. Passerà alle cronache, nel 2018, come il nome di una nave d’immigranti cui vari governi europei negarono l’attracco.

79. Per una sintesi del tema cfr. Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley 1951, pp. 28-63 (ed. it. *I Greci e l'irrazionale*, traduzione di Riccardo Di Donato, Sansoni, Milano 2003).

Crepuscoli della coralità

Esistono due modi complementari di liquidare, facendone un effetto speciale, il retaggio del Sessantotto: il primo è la polemologia corriva dispiegata nel multiverso della *Street Dance* e delle esperienze cugine (un vestigio della bellicosità contestataria); il secondo è la concordia da quattro soldi dispiegata nel multiverso del *musical* americano e dei suoi corollari poetici (un vestigio della *festosità* contestataria). A quest'ultima buonuscita della dissidenza afferisce l'allappante performance di coralità *smiley* di cui è traboccata la fenomenologia televisiva e pubblicitaria, istituzionale e fai da te, della crisi sanitaria. L'interfaccia corale di questo comunitarianismo mainstream è, va da sé, il *Flash Mob* (o "ammutinamento lampo"⁸⁰), liturgia terminale di una comunità *Sound of Music* che si costituisce sotto l'alto patronato di Julie Andrews, suorina sfaccendata che, nel *musical* di questo titolo, sfida le SS chitarra alla mano.

La prestazione coropolitica del *Flash Mob* (FM) è ratificare spettacolarmente un'idea mediatrice e taumaturgica di collettività: erogare la finzione che i passanti, la *gente qualunque*, trascinati dall'irresistibile semiosi della musica (risaputo sinonimo di libertà), sciolgano le briglie a un incoercibile istinto performativo, improvvisando una *chorus dance* altamente sincronizzata che sequestra lo spazio pubblico solo per liberarlo dalla noia dell'ordine ufficiale e del disordine ufficioso. Le varianti protestatarie del formato – *Massive FM*, *Frozen FM*, *Silent Rave* – non fanno eccezione. Il "caso" di spontaneità presunta inscenato dal FM regala ai passanti un'immagine esemplare (e di fatto programmata al dettaglio) di disinibizione e condivisione. Il FM è sommossa *soft* e situazionismo televisivo: un *remue-ménage* che trasfigura la routine cittadina in *musical*, spettacolo di varietà, *videoclip*, notizia; che disinibisce le forme consensuali di una coralità gestata per decenni nei santuari della danza sociale, dalla *Macarena* discoteca alla *line dance* dei *clubs country*. Ai cittadini che si motivano in vista di questa mobilitazione artificiale calza a pennello il succitato "Programmati per essere liberi": il loro numero estemporaneo di emancipazione musicale è risultato di minuziose procedure internautiche. L'espressione stessa, *Flash Mob*, non è che la traduzione involontaria, in gergo MTV, del concetto che la strategia hitleriana sintetizzò nell'espressione *Blitzkrieg*: la "guerra lampo" propagandata come il prodotto di un irresistibile slancio collettivo, mentre la si era deliberata in anni di programmazione

80. Il neologismo *Flash Mob* (che può ugualmente tradursi come "turba improvvisa") gioca evidentemente sull'assonanza con parole inglesi che alludono *tout court* alla mobilitazione (*mobilization*) e al movimento (*move*). Il primo *flash mob* conosciuto con questo nome fu il *No Pants Subway Ride* organizzato a New York nel 2002 dal gruppo Improv Everywhere (tuttora responsabile di vari eventi dello stesso tipo ogni anno). È invece italiano il primo *Flash Mob* europeo (Roma 2003). Per un'analisi informale del contesto legale del *Flash Mob* cfr. Ruth Carter, *Flash Mob Law: The Legal Side of Planning and Participating in Pillow Fights, No Pants Rides, and Other Shenanigans*, American Bar Association, Chicago 2013. Per un'analisi della storia del formato, rimando alla tesi di master di Anja Junghans, *Dr Flashmob. Strategie der Sichtarbeit und Evidenz*, GRIN, Norderstedt 2010. Sul concetto di *Smart Mob* (un uso politico intelligente dello stesso formato), cfr. Howard Rheingold, *Smart Mobs: the Next Social Revolution*, Hachette, London 2007.

neurolinguistica delle coscienze. Di fatto, la possibilità che i *social* offrono di istruire e coordinare un collettivo di corifei troppo esteso per riunirsi prima dell'esibizione, ha un precedente inquietante nella possibilità che offrì la cinetografia labaniana di addestrare coreograficamente le masse tedesche in vista delle adunanze di regime. Il *Flash Mob* non è solo un gagliardetto coropolitico per communities di geeks danzerini: è anche e soprattutto la dimostrazione che tali comunità internautiche esistono unicamente come interfaccia e spettacolo.

L'ammutinamento *Sound of Music* ama presentarsi come un caso di vulcanismo sociale esplosivo prima, effusivo poi: inscena senza tregua il mito totalitario di una sintonia così naturale, interclassista e universale da obliterare le distanze e diffidenze che ottenebrano lo spazio societario. Presenta come *glitch*, incidente o accidente del sistema un incentivo spettacolare a riconoscerne e abbracciarne la musicalità. Nel suo pacifismo elettrizzante, comprensibilmente apprezzato dalla classe politica, offre una parodia di rivoluzione ricca in sottintesi involutivi: attribuisce alla musica la stessa virtù che le attribuiva Mary Poppins – quella di dolcificare tutte le pillole dell'obbedienza (i soldati che vanno in guerra al suono di pifferi e tamburi perché, come disse Albert Camus, “la musica approva l'azione”; o la *petite musique* di Louis-Ferdinand Céline, che ritma allegramente la *kermesse* della catastrofe storica).

Il presunto risveglio della collettività diventa letteralmente una formalità, o la versione aggiornata di quel “Deutschland, Erwache!” (“Svegliati, Germania!”) che incitava il popolo a *destarsi nel sogno* della supremazia razziale e di un'assoluta concordia somatica⁸¹. Convertita al fondamentalismo *fitness* del movimento come sinonimo di vita, la gente si riscuote per meravigliarsi e meravigliare: per regalarsi una pausa autopubblicitaria nel viavai dei consumi, dei doveri e del dovere di consumare. Le coreutiche totalitarie inculcavano nelle masse un mito di gloria e abnegazione, incalzandole a identificarsi gioiosamente con l'esercito, invocato come esempio definitivo di *comfort* interiore – quello dell'obbedienza cieca –, e come l'epitome di un'azione esteticamente terminale – la guerra totale come performance della nazione. È un fatto che le collettività più assopite, pusillanimi e supine adorano sentirsi dire quanto sono eroiche. *Mutatis mutandis*, le coropolitiche spettacolari dell'ordine neoliberale incalzano a loro volta la collettività a identificarsi con il teatro musicale e il *videoclip*, invocati come esempio di comfort esteriore (un mondo che canta, balla e ama) e come epitome spicciola delle nuove retoriche di abnegazione e trionfo, di successo e fallimento – si pensi all'atroce *Chorus Line*. Il *musical*, che trasforma in emozionanti *biopics* persino i fascismi recenti – vedasi *Evita* –, è la *Pravda* del totalitarismo light. Si può dire più cinicamente: di regola i *récits*, le narrazioni di ogni origine e tipo – storia, mito, letteratura, religione – attraversano i differenti stadi di un metabolismo culturale

81. Cfr. Éric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, cit., pp. 287-320; Erwin Leiser, “Deutschland, erwache!”: *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Rowohlt, Berlin 1989.

che, nel corso della loro peripezia verticale, fatta di scadimenti, decomposizioni e nuovi compostaggi, ne estrarrà nuovi nutrienti ed enzimi culturali (per esempio nella sequenza fatto-mito-romanzo-dramma-cinema-fumetto-videogioco ecc.). Va da sé che ciascuno di questi “salti di specie” comporti una certa ossidazione della vitalità semantica del *récit*, un decremento della sua complessità narratologica e, non di rado, un impoverimento del suo potenziale di didassi politica. Con pochissime eccezioni, la sequenza metabolica che si è detta obbedisce a logiche letteralmente *riassuntive*: ogni stadio riassume e riduce ciò che era stato digerito negli stadi anteriori; la comprensione diviene *compressione*. Quando, in uscita da questa peristalsi i nutrienti del *récit* sono abbastanza immiseriti da poter considerarsi escrementi, farne un *musical* di successo è quasi un gesto di tempestività culturale.

La guerra e lo spettacolo musicale sono, a loro modo, i paradigmi terminali delle “religioni politiche” che se ne agghindano: se il *récit* ideologico fascista converge verso il punto di fuga del conflitto armato, il *récit* culturale del *mainstream* converge verso il punto di fuga di Broadway e MTV. Esistono, insomma, parallelismi temibili tra le vecchie e le nuove filiere di produzione della soggettività: al *corpo ariano-lavoratore-artista-soldato* dei totalitarismi storici corrisponde punto per punto il *corpo fit-consumatore-creativo-mover* del totalitarismo spettacolare.

Nella fase di consolidamento e parossismo di questa svolta antropica, in un momento in cui persino la voga del *Flash Mob* conosce lievissime flessioni (o si reinsedia nelle telecoreografie dell’era Covid), è viepiù lampante che il paradigma coropolitico può prescindere dagli annosi discrimini tra obbedienza e disobbedienza, tra ordine e insurrezione. I nuovi fronti di autoestetizzazione collettiva porgono alla cittadinanza i benefici psico-politici di un’ambiguità che gli artisti hanno sperimentato per secoli: godere sì, in forza del genio, di una specie di licenza poetico-esistenziale (che la gente comune era solita interpretare come un’espressione di ozio, sfaccendatezza e lassitudine morale), ma farlo al prezzo di una precarietà che, per quasi tutti gli artisti, è sfociata invariabilmente in una subalternità di qualche tipo. Rappresentante di una condizione aporetica, fatta di lussi e abiezioni, *splendeurs et misères*, l’artista tradizionale era il più schiavo tra i soggetti liberi, ma anche il più libero tra gli schiavi. L’*atout* neoliberale, soprattutto a partire dalla crisi del 2008, è fare di quell’aporia un patrimonio comune: vestire di carineria i giri di vite della precarizzazione, lusingando a oltranza l’incontenibile creatività del consumatore, e gli statuti *cool* di libertà, flessibilità e mobilità del nuovo lavoratore autonomo (Glover, Cabyfier, Uberdriver, ecc.).

Per questo, il modello coreutico che, a partire dalla crisi del 2008, fa più onore all’equazione neoliberale tra ozio creativo e lavoro produttivo, quello che più disinvoltamente pubblicizza il diritto universale del nuovo precariato a un certo margine di anomia e sfogo, modellandolo sul prototipo dei *block parties* e dei *balls*, è il cosiddetto *Harlem Shake*: la prima coropoetica sorta direttamente da

Youtube (che trabocca di antologie e *covers* dello stesso *meme*⁸²). Di norma un *Harlem Shake* è il video musicale a camera fissa, di produzione quasi sempre domestica, in cui, sullo sfondo ready-made di uno scenario “produttivo” o lavorativo (ufficio, negozio, fabbrica, caserma, agenzia, mezzo pubblico all’ora di punta) varie persone appaiono seriamente assortite nell’esercizio della loro professione. L’unica eccezione a questo *mood* – generalmente plumbeo – della routine lavorativa e urbana, è un personaggio mascherato (quasi sempre con un sacchetto di carta) che si dondola in maniera incongruente a ritmo di musica. A questo punto sopravviene un taglio secco di montaggio. La sequenza immediatamente successiva mostra, nella stessa inquadratura, il collettivo dei lavoratori di poc’anzi in preda a un attacco di frenesia danzerina, come se, contagiati dall’energia tonta del ballerino anonimo, emancipati dal tedioso obbligo “adulto” di lavorare, si lasciassero possedere per qualche minuto da un poderoso spirito d’insurrezione, festa, *fun*. Un buon *Harlem Shake* ricorderà sempre la memorabile sequenza di *Airplane!* (*L’aereo più pazzo del mondo*, 1980) in cui la stessa insegna luminosa che aveva incitato i passeggeri a mantenere la calma – *No Panic* – li autorizza di colpo a perdere il contegno – *Ok, Panic*).

Suggerendo che l’asservimento al sistema può in qualunque momento ribaltarsi in *after hour*, la più recente delle coropolitiche *mainstream* inscena sui luoghi del lavoro e dello sfruttamento lo spettacolo *express della creatività come lavoro*, o di un’equazione *otium-negotium* perfettamente armonizzata con le premesse ideologiche dello stile di gestione *rock’n roll*, caro alle multinazionali del capitalismo di piattaforma⁸³; ricorda altresì che il *party*, lo scenario di consumo cui riserviamo gli ultimi spiccioli di disobbedienza, è solo un’altra delle nostre prestazioni lavorative, e l’eterotopia di una servitù che non era mai stata altrettanto volontaria: la rivoluzione post-figurata (o sfigurata) del nuovo millennio è una miserevole parcella di benessere – una lordura del prodotto interno lordo – che la *trickle economy* infila con successo nelle tasche di tutti.

Che il crepuscolo della festa coropolitica sia una spettacolarizzazione delle pratiche dissidenti o una mistificazione consensuale e mediatica delle pratiche collettive deve attribuirsi alla profonda immunodepressione delle energie che dovrebbero opporsi allo status quo. L’ultimo caso degno di analisi, a questo proposito, è il fenomeno danzistico che ha travolto la Francia negli ultimi cinque anni.

Il collettivo (*La*) *Horde* – Marine Brutti, Jonathan Debrouwer e Arthur Hamel, oggi direttori

82. Lo stile di danza noto come *Harlem Shake* risale in realtà alle competizioni di *Street Dance* tenute in Rucker Park (NY) tre decenni orsono, dove si conosceva come Al. B. (il nome del *locker* che ne aveva brevettato i peculiari movimenti). Divenne invece un fenomeno *mainstream* a partire dalla sua inclusione nel *videoclip* di *Let’s Get It* (2001) di G. Dep, e dal famoso tema *dance Harlem Shake* di Bauuer (2012). La parodia di quest’ultimo tema, caricata su Youtube dal collettivo The Sunny Coast Skate (TSCS), dettò la struttura di tutte le versioni successive del *meme*. Fenomeno simile sarebbe stata la viralizzazione delle versioni *tribute video*, a partire dal 2013, di *Happy*, la *hit* di Pharrell Williams. In questo secondo tipo di montaggio, differenti interpreti danzano a turno una frase della canzone, in differenti punti della città o del luogo di lavoro (spesso e volentieri un’ambasciata) cui si dedica la *cover*, che normalmente appare come *Pharrell Williams - Happy - We Are from* [nome della città].

83. Cfr. Nick Srnicek, *Platform Capitalism*, Policy Press, Bristol 2016; Benedetto Vecchi, *Il capitalismo delle piattaforme*, Manifestolibri, Roma 2017.

del Ballet de Marseille – ha vissuto una vera epopea di consenso (mantiene tuttora in uno stato di rapimento gli impressionabili critici di danza di mezza Europa). I suoi fondatori fecero anni fa la pensata redditizia di riunire in uno spettacolo corale, *To da Bone* (2017) la comunità dispersa di quegli autodidatti del *jump style* che da anni solevano scambiarsi *skills*, *tricks* e idee coreografiche tramite Internet. Il *jump style*, una denominazione di *street dance* la cui media metronomica di pulsazioni per minuto si aggira attorno a 140, consiste in un assortimento di salti rapidi sul posto; a causa di questo intenso dinamismo le *clips*, i cui autori-interpreti superano difficilmente i venticinque anni di età, durano generalmente meno di un minuto. Gli esecutori danzano preferibilmente di profilo affinché i *tricks* adottati risultino più perspicui per *webcam*. I video fungono al tempo stesso da creazioni originali e *tutorials* didattici per neofiti.

(*La Horde* è per la danza contemporanea ciò che le *boy bands* furono per la musica pop di dieci anni fa. Riunendo i migliori *jumpstylers* in una performance dal vivo s'intendeva celebrare la potenza di emulazione, lessicalizzazione e disseminazione che una forma autodidattica di danza – che era al tempo stesso una categoria semi-ginnica di *challenge* – aveva ottenuto unicamente grazie ai *social*; s'intendeva altresì porre in evidenza il virtuosismo solitario di una prassi *fringe* che starebbe alla nozione tradizionale di coreografia come la *cultura da cameretta* (diari intimi, decorazione adolescenziale d'interni e altre forme di customizzazione dell'intimità) sta alla cultura ufficiale: i critici le affibbiarono prontamente l'etichetta di *Post-Internet Dance*. In sé, il *Jump Style* è una pratica di danza anacronistica. Si era imposto alla cultura di *clubbing* già all'inizio degli anni Novanta. Quando nuovi stili lo eclissarono, si rifugiò nei sotterranei di Internet, prosperandovi come danza *vintage* attorno alla quale si agglutinava una comunità virtuale di performer nostalgici, provenienti quasi tutti dalle distopie socioeconomiche del già defunto blocco sovietico. Grazie a quest'anacronismo, il *jump style* divenne il centro di un massiccio esperimento collettivo di retroalimentazione dinamica del solipsismo. Il lato inverso della sua intimità eterotopica era una finzione di esteriorità distopica. (*La Horde* si affannò così a riprodurre in scena il *décor* postindustriale (periferie, fabbriche abbandonate, edifici sventrati) che appariva come scenografia *ready-made* nei video di *Jump Style*: la “malinconia” postcontestataria (e ormai *tout court* post-storica) doveva assumere, negli spettacoli del collettivo, tratti aggressivi e mimetici.

In sostanza, la poetica de (*La Horde* si situa in un aromatico punto d'intersezione tra la sociopatia solitaria dell'*hikikomori* (il soggetto murato vivo che conserva una relazione esclusivamente virtuale con il mondo esteriore) e la sociopatia della *baby gang*, del *happy slappy* e di altre varianti giovanili del bullismo gregario; tra i carismi dell'isolamento *freak* e l'energia schiettamente aggressiva del manipolo criminale o paramilitare (SA, *Freikorps*, *pandillas*) dedito a improbabili crociate di ringiovanimento delle logiche del mondo. Le due istanze sono tutt'altro che incompatibili: gli squadrismi di ogni colore non hanno mai svolto altra funzione che quella, immunologica, di procurare vie di sfogo

collettive ai complessi totalmente individuali dei loro utenti imberbi. È superfluo ricordare che, già nel 1913, Freud descriveva l'orda (in tedesco *Brüderhorde*, "fratellanza") come la più arcaica, e la più potenzialmente regressiva, delle organizzazioni comunitarie.

La bellicosità, dissidente o semplicemente delinquente, ridiventa un fenomeno d'immagine: nel *look*, la compagnia si compiace di imitare *gangs* giovanili autentiche o di finzione come i Teddy Boys, gli Sharks, i Jets, ecc.; in *Novaciéries* (2015), gli interpreti danzano con passamontagna. Da parte sua, la critica si spende in elegie su questo sovradosaggio di vitalità adolescenziale, fondendo in un unico *récit* agiografico la "bellezza di una comunità condivisa", l'"aggressività *dark*" e la "marzialità quasi militare" delle brusche pantomime di convivenza inscenate dal coro dei nuovi *movers*; e lasciandosi ulteriormente intrigare dal fatto che tutti, qui, *art directors*, coreografi e interpreti, siano poco più che bambini.

Questa innocenza permette, una volta di più, che l'ambiguità del messaggio coropolitico (e forse l'ambiguità potenziale di tutto il vangelo *coreopolitico*) sia gravemente sottovalutata. E dacché sulle prodezze della compagnia-*clan* di maggior successo si chiude questa rassegna delle fantasie corali di un secolo, sarà naturale chiedersi che tipo di convivenza, a loro volta, pre-figurano i cori dinamici de *(La) Horde*; chiedersi, insomma, a che modello di collettività e fantasia partecipativa si rifà il settore di pubblico che, in questo disastroso epilogo di capitalismo, è sempre pronto ad acclamare quelle prodezze. Difficile dirlo: forse una comunità irrimediabilmente decrepita e virtualizzata, composta già soltanto di adulti puerilizzati, bambini crinosi e spontaneisti armati – lupi solitari, *spree killers* e *unabombers*: aggressiva e aggredita in ogni momento.

Tobia Rossetti

Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea

Negli ultimi decenni la danza contemporanea è stata in grado di captare ed elaborare numerosi segnali provenienti dalle più recenti ricerche teoriche e filosofiche. La disciplina coreutica, in un incessante dialogo con le proprie forme, la propria storia e il proprio statuto, ha progressivamente messo in scena le più innovative conquiste della teoria critica, del post-strutturalismo, del femminismo, degli studi di genere e di altri importanti progetti teorici. Essa ha conosciuto interessanti progressi estetici incentivati dalla rinnovata prospettiva epistemologica che ha assunto a partire almeno dal secondo Novecento, ben diversa da quella *moderna* che ne aveva caratterizzato gli esiti nella prima metà del secolo, all'epoca della danza libera prima e della modern dance, americana e tedesca, poi. La danza contemporanea¹, infatti, è emersa come innovativo fenomeno culturale in un orizzonte epistemico profondamente mutato rispetto a quello che aveva dato origine alle rivoluzionarie esperienze di Isadora Duncan, di Martha Graham, di Rudolf Laban, di Émile Jaques-Dalcroze. La ricerca coreutica ha intrapreso a partire dal secondo dopoguerra un avvincente percorso estetico-teorico che ha marcato un distacco sempre più netto dal precedente modo di concepire la pratica di danza. Dopo aver associato, insieme alla filosofia contemporanea, che al corpo appartenesse uno statuto ambiguo, chiasmatico, mai definibile una volta per tutte, essa ha prodotto di rimando effetti tangibili anche nel mondo degli studi accademici, dove sono gradualmente emersi nuovi approcci alla materia. È successivamente alla *svolta del contemporaneo*, infatti, che lo studio della danza ha stretto relazioni sempre più solide con settori disciplinari prima distanti, venendo a definire nuove storiografie della danza metodologicamente identificabili². Dall'incontro della storia della danza con gli studi culturali sono emersi, in

1. Nel tentativo di definire univocamente la *danza contemporanea* gli studiosi non si trovano ancora pienamente d'accordo. Qui ci si riferirà a essa intendendo genericamente tutta la danza prodotta in Occidente successivamente al Secondo Conflitto Mondiale, escludendo le coeve correnti di balletto accademico (balletto moderno, balletto contemporaneo, balletto neoclassico, balletto postclassico, ecc.) e di danza popolare. In questo senso ci si allineerà con la definizione che ne ha dato Alessandro Pontremoli descrivendola come «storicamente collocabile dal secondo dopoguerra in poi» e caratterizzata da due spartiacque: Merce Cunningham negli Stati Uniti e il Tanztheater in Europa (cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 114).

2. Nuove storiografie che Eugenia Casini Ropa ha per prima in Italia ben riassunto e delineato in *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture Teatrali», n. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105.

ambito anglosassone, i *Dance studies*, una nuova prospettiva metodologica che si colloca all'incrocio tra gli studi culturali, la storia del corpo, la critica femminista e di genere, talvolta orientata anche in prospettiva sociopolitica. Particolarmente strategica all'interno dei *Dance studies* si è rivelata la metodologia offerta dalla storia di genere³, specialmente l'applicazione della teoria della performatività del genere che la filosofa americana Judith Butler ha elaborato a partire dagli anni Novanta. Se tale teoria – che più avanti verrà illustrata – è stata adottata con convinzione dagli studi di danza ciò è avvenuto prima di tutto perché una nuova episteme⁴ relativa al modo di vedere il corpo permeava già da diverso tempo numerose aree del sapere compresa quella coreutica. Il presente lavoro intende tracciare in primo luogo una breve ricognizione epistemologica per poter meglio osservare il quadro complessivo relativo all'evoluzione delle teorie di danza nel XX secolo. Successivamente verranno espone alcune elaborazioni della filosofia contemporanea responsabili di aver profondamente influenzato le teorie coreutiche, incidendo attivamente sul mutamento epistemico precedentemente trattato.

Epistemologia della danza moderna e contemporanea

Da un punto di vista prettamente epistemologico, il mutamento che ha caratterizzato la pratica coreutica lungo il corso del Novecento va compreso attraverso due diversi approcci alla danza, uno tipico del cosiddetto *dogma moderno*, caratteristico del primo Novecento, e l'altro sviluppatosi a partire dalla *svolta del contemporaneo*, cioè dalla seconda metà del secolo in avanti. Nello studio delle teorie di danza è consuetudine riferirsi a un *dogma moderno* quando con un unico termine si vuole comprendere lo spettro di teorie e di ideologie che hanno accompagnato la danza moderna. Questo prevede, implicitamente, almeno due proposizioni fondamentali: l'«isomorfismo dogmatico di danza e movimento»⁵, laddove senza il movimento di un corpo nello spazio non si può parlare di danza, e «la messa all'esterno di un contenuto interiore»⁶, ovvero l'espressione o l'affermazione della soggettività

3. Si osservi, a titolo informativo, che in Italia il rapporto tra studi di genere e studi di danza non è dei più fortunati, come messo in luce da Susanne Franco in un suo intervento apparso in una raccolta di studi di settore. La studiosa rimprovera la critica italiana Elisa Vaccarino la quale, nel sostenere la predominanza storica dei coreografi uomini sulle coreografe donne asserisce anche che la maggior parte di essi, in quanto omosessuali, abbiano a disposizione più tempo da dedicare alla pratica coreografica poiché svincolati dagli impegni che comporterebbe l'aver una famiglia. Cfr. Susanne Franco, *Introduzione a Immaginari corporei e rappresentazioni di genere tra danza, scrittura e società*, in Laura Guidi – Maria Rosaria Pelizzari (a cura di), *Nuove frontiere per la Storia di genere*, Università degli Studi di Salerno, Salerno 2013, pp. 217-222, in particolare p. 221.

4. Si adotta qui il termine “episteme” secondo l'interpretazione ormai assodata che ne ha dato Michel Foucault. Per il filosofo l'episteme identifica i rapporti intercorsi in una certa epoca tra le scoperte scientifiche e i discorsi che queste hanno prodotto nei più disparati ambiti disciplinari. In altre parole secondo Foucault le strutture epistemiche definiscono le pratiche discorsive che a loro volta informano i vari aspetti della vita socio-culturale, tra i quali possono figurare anche i modi in cui si pensa, si crea, si guarda e si insegna la danza.

5. Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, in «Ágalma», n. 35, 2018, pp. 18-31: p. 23.

6. *Ibidem*.

realizzata attraverso il movimento. In altri termini la danza moderna coincide sempre con il movimento corporeo e in essa il movimento è la diretta manifestazione di una soggettività. Questi semplici assunti, che paiono scontati nei decenni in cui la danza libera si afferma impetuosamente come nuova forma d'arte indipendente dal balletto, definiscono un orizzonte epistemologico preciso, storicamente connotato, che si potrebbe definire «ontologizzante»⁷. Ontologizzante poiché presume *ontologicamente* l'esistenza di un corpo in quanto oggetto naturale, autonomo e indipendente da agenti esogeni quali sguardi e discorsi, e che esprime altrettanto naturalmente il sentire del soggetto che lo muove. Un orizzonte epistemologico che è diretta manifestazione del pensiero romantico poiché non intacca l'esistenza del corpo della danza in quanto corpo sociale, ma lo descrive come strumento privilegiato del potenziale creativo proprio di ogni soggetto: l'individuo, che ha il pieno controllo del corpo, può attraverso di esso esternare intenzionalmente il proprio universo emotivo.

Presupposti epistemici ben diversi sono invece quelli che animano la danza contemporanea e che si presentano in maniera sempre più consistente a partire dalla stagione coreografica del secondo dopoguerra inaugurata da Merce Cunningham e Alwin Nikolais. I due coreografi americani saranno responsabili dei primi consapevoli tentativi di scardinare il verbo romantico – incarnato al meglio negli Stati Uniti da Isadora Duncan e Martha Graham – di una danza che si voleva sempre come sincera e diretta espressione dell'anima. Dopo di loro a informare la danza contemporanea non sarà più l'ipostatizzazione di un corpo in movimento attraverso il quale il soggetto esprime intenzionalmente se stesso, bensì una pluralità di complesse cristallizzazioni estetiche ed epistemiche che rifiuteranno progressivamente ogni forma di ontologizzazione corporea fino a frantumare l'identità del soggetto danzante, minacciandone l'unitarietà. Su un piano storico-culturale, quello relativo alle teorie della danza contemporanea – come ha evidenziato Caterina Di Rienzo in un suo recente volume dedicato ai rapporti tra danza e filosofia – è «un discorso in cui risuona, evidentemente, la messa in discussione dell'identità del soggetto moderno operata dalla filosofia contemporanea, che ha preso in carico la rottura concettuale dell'unità sostanziale dell'io, il suo non compiersi ed esaurirsi nelle strutture della razionalità e della coscienza»⁸. È infatti attraverso un ripensamento filosofico della nozione di corpo che si è manifestata una radicale trasformazione della pratica di danza laddove l'impalcatura epistemologica della filosofia postmoderna ha tassativamente rifiutato di affiancare al concetto di corpo attributi universali come quelli di “corpo naturale”, “corpo organico” o “corpo originario”. Michel Bernard, studioso di danza francese, ha registrato con grande efficacia questo mutamento epistemico,

7. A formulare questa definizione è Alessandro Pontremoli nell'articolo appena citato: nella sua elaborazione egli fa riferimento alle categorie adottate da una studiosa dell'Università di Bologna nell'ambito della semiotica della prassi performativa (cfr. María José Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, tesi di dottorato, Università degli studi di Bologna 2008, relatrici prof.ssa Patrizia Violi e prof.ssa Cristina Demaria).

8. Caterina Di Rienzo, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair, Mimesis, Milano 2017*, p. 23.

proponendo di adottare il termine *corporeità* per definire la nuova idea di corpo che la filosofia contemporanea è venuta delineando:

A dispetto o al di là delle differenze d'approccio, filosofi ed estetologi contemporanei si accordano per sovvertire radicalmente la categoria tradizionale di "corpo" e per proporgliene una visione originale, al tempo stesso, plurale, dinamica e aleatoria, come un gioco chiasmatico instabile di forze intensive o di vettori eterogenei. Visione che è opportuno designare, ormai, con il vocabolo dalle connotazioni più plastiche e spettrali di "corporeità"⁹.

Quasi sempre i teorici del dopoguerra hanno contestato e problematizzato l'esistenza di un corpo naturale in un'ottica decostruzionista per restituire, tanto al corpo quanto al soggetto che lo abita, uno statuto di ambiguità strutturale ineliminabile. È in virtù di questa ambiguità che, in opposizione al punto di vista ontologizzante, si potrebbe attribuire a questo genere di teorie un approccio «costruttivista»¹⁰, che oppone alla naturalizzazione e alla conseguente *ontologizzazione* del corpo e del soggetto l'idea che questi siano invece dei costrutti, cioè sempre i prodotti di un processo costruttivo – addizionale, storico, relazionale, graduale, insomma mai dato *a priori*. Da *corpo sociale* quello postmoderno diviene un *costrutto* sociale, con un'accezione più radicale nella misura in cui, in un orizzonte neoliberale, esso subisce la pressione di forze estrinseche – culturali e politiche, ma anche economiche e mediatiche – che ne modellano le sembianze attraverso molteplici rappresentazioni simboliche che agiscono con forza dall'esterno su un'identità divenuta più malleabile. Riconoscendo il corpo in quanto prodotto di un preciso contesto semiotico, dunque, l'atteggiamento costruttivista rifiuta di adottare categorie aprioristiche e universali e allo stesso tempo decostruisce le formazioni discorsive ipostatizzate, retoriche e talvolta ideologiche di corpo e di danza. Esso è insomma il costruttivismo epistemologico della filosofia, cioè quella posizione relativista che opera un'impresa di *de-oggettivazione* e *de-sostanzializzazione* della realtà, in base alla quale il decostruttivismo è una conseguenza e non un contrario.

È dunque un approccio di tipo costruttivista a caratterizzare molta della produzione coreutica collocabile alla svolta del contemporaneo, cioè in quel momento storico nel quale la danza – le sue pratiche, le sue estetiche, nonché le teorie e i discorsi che su di essa si sono prodotti – ha preso conge-

9. Michel Bernard, *Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo"*, in «*Ágalma*», n. 35, 2018, pp. 11-17: pp.14-15. Il testo è la traduzione italiana di una comunicazione esposta nel 1990 al Colloque international dell'UQAM/Université du Québec à Montréal intitolato *De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps"*, che Bernard avrebbe poi inserito nel suo volume *De la création chorégraphique* (Centre national de la danse, Pantin 2001) alle pp. 17-24. Cfr. anche il saggio di Sophie Walon, *Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale: une pratique philosophique et politique de "résistance"*, in «*Agôn*», 2011, online: <http://journals.openedition.org/agon/1927> (u.v. 24/6/2021). Qui l'autrice espone il concetto di corporeità elaborato da Bernard e lo applica ad alcuni *case studies* della coreografia contemporanea, avvicinandosi metodologicamente alle riflessioni presenti nel nostro intervento.

10. La definizione è ancora di Pontremoli, mutuata da Contreras Lorenzini. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, cit., p. 19.

do dal dogma moderno, elaborando una proposta variegata di nuove definizioni degli oggetti che la costituiscono: il corpo, il movimento, la tecnica, il linguaggio, la forma, il contenuto. Alterando la definizione del proprio statuto e talvolta della propria funzione, la danza contemporanea ha proposto un nuovo orientamento epistemologico all'insegna della permeabilità delle forme, dell'integrazione degli stili e del rifiuto di una interpretazione essenzialista delle sue stesse componenti. La prima componente a essere gradualmente esclusa dal campo della danza contemporanea è stata la tecnica codificata, messa al bando insieme ai relativi codici espressivi, ai training, alle estetiche coreografiche che produceva nel *modern*¹¹. La ricerca coreutica si è così proiettata al di là di tecniche e accademismi costrittivi, rimettendo in discussione i propri confini disciplinari e di conseguenza l'identità corporea degli stessi danzatori. Anche il *danzatore* e la *danzatrice* sono divenuti concetti obsoleti, specie all'interno di un sistema di mercato che ha richiesto agli interpreti una sempre maggiore malleabilità tecnica e fisica: le *meta-tecniche*, oggi molto richieste nel mondo della danza, sono quelle strategie di insegnamento che prediligono l'inventiva motoria e performativa a discapito di una rigida interpretazione del codice coreografico¹². Spiccata sensibilità propriocettiva, movimento consapevole prima che tecnico, scelte autonome dell'interprete e improvvisazioni di varia natura sono alcune delle qualità che un danzatore deve possedere all'interno dell'attuale panorama produttivo. Anche la danza contemporanea ha così prodotto a sua volta un nuovo dogma, ancora difficile da mettere compiutamente a fuoco, nel quale il corpo viene generalmente approcciato come un rizoma, parallelamente al decentramento degli stimoli espressivi caratteristici delle nuove pratiche di danza. Questa formula caratterizza la danza teatrale occidentale – pur senza essere la formula esclusiva – almeno dal secondo Novecento in avanti. Nel nuovo millennio, inoltre, essa si è confermata la cifra prevalente in quegli ambienti artistici in cui la pratica coreutica procede di pari passo con la ricerca teorica, allacciandosi con forza alle contemporanee conquiste della filosofia.

Alcune nuove filosofie del corpo: il post-strutturalismo e il femminismo

Se si volessero enucleare i filosofi che hanno inciso con maggiore vigore teorico sul modo post-moderno di concepire il corpo e il suo statuto, venendo a definire gradualmente un approccio di tipo costruttivista, si dovrebbero certamente considerare alcuni esponenti del post-strutturalismo francese

11. Considerate le debite eccezioni, tra cui ad esempio la tecnica Cunningham.

12. A questo proposito cfr. ad esempio Meghan Quinlan, *Gaga as Metatechnique: Negotiating Choreography, Improvisation, and Technique in a Neoliberal Dance Market*, in «Dance Research Journal», vol. XLIX, n. 2, 2017, pp. 26-43, online: <https://doi.org/10.1017/S0149767717000183> (u.v. 10/5/2021), che propone una disamina critica della celebre meta-tecnica elaborata da Ohad Naharin agli albori del nuovo millennio.

e del femminismo statunitense. Nella storia del pensiero con il termine post-strutturalismo si identifica – non senza contraddizioni – un indirizzo filosofico che è insieme prosecuzione, correzione ed estremizzazione di alcuni assunti propri dello strutturalismo¹³. Il pensiero strutturalista, sviluppatosi in Francia durante gli anni Sessanta a partire dallo strutturalismo linguistico, si era opposto a tutte quelle filosofie, «come la fenomenologia o l'esistenzialismo, che consideravano irriducibili la coscienza, la soggettività e l'individuo: la coscienza infatti, secondo gli strutturalisti, è solo il riflesso deformato e misconosciuto dei meccanismi inconsci che la producono»¹⁴. Il post-strutturalismo, partendo da un approccio affine a quello strutturalista, ne ha estremizzato le forme enfatizzando, in un'ottica nietzschiana, un indirizzo anti-metafisico:

Alla nozione cartesiana, idealistica, fenomenologica di soggettività, e alla sua esteriorizzazione nella struttura, il poststrutturalismo contrappone l'idea di un universo desoggettivizzato, attivato da differenze libere, non vincolate a nessuna forma o "immagine" del pensiero (Deleuze), oppure l'idea del soggetto come "enunciato", evento linguistico escogitato in una certa epoca (l'età cartesiana) per dare un ordine alla ragione ed escluderne la non-ragione (Foucault)¹⁵.

Le basi per l'attribuzione ad alcuni dei filosofi post-strutturalisti di un punto di vista costruttivista, per come lo si intende in questa sede, sono subito evidenti: i classici oggetti ontologizzati dalla metafisica occidentale, quali la coscienza e il soggetto, deflagrano di fronte a tale approccio, riducendosi a mere stratificazioni culturali, prive di un fondamento ultimo, laddove «l'individuo è solo il punto casuale d'intersezione delle strutture che lo attraversano e lo determinano»¹⁶. Lo statuto di inconsistenza attribuito al soggetto¹⁷ da parte dello strutturalismo prima e del post-strutturalismo poi si rivela categoricamente incompatibile con l'assunto romantico sul quale si era edificato il dogma della danza moderna, che presupponeva l'esistenza aprioristica di un soggetto unitario e di un corpo naturale di cui l'individuo aveva pieno dominio.

Gilles Deleuze: il corpo come rizoma

Uno dei filosofi post-strutturalisti che si è pronunciato per una radicale decostruzione e «destra-

13. Cfr. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, Mondadori, Milano 2002, vol. II, p. 1156.

14. Cfr. Sandro Nannini, *Strutturalismo*, in *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Garzanti, Milano 1981, *ad vocem*, p. 910.

15. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., p. 1157.

16. Sandro Nannini, *Strutturalismo*, cit., p. 910.

17. Infatti, «il nucleo permanente dello strutturalismo è una sorta di antiumanistica e antistoricistica "filosofia senza soggetto" che si colloca in una peculiare posizione polemica rispetto a gran parte del pensiero filosofico del Novecento» (*ibidem*).

tificazione»¹⁸ del corpo è Gilles Deleuze¹⁹. La complessa filosofia deleuziana, sull'onda della riscoperta francese di Nietzsche, adotta categorie quali la *ripetizione*, la *differenza*, il *rizoma*, per destrutturare l'impianto filosofico dialettico di matrice hegeliana. La filosofia di Deleuze incarna e declina su più piani l'immanenza di un punto di vista costruttivista, negando ad ogni categoria concettuale la provenienza da un centro dato *a priori* e applicando allo studio della realtà il modello strutturale del rizoma, in sostituzione di quello arborescente²⁰. La categoria deleuziana che meglio incarna il nuovo modo di pensare il corpo – come suggerito dallo stesso Michel Bernard nel suo intervento già citato²¹ – è quella di “corpo senza organi”, una corporeità idealmente connotata da uno statuto di immanenza assoluta, *destratificata* fino idealmente a scomparire. Essa si trova esposta in *Mille piani* (1980), un'opera scritta a quattro mani con lo psicanalista Félix Guattari, nella quale i due autori propongono un'idea del corpo – una corporeità appunto – radicalmente immanente, tutta spostata sul piano del desiderio, secondo una traiettoria squisitamente nietzschiana.

In *Mille piani* Deleuze e Guattari continuano il progetto iniziato con l'*Anti-Edipo* (1972) alcuni anni prima e da cui riprendono il sottotitolo: *Capitalismo e schizofrenia*. Se nell'opera del 1972 avevano elaborato un'accesa critica filosofica alla psicanalisi e alle istituzioni psichiatriche proprio a partire da una riformulazione positiva della nozione freudiana di desiderio, nell'opera del 1980, che è la prosecuzione e conclusione di quella precedente, essi si pronunciano per un ripensamento anti-dialettico del sapere, di cui intendono destrutturare e decostruire l'organizzazione gerarchica “ad albero”, da ripensare secondo un modello rizomatico. Il testo, suddiviso in due volumi, si presenta come «un'ipotesi di rifondazione generale della cultura, nell'idea di un'epistemologia decentrata e pluralistica»²². Come spiegano Deleuze e Guattari nella prefazione all'edizione italiana, mentre l'*Anti-Edipo* aveva ancora un'aspirazione kantiana,

Mille piani rivendica un'ambizione post-kantiana (benché risolutamente anti-hegeliana). Il

18. Cfr. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto Treccani, Roma 1987, vol. I, p. 233 (I ed. *Mille Plateaux*, tome II, *Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980).

19. Il rapporto fra la filosofia di Deleuze e la danza è stato analizzato, tra gli altri, da Petra Sabisch nel suo denso volume *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon* (epodium, München 2011) e da Roland Huesca nel saggio *Ce que fait Deleuze à la danse*, in «Le Portique», n. 20, 2007, online: <http://journals.openedition.org/leportique/1368> (u.v. 14/7/2021). Già nel 2002 Estelle Jacoby aveva impostato uno studio di questo genere nell'intervento *Penser la danse avec Deleuze*, in «Littérature», numéro monographique *Biographiques*, n. 128, 2002, pp. 93-103, online: <https://doi.org/10.3406/litt.2002.1777> (u.v. 10/5/2021).

20. Sul rizoma cfr. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Introduzione: Rizoma*, in Id., *Mille piani*, cit., pp. 3-36.

21. «Il corpo-organismo che noi apprendiamo quotidianamente non è che uno “strato su un ‘corpo senza organi’, cioè un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione che gli impone delle forme, delle funzioni, dei legami, delle organizzazioni dominanti e gerarchiche, delle trascendenze organizzate per estrarne un lavoro utile”. Ciò che in questo contesto [Deleuze e Guattari] chiamano, sulla scorta di Artaud, il “corpo senza organi”, che subirebbe un tale lavoro di normalizzazione, si definisce come un puro campo di intensità, una connessione di molteplici forze eterogenee a-significanti, in breve, secondo la loro terminologia, “un rizoma”» (Michel Bernard, *Della corporeità come “anticorpo”*, cit., p. 14).

22. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., p. 1165.

progetto è “costruttivista”. È una teoria delle molteplicità per se stesse, là dove il molteplice passa allo stadio di sostantivo, mentre l'*Anti-Edipo* lo considerava ancora in sintesi e sotto le condizioni dell'inconscio. [...] Le molteplicità sono la realtà stessa e non presuppongono alcuna unità, non entrano in alcuna totalità più di quanto non rinvino a un soggetto. Le soggettivazioni, le totalizzazioni, le unificazioni sono al contrario processi che si producono e appaiono nelle molteplicità²³.

Nel testo i due autori dedicano allo studio del corpo il “piano” sesto, intitolato *28 novembre 1947. Come farsi un corpo senza organi?*, partendo da un concetto già proprio di Antonin Artaud, il quale aveva parlato di “corpo senza organi” nella famosa registrazione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu* (“Per farla finita col giudizio di dio”) del 1947, «una sperimentazione che non è solo radiofonica, ma anche biologica, politica, e attira su di sé censura e repressione»²⁴. Attraverso alcune suggestioni artaudiane, spinoziane, taoiste e trascrizioni di alcuni casi di masochismo e di altre anomalie psichiche, i due autori tentano di delineare impressionisticamente l'idea di una corporeità vissuta su un piano diverso da quello comune, spostato verso l'incorporeità e l'inorganicità, al fine di raggiungere una sorta di immanenza del desiderio da sperimentare nel corpo stesso, in una libera circolazione delle forze, delle energie, dei vettori di intensità. Quello che Deleuze e Guattari chiamano “corpo senza organi” – anche abbreviato “CsO” – «non è assolutamente una nozione, un concetto, piuttosto è una pratica, un insieme di pratiche. Il Corpo senza Organi non lo si raggiunge, non si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite»²⁵. E nella fattispecie è una pratica della quale gli autori invitano al più presto a fare esperienza: «Trovate il vostro corpo senza organi, sappiatelo fare, è una questione di vita o di morte, di giovinezza e di vecchiaia, di tristezza e di allegria. Ed è qui che tutto si gioca»²⁶. Il corpo senza organi è una «connessione di desideri, congiunzioni di flussi, continuum d'intensità»²⁷, tutto teso alla conquista – come avverrebbe, secondo gli autori, nell'amore cortese – «di uno stato in cui il desiderio non manca più di nulla, si riempie di se stesso e costruisce il suo campo d'immanenza»²⁸. Un campo d'immanenza nel quale – e questo è significativo per una filosofia della danza che si appoggi anche inconsapevolmente all'episteme di Deleuze e Guattari – «l'esterno e l'interno fanno ugualmente parte dell'immanenza in cui essi si sono fusi»²⁹.

Ipotizzando di trasferire il corpo senza organi su di un piano coreutico, nella contingenza cioè di una pratica di danza che adotti simbolicamente le proposte di *Mille piani*, ci si troverebbe a sperimentare una corporeità nella quale la dicotomia tra interno ed esterno si annulli, proiettando il corpo in un'esperienza dell'immanenza assoluta sul piano propriocettivo e motorio. La corporeità del corpo

23. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Prefazione per l'edizione italiana*, in Id., *Mille piani*, cit., p. XII.

24. *Ivi*, p. 217.

25. *Ibidem*.

26. *Ivi*, p. 219.

27. *Ivi*, p. 234.

28. *Ivi*, p. 227.

29. *Ibidem*.

senza organi è agli antipodi di quella metafisica e neoplatonica immaginata ad esempio da François Delsarte nel XIX secolo – che riuniva in un progetto unitario la vita, l’anima e lo spirito – nonché di tante corporeità coreutiche ontologizzanti, teorizzate nella prima metà del Novecento dalla danza moderna. In Deleuze corpo e soggetto non si danno se non come accumulazioni, costrutti stratificati all’infinito, perché c’è sempre «uno strato dietro un altro strato, uno strato incastrato in un altro strato»³⁰. Sono gli strati a costituire la realtà metafisica, ma al di là – o prima – di essi, non esiste origine, manca una qualsivoglia totalità primaria, una fonte naturale a cui fare riferimento. I due autori sono chiari a riguardo: «[Nel corpo senza organi] non ci sono assolutamente organi frammentari in rapporto a una unità perduta, né ritorno all’indifferenziato in rapporto a una totalità differenziabile»³¹. La corporeità cui alludono Deleuze e Guattari è una corporeità incorporea, priva di alcun fondo metafisico, come anche, metaforicamente, di un piano fisico, naturale, biologico e organico. Lontana dalle teorie della danza, questa corporeità si avvicina tuttavia a quella che avrebbero incarnato – o “disincarnato” – alcuni artisti della danza contemporanea, specie in Francia, prima e dopo *Mille piani*. In una teorizzazione del corpo così impostata, ad esempio, ha trovato spazio la poetica della danza contemporanea propria del «corpo semiotico»³² di Jérôme Bel, coreografo francese che a partire dagli anni Novanta ha proposto una danza poi definita dalla critica *non-danse*³³, nella quale ha portato in scena corpi non danzanti, scuotendo i comuni parametri di riconoscimento di un’opera coreografica. L’artista, «fermando il corpo e denudandolo, allontanandosi da passi codificati o da uno stile coreografico, [...] per mettere a punto un movimento basico, opaco»³⁴, ha ricercato il “grado zero” della danza, prendendo a prestito un concetto dello strutturalismo di Roland Barthes. Inoltre, è stato lo stesso Bel ad aver riconosciuto il debito della *non-danse* verso Deleuze quando, descrivendo l’estetica coreutica del collega Xavier Le Roy, l’ha accostata proprio al corpo senza organi di *Mille piani*³⁵.

30. *Ibidem*.

31. *Ivi*, p. 239.

32. Lo definisce così Silvia Fanti nella quarta di copertina del volume da lei curato *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

33. Sull’origine del termine cfr. Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, L’Harmattan, Paris 2007. Nell’ambito della danza contemporanea europea, la *non-danse* francese, forte del proprio retroterra filosofico, è senza dubbio quella che più ha dimostrato di possedere una consapevolezza di tipo costruttivista. Non è un caso, infatti, che Roland Huesca citi come coreografi maggiormente debitori del pensiero deleuziano Hervé Diasnas, Boris Charmatz, Jérôme Bel e Xavier Le Roy (cfr. il suo *Ce que fait Deleuze à la danse*, cit.).

34. Elena Cervellati, *L’ultimo velo. Nudi e nudità in danza, tra l’Ottocento e oggi*, in «Ágalma», n. 35, 2018, pp. 49-62: p. 59.

35. Cfr. Jérôme Bel, *Crepino gli artisti. A proposito di Self-Unfinished di Xavier Le Roy*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile*, cit., pp. 80-87 (I ed. *Qu’ils crévent les artistes*, in «Art press», numéro spécial *Médium: danse*, n. 23, 2002, pp. 92-98).

Michel Foucault: il corpo come superficie di iscrizione

A cavallo tra strutturalismo e post-strutturalismo, a seconda delle interpretazioni e del periodo di attività preso in esame³⁶, si colloca invece l'opera di Michel Foucault. Appartenente alla cerchia di filosofi francesi che a partire dagli anni Sessanta, in aperto dialogo con le premesse epistemologiche e metafisiche dello strutturalismo, «ritennero che non si dovesse accordare alcun privilegio gnoseologico e assiologico all'uomo e alla figura del *cogito* cartesiano», Foucault riabilitò e radicalizzò la «polemica nietzschiana contro la ricerca di un fondamento ultimo (quale sarebbe ancora il ruolo della struttura)»³⁷. Volendo sintetizzare almeno uno dei tratti caratteristici del pensiero foucaultiano, si potrebbe affermare che tra i compiti principali della sua filosofia figura il tentativo di storicizzare *archeologicamente* – o *genealogicamente*, secondo l'approccio storiografico già proprio di Nietzsche – ogni formazione del sapere che si dia come *a priori*, scardinando il trascendentale attraverso un meticoloso lavoro di storicizzazione e fornendo le basi per restituire a ogni forma del pensiero la sua radice immanente. Una tale concezione del sapere – che di fatto *coincide* con l'approccio costruttivista – si applica funzionalmente anche all'idea del corpo. In molte delle sue opere Foucault sostiene che se esiste un'origine delle epistemi storiche essa va rintracciata direttamente *nel* corpo e nella sua storia fisiologica, in quanto «superficie d'iscrizione»³⁸. Il corpo emerge dai suoi lavori come un costruito malleabile, plasmato dai discorsi e dalle pratiche normative che su di esso esercitano considerevoli forme di potere. Esso viene calato in una dimensione autenticamente sociale e viene concepito, insieme con Deleuze, come oggetto *stratificato*, privo di un centro trascendente e dei connotati di naturalità e di organicità. Alcune delle opere di Foucault dove questo tema assume maggiore centralità sono *Nascita della clinica* (1963), *Sorvegliare e punire* (1975) e *Storia della sessualità* (1976-1984), tre opere spesso citate dagli studiosi di danza, ora per supportare quegli studi che prendono in analisi i rapporti tra danza e politica³⁹, ora per confermare il forte potenziale dell'incontro tra studi di danza e studi di genere⁴⁰, ora per presentare i fertili incroci metodologici che la storiografia della danza può intessere con i più recenti ambiti disciplinari⁴¹. Tuttavia, molti altri documenti foucaultiani non frequentati dagli studi di danza

36. Cfr. il paragrafo *Fra strutturalismo e poststrutturalismo: Foucault*, in Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., pp. 1135-1149.

37. *Post-strutturalismo*, in *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, cit., p. 871.

38. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54: p. 37 (I ed. *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in Suzanne Bachelard (sous la direction de), *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses universitaires de France, Paris 1971, pp. 145-172).

39. Cfr. Mark Franko, *Danza e politica: stati d'eccezione*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino 2005, pp. 5-29.

40. Cfr. Marina Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 203-226.

41. Nel caso degli studi postcoloniali cfr. ad esempio Mahalia Lassibille, *Quando la memoria dell'etnologo vacilla. Oblio, confronto e riappropriazione di una ricerca*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movi-*

si prestano a delle pregnanti considerazioni sul corpo.

In una conferenza radiofonica del 1966 intitolata *Il corpo utopico*⁴² Foucault «rovescia tutte le categorie che hanno regolato i rapporti fra anima e corpo, fra corpo proprio e corpo somatico»⁴³, criticando il corpo della tradizione fenomenologica. L'aspetto più interessante dell'intervento è l'assunto secondo il quale il corpo non è una cosa esistente *in quanto tale*, bensì un'idea, un'oggetto costruito dalla «capacità sintetica dell'io, di cui l'unità del corpo non è che il riflesso»⁴⁴. Considerato sotto questa luce «il corpo, nella sua materialità, nella sua carne, sarebbe come il prodotto dei suoi stessi fantasmi. Dopo tutto, il corpo di chi danza non è appunto un corpo dilatato, secondo uno spazio che gli è interno ed esterno allo stesso tempo?»⁴⁵. Al di là della suggestiva ipotesi di un corpo danzante quale corpo *dilatato*, in grado cioè di percepire lo spazio in maniera diversa e più ampia rispetto alla percezione comune, Foucault delinea un'idea di corpo quale autentico prodotto dell'immaginazione, il punto zero del mondo – postulato dalla fenomenologia – e insieme oggetto senza luogo, altrove rispetto al mondo. Infine fornisce due esempi suggestivi, utili a comprendere il punto di vista costruttivista: «i bambini ci mettono parecchio tempo a capire che hanno un corpo», dal momento che per mesi «hanno solo un corpo disperso, membra, cavità, orifizi»⁴⁶ fino a che non si pongono di fronte a uno specchio elaborando il proprio corpo come organismo; «i greci di Omero non avevano alcuna parola per indicare l'unità del corpo» e sotto le mura di Troia «non c'erano corpi, c'erano braccia levate, petti coraggiosi, gambe agili, elmi scintillanti sopra le teste, ma non c'erano corpi», dal momento che «la parola greca che vuol dire corpo appare in Omero solo per indicare il cadavere»⁴⁷. Sarebbero pertanto lo specchio e il cadavere a insegnarci «che abbiamo un corpo, che questo corpo ha una forma, che questa forma ha un contorno, che in questo contorno ci sono uno spessore, un peso: insomma che il corpo occupa un luogo»⁴⁸, mentre preso in sé e per sé l'oggetto *corpo* non esiste.

In un saggio del 1971 dedicato al metodo genealogico, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, scritto in omaggio al suo maestro Jean Hyppolite, Foucault si pronuncia in un lungo elogio del metodo genealogico introdotto da Nietzsche in ambito filosofico e rimodula alcune categorie nietzschiane alla luce della sua personale proposta filosofica. In un passaggio nel quale tenta di delimitare l'oggetto spe-

mento e coreografie della storia, Utet, Torino 2010, pp. 267-285; nel caso degli studi focalizzati sulle dinamiche del corpo cfr. invece Alessandro Pontremoli, *Danza, cultura e società: identità, potere, memoria*, in Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018, pp. 28-62.

42. La conferenza si tenne sulla rete radiofonica France Culture il 21 dicembre, nell'ambito di un programma dedicato all'utopia e alla letteratura, presentato da Robert Vallette (cfr. Antonella Moscati, *Avvertenza*, in Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 7-8, in particolare p. 7).

43. Antonella Moscati, *Spazi senza luogo*, in Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, cit., pp. 49-59: p. 51.

44. *Ibidem*.

45. Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, cit., p. 42.

46. *Ivi*, p. 43.

47. *Ibidem*.

48. *Ivi*, p. 44.

cifico della genealogia, il filosofo francese perviene a una interessante metafora del corpo quale luogo immanente alla *provenienza* (*Herkunft*) di cui la genealogia andrebbe in cerca:

Infine la provenienza ha a che fare col corpo. S'iscrive nel sistema nervoso, nell'umore, nell'apparato digestivo. Cattiva respirazione, cattiva alimentazione, corpo debole e spossato di coloro i cui antenati hanno commesso errori; [...] è il corpo che porta, nella vita e nella morte, nella forza e nella debolezza, la sanzione di ogni verità e di ogni errore, come porta anche, e inversamente, l'origine-provenienza. [...] Il corpo – e tutto ciò che ha a che fare col corpo, l'alimentazione, il clima, il suolo – è il luogo della *Herkunft* [provenienza]: sul corpo, si trova lo stigma degli avvenimenti passati, così come da esso nascono i desideri, i cedimenti, e gli errori. [...] Il corpo: superficie d'iscrizione degli avvenimenti [...], luogo di dissociazione dell'io [...], volume in perpetuo sgretolamento. La genealogia, come analisi della provenienza, è dunque all'articolazione del corpo e della storia: deve mostrare il corpo tutto impresso di storia, e la storia che devasta il corpo⁴⁹.

Fondamentalmente, spiega Foucault, se esiste un'origine – e si consideri il mito dell'origine che permeava la filosofia europea primonovecentesca nonché la coeva danza libera – essa è da rintracciarsi nel corpo e nella sua storia fisiologica, in quanto «superficie d'iscrizione». Il corpo è inoltre suggerito come «luogo di dissociazione dell'io», confermandone la collocazione nell'universo desoggettivato proprio del post-strutturalismo, e addirittura come «volume in sgretolamento», anticipando un vocabolario che sarà proprio di *Mille piani*. Più avanti Foucault intensifica la sua visione costruttivista del corpo, anticipando alcune considerazioni che confluiranno di lì a poco nella teorizzazione della biopolitica:

Noi pensiamo in ogni caso che il corpo almeno non ha altre leggi che quelle della fisiologia e che sfugge alla storia. Errore di nuovo; esso è preso in una serie di regimi che lo plasmano; è rotto a ritmi di lavoro, di riposo e di festa: è intossicato da veleni – cibo o valori, abitudini alimentari e leggi morali insieme; si costruisce delle resistenze. La storia «effettiva» [sviluppata con il metodo genealogico] si distingue da quella degli storici per il fatto che non si fonda su nessuna costante: nulla nell'uomo – nemmeno il suo corpo – è abbastanza saldo per comprendere gli altri uomini e riconoscersi in essi. [...] La storia sarà «effettiva» nella misura in cui introdurrà il discontinuo nel nostro stesso essere; dividerà i nostri sentimenti; drammatizzerà i nostri istinti; moltiplicherà il nostro corpo e l'opporrà a se stesso. Non lascerà nulla al di sotto di sé che abbia la stabilità rassicurante della vita o della natura; non si lascerà trascinare da nessuna sorda caparbia, verso un fine millenario. Scaverà ciò su cui si ama farla riposare, e si accanirà contro la sua pretesa continuità⁵⁰.

Foucault imbraccia il martello nietzschiano nel dichiarar guerra tra le righe a molti degli approcci filosofici e storiografici precedenti – tra cui lo stesso strutturalismo – e lo fa ancora una volta attraverso la suggestione del corpo in quanto oggetto che più di altri avverte sulla propria materialità il peso della storia.

Ancora, in un'intervista apparsa nel 1975 su «Quel corps?» con il titolo *Pouvoir et corps* Foucault immagina che l'intera archeologia delle scienze umane possa essere costruita a partire dallo studio

49. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, cit., pp. 36-37.

50. *Ivi*, pp. 42-43.

dei meccanismi di potere che investono il corpo, i gesti e i comportamenti⁵¹: un programma filosofico che per molti aspetti coincide con l'attuale agenda degli studi di danza⁵². Nell'intervista il filosofo procede nell'elaborazione di una teoria che in un futuro prossimo sarebbe stata inglobata nelle riflessioni sulla biopolitica: «non è il consenso che fa apparire il corpo sociale, ma la materialità del potere sul corpo stesso degli individui»⁵³. Foucault sembra implicitamente comprendere nel suo discorso quelle forme di *cura di sé* che nel Novecento andranno dalla *Körperkultur* tedesca⁵⁴ al nuovo culto del corpo caratteristico degli anni Settanta:

La padronanza, la coscienza del proprio corpo, non si sono potute raggiungere che per effetto dell'investimento del corpo da parte del potere: la ginnastica, gli esercizi, lo sviluppo muscolare, la nudità, l'esaltazione del bel corpo... tutto questo è nella linea che conduce al desiderio del proprio corpo attraverso un lavoro insistente, ostinato, meticoloso che il potere ha esercitato sul corpo dei bambini, dei soldati, sul corpo in buona salute⁵⁵.

Foucault, com'è noto, avrebbe declinato questo genere di indagini ne *La storia della sessualità*, e in particolare nel terzo dei volumi che compongono quest'opera, studiando il fenomeno della *cura di sé* nell'antichità⁵⁶. Allo studioso di danza viene spontaneo domandarsi che conclusioni avrebbe potuto trarre il filosofo francese da una tale riflessione se non avesse rivolto il suo studio all'antichità ma, perché no, alla diffusione novecentesca della danza moderna, in gran parte animata da una nuova e diversa forma di “desiderio del proprio corpo”, passibile di essere interpretata all'incrocio tra il puro edonismo e uno strumento di *tecnologia del sé*. Un confronto interessante può essere intrapreso con l'analisi che pochi anni prima aveva compiuto Michel Bernard in *Le corps* (1972), che Vito Di Bernardi ha illustrato nel seguente passaggio:

Giustamente Bernard, studioso di Freud e Foucault, annotava sin dagli anni Settanta come “la riscoperta del corpo” nei comportamenti delle nuove generazioni, nelle scienze umane, nelle arti, nel teatro di ricerca (Living e Grotowski), nella danza dionisiaca di Bédart, portava con sé insieme alle istanze rivoluzionarie il pericolo di un rovesciamento, di una banalizzazione consumistica. Spiritualizzato, erotizzato, terapeutizzato, palestrato, cosmetizzato, ostentato e fagocitato dai media, il corpo è in effetti presto diventato un mito di oggi: è divenuto l'emblema stesso della liberazione da ogni tabù del passato, simulacro del Nuovo. [...] Il corpo intimo dei sentimenti e della sessualità, esposto e spettacolarizzato – per poter valere davvero – è diventato il terreno di un nuovo colonialismo⁵⁷.

51. Cfr. Michel Foucault, *Potere-corpo*, in Id., *Microfisica del potere*, cit., pp. 137-145, in particolare p. 143 (I ed. *Pouvoir et corps*, in «Quel corps?», n. 2, septembre-octobre 1975, pp. 2-5. L'intervista è del giugno 1975).

52. Cfr. Alessandro Pontremoli, *L'agenda – in divenire – degli studi di danza*, in Id., *La danza 2.0*, cit., pp. 34-62.

53. Michel Foucault, *Potere-corpo*, cit., p. 137.

54. Su questo tema cfr. l'ormai classico volume di Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

55. Michel Foucault, *Potere-corpo*, cit., p. 138.

56. Cfr. Michel Foucault, *Storia della sessualità*, vol. III, *La cura di sé*, Feltrinelli, Milano 2019 (I ed. *Histoire de la sexualité*, tome III, *Le souci de soi*, Gallimard, Paris 1984).

57. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 54.

Anche Michel Bernard si allaccia al nuovo paradigma critico inaugurato da Foucault che, contestando l'attribuzione al corpo di uno statuto metafisico, riconduce quest'ultimo alla sua natura di oggetto culturale, su di un piano radicalmente immanente. La filosofia post-strutturalista ha dunque svolto un ruolo di prim'ordine nel traghettare la concezione occidentale del corpo da una visione ontologizzante a una costruttivista. Volendo rintracciare una simile filosofia in ambito coreutico, non si può non pensare ai radicalismi della stagione post-modern, che in anni di grandi contestazioni politiche ridussero al minimo il gradiente estetico e teatrale del movimento⁵⁸. Yvonne Rainer, ad esempio, lucida profetessa della natura costruita del corpo, propose nel suo celebre *No Manifesto*⁵⁹ la rinuncia a tutti i manierismi, i tecnicismi e gli estetismi della danza, al fine di raggiungere un'idealizzata corporeità spontanea e decontratta. Pur cavalcando l'idea di corpo come «emblema stesso della liberazione da ogni tabù del passato»⁶⁰, la motilità corporea proposta dalla post-modern dance, mirando al raggiungimento di un movimento derivato dalla quotidianità, lasciava emergere sulla scena un intrinseco bagaglio di informazioni culturali – quel “peso della storia” che secondo Foucault è iscritto nel corpo – carico di un portato drammaturgico in sé più eloquente di qualsiasi coreografia⁶¹.

Judith Butler: la sostanza corporea come prodotto culturale

Successivamente, un importante lavoro di problematizzazione e *destratificazione* del rizoma corporeo è stato realizzato, sulle orme dei filosofi appena citati, dall'ondata di filosofia femminista diffusasi negli Stati Uniti negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo. A partire da questo periodo storico le pensatrici femministe hanno incominciato a operare nelle università, consacrando la loro disciplina a livello accademico, insieme all'ingente contributo dei *gender studies*⁶². In questi stessi anni si sono sviluppate le frange più radicali del femminismo, rappresentate tra gli altri da Donna Haraway e Judith Butler, due studiose impegnate «a mettere in discussione e a demolire la dicotomia genere/ sesso»⁶³, rigettando con forza ogni concezione binaria della realtà, specie quella di genere. In particola-

58. Cfr. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston 1980 (ed. it. *Terpsichore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemera, Macerata 1993).

59. Yvonne Rainer, *Works 1961-1973*, New York University Press, New York 1974, p. 51. Il manifesto era già apparso in «Tulane Drama Review», vol. X, n. 2, Winter 1965, p. 178.

60. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 54.

61. All'esempio statunitense va poi aggiunto nuovamente quello della *non-danse* francese, come riporta ancora Huesca nel suo saggio dedicato ai rapporti tra la filosofia di Foucault e la danza contemporanea: *Michel Foucault et les chorégraphes français*, in «Le Portique», n. 13-14, 2004, online: <https://doi.org/10.4000/leportique.632> (u.v. 14/7/2021).

62. Cfr. *Femminismo*, in *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, *ad vocem*, vol. IV, p. 4027.

63. Giovanni Fornero – Salvatore Tassinari, *Le filosofie del Novecento*, cit., p. 1292.

re Judith Butler⁶⁴ è responsabile di aver radicalizzato la visione biopolitica di Foucault in un'ottica più marcatamente "materialista". Filosofa americana paladina della *gender theory*, la Butler ha elaborato una fortunata teoria che interpreta il genere come intrinsecamente performativo. Il concetto si trova esposto in due opere apparse negli anni Novanta e divenute dei classici della filosofia contemporanea: *Questione di genere* (1990) e *Corpi che contano* (1993). Secondo la teoria butleriana il potere dei discorsi influirebbe sulla stessa materialità dei corpi poiché alla lingua non appartiene uno status mimetico o rappresentativo, bensì «produttivo, costitutivo, si potrebbe dire anche performativo, dal momento che tale atto significativo delimita e delinea il corpo che sostiene di trovare prima di ogni significazione»⁶⁵. Rimodulando in maniera originale le categorie di sesso e di genere, l'autrice ha criticato con forza l'idea che al corpo appartenga una materialità naturale, arrivando a negare qualunque forma di determinazione fisica. Come spiega – nell'ambito degli studi di danza – Marina Nordera, citando un significativo passo di *Corpi che contano*:

Judith Butler, con lo scopo di de-essenzializzare sia il biologico sia la costruzione culturale, propone un "ritorno alla nozione di materia, non come sito o superficie, ma in qualità di processo di materializzazione che si stabilizza nel tempo per produrre quell'effetto di delimitazione, fissità e superficie che noi chiamiamo materia". Dunque nemmeno il sesso è da considerare come biologicamente determinato e invariabile, così come il genere non è dato una volta per tutte, ma è il risultato di un processo continuo di acquisizione da parte dell'individuo nell'arco della sua esistenza⁶⁶.

In altre parole, attraverso una radicalizzazione dell'insegnamento foucaultiano, per la filosofa americana il corpo materico non ha maggiore densità del corpo in quanto discorso costruito *performativamente*. Nei suoi lavori sesso e genere assumono una natura performativa rivelandosi categorie instabili, mobili e dinamiche, sulle quali agiscono forze endogene – la volontà del soggetto – ed esogene – l'ambiente circostante e il sistema normativo in cui l'individuo è inserito. Più precisamente, la filosofa sostiene che il genere non sia altro che «la ripetuta stilizzazione del corpo, una sequenza di atti ripetuti all'interno di una rigida regolamentazione che produce l'apparenza di una sostanza, di un modo d'essere naturale»⁶⁷. È dunque la performatività del genere a produrre e modellare la sostanza corporea, determinando il sesso e conferendo a esso l'illusione di naturalità. Da un punto di vista epistemologico, Judith Butler ha spinto alle estreme conseguenze la nozione costruttivista di corpo,

64. Anche Judith Butler viene spesso citata dagli studiosi di danza, specie in ambito statunitense: cfr. ad esempio Susan Leigh Foster, *Choreographies of Gender*, in «Signs», vol. XXIV, n. 1, 2003, pp. 1-33, online: <https://www.jstor.org/stable/3175670> (u.v. 16/7/2021); André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York-London 2006; Linda J. Tomko, *Femminile/Maschile*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 117-140.

65. Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 26 (I ed. *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*, Routledge, London 1993).

66. Marina Nordera, *Generi in corso*, cit., p. 208.

67. Marianna Ginocchietti, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici», n. 7, 2012, pp. 65-77: p. 72.

teorizzando la stessa materialità corporea in quanto costruzione sociale e performativa. Il corpo perde la sua apparenza ontologica e deflagra in una gamma potenzialmente infinita di identità di genere modificabili *performativamente*.

A partire dagli anni Novanta la pratica di danza si gioverà profondamente di una tale teoresi, rivendicando per se stessa un potenziale creativo che mentre produce nuove forme estetiche, contemporaneamente modella l'identità del performer, influenzando sui suoi processi di soggettivazione. Addirittura, dal momento che la materialità dei corpi diviene un effetto di pratiche e discorsi, la danza assume la capacità stessa di plasmare la sostanza corporea in quanto pratica privilegiata di messa in forma del corpo. Non stupisce dunque che un altro artista della *non-danse* francese, Xavier Le Roy, interrogato circa i legami tra la sua danza e la rappresentazione di genere, abbia dichiarato: «sono stato molto influenzato dagli scritti femministi, che interpretano il ruolo della donna in termini di performance»⁶⁸. L'artista inoltre ha inserito nel testo della conferenza-performance intitolata *Product of Circumstances* (1998-1999) una significativa riflessione sull'opera di Elizabeth Grosz, filosofa femminista vicina a Judith Butler⁶⁹. Ma un'applicazione pratica delle teorie butleriane si può riscontrare anche *ante litteram* in tutte quelle forme di danza orientate verso una rappresentazione *altra* del corpo umano che plasmandone la forma e le sembianze ne faccia perdere i connotati di riconoscibilità antropica, evocando corporeità aliene, ora sinistre ora ludiche. È questo il caso, ad esempio, della pirotecnica danza serpentina di Loïe Fuller analizzata dalla lente critica di Stéphane Mallarmé⁷⁰, delle intuizioni degli artisti del primo Novecento vicini alle avanguardie storiche⁷¹, dei surreali spettacoli di Alwin Nikolais, delle forme del Butō giapponese: tutti fenomeni in un modo o nell'altro progenitori dei recenti lavori di Xavier Le Roy⁷². Una macro-categoria di danza, insomma, che ha messo in gioco i presupposti naturali e biologici di una morfologia corporea data *a priori*, proponendo una pluralità di corporeità "altre" che hanno dato *performativamente* sostanza a nuove materialità organiche attraverso innovativi *enunciati* coreografici.

68. Dorothea von Hantelmann (a cura di), *Una conversazione con Xavier Le Roy*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile*, cit., p. 94.

69. Cfr. Xavier Le Roy, *Un prodotto delle circostanze*, estratto dal testo usato come partitura per l'omonima conferenza-performance, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile*, cit., pp. 71-79, in particolare p. 75.

70. Cfr. il capitolo *La danza della luce* in Jacques Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell'arte*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, pp. 133-148 (I ed. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011) e il saggio di Caterina Di Rienzo, *Mallarmé e Valéry: leggere la danza*, in «Ágalma», n. 23, 2012, pp. 70-79.

71. Si pensi ad esempio a Oskar Schlemmer (*Triadisches Ballett*, 1922), a Fortunato Depero (*Balli Plastici*, 1918 e *Anibccam del 3000*, 1924), alla dichiarazione d'intenti presente nel manifesto *La danza futurista* firmato nel 1917 da Filippo Tommaso Marinetti, nonché alla sua nota collaborazione con Giannina Censi.

72. Cfr. i suoi primi tre spettacoli *Things I Hate to Admit* (1994), *Zonder Fact* (1995) e *Burke* (1997), nonché il più celebre *Self-Unfinished* (1998).

Conclusioni

Trait d'union delle filosofie qui descritte è un atteggiamento *denaturalizzante*, indirizzato alla decostruzione dell'apparato metafisico occidentale, sulla scorta della filosofia nietzschiana. I filosofi che più hanno influenzato la danza contemporanea mirano a eliminare ogni residuo di trascendenza attraverso l'alleanza intellettuale con un'immanenza desoggettivizzante. Per Deleuze il corpo è un rizoma, descritto come se non avesse organi e privo di un centro e di una dimensione interiore; per Foucault è un costrutto discorsivo, debole e inerme contro le forze biopolitiche; per Butler è un prodotto performativo addirittura nella sua sostanzialità materiale. Di conseguenza, una filosofia della danza che voglia interpretare il corpo secondo un'ottica costruttivista non potrà più essere intesa in una prospettiva olistica⁷³, non ricercherà una fonte originaria né uno stato naturale del corpo, ma rinunciando a tali enunciati accetterà l'inafferrabile molteplicità semiotica di cui il corpo è costituito e di cui è a sua volta produttore. Sarà una prospettiva decentralizzante, rizomatica, in grado di muoversi tra le correnti della filosofia contemporanea lasciandosi alle spalle la metafisica e proponendo la corporeità e la soggettività umane come piani di immanenza assoluta. Non concepirà più un dentro o un fuori, perderanno per essa ogni significato i vecchi concetti di interiorità ed exteriorità di cui si era ampiamente nutrita l'epistemologia romantica, e con questa la danza moderna e le teorie che aveva prodotto. Per una danza contemporanea in linea con l'atteggiamento costruttivista non si potrà più affermare – modulando le parole di Foucault, che le riferiva al potenziale dell'amore – che «il corpo è qui»⁷⁴. Il rizoma del corpo diventerà piuttosto in questa forma di danza una superficie plurale sulla quale si manifesteranno in maniera dislocata, secondo un'irriducibile processualità, movimenti e mutamenti privi di una direzione univoca e di un centro permanente di produttività intenzionale. Si può dunque affermare che le coordinate filosofiche fin qui delineate, a partire dall'idea del corpo come un costrutto, hanno messo alla prova l'intero settore della danza. Tanto il danzatore quanto il coreografo, lo studioso o il critico di danza, sono stati chiamati a ripensare la loro attività alla luce di nuove e rivoluzionarie categorie di corpo e di movimento. Dal secondo Novecento, di conseguenza, la ricerca coreutica ha mosso i propri passi insieme a quelli della filosofia, confermandosi debitrice, più o meno esplicitamente, delle nuove teorie relative al corpo e al suo statuto, specie di quelle filosofie che si sono battute per un graduale abbattimento del confine esistente tra la sfera biologica e la sfera culturale. Oggi, nel terzo decennio del XXI secolo, si può già osservare che l'episteme costruttivista,

73. In riferimento al paragrafo *Pensare la danza significa andare verso una nuova epistemologia di carattere olistico*, che Clara Sinibaldi inseriva in un suo saggio del 1999 nel quale proponeva alcune idee per una filosofia della danza fondata su premesse metodologiche differenti da quelle costruttiviste. Cfr. Clara Sinibaldi, *Idee per una filosofia della danza*, in «Comunicazioni Sociali», numero monografico *Ai confini della danza*, a cura di Alessandro Pontremoli, anno XXI, fascicolo 4, 1999, pp. 381-415, in particolare pp. 404-405.

74. Michel Foucault, *Utopie Eterotopie*, cit., p. 45.

se ancora non ha esaurito la propria portata rivoluzionaria, ha prodotto un tipo di danza divenuto a sua volta il nuovo mainstream coreografico, essendosi a più riprese integrato nel sistema di produzione dell'arte contemporanea. È dunque lecito, mentre si studia il corpo come costruito, incominciare a interrogarsi su quali nuove forme del sapere definiranno nel futuro prossimo il rizoma della corporeità e quali strutture conoscitive alimenteranno le pratiche coreutiche del domani.

Visioni

Stefania Ballone, Andrea Carraro, Giulio Galimberti

Human Signs

Human Signs è un'opera d'arte partecipativa, globale e digitale, di danza e voce che nasce dalla testimonianza dell'artista multimediale e compositore Yuval Avital¹ durante il periodo di *lockdown* nel marzo 2020. Avital produce un *self-tape* in cui, nel suo spazio d'isolamento forzato, registra la propria voce nel tentativo di esternare con molta fedeltà lo stato di incertezza vissuto. La forte espressività della traccia di Avital può indurre a interpretare il suo canto come un atto di preghiera, definito dallo stesso artista un "mantra". È questo il primo tassello del progetto che arriva a comporsi con le risposte di più di duecento artisti provenienti da cinquanta paesi diversi. Avital e Stefania Ballone², danzatrice e coreografa co-curatrice del progetto, inviano il *self-tape* dell'artista a personalità del mondo del canto e della danza, chiedendo loro di ascoltarlo, interiorizzarlo e di produrre a loro volta un video secondo alcune direttive rivolte alla voce e al gesto. Solisti dell'opera lirica, *étoiles* del balletto classico, figure chiave delle tradizioni di canto extra-europee, performer e coreografi di danza contemporanea, registrano la propria testimonianza condividendo un personale "segno di umanità".

Stefania Ballone si incarica dello sviluppo della sezione danza e fornisce delle linee guida preventive alla realizzazione del *self-tape*. Dopo aver ascoltato ripetutamente il *mantra*, i danzatori sono invitati a scegliere la posizione da cui iniziare il proprio contributo e quella con cui concluderlo tra quattro alternative proposte dal *team* basate su disegni di Avital. Si è chiamati a porre l'attenzione sulla scelta del luogo e dell'inquadratura all'interno dei quali situare la propria performance filmata. Tutti gli artisti sono invitati ad assimilare il *mantra* come fonte di ispirazione da accordare alla propria energia corporea in una sinergia che ne specifichi il movimento e la creazione vocale. In modo da poter dialogare intimamente con il *mantra*, viene richiesto che l'artista lo ascolti durante la produzione del

1. Nato a Gerusalemme e residente a Milano, Yuval Avital è artista multimediale, compositore e chitarrista. È conosciuto per le sue installazioni sonore e visive, performance collettive che coinvolgono masse sonore, opere icono-sonore, mostre museali su larga scala e quadri multimediali complessi in spazi pubblici, sfidando le tradizionali categorie che separano le arti.

2. Stefania Ballone è danzatrice del Teatro alla Scala dal 2000, dove interpreta anche ruoli solistici e partecipa come coreografa in due produzioni, nonché codirettrice artistica e curatrice della danza di *Human Signs*.

proprio contributo. Similmente al concetto rinascimentale di *cantus firmus*, la voce di Avital diventa il fulcro a cui tutti gli artisti si riferiscono come guida per la propria creazione individuale. Il *mantra*, oltre a essere la principale fonte di ispirazione per ogni esecuzione, è il supporto sonoro di cui servirsi per determinare la durata, l'intensità e la profondità espressiva del proprio monologo.

La richiesta, sintetizzata dalla frase di Avital «la veridicità importa più dell'estetica», è quella di far convogliare nel proprio contributo artistico il personale stato emotivo con profondità, onestà e potenza espressiva. Invece di mostrare la capacità dei partecipanti di eseguire sequenze danzate e frasi cantate, cooptando la messa in scena teatrale nel perimetro dello spazio d'isolamento, l'intento è piuttosto quello di aderire al proprio stato emotivo e far sì che il *mantra* faccia emergere le agitazioni soggettive, conscie o inconfessate, da esprimere attraverso i gesti e le voci. Non un assolo con una partitura fissata, ma un documento filtrato dal proprio linguaggio artistico che restituisca, nell'improvvisazione, la profondità della situazione vissuta nell'atto creativo. I partecipanti sono chiamati a lasciare che il loro corpo e la loro voce racconti le personali paure, vulnerabilità, desideri o speranze. L'improvvisazione può essere d'aiuto all'esecutore per limitare la premeditazione e il ragionamento sulla propria performance. L'obiettivo da porsi è quello di ridurre, il più possibile, la mediazione e il controllo razionale, così che l'impulso emotivo interno guidi senza filtri intellettuali la dinamica del corpo.

Human Signs nasce come opera d'arte senza commissioni, né prodotta per un qualche fine espositivo, ma dal desiderio di espressione di tutti gli artisti che hanno voluto parteciparvi. La causa sembra si possa ritrovare nell'urgenza di sperimentare nuovi modi di contatto e condivisione durante l'isolamento. Il presupposto sta nel pensare che proprio attraverso questi segni umani vocali e coreici ci si possa nuovamente avvicinare sulla base di un'empatia corporea elicitata dalle testimonianze di vita durante la pandemia. Da qui l'idea di creare un'opera d'arte partecipativa che raduni ed esponga i suoi membri attraverso il *web*. Le testimonianze artistiche, sempre in dialogo con il *cantus firmus* di Avital, sono state riunite in *Ensemble* e presentate in otto capitoli sulla piattaforma YouTube durante il periodo compreso tra aprile e luglio 2020. Yuval e Ballone scelgono gli artisti da mettere in dialogo per ogni *Ensemble*. Il montaggio viene affidato al gruppo di *videomaker* Monkeys VideoLab, la messa in onda viene curata dal fotografo Franco Covi e la grafica, che compone i filmati in una griglia, viene proposta dallo studio creativo Leftloft. In questa serie di eventi in *streaming*, ciò che il pubblico fruisce è determinato dal montaggio dei vari contributi che sovrappone le voci e i gesti degli artisti in un contrappunto organico con il *mantra*. Il continuo affluire di nuovi artisti porta l'esigenza di creare nuove sovrapposizioni, oltre agli *Ensemble*, facendo così nascere le *Constellation*. Queste ultime riuniscono vari artisti senza alcun montaggio, creando mosaici audiovisivi che offrono moltissime possibilità combinatorie. *Ensemble* e *Constellation* sono reperibili nell'archivio digitale vivente dell'opera: www.human-signs.com.

L'evoluzione di *Human Signs* presenta un nuovo episodio in occasione della XIII edizione di *Manifesta*, Biennale Nomade Europea svoltasi tra settembre e novembre 2020. Come parte della mostra *Real Utopias*, il progetto di Avital e Ballone si presenta con il titolo *A Door to Human Signs*: una serie di codici QR si trovano sparsi per la città creando occasioni per il pubblico di incontrare i diversi contributi artistici che compongono l'archivio digitale. Nello stesso ambito di *Manifesta* nasce il progetto *Live Grid*. La composizione a griglia che riunisce i contributi filmati in verticale e orizzontale sul sito viene trasposta sul piano fisico determinando un palcoscenico suddiviso in aree rettangolari dentro le quali gli artisti si esibiscono in performance dal vivo. Gli eventi sono privi di pubblico, registrati e messi in onda nei vari canali *web* di *Human Signs*. Ad oggi le *Live Grid* sono quattro. La prima si tiene a New York su una terrazza di Brooklyn il 25 ottobre 2020 con il coordinamento di Peter Scioli. Il 15 novembre ha luogo la seconda *Live Grid* a San Pietroburgo in occasione del matrimonio di una delle artiste partecipanti, Liliya Burdinskaya. Cinque giorni dopo nella corte Yerushalmi del rinomato Suzanne Dellal Centre di Tel Aviv è filmata la terza, coordinata da Rina Schenfeld e Stephen Horenstein. Infine, lo scorso 8 febbraio ha luogo l'ultima *Live Grid* nella Casa degli Artisti di Milano, coordinata da Yuval Avital e Stefania Ballone. La registrazione dell'evento milanese viene mostrata in occasione del *World Anthropology Day* organizzato dall'Università degli Studi di Milano-Bicocca, dove è attualmente in corso una ricerca del Dipartimento di Scienze Antropologiche ed Etnologiche di cui presentiamo un estratto in questo articolo. L'articolo che segue è scritto a sei mani da Stefania Ballone, Andrea Carraro e Giulio Galimberti. Se le parti stese da Andrea Carraro e da Giulio Galimberti hanno un'impronta scientifica, la sezione di Stefania Ballone, ballerina della Scala e coreografa, ha un taglio più personale, essendo la testimonianza del proprio lavoro di danzatrice e curatrice in *Human Signs*.

Un caso di studio: Rianto e il familiare nel gesto remoto

di Andrea Carraro

Nel gennaio del 2020 Yuval Avital si definisce il “gatto nero” delle feste, delle inaugurazioni e degli eventi sociali a cui partecipa. Pur essendo stato il 2019 uno degli anni più prolifici e intensi della sua vita, l'artista multimediale racconta di aver presagito un'ombra di sventura sul mondo, in seguito attribuendo a se stesso una qualità profetica riguardo al disastro sanitario che, a distanza di due mesi, avrebbe sconvolto il paese. L'esperienza dell'Italia settentrionale allo scoppio della Pandemia Covid-19 è caratterizzata dal *caos*, generato in parte dalla moltitudine di notizie tra loro discordanti, che il governo e la Regione Lombardia diffondono. Quando a febbraio viene localizzato il primo focolaio italiano a Codogno, l'artista si allontana dal suo studio a Milano per rifugiarsi in una casa di famiglia nel Biellese, ritornando nel capoluogo lombardo in diversi momenti, incerto sulla gravità della crisi sanitaria.

Lunedì 9 marzo, data del primo *lockdown* italiano, Yuval Avital e la sua famiglia si stanno dirigendo nel Biellese, non più carichi di provviste per un mese come la prima volta, ma vestiti a festa in occasione del Purim. Il carnevale ebraico segna, nel calendario personale dell'artista, il principio di un duro isolamento caratterizzato dalla penuria di beni primari e dal progressivo fallimento dei numerosi progetti che avrebbero dovuto realizzarsi in uno degli anni più promettenti della sua carriera.

Avital afferma di essersi rifugiato, come altri artisti, nella speranza di approfittare della situazione particolare per realizzare progetti musicali e artistici di natura più intima, che sarebbero stati irrealizzabili nella normalità professionale segnata da impegni frenetici³. Il miraggio si infrange contro il compito, condiviso con la moglie, di educare la propria figlia⁴, mentre la vista delle autostrade deserte gli incute una pesante angoscia quando dal terrazzo di una casa da lui ancora percepita come estranea, fuma sigarette tentando di intrattenersi, preda di un'insonnia sempre più severa.

L'artista afferma che in quel periodo a turbarlo sono anche le reazioni del mondo dell'arte. I concerti *live* in *streaming* appaiono privi del proprio valore, e il *relief concert*, associato allo *slogan* virale "ce la faremo"⁵ risuonano nella sua mente come una «propaganda coreana» in cui non riesce a riconoscersi.

Questa è la condizione che lo porta, dopo un'ennesima notte insonne, alla realizzazione del *cantus firmus*⁶. Dopo aver chiesto di essere lasciato solo, l'autore avvia la registrazione su un *tablet*, unico strumento a sua disposizione. Il canto che intona è qualcosa che percepisce molto vicino al lamento e alla preghiera, un modo per "mettere tutto dentro" e al contempo "tirare tutto fuori". La registrazione finisce con il rumore della porta aperta dalla figlia Alma, la quale detta inconsapevolmente la durata del canto. L'irriflessività dell'atto, la casualità della forma, suggeriscono che le cause e gli intenti dell'opera vanno riportate, più che ad una precisa volontà autoriale, al contesto storico che l'artista si trova a dover patire.

«Oh, I made a Human Sign!» è la prima esclamazione che segue la conclusione del canto, e

3. Yuval Avital sostiene di aver passato gran parte del 2019 fuori casa, per soddisfare numerosi impegni professionali.

4. Avital ricorda con affetto la necessità di doversi adattare ai ritmi della figlia, senza però sminuire la costante apprensione derivata da un ruolo da lui definito tanto importante quanto inaspettato.

5. L'artista si sofferma sul *relief concert* realizzato da Lady Gaga non per criticarne gli intenti caritatevoli, ma per ragionare sul pensiero unico che, a suo dire, coagula ogni forma di azione creativa a favore di una testarda maratona diretta ad un pensiero positivo. Affidarsi al motto italiano "ce la faremo" significherebbe, per l'artista israeliano, mistificare la propria condizione drammatica, censurando ogni tipo di sensazione che non rientri nel pensiero unico. In questo modo, Avital descrive uno scenario simile a quello di un'arte di regime. «Non c'è nessuno che vuole gridare? piangere? tremare? che si sente vulnerabile? si sente smarrito? vuole il desiderio? tutto è bloccato» (intervista a Yuval Avital, Studio di Yuval Avital, Milano, 10/5/2021, min. 00:16:00).

6. Con il termine *cantus firmus* (canto fermo) Avital si riferisce alla melodia che viene eseguita da una voce (*tenor*, termine che allude alla tipica tecnica di "tenere" a lungo le singole note) lungo tutta la composizione, costituendo la base per il gioco contrappuntistico delle altre voci, nella pratica della polifonia dagli ultimi secoli del Medioevo ai primi dell'età moderna. In questo modo, l'autore del progetto si autorappresenta come la spina dorsale di ogni contributo esterno.

segna il principio di un complicato processo poetico.

Yuval Avital fa ascoltare il canto alla danzatrice Stefania Ballone. I due decidono di mandare ad altri artisti (ad oggi più di duecento) la registrazione del *cantus firmus* e di proporre loro di creare, a loro volta, una danza o un canto ispirandosi all'opera matrice di Avital, di farne una registrazione e di inviare il prodotto all'ideatore principale del progetto. Poche le regole imposte: rispettare esattamente la durata del lamento/preghiera del compositore israeliano e in più, quanto meno ai danzatori, Yuval Avital e Stefania Ballone chiedono anche di utilizzare tre posizioni da loro definite: una per la partenza, una a metà di sequenza e una per la conclusione⁷. I singoli pezzi vengono poi riuniti in un'interfaccia *social* realizzata da Ceren Yamac, coinvolta nel lavoro da Valentina Buzzi, assistente di Avital da sole due settimane. Uno specialista dell'Università di Birmingham, Tychonas Michailidis, si occupa del *sound conforming*⁸.

Successivamente si comincia a concepire anche un sito internet contenente i vari pezzi montati. L'opera che va a crearsi e che assume, come si è capito, diversi volti, viene denominata *Human Signs*.

Il progetto riesce a conquistare l'attenzione di istituzioni riconosciute a livello nazionale quali il Monkey VideoLab di Roma⁹, che si occuperà del montaggio video, e il LeftLoft¹⁰, che curerà la realizzazione di un sito internet, interfaccia principale da cui fruire l'opera. Quest'ultima è il risultato di una cooperazione orizzontale, priva di commissioni e fondi, sospinta soltanto dall'interesse personale di numerosi esponenti di diverse discipline. Dell'"architettura" di *Human Signs*, Avital è il principale compositore¹¹, un termine, quest'ultimo, che evoca significativamente il suo passato di *compositore* di musica classica¹². Nonostante sia lui il motore del progetto complessivo, esso si configura come

7. Quella di realizzare delle posizioni di riferimento per i danzatori è un'operazione già nota in lavori precedenti dell'artista, quali *Foreign Bodies*.

8. Il *sound conforming* delle opere interne a *Human Signs* è un'operazione di *editing* digitale del suono, atta a standardizzare tutti i contributi ad un livello audio simile.

9. Monkeys Video Lab S.r.l. è una società di comunicazione multimediale specializzata nella produzione audiovisiva e nella documentazione d'arte.

10. Leftloft è uno studio creativo indipendente con sede a Milano indirizzato a realtà commerciali e culturali. Online: <https://www.leftloft.com/> (u.v. 4/10/2021).

11. «E quindi, qua il termine "compositore", inteso, nel senso etimologico della parola, non come "colui che crea" ma come "colui che mette insieme delle cose", prende una validità in più. Penso che, da una parte, la mia apertura del cuore abbia dato una legittimità agli altri ad aprire il loro cuore e a non usare il mantra come una colonna sonora per fare altro. Infatti, dei 200 artisti partecipanti a *Human Signs* diciamo che il 99,9% non ha ridicolizzato il mantra, anche se avrebbe potuto farlo; anche attraverso una cosa grottesca o teatrale» (cfr. intervista a Yuval Avital, Studio di Yuval Avital, Milano, 10/5/2021, min. 00:32:00).

12. «Una cosa da dire è che io sono sia compositore che artista. Sono attivo sia nei teatri d'opera, nei *festival* musicali, nella musica contemporanea e in cose del genere, sia nei musei e nelle fondazioni d'arte. E una parte molto approfondita della mia ricerca è la parte della voce. A partire dal 2004-2005, ho lavorato sulla voce con ragazzi *down*, poi con tradizioni extraeuropee, poi con le opere iconosonore tramite custodi di tradizioni antiche; mi sono occupato della *crowd music*, cioè di opere e cori composti da non musicisti, che vanno a creare mappature della città attraverso la voce dei suoi abitanti. Ho realizzato installazioni, tra cui quella per l'opera sonora più grande d'Italia, con centoquaranta altoparlanti con voci di nonni da ogni dove. Lavoro molto sulla voce. Io non ho mai lavorato in pubblico con la mia voce: la pensavo un elemento molto privato, ma qui non potevo avere un *medium* tra me e la mia testimonianza, non potevo avere un interprete, quindi è andata così: *boom*, dritto» (*ivi*, min. 00:26:00).

un'opera la cui autorialità è corale e aperta, come un processo senza fine. *Human Signs* viene infatti successivamente destrutturato e ristrutturato per partecipare a diversi eventi quali, ad esempio, il *Manifesta* di Marsiglia.

I primi video raggiungono Avital chiuso nel Biellese, che li attende per ore, scaricandoli attraverso una “saponetta” Wi-Fi comprata prima del *lockdown*. L'artista racconta di aver provato, alla vista dei lavori che lo raggiungevano dalle più disparate parti del mondo, emozioni molto intense, giungendo spesso al pianto. Avital dimostra stupore e soddisfazione quando parla delle modalità attraverso cui gli artisti hanno decodificato, interpretato, riletto il suo *cantus firmus* e orgoglioso di constatare come esso abbia dimostrato la capacità di risuonare presso artisti detentori di tecniche diverse e provenienti da tradizioni differenti. Avital ricava varie *Ensemble*, ossia, nel suo lessico, combinazioni di opere contemporaneamente inserite in una griglia visuale e fruibili tramite un unico video. L'idea dell'artista è di sottolineare, in questo modo, l'intesa e l'affinità tra gli eventi creativi dei diversi partecipanti.

Mi soffermerò sulla performance di Rianto¹³, danzatore indonesiano partecipante al progetto, basandomi anche su una serie di interviste che mi ha permesso di fargli¹⁴. Un aspetto su cui insiste è l'importanza da lui attribuita all'interpretazione metaforica della sua opera: assistendo ad un suo evento coreico il fruitore dovrebbe, almeno nelle intenzioni di Rianto, riuscire a o almeno tentare di decodificarne il senso metaforico; detto in altri termini, dovrebbe ricercare e, se possibile, disvelare le qualità più profonde nascoste sotto la superficie, andando ad attingere agli strumenti che l'osservatore ha a sua disposizione¹⁵.

Riferendosi alla pratica del *Lengger*¹⁶, una danza tradizionale indonesiana, Rianto parla del modo in cui, durante la sua esibizione, uno spirito (*Indang*) attraverserebbe il suo corpo dentro al quale tale spirito troverebbe una perfetta collocazione. Rianto afferma che il suo *Indang*, termine

13. Al momento della ricerca, Rianto ha quarant'anni, e da decenni pratica il *Lengger*, una danza tradizionale di Banyumas, divisione amministrativa con oltre un milione e mezzo di abitanti sul suolo indonesiano. La *regency* di Banyumas circo-scrive ufficiosamente un'area culturale del paese.

14. In modo da consentire una facile fruizione dei contenuti provenienti dalle interviste con Rianto, ho optato per una traduzione italiana della trascrizione originale. I passi delle interviste riportati vogliono essere il più possibile fedeli alla trascrizione, presentando però una forma comprensibile, che possa veicolare con chiarezza i termini discussi con il soggetto della ricerca.

15. Intendere la metafora come una miscela significa evidenziarne l'aspetto concreto relazionale e non quello astratto razionale. La struttura simbolico-metaforica emerge infatti non da un contesto puramente linguistico, ma dalla relazione del linguaggio con la nostra esperienza pragmatica del mondo e nella nostra relazione con gli altri. La nostra costruzione di sensi figurati avviene attraverso l'esperienza del corpo nello spazio concreto, come indicano le metafore spaziali (fondate sulla opposizione sopra/sotto, dietro/davanti) e temporali (il tempo che “passa”, “vola”, “scorre”). Cfr. Raffaella Trigona, *Aver cura della bellezza. Immagini della mente estetica*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, p. 61.

16. Per comprendere il significato del *Lengger* è necessario conoscere le parole da cui è composto il termine stesso: “*Leng*”, traducibile con la parola italiana “buco”, allusione all'organo sessuale femminile e “*Ngger*”, il quale deriva da “*Jengger*”, la cresta del gallo adulto, espressione della virilità maschile. Nel praticare la danza *Lengger*, Rianto dichiara la sua vicinanza alla tradizione rituale di Banyumas, convinto inoltre di unire due emisferi: quello maschile e quello femminile, al fine di tornare ad una condizione di “purezza” primigenia, che vada oltre la differenza di *gender* definita culturalmente. Per questo motivo la pratica coreica viene da lui sentita come un atto di rispetto verso la vita.

comunemente usato per indicare questo spirito nel lessico interno della danza *Lengger*, ha per lui un significato più intimo, legato al suo villaggio d'origine, Kaliori. In onore di un'antenata locale, prende il nome di *Melati*¹⁷.

Questo spirito avrebbe un potere, che, secondo il ballerino, verrebbe percepito dagli spettatori visivamente («il fiore»), tramite l'olfatto («qualcosa che odora di buono»), fisiologicamente («salutare»)¹⁸. Ma il corpo del pubblico, diversamente da quello del danzatore, non è uno spazio in cui lo spirito possa entrare perfettamente. È possibile individuare tre modalità attraverso cui, secondo il danzatore indonesiano, l'osservatore della danza può ricevere *Melati*: vederlo per ciò che è, grazie ad una conoscenza specifica della spiritualità della danza *Lengger*; associarlo metaforicamente ad una memoria ancestrale (la percezione sembra avvenire al di sotto della soglia della consapevolezza); fallire nel comprenderlo e rimanerne perturbato emotivamente e sensibilmente (la ricezione della danza dell'artista indonesiano può dunque a volte, secondo Rianto, mettere in crisi il fruitore). In altre parole, solo poche persone riuscirebbero a riconoscere *Melati*, mentre gli altri lo percepirebbero solamente attraverso la «bellezza del corpo danzante». Lo spirito attraverserebbe le persone usando le loro esperienze passate come veicolo e porta di accesso¹⁹. Ne consegue che il vero discrimine consiste in una conoscenza diretta o indiretta di *Melati*²⁰.

La percezione di *Melati* palesata attraverso la danza sembra avvenire al di sotto della soglia della consapevolezza. Le parole di Rianto suggeriscono un processo che dallo stimolo sensibile spinge all'emozione, alla rievocazione di una memoria, alla riconciliazione tra un gesto esterno e alla concezione interna del mondo, sotto forma di quel processo induttivo che in psicologia prende il nome di *bottom-up processing*²¹:

Se una persona, un popolo, o degli spettatori hanno maggiore esperienza con la spiritualità, avranno una maggiore conoscenza del mio bellissimo Melati, perché lo spirito può entrare attraverso la loro esperienza. L'esperienza della mente, del sentimento, del modo. Per esempio, se tu hai esperienza dello spirituale giavanese nella comunità e nella storia tradizionale di Banyumas e vedi la mia danza, puoi vedere il bellissimo Melati nel momento in cui ballo con l'anca, con gli occhi, con il sorriso e con le labbra. Quindi, puoi accoglierlo... Ricordo il mio... Ma per le persone normali, i gesti possono trasformarsi in un'altra immagine. Ad esempio, come quando vanno in montagna e vedono una stella alpina. Le loro immagini provengono da un altro momento e da un'altra situazione. Ogni generazione ha prospettive diverse: lo spirito può viaggiare da un tempo all'altro, compreso il tempo in cui viviamo ora²².

Una possibile causa dell'urgenza che lo spettatore paleserebbe nel tentativo di comprensione

17. Cfr. intervista a Rianto, registrazione Zoom, 28/5/2021, min. 00:03:00.

18. Cfr. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 01:05:00.

19. Cfr. intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 00:31:00.

20. Cfr. *ivi*, min. 00:29:00.

21. Per approfondire le origini di questo genere di approccio, cfr. James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, George Allen & Unwin, London 1966.

22. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 00:32:00.

dell'evento descritto da Rianto, si può ricavare da ciò che Gerald C. Cupchik afferma rispetto al «remoto delle cose comparate attraverso una metafora o una similitudine»²³. Alla base della volontà di accordare due elementi apparentemente incongruenti – nel nostro caso l'esposizione alla danza *Lengger* e la visione di una stella alpina – risiederebbe uno stimolo mentale diretto verso la sintesi dei due, atto a diminuire la tensione generata dalla loro lontananza, fenomeno che Colin Martindale, riferendosi al discorso poetico, definisce «arousal distance»²⁴. Adattata al caso etnografico di Rianto, questa distanza esisterebbe tra due differenti prospettive culturali a confronto, espressione in questo senso di un'alterità stimolante.

Lo spettatore non appare in questa sede come un critico in attesa di interpretare, ma piuttosto come un archivio fragile, che può essere sconvolto dall'esperienza estetica, la quale sembra essere in possesso degli strumenti per forzare la serratura dei suoi documenti.

RIANTO: Sì, sì, sì... anche il concetto di corpo-io²⁵ è una biblioteca; il corpo è simile ad una casa, il corpo è la biblioteca di tutta la memoria quando abbiamo... quando siamo nello stomaco della madre.

ANDREA CARRARO: Sì, intendi il ventre materno.

RIANTO: Sì, il ventre. Finché non diventiamo il respiro nel mondo è sempre... molta, molta, memoria che portiamo ancora, dal corpo; e quando vedono la danza, allora possono aprire la loro biblioteca, e dire «oh, questa è la mia memoria!» o qualcosa del genere²⁶.

Il corpo del danzatore, inteso come casa per la memoria, biblioteca la cui chiave è da ricercare nella visione del gesto coreico, può far riaffiorare nella mente dello spettatore, secondo Rianto, alcuni episodi personali. Il gesto di Rianto si traduce nell'immaginario dell'osservatore in una forma che emerge dal vissuto personale del fruitore stesso; le parole di Rianto tradiscono una percezione molto chiara dell'effetto del proprio corpo in movimento visto da un osservatore interessato a ciò a cui sta assistendo.

La propria dimensione corporea viene definita da Rianto "*Twilight*", un'espressione che significa crepuscolo e che vuole rimandare all'idea di una combinazione di diversi colori proveniente

23. «Lo stesso Berlyne (1971) ha ripreso il ruolo dell'incongruenza nella poesia, prendendo però spunto da Martindale (1969) che parla della "distanza eccitante", in seguito descritta come "il remoto delle cose comparate in una metafora o in una similitudine" [...]. L'equilibrio (o la sua assenza) tra somiglianze e differenze, o relativa incongruenza, crea una tensione che stimola uno sforzo di sintesi» (Gerald C. Cupchik, *The Aesthetics of Emotion: Up the Down Staircase of the Mind-Body*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 203). La traduzione è di chi scrive.

24. Colin Martindale, *The clockwork muse: the predictability of artistic change*, Basic Books, New York 1990, p. 82.

25. Nella trascrizione originale, Rianto usa il termine "*Body self*". Lo stesso termine è sviluppato da Olga Sakson-Obada in ambito medico per indicare una struttura tridimensionale corporea che ha delle funzioni, una propria identità fisica e un mezzo di rappresentazione della propria immagine. Cfr. Olga Sakson-Obada – Jowita Wycisk, *The body self and the frequency, intensity and acceptance of menopausal symptoms*, in «Menopause Review», vol. XIV, n. 2, 2015, pp. 82-89. Per quanto distanti, questa concezione psicologica di *Body self* e quella coreica di Rianto sembrano accordarsi riguardo al loro ruolo, che secondo Sakson-Obada, consisterebbe nella percezione di stimoli interni ed esterni al corpo.

26. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 00:28:00.

«dall'immaginazione» messa in moto «dalla sensazione nella danza».

Si, il crepuscolo²⁷, ha molti colori, non soltanto l'arancione, ne ha molti, nel mezzo, quindi non è soltanto arancione: ha l'oscurità, ha il bianco, il giallo, qualcosa di verde, che viene ancora dalla natura, di nuovo, viene alla natura. Quindi è la natura che crea i colori, il corpo crea i colori, quindi anche quando la... la canzone esce dal corpo per creare il colore dall'immaginazione, dalla sensazione nella danza, può essere qualsiasi cosa, può essere rosso, bianco, nero e giallo o viola, è il crepuscolo del colore nel corpo²⁸.

Rianto sostiene che lo spirito lo avrebbe “scelto” alla sua uscita dal ventre materno, ossia nel momento in cui ha cominciato a far parte di un mondo “condiviso”, “esterno”, del “ventre della società”, e quindi ad essere espressione della collettività e di un certo livello di convivenza tra individui. Secondo Rianto, lo spirito non lo lascerebbe mai e impregnerebbe ogni sua azione quotidiana.

La dimensione spirituale interiore sembra però risentire di una intensa necessità d'espressione. Così, al ruolo della danza come emergenza interna di *Melati*, si aggiunge quello di una dimensione di riconoscibilità dello spirito.

Rianto sente la danza come un modo per sdebitarsi con il mondo, “liberando” lo spirito e rendendolo visibile anche ad altri. In altri termini, danzando, egli condividerebbe la propria dimensione intima, mettendo in connessione la sfera interiore con il mondo esterno.

Lo chiamo *Indang*. *Indang* è lo spirituale, lo spirito della... è molto difficile da spiegare, perché quando eseguo il rituale, l'*Indang* sta arrivando, lo spirito sta arrivando, rientra bene nel mio corpo, e poi lo spirito entra dentro la danza, e quindi il potere dello spirito, possiamo crederlo, loro lo chiamano, dicono che abbia... lo spirito è chiamato *Melati*, in inglese *Jasmin*, quindi è il fiore, qualcosa che è bontà, qualcosa di bello, qualcosa che odora di buono, e salutare, sì... Questa è la ragione per cui vengo chiamato *Lengger Melati*²⁹.

Secondo questa visione emica, l'esperienza della danza disvela una triplice prospettiva: è una modalità per lo spirito di indossare il danzatore (*Melati*), il quale percepisce lo spirito come un crepuscolo variopinto di sensazioni (*Twilight*), esperito da un osservatore in modi inaspettati (attraverso un'immagine metaforica o un sentimento). Da un lato, si evidenzia la lontananza fisicamente insormontabile tra il performer e il fruitore, dall'altro, tra loro si instaura (o si può instaurare) un legame che passa dal corpo dell'uno all'immaginario dell'altro.

Dall'esempio etnografico di Rianto si evince un elemento cardine e per forza di cose comune a tutti gli artisti coinvolti in *Human Signs*: l'idea della riconoscibilità dei propri moti interiori, ragione stessa dell'esistenza del progetto. Se di Yuval Avital è indiscutibile la volontà di esprimere un'intima condizione, altrettanto lo è l'adesione di centinaia di artisti a fare lo stesso; la curiosità di scoprire,

27. Traduzione del termine “*Twilight*”.

28. Intervista a Rianto, registrazione Zoom, 9/2/2021, min. 01:05:00.

29. *Ivi*, min. 00:26:00.

attraverso la fruizione delle opere, nuovi significati profondi nella propria interiorità, caricati da un'interpretazione in costante evoluzione degli osservatori, diventa prioritaria in un momento di estrema vulnerabilità quale è quello determinato dalla pandemia.

Danzare la reclusione

di Stefania Ballone

La pandemia arriva a Milano in maniera improvvisa e inaspettata; alcuni di noi, pur non sapendo bene a cosa stiano andando incontro, percepiscono un senso di smarrimento, confusione e paura del futuro. I teatri chiudono praticamente subito, il Teatro alla Scala dove lavoro da sempre, fin dal diploma conseguito alla scuola di ballo, a fine febbraio registra un caso di covid nel coro e chiude. Inizialmente ci dicono per un periodo di circa due settimane, ma di lì a poco la notizia ufficiale è che il Teatro alla Scala riaprirà in settembre.

Sono danzatrice e negli ultimi anni anche coreografa, ho avuto la fortuna di firmare due lavori nel mio teatro, e nel frattempo lavoro molto in progetti esterni e non solo nell'ambito strettamente teatrale. Interrompere l'attività improvvisamente è strano: da una parte è un'esperienza nuova visto che da quando sono bambina non faccio più di due settimane di pausa, dall'altra parte sento che l'immobilità e la staticità del corpo prende il sopravvento, mi ritrovo a passare le giornate seduta o sdraiata spesso al cellulare sui *social* o a navigare o a leggere, e il tempo passa.

I primi giorni ho preferito non allenarmi e provare a sentirmi per una volta una persona "normale", non una danzatrice, ma dopo una settimana i dolori si sono fatti sentire soprattutto alla schiena. Ho comprato un quadrato di *lineoleum* per fare la sbarra in salotto attaccata alla libreria e per mettere le punte. Gli esercizi in centro e i salti sono notevolmente limitati; in compenso, è un piacere approfondire la pratica dello yoga e degli esercizi fisici di potenziamento specifici per noi danzatori.

Nell'isolamento il senso di separazione dagli altri e dalla mia vita quotidiana arriva come se di colpo si spegnessero le luci e il tempo si fermasse. La percezione è come di un tempo sospeso, una dimensione rarefatta in cui, nella sensazione di distanza, si avverte allo stesso tempo la vicinanza con l'altro per la condizione in cui per una volta siamo tutti uguali, confinati dentro le nostre case.

Io e Yuval ci siamo conosciuti nel 2016 nell'ambito della sua opera *Foreign Bodies* realizzata nella Valle di Blenio in Svizzera e da allora siamo sempre in contatto nella speranza di collaborare appena si presenti l'occasione. Nei primi giorni di confinamento ci sentiamo e il fatto che sarei rimasta a casa fino a settembre rappresenta immediatamente l'opportunità per entrambi di fare qualcosa insieme. Una mattina mi scrive un messaggio dicendomi di avermi mandato un audio per email e di chiamarlo dopo averlo ascoltato. L'audio è la sua voce che per circa dodici minuti risuona potentemente

nelle mie viscere risvegliando qualcosa di inespresso e di cui non ho ancora bene la consapevolezza. Lo chiamo immediatamente e gli dico che la sua voce, che sembra un lamento ma anche una preghiera, è un pugno nello stomaco. Decidiamo di inoltrare questo suo “mantra” a tutti i nostri contatti di danzatori e cantanti affinché ognuno possa reagire e interagire attraverso il gesto e la voce lasciando un segno umano nel silenzio assordante dei giorni infiniti di confinamento. Yuval mi invita inoltre a partecipare non solo come curatrice, ma anche dando il mio contributo di danzatrice. Per me è una chiamata all’azione che accolgo senza neanche pensarci un secondo, bisogna agire ed esserci. Credo che sia necessario che ogni artista lasci un segno di questa esperienza unica nella storia dell’umanità e allo stesso tempo è una possibilità di condividere pur nella distanza le nostre emozioni. Sono prima di tutto artista interprete, parallelamente e a oggi anche curatrice della danza e codirettrice artistica dell’intera opera *Human Signs*.

Come interprete, la voce di Yuval mi risuona nella pancia con tutta la sua carica di dolore e speranza e spalanca la porta della mia zona più profonda, che è chiamata a rivelarsi in maniera totalmente naturale e spontanea, o quanto meno questa è la mia percezione. Il canto rappresenta il seme della creatività, un invito alla danza della reclusione nel preciso momento storico della pandemia in cui ognuno di noi avverte costantemente la minaccia della salute individuale e collettiva. D’istinto sento di vestirmi con un abito elegante nero e di girare il mio video di contributo artistico sotto la doccia. Decido di fare una ripresa dall’alto con camera fissa, come da indicazioni, e di lasciar vibrare dentro di me il canto di Yuval con lo scroscio dell’acqua sul mio corpo.

Nel mio monologo la doccia è la metafora dello spazio ridotto ai minimi termini in cui l’acqua con la sua potenza simbolica naturale rimanda direttamente all’atto del lavare il corpo come gesto meccanico ripetuto e rafforzato dalla minaccia del *virus*.

L’ambiente della doccia è la circoscrizione claustrofobica dello spazio in cui l’acqua pulisce e purifica; lo scenario ricreato dell’isolamento da confinamento corrisponde alla separazione tra le persone e allo stesso tempo per me anche alla separazione dal pubblico con cui mi rapporto da anni fisicamente.

In quest’ottica invece la danza della doccia nasce esplicitamente per un pubblico immaginario; se dovessi pensare a trasportare la doccia in palcoscenico, il senso del monologo cambierebbe totalmente, probabilmente risulterebbe comico. Il mezzo lavora inevitabilmente sul senso dell’opera.

Come danzatrice io, come gli altri, danzando interpreto l’isolamento come esperienza realmente vissuta traducendo attraverso il corpo le mie sensazioni. Non c’è alcun procedimento di struttura coreografica, nessun tipo di riflessione sulle possibili scelte stilistiche e di movimento, il monologo nella doccia interpreta attraverso la gestualità non premeditata del mio corpo l’esperienza realmente vissuta dell’isolamento. Lo scroscio dell’acqua a tratti è anche il partner con cui entrare in relazione come se danzassi un passo a due.

Per l'occhio dell'osservatore l'acqua incuriosisce, attrae e si fa presenza molto forte. La ripresa dall'alto enfatizza la costrizione collaborando metaforicamente, con la doccia come spazio circoscritto in larghezza, alla riduzione anche in altezza. Dall'altra parte, contribuisce ad esprimere il senso di oppressione interiore. Attraverso il primo piano, l'occhio dell'osservatore è talmente vicino all'azione che in qualche modo è anche un po' dentro alla "scena". L'acqua aumenta di potenza e di senso e del corpo in movimento si può avvertire l'energia che scorre in ogni parte, creando un vibrato che risuona attraverso lo schermo. Il vapore reale che si viene a creare naturalmente diventa effetto "scenico" che amplifica il senso di intimità e drammaticità.

La costrizione della doccia come metafora del *lockdown* insieme all'atto di lavarsi con l'acqua costituisce una situazione realmente vissuta, non riprodotta: muovendomi, avverto il limite dello spazio e la riduzione delle possibilità espressive corporee. L'acqua in qualche modo apre lo spazio e il tempo e il flusso dell'acqua diventa la dinamica della mia relazione con essa, quindi l'opportunità di superare il limite della costrizione. Nel battesimo dell'acqua le emozioni si liberano e le paure e le angosce vengono accolte e in qualche modo lavate e purificate. Mi viene da pensare al fatto che normalmente la gente canta nella doccia forse perché si sente in una situazione di totale libertà espressiva che la collega idealmente al grembo materno. La mia sensazione durante la performance è di totale benessere e piacere; mentre mi muovo, libero alcune emozioni forti che ho dentro e allo stesso tempo mi carico. Alla fine dell'assolo mi sento rigenerata. Nella totale assenza di controllo stilistico e tecnico il mio corpo si lascia andare alla voce e al rapporto potente con l'acqua in un monologo che è spirituale e carnale al tempo stesso. In questa dicotomia sento il bisogno di pregare per il contesto di dolore e tristezza esistenziale, il senso di morte e di vuoto che si amplifica nella solitudine del confinamento. Nel contempo, il movimento corporeo in connessione con la dinamica fluttuante dell'acqua libera una sensazione legata al desiderio, alla sensualità e all'istinto carnale. In un momento sono praticamente scivolata e mi sono lasciata cadere inaspettatamente gestendo l'impatto del corpo grazie alle tecniche già assodate. Spesso i miei movimenti ad occhi chiusi per via dell'acqua sono anche dei tentativi di esplorazione ed espansione nello spazio limitato della doccia che vivo per la prima volta come contesto creativo. Mi proietto istintivamente attraverso l'allungamento delle braccia e della parte superiore del corpo verso la zona di luce della piccola finestra che si trova nella rientranza laterale del rettangolo della doccia, sento di volermi espandere il più possibile nello spazio. La dinamica del mio assolo è un flusso continuo costante in totale sintonia con l'acqua in una relazione di reciprocità e simbiosi, come se danzando insieme ci fondessimo diventando un'entità unica. Mentre "danzo" prego e provo piacere allo stesso tempo, sarei potuta andare avanti per un tempo molto lungo.

Human Signs per me è anche l'occasione da interprete di non sorvegliare la tecnica e lo stile del movimento come faccio quotidianamente da sempre, ma di vivere la gestualità corporea senza pensare al giudizio di me stessa e degli altri. Quello che definisco con il termine di sorveglianza è quell'at-

teggimento tipico di noi danzatori, e nel mio caso anche di coreografa, non solo di avere la piena coscienza del gesto ma soprattutto di controllarlo e eventualmente anche censurarlo. Mentre danza, un ballerino controlla e modella il suo movimento nella tecnica, nello stile e nell'espressività. Da non sottovalutare il rapporto con lo specchio e quindi con la nostra immagine riflessa onnipresente mentre lavoriamo da quando siamo bambini. La sensazione del proprio corpo in movimento non sempre corrisponde all'immagine soprattutto di sé stessi; a volte capita di sentire di aver danzato molto bene avendo avuto una grandissima padronanza tecnica ed espressiva del corpo ma poi di vedersi in video e non ritrovare una corrispondenza. Riferirsi alla propria immagine riflessa spesso fa uscire da sé, si cerca di trovare un buon compromesso tra il raggiungimento di un'immagine ideale di sé stessi percepita durante l'esecuzione e vista attraverso lo specchio e l'incorporamento delle sensazioni da raccontare e trasmettere attraverso il linguaggio ben codificato e una tecnica molto rigorosa.

La coreografia del mio assolo è l'insieme di gesti non premeditati in una dinamica di flusso continuo in cui ogni micro-movimento è in armonia con il tutto, acqua compresa. Non c'è un disegno immaginato preventivamente o un'idea iniziale che sostiene e organizza la scrittura dei movimenti, ma il corpo agisce liberamente le emozioni e le sensazioni che mi abitano nel preciso momento in cui accendo il dispositivo che trasmette il canto di Yuval e la telecamera.

La coreografia di *Human Signs* è il coro umano di corpi che danzano nella reclusione, ognuno con le proprie modalità, il proprio sentire, le proprie percezioni emotive sensoriali e fisiche. La scrittura è determinata dall'insieme dei corpi che, lontani e isolati, riempiono la griglia del palcoscenico virtuale dell'opera.

Il gesto qui diventa il segno umano della pandemia poiché capace di raccontare dall'interno l'esperienza universale in cui ognuno individualmente vive la propria storia.

Nel lavoro di ricerca sulla gestualità di *Human Signs* nasce l'interesse di rintracciare un significato profondo che l'artista vive nel momento in cui attraverso la sua danza si fa testimone del momento storico. Ogni artista è anche autore insieme agli altri dell'opera d'arte globale. La diversità culturale, formativa e artistica dell'universo di *Human Signs* fa sì che ogni artista sia in qualche modo un mondo da studiare per cui vale la pena di rintracciare dietro alla scelta stilistica e performativa quella zona più profonda che determina la traccia, l'impronta, il segno.

Non esiste un significato ufficiale di ciascuna danza, bisogna scoprire il senso di ogni strato, è impossibile ridurre ad un'unità compatta, si rischierebbe di appiattare a favore di una scelta, alterando la natura originale del linguaggio. Ogni strato ha un suo senso e convive con gli altri; è interessante riflettere sull'effetto di risonanza che si viene a creare.

La danza di *Human Signs* incorpora l'isolamento, le paure, le minacce per la salute date dal virus, le angosce e incertezze e tutto l'elenco che compone la stratificazione esistenziale della realtà contingente e che inevitabilmente rivive dentro lo sguardo del pubblico. A partire da Yuval si genera

un processo di rispondenza a catena che dalla sua voce, nell'ambito del suono, passa al danzatore che creando il proprio monologo, attraverso il movimento, diventa allo stesso tempo artigiano dell'anima del pubblico che a sua volta risponde; ognuno con la propria versione che corrisponde alla propria esperienza e al proprio vissuto.

Nello specifico della danza di *Human Signs* la presenza esclusivamente virtuale dell'osservatore rimanda all'occhio della telecamera che per l'artista viene percepito un po' come lo sguardo dalla serratura di una possibile presenza umana non troppo lontana. Questa condizione particolare crea nell'artista un atteggiamento disinibito in cui, non essendoci una relazione fisica con il pubblico ma una relazione ideale, si rischia di addentrarsi nelle zone più vulnerabili della coscienza. Alcuni artisti riguardandosi a posteriori, provano in alcuni casi un senso di imbarazzo.

La curatela della danza comporta una grande responsabilità sull'orientamento artistico dell'opera; dalle scelte iniziali sulle linee guida per realizzare il contributo artistico, al reclutamento degli artisti, alla valutazione dei video e alla scelta degli assoli da affiancare per gli *Ensemble* e le *Constellation*.

Le indicazioni che ho dato ai danzatori partecipanti sono abbastanza circoscritte a come filmarsi durante l'esecuzione, all'ascolto del canto di Yuval e al piccolo vocabolario di posizioni di inizio e fine video. Siamo molto rigorosi sulla durata e sulla camera fissa a livello tecnico anche se, man mano che i video arrivano, modelliamo e ridefiniamo ulteriori dettagli; una delle prime artiste si riprende solo la parte superiore del busto e ci ha ispirati ad indicare che riprendere una parte di corpo è contemplato laddove sia una scelta e non una casualità. Nel primo incontro con gli artisti, quando spieghiamo l'opera, Yuval dice sempre: «Truthfulness is more important than aesthetics» e io aggiungo: «Truthfulness is Human Signs aesthetics». Come già esplicitato più volte, infatti, viene richiesto un monologo corporeo spontaneo che traduca in maniera non strutturata l'esperienza del confinamento in relazione con il *mantra* di Avital. Il contatto con gli artisti è tra gli aspetti più interessanti del lavoro; in qualsiasi parte del mondo, ci si informa della situazione attuale dei contagi e del confinamento e ci si sente parte di un sentire comune. Successivamente possono nascere discussioni tra me e Yuval quando arrivano gli assoli, a volte alcuni lavori sembrano costruiti meccanicamente. Nel tempo e a distanza di più di un anno dalla nascita dell'opera io e lui siamo sempre più allineati rispetto alle aspettative individuali iniziali di entrambi. Il reclutamento artistico viene fatto attraverso criteri di eccellenza, diversità e internazionalità. I nostri artisti sono anche coreografi e direttori e in alcuni casi per deviazione professionale e per voglia di mettersi in gioco in un periodo in cui si lavora molto poco, ci consegnano lavori che non sempre sottostanno alle minime regole loro proposte. Noi richiediamo la ripresa unica senza tagli e/o montaggi, ma alcuni preferiscono comunque lavorare sul video attraverso il montaggio come ulteriore modalità espressiva. In questi casi cerchiamo sempre di trovare dei compromessi che ottimizzino al meglio le sensibilità dei nostri artisti con il *concept* dell'opera. Il nostro *team* è in continua evoluzione e ognuno contribuisce allo sviluppo totale del progetto. Tra gli

obiettivi principali c'è l'espansione dell'opera nel mondo con il reclutamento di artisti provenienti da paesi che non sono ancora stati toccati, il coinvolgimento di enti e manifestazioni artistiche nei territori e la possibilità di *partnership* con questi e/o con associazioni che lavorano nell'ambito artistico e umano. Per ora siamo entrati in collaborazione con la Biennale *Manifesta* di Marsiglia 2020 e siamo in contatto con altre realtà internazionali.

Le performance dal vivo delle *Live Grid* sono una possibilità di vivere la distanza in maniera ravvicinata in cui il monologo viene condiviso in uno spazio reale e fisico in presenza; le energie individuali si mescolano con quelle degli altri e si armonizzano in un insieme ben calibrato in cui non si creano dislivelli ma si è parte di un affresco umano e artistico. Dettaglio non trascurabile, ci si conosce dal vivo.

Human Signs è un'occasione di entrare in connessione con una moltitudine di umanità e artisti, di conoscere le più diverse realtà non solo in ambito di danza e di voce, di creare ponti di congiunzione tra diversi mondi culturali, umani, artistici e coreutici. In un momento di isolamento in cui in tutto il mondo le persone vivono il disagio del confinamento, la paura del contagio e l'incertezza del lavoro e del futuro, *Human Signs* rappresenta l'opportunità di condividere un proprio tassello di storia abbattendo il limite della costrizione e della distanza e, attraverso la danza, di entrare in contatto con gli altri.

La potenza dei gesti di un'umanità vulnerabile

di Giulio Galimberti

Durante il 2020, in seguito alla pandemia da SARS-CoV-2, è stato chiesto di rispettare un distanziamento fisico e sociale dipeso dalle varie politiche istituzionali. Moltissimi danzatori sono stati costretti a sospendere i propri allenamenti quotidiani insieme alle esibizioni in pubblico. Il corpo del ballerino, abituato ad un lavoro costante, è così obbligato al riposo. Tuttavia, l'immobilismo fisico si accompagna spesso ad un forte dinamismo interiore, immaginativo e emotivo. Victor Brombert dedica un intero saggio alla disamina di quelle occasioni della storia del pensiero e della letteratura in cui la reclusione stimola la produzione artistica, l'isolamento incoraggia la creatività³⁰. Il progetto di *Human Signs* offre una nuova opportunità per mostrare l'ambivalenza della reclusione. La casa può diventare una "prigione romantica": luogo di sofferenza e isolamento, ma anche spazio di protezione in cui sentirsi liberi di dar sfogo ai propri sentimenti più intimi. Così, gli artisti coinvolti nel progetto di Avital donano la loro testimonianza e mostrano la possibilità di sfruttare la situazione vissuta per

30. Cfr. Victor Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, Il Mulino, Bologna 1991.

creare una performance carica di sentimenti.

Diversi sono stati i pensatori dell'Occidente moderno ad aver dato ampio peso teorico alla sfera emotiva e affettiva. Heidegger, ad esempio, presenta una riflessione complessa sul rapporto tra *pathos* e *logos*. In *Essere e tempo*, parlando dell'«essere-nel-mondo» come di quello specifico rapporto che l'uomo intrattiene con l'ambiente, la sua apertura al mondo, Heidegger descrive la necessità per l'umanità di disporre di una «situazione emotiva» senza la quale non ci sarebbe significato alcuno³¹. «L'affettività propria della situazione emotiva è un elemento esistenziale costitutivo dell'apertura dell'Esserci al mondo»³². L'Esserci è già da sempre coinvolto e immerso in una certa situazione emotiva, una *Befindlichkeit*. L'essere situato in una *Befindlichkeit* dell'uomo è definito da Heidegger *Stimmung* che – insieme alla comprensione, *Verstehen*, e al discorso linguistico, *Rede* – formano le tre determinazioni originarie dell'Esserci. L'intreccio tra dimensione affettiva, comprensione e linguaggio permette di definire la sensatezza anzitutto come ciò che ha un qualche grado di rilevanza: sensato è ciò che ha significato per me, mi suscita una reazione emotiva. Se i fenomeni si susseguono in base a leggi fisiche e chimiche, diventano però rilevanti, acquisiscono senso, solo in relazione ad un corpo vivente che agisce e patisce. Un terremoto, per esempio, è l'effetto di determinati processi sismici, ma diventa un evento significativo per esseri viventi le cui vite ne vengono sconvolte. Heidegger insegna che non può esserci comprensione senza rilevanza per un soggetto vivente che ha un corpo ed è quindi vulnerabile. L'orizzonte di senso dei fenomeni non può prescindere dalla disposizione affettiva. Sarebbe importante ricordarlo in un periodo sempre più interessato all'intelligenza artificiale: partendo da queste considerazioni di Heidegger non esisterebbe intelligenza, né comprensione, senza la vulnerabilità che sta alla base della vita organica. Questa è la vulnerabilità di cui parla anche Derrida quando descrive la struttura del vivente nei termini di una «messianicità senza messianismo»³³, un'apertura originaria senza possibilità di prefigurazione, una «vulnerabilità disarmata all'evento, all'altro»³⁴. Il proprio della condizione umana è, secondo Derrida, che questa apertura messianica non ha messia, non ha, cioè, possibilità di pre-visione, controllo o salvezza aprioristica. Spinoza in *Etica* descrive l'aggravarsi della nostra tristezza se provocata da un accadimento di cui non sappiamo produrre «idee adeguate»: «Il Senso della propria insufficienza è una Tristezza che sorge in un uomo dalla considerazione della propria impotenza»³⁵. La difficoltà di convertire passività in attività emerge quando, per esempio, siamo incapaci di dar conto di quello che sta succedendo, di fare previsioni e assumere il controllo sulle

31. Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, pp. 170-197 (I ed. *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927).

32. *Ivi*, p. 171.

33. Jacques Derrida, *Marx & Sons*, PUF/Galilée, Paris 2002, p. 279 (ed. it. *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*, Mimesis, Milano 2008).

34. Carmine Di Martino, *L'evento - inanticipabile - e la struttura del vivente*, in «Rue Descartes», n. 82, 2014, pp. 46-50: p. 49.

35. Baruch Spinoza, *Etica. Dimostrata con Metodo Geometrico*, Editori Uniti, Roma 1998, p. 268.

nostre possibilità di reazione. L'occasione dell'evento pandemico lo dimostra. Nonostante la vastità dell'impresa scientifica, il propagarsi del virus è un "evento im-possibile" nei termini derridiani: «Occorre pensare infatti a un arrivante assoluto, imprevisto, imprevedibile, che non posso veder venire, che non sono capace di accogliere, che mi "piomba addosso" dall'alto o alle spalle senza preavviso, sconvolge i miei programmi, disorienta l'esercizio della mia sovranità»³⁶. In questa logica evenemenziale l'umano è perennemente preso in una tensione tra due poli necessari: la permeabilità, l'apertura, l'attesa dell'evento e della contingenza, da una parte, e l'impermeabilità, la chiusura ad ogni minaccia, ma anche ad ogni opportunità, e quindi la preclusione all'"avvenire", dall'altra. Il coincidere con uno dei due poli significa il cessare della vita: il vivente eccessivamente proteso verso l'evento è esposto e teme, trepida, si ammala, il vivente che si chiude all'evento si tiene al riparo dalla vita stessa.

Il riscatto dei danzatori coinvolti in *Human Signs* è quello di farsi responsabili della possibilità di ristorare questo equilibrio precario ricordandoci che se l'esposizione non deve essere incondizionata, altrettanto non lo deve essere la chiusura. Come scrive Donna Haraway, «la vita è una finestra sulla vulnerabilità; sembra un peccato chiuderla»³⁷. L'invito di *Human Signs* è di accogliere e sfruttare la situazione di reclusione dovuta alla pandemia come esercizio di riflessione su se stessi e di impiego creativo. Ne risultano performance chiaramente inquiete, amare, cupe o spaventate, colte nel pieno momento della fragilità umana, ma al contempo ricche di vitalità, potenzialità, forza e speranza. Immortalando la perenne circolarità tra agire e patire all'interno di questo *double bind* derridiano, il *case study* offerto da *Human Signs* si offre come microcosmo all'opera che rappresenta una situazione cogente e perspicua per tutta l'umanità. La cogenza è tale anche per la scelta di esprimersi attraverso i gesti della danza, un linguaggio che sa mostrare la vita nel doppio nodo di pesantezza e passione, libertà e azione.

La prima ragione per la quale la parola microcosmo³⁸ sembra essere puntuale per descrivere l'opera di Avital deriva dalla situazione spaziale obbligata della testimonianza: la registrazione avviene nel proprio luogo di confinamento. Le nostre case hanno dovuto subire una riconversione spaziale, affettiva e organizzativa durante i mesi di *lockdown*. Sono diventate aree di lavoro, di studio, di socialità e di esercizio fisico. Abbiamo cercato di rispecchiare e sintetizzare la nostra vita vissuta nel solo ambiente domestico. *Human Signs* richiede di utilizzare il proprio luogo di confinamento e di esprimersi attraverso la propria arte, producendo una testimonianza audiovisiva filmata. In questo modo, lo spazio

36. Carmine Di Martino, *L'evento e il vivente*. In Jacques Derrida, in «Dialegethai», n. 14, 2012, online: <https://mondodomani.org/dialegethai/articoli/carmine-di-martino-01> (u.v. 11/5/2021).

37. Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018, p. 164.

38. Dallo stoicismo e dal neoplatonismo, ripreso poi durante il Rinascimento, la relazione tra microcosmo e macrocosmo si riferisce alle corrispondenze e alle "simpatie" tra l'Uomo che rappresenta e riassume in sé l'Universo con cui è dinamicamente connesso. Fuori dal contesto antropocentrico di origine, il rapporto micro-macrocosmo interessa per la logica di sussunzione attraverso la quale *Human Signs* si relaziona alla situazione storica attuale su vari livelli.

di reclusione diventa parte del processo creativo, si presta come scenario per la propria performance e viene mostrato al pubblico. Ogni contributo filmato prevede due scelte: la prima consiste nel selezionare uno spazio fisico nella casa, la stanza in cui registrare la performance; la seconda è determinata dalle modalità con cui si posiziona la fotocamera del dispositivo di ripresa. La testimonianza artistica viene così messa-in-cornice attraverso scelte di inquadratura, composizione e angolazione che determinano la parte di realtà mostrata dal “cineocchio”³⁹.

Preventivamente a questo innesto tecnico, tuttavia, avviene un ulteriore processo, meno evidente. In questo senso, un antico esempio di messa-in-cornice che può risultare utile alla comprensione di *Human Signs* è il *templum* della divinazione latina⁴⁰. Nel mito della fondazione di Roma compare il rituale dell’osservazione del volo degli uccelli, compiuto da Romolo e Remo, come metodo di previsione e comunicazione con il divino. Questa pratica, l’ornitomanzia, si basa su una preventiva azione necessaria: il sacerdote disegna a terra una forma quadrangolare, il *templum* appunto, all’interno della quale diventa presente una dimensione esperienziale che resta invisibile a chi ne sta fuori. Il gesto di delimitazione trasforma inevitabilmente la realtà che viene “inquadrata” diversamente. «Entro i confini di questo spazio visibile, così trasfigurato, si manifesta “qualcosa di diverso dal reale”, e letteralmente si *inaugura* una dimensione di virtualità all’interno dello spazio reale»⁴¹. La cornice prodotta durante questo rito può essere intesa come “tecnica corporea”⁴², un’inquadratura gestuale che determina e modifica la percezione. Ciò che accade nelle case dei performer invitati da Avital somiglia molto a questa antica pratica. Prima di innestare il *frame* dell’inquadratura del dispositivo tecnologico per la ripresa, si compie, più o meno esplicitamente, più o meno consciamente, una riconfigurazione dei confini fisici del proprio spazio abitativo. Sedie, armadi, finestre, pavimenti e oggetti di arredamento mutano di segno, riabilitano nuove *affordance*⁴³, nuove modalità di interazione, nuovi orizzonti di significazione e percezione, in modo non troppo dissimile da ciò che succede a teatro. La messa-in-cornice deve qui essere compresa diversamente rispetto a una messa-a-distanza, una ricerca

39. Termine utilizzato per la prima volta dal regista russo Dziga Vertov nel 1925. Il cineocchio è capace di svelare nuove modalità percettive che sfuggirebbero allo sguardo umano, di provocare stupore rispetto alle modalità visive offerteci dai nostri occhi.

40. Sulla descrizione del *Templum* si vedano i libri Terzo e Quarto di Dionigi di Alicarnasso, *Le Antichità romane*, Einaudi, Torino 2010.

41. Mauro Carbone – Anna Caterina Dalmasso – Jacopo Bodini, *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, Mimesis, Milano 2020, p. 154.

42. Per la trattazione dell’incominciamento come tecnica corporea cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

43. Il termine *affordance* compare per la prima volta nell’opera dello psicologo statunitense Gibson del 1979, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*. Si definisce come modalità di interazione pragmatica, generalmente prensile, che viene intuita dal soggetto dalla sola presentazione visiva di un oggetto. Vedere un ago comporta l’intuizione di un particolare modo di poterlo prendere, che non sarà per esempio con il palmo aperto, e di poterlo usare. Cfr. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Taylor & Francis Group, New York 1986, pp. 127-146.

di artefattualità costruita e mediata che toglierebbe di immediatezza al segno umano⁴⁴. Al contrario, come nel gesto dell'augure romano, la cornice fa in modo che si possa realmente instaurare un rispecchiamento tra micro e macrocosmo, tra casa e mondo, tra privato e esteriore, tra singolo e comunità. Ricordiamo che il rito citato compare nel mito della fondazione di Roma, della città, e quindi della socialità nella sua dimensione collettiva e plurale. Questa trasfigurazione necessaria permette, anche nel caso di *Human Signs*, di investire i propri gesti, nonché il proprio rapporto con oggetti, mobili e superfici quotidiane, di una rilevanza sociale, aperta e collettiva poiché il grido umano, il suo segno, è tale solo per un altro umano che lo possa comprendere. Freud parla di "sentimento oceanico" come di quello stato emotivo in cui si scopre un legame indissolubile con il mondo esterno, quando si avverte che si è *del* mondo e *con* il mondo, quando il proprio microcosmo egoico corrisponde al macrocosmo⁴⁵. Così, la cornice dello spazio performativo è abitabile, inclusiva e transitiva: non è in nessun modo una forma di esclusione, di ulteriore distanziamento, ma un modo per riconvertire uno spazio altrimenti meno significativo perché intimo e solipsistico. È come se i danzatori stringessero un patto con la propria casa che potrebbe recitare più o meno così: "lascia che io intrattenga con te, qui e ora, una relazione nuova così da trasformarci, insieme, in una testimonianza d'arte". Testimonianza, da una parte, perché chiaramente situata, vera, vissuta e sentita, ma che si sublima in performance entrando così in quel regno di virtualità, risignificazione e verosimiglianza che, dalla *Poetica* di Aristotele in poi, continua ad essere la cifra del rapporto tra vita e arte⁴⁶.

Human Signs chiede infatti di farsi testimoni tramite i gesti del corpo danzante, una scelta in nessun modo neutra. Il microcosmo che si realizza nell'archivio di *Human Signs* si fonda così su quel particolare rapporto che riguarda l'esperienza artistica e la vita vissuta, o, più in generale, la cultura e la natura⁴⁷. È questo un punto dirimente per un'opera d'arte che chiede, per quanto possibile, verità e trasparenza ai suoi interlocutori: il canto di Avital deve essere corrisposto dai danzatori nel modo più viscerale e intenso possibile. Tutto ciò collima con quella visione dell'arte che tiene insieme il

44. La cornice è un oggetto teorico cardine per gli studi di Cultura Visuale e viene spesso portata ad esempio come modalità di distanziamento necessario per ogni esercizio di fruizione estetica. Simmel, nel saggio *La cornice del quadro*, è tra i primi a sottolineare l'ambiguità del ruolo della cornice per la rappresentazione pittorica. Da una parte, la cornice esclude l'ambiente circostante dall'opera sottolineandone l'autosufficienza, dall'altra, è quella istanza materiale che rende possibile l'invito all'osservazione, un'offerta ad entrare nel mondo del pittore. Simmel tratta così la cornice come una porta d'accesso all'opera. Cfr. Georg Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in Daniela Ferrari – Andrea Pinotti (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, [Monza] 2018, pp. 71-76.

45. Cfr. Sigmund Freud, *L'avvenire di un'illusione*, Einaudi, Torino 2015. L'espressione è stata coniata da Romain Rolland in una lettera del 1927 indirizzata a Sigmund Freud il quale poi ne scrisse più ampiamente nel testo citato.

46. Di contro all'ipotesi di Platone secondo la quale l'arte è rappresentazione necessariamente incompleta rispetto al modello presente, per Aristotele l'arte ri-crea la realtà, ha una capacità poetica che si esercita nel dominio della verosimiglianza.

47. Rispetto al discorso sull'esperienza estetica in termini bio-culturali, cfr. Lorenzo Bartalesi, *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012.

caso particolare, la situazione del singolo danzatore e il messaggio universalmente comprensibile tramite quell'azione di "artifcation" proposta dall'antropologa Ellen Dissanayake. Partendo dal lascito di Dewey, che in *Art as Experience* invita a concepire l'arte come una modalità del fare e del comportarsi umano invece che cercarla solamente in un oggetto da contemplare⁴⁸, Dissanayake parla di *artifcation* come di un processo attraverso il quale si rende straordinario l'ordinario, distinguendo così l'esperienza quotidiana da quella artistica. Scegliere di testimoniare una situazione di vita vissuta attraverso i gesti di un corpo danzante, dei gesti artistici, non significa, secondo questa prospettiva, mutarne il contenuto, snaturarne il significato, ma semmai renderli sopravvenienti, distintivi e con una potenza sensibile maggiore rispetto ai gesti quotidiani. «Anzitutto, dal momento che differiscono dall'ordinario, le arti attraggono e dirigono l'attenzione verso l'oggetto e l'importanza dell'evento»⁴⁹. Un lamento, un grido, può non perdere, ma acquisire potenza e intensità se espresso con gesti artistici che si servono del materiale a disposizione, delle espressioni naturali, per renderle distintive, memorabili e penetranti. Un discorso simile si può estendere al rapporto già descritto tra il danzatore, la sua stanza e i suoi oggetti: sono corpi trasfigurati e resi "speciali" dalla diversa intensità estetica con cui il gesto corporeo li investe e riveste.

Qui sta il riscatto degli artisti, il loro tentativo di farsi carico delle sensazioni di impotenza nei confronti di un pericolo che ci riguarda tutti, dei fastidi della reclusione, traducendoli in nuovi esercizi creativi. Il gesto danzato può aiutare a esprimere la ricchezza di sentimenti che l'isolamento fa affiorare, a sfruttare la paura, che spesso comporta chiusura e avvilitamento, per produrre materiale artistico fortemente espressivo e incisivo. Come scrive Brombert, «libertà repressa e invenzione sono intimamente legate»⁵⁰. Ciascuna testimonianza mostra anche la possibilità di svincolarci dalle limitazioni fisiche, di sfuggire alla tirannia del confinamento, della passività, e ci ricorda le potenzialità dei gesti di un'umanità fragile, l'ebbrezza e le vertigini di cui i corpi viventi sono capaci. Qui, infine, sta l'immenso valore di opere come *Human Signs* che ci ricordano quanto l'arte, il benessere e la società, siano intimamente connessi.

48. Come specifica Giovanni Matteucci: «Nel primo capovero di *Art as Experience* Dewey afferma che l'opera d'arte risiede, piuttosto che nell'ente obiettivo che si presenta alla fruizione, in ciò che l'ente prodotto dall'attività artistica "fa della e nella esperienza"» (Giovanni Matteucci, *L'antropologia dell'esperienza estetica in Dewey*, in Luigi Russo (a cura di), *Esperienza Estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica, Palermo 2007, pp. 7-18: p. 8).

49. Ellen Dissanayake, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, Mimesis, Milano 2015, p. 42.

50. Victor Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*, cit., p. 16.

Recensioni

Gonzalo Preciado-Azanza

Tilden Russell (editor), *Dance Theory. Source Readings from Two Millennia of Western Dance*, Oxford University Press, Oxford/New York 2020

This book provides a two millennia perspective of the intricate interaction between theory and practice to reintegrate “dance theory” within the historical field of dance studies. By doing so, this critical anthology, edited by Tilden Russell – Professor Emeritus of Music at Southern Connecticut State University –, includes fifty-five selected readings from its roots in ancient Greece until the Twenty-first century postmodern “dance theory”. The problem of tracing and linking the history of “dance theory” is discussed by Russell in the introduction. «Writers in every age have theorized prescriptively, according to their own needs and ideals» (p. xix) weighing down this discipline¹, which leads to question whether it is a methodological problem, rather than dance being an ephemeral art. The book is organized chronologically in nine chapters by prevailing historical, intellectual and artistic eras.

Dance Theory to ca. 1300 explores a millennium and-a half from Greek and Roman classical authors – Plato’s ethics of dance, Aristotle and Plutarch’s raw materials of dance or Lucian’s culture of dance – up to the Fourteenth-century Parisian musical theorist Johannes de Grocheio. It reveals how after the fall of the Roman Empire dance had an immoral reputation under ecclesiastic dominance. *The Renaissance* highlights the flourishing of the first dance treatises such as Domenico da Piacenza’s *De arte saltandi et choreas ducendi* (1452-1465), but above all, Thoinot Arbeau’s *Orchesographie* (1589). Both became «The first to separate dance into the two areas of theory and practice, and the first to name and define the elements of “dance theory”» (p. 26). Arbeau was a pioneer when he created a notation thorough written symbols². He considered himself the “first to have preserved dance

1. As a matter of fact, a valuable source such as the *International Encyclopedia of Dance* (edited by Selma Jeanne Cohen, Oxford University Press, Oxford, 1998) does not include any article titled “dance theory”.

2. Alike music, dance also can be written. However, it is not widespread enough given the diversity and disparity of notation systems. Even though Spanish Cervera notation is truly the pioneer, there is not enough information about it, and therefore Arbeau is considered the first notator. Currently, Laban and Benesh notation are the most widely used systems.

knowledge for posterity” – a mantra that will be repeated by almost all dance theorists since then. In *The Seventeenth Century* chapter Russell focuses on French authors François de Lauze and Claude-François Ménéstrier to discuss the influence of the recently founded *académies* as well as the credo of sentiments, which ultimately led to the development of Jean-Georges Noverre’s *ballet d’action*.

The Early Enlightenment chapter introduces the reader the *belle danse*, a term coined to describe Eighteenth-century social dances. It expanded throughout Europe via Beauchamp-Feuillet’s notation, a system forged at the court of Louis XIV. Pierre Beauchamp was his ballet master and conceived the five ballet positions of ballet³. Raoul-Auger Feuillet’s *Chorégraphie* (1700) perfected the choreographic language in a time where there is «A concinnity between dance practice, notation and theory» (p. 84). Russell emphasizes how this treatise marked the beginning of a new format, where theoretical content was drastically reduced, and what endured lacked the thoroughness of German sources – such as Behr or Taubert between 1703 and 1721 –. Undoubtedly, this notation heavily influenced Giovanni Battista Dufort or Louis de Cahusac, among the selected authors in *Dance Theory from Feuillet to the Encyclopédie*, as well as forthcoming notations. Nonetheless, «Its raison d’être was being questioned and undermined» (p. 101) due to its biased focus on the lower body and social dances, directly leading to the chapter *Divergent Paths: Noverre*. This French dancer and ballet master displaced the *belle danse* by *ballet d’action* through his widely cited *opus magna Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760).

Noverre’s concepts greatly impacted dance theorists in *The Nineteenth Century and Fin de siècle*, where «Paris became the focal point of a new impetus in “dance theory” writing» (p. 125) – besides being the capital of Romantic Ballet –. Russell emphasizes how Carlo Blasis’ *Traité élémentaire théorique et pratique de l’art de la danse* (1820) or Arthur Saint-Léon’s *La Sténochorégraphie* (1852) prove the implacable ascendancy of practice until the appearance of Rudolf von Laban, one of the most relevant authors of *The Twentieth Century: Modernist Theory*. Laban established “the three areas of dance knowledge: practice, notation and theory”. His prolific 1920s writings established him as a pioneer and theoretical father of modern dance. Laban developed his ideas together with his choreographic practice. *Die Welt des Tänzers* (1920) details «His core theoretical principles, which he formulated under a new title: Tanzwissenschaft» (p. 167) – dance science in German –. While *Schriftanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen* (1926) discloses the basis of his own notation, based on abstract symbols to understand the kinetic content of all movement forms and dance styles⁴. And ultimately, the chapter *Postmodern Dance Theory and Anti-Theory* emphasizes the heterogeneous and latest contributions within the field – as African American Dance Theory authors Brenda Dixon Gottschild or Thomas

3. For this reason, they are still called in French.

4. Laban expressed visually his ideas, either through the symbols of his own choreographic notation or by drawing a human figure in motion through geometric designs. To do so, he created several possibilities of a dancer inside a tetrahedron, that can be understood as a moving sculpture of an expressionist modern dance.

De Frantz –, in order to become even broader, richer and more diverse that it has been in previous centuries.

This volume has been entirely based on primary sources, where Russell has selected a total of fifty-five readings to cover two millennia «That trace a coherent and fair narrative of the evolution of “dance theory” as a concept in Western culture» (p. xxv). Therefore, there are several paths to read this book. You can either go from beginning to end or to select the chapters using the index. Each part includes an introduction to contextualize it, as well as to develop a narrative that links the different ages of this anthology. Particularly interesting is its back matter. All chapters include End Notes with further information about the research, as well as the selected readings and its sources. The author also includes a complete bibliography at the end, which provides an essential state of the art. Russell uses a formal and fluid language with careful terminology throughout the text – including his translations of almost all readings –. It is noteworthy the *Appendix: Table of Dance Periodization* that notes the fundamental chronological differences between music and dance, but also among practice and theory, as «What we call classical ballet is the epitome of Romanticism» (p. 58).

As a whole, *Dance Theory. Source Readings from Two Millennia of Western Dance* covers the untold history of “dance theory” to incorporate it as a much needed field of dance studies. Whereby, this anthology contributes to acknowledge the recurrent leitmotif that «Theorists have continually asserted the lack of any pre-existing “dance theory”» (p. xx) since the sixteenth century. It will be of interest to those academics, researchers or students working in the fields of dance, philosophy and history, as well as to those whose interest lies in dance notation. Undoubtedly, this volume is going to become a valuable tool to connect dance practice and theory, as well as with other related art forms. Definitely, I recommend this book to acquire an overview of the notion, evolution and impact of “dance theory” and its intricate interaction with practice, that have shaped Western Dance.

Abstracts

Valentina Panzanaro*

«Leggiadri spiriti con fest'e giubilo danzate». Spunti di drammaturgia dei balli nell'opera *L'Empio punito* (Roma 1669) di Alessandro Melani

27 dicembre 2021, pp. 7-29

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14122>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Nella seconda metà del Seicento, la produzione operistica romana presenta numerosi momenti spettacolari come prologhi, intermedi e *balli*, evidenziando un fenomeno culturale molto significativo. L'opera *L'Empio punito* (Roma 1669), riadattamento di una commedia spagnola *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, fu musicata da Alessandro Melani su libretto di F. Apolloni e F. Acciaiuoli, e rappresenta una delle più interessanti pubblicazioni librettistiche, con pregevoli iconografie realizzate da Pierre Paul Sevin e partitura completa. L'obiettivo di questa ricerca è quello di offrire spunti di drammaturgia dei *balli* presenti nell'opera romana, attraverso il confronto di tutte le fonti per comprendere meglio la messa in scena dei *balli* e quale fosse la loro importanza sociale nella Roma seicentesca.

In the second half of the seventeenth century, the Roman opera production presents several outstanding moments such as prologues, intermezzi and *balli* (dances), highlighting a very significant cultural phenomenon. The theatrical opera *L'Empio punito* (Rome 1669), adapted from *El Burlador de Sevilla* – a Spanish comedy by Tirso de Molina – was set to music by Alessandro Melani on a libretto by F. Apolloni and F. Acciaiuoli. It represents one of the most interesting librettistic publications displaying valuable iconographies by Pierre Paul Sevin and complete score. The aim of this research is to provide ideas for the dramaturgy of the dances present in the Roman opera, through comparison of all sources in order to understand the staging of the *balli* and their social importance in seventeenth-century Rome.

* Università La Sapienza, Roma, Italia.

Olivia Sabee*

Le *Lettres* di Noverre nel Veneto: l'*Encyclopédie méthodique* e la «Gazzetta Urbana Veneta»

27 dicembre 2021, pp. 31-53

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14123>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio prende in esame le traduzioni italiane delle voci sul ballo pubblicate nell'*Encyclopédie méthodique* di Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798), che comprende estratti delle *Lettres sur la danse* di Jean-Georges Noverre. Lo scrittore Antonio Piazza (1742-1825), che dirigeva la «Gazzetta Urbana Veneta» di Venezia, decise a sua volta di pubblicare gli estratti di alcune voci dell'*Encyclopédie méthodique*, oltre a un certo numero di estratti delle *Lettres* di Noverre. Grazie a questa pubblicazione veneziana, alla traduzione in Spagna delle *Lettres* di Noverre uscite nell'*Encyclopédie méthodique* e in alcuni periodici francesi, le idee di Noverre furono seminate in contesti dove non erano più associate con il nome e la figura del teorico e coreografo francese.

This article examines the Italian translations of the articles on dance published in the *Encyclopédie méthodique* edited by Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798), which includes excerpts of Jean-Georges Noverre's *Lettres sur la danse*. The writer Antonio Piazza (1742-1825), editor of the Gazzetta Urbana Veneta, decided in turn to publish excerpts of articles from the *Encyclopédie méthodique*, including several excerpts of Noverre's *Lettres*. Through this Venetian publication, the translation in Spain of Noverre's *Lettres* included in the *Encyclopédie méthodique*, and in several French periodicals, Noverre's ideas were disseminated in contexts that were no longer associated with the name and personage of the French theorist and choreographer.

* Swarthmore College, Pennsylvania, USA.

Stefania Onesti*

«Disperate parole indarno muovi». Interpreti di Mirra nel primo Ottocento

27 dicembre 2021, pp. 55-71

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14124>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Nei primi decenni dell'Ottocento i palcoscenici milanesi vedono alternarsi diversi allestimenti di una delle più discusse tragedie alfieriane: la *Mirra*. Anna Fiorilli Pellandi e Carlotta Marchionni in primis, ma anche Carolina Internari e Maddalena Pelzet, saranno celebri interpreti del personaggio. Tuttavia, *Mirra* a Milano trova anche un altro "adattamento". Nel 1817 Salvatore Viganò crea un coreodramma a partire da questo soggetto. Per la sua protagonista può contare sulla grande mima e ballerina – ma da molti definita attrice – Antonietta Pallerini. Il saggio indaga la relazione tra le due versioni, recitata e danzata, della *Mirra* attraverso l'analisi delle sue interpreti, evidenziandone costanti e varianti.

During the first decades of the nineteenth century, *Mirra*, one of the most controversial Alfierian tragedies, was performed on the Milanese stages. Anna Fiorilli Pellandi and Carlotta Marchionni, as well as Carolina Internari and Maddalena Pelzet, performed this character with great success. However, Milan saw also a choreographic version of *Mirra*. In 1817 Salvatore Viganò creates a choreodrama on this subject. The principal character was performed by the great mime and dancer Antonietta Pallerini, defined by many as an actress. The paper aims to investigate the relationship between *Mirra*'s acted version and the danced one through the analysis of its performer, highlighting constants and variations.

* Università di Padova, Italia.

Maria Venuso*

Giuseppe de Dominicis de Rossi alle Reali Scuole di Ballo di Napoli. Alcuni documenti inediti

27 dicembre 2021, pp. 73-126
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14125>
Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Giuseppe de Dominicis de Rossi è maestro e coreografo napoletano ad oggi semiobliato, la cui figura inizia a delinearsi con esiti interessanti grazie ai documenti dell'Archivio di Stato di Napoli. Un piccolo *dossier* di venticinque documenti ci permette di inquadrare il suo profilo e la sua attività: il rientro a Napoli da Parigi e le insistenti richieste per entrare a far parte del corpo insegnanti delle Reali Scuole di ballo. Non mancano riferimenti alle difficoltà incontrate rispetto ai colleghi francesi e alle sfide didattiche nelle quali si lancia con sicurezza, per dimostrare il proprio valore di maestro che aveva molto viaggiato e creato, immergendosi in tradizioni diverse. Questo contributo si profila essenzialmente come apporto "documentario", poiché dà una sintesi contenutistica e le trascrizioni di un piccolo ma importante nucleo che abbraccia gli ultimi anni della carriera di de Rossi, con particolare attenzione rivolta alla sua metodologia di insegnamento.

Giuseppe de Dominicis de Rossi is a forgotten Neapolitan master, dancer and composer; his profile is going to become more definite thanks to a little dossier of twenty-five documents, saved in Neaple's State Archiv. Here, it is possible to find the last part of his life and his career at San Carlo Theatre's Royal Ballet School, with his continuous demands to teach there. He writes about many difficulties and didactic challenges, to prove his value as a dance master. He has travelled in different countries and has created ballets in Europe, bringing in Naples his international experience, especially from Paris. This paper aims to give a documentary contribution with presentation and transcription of these twenty-five documents; here it is possible to find interesting references with the didactic method of de Rossi.

* Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli, Italia.

Nika Tomasevic*

Mia Slavenska: la formazione di una danzatrice a cavallo tra due mondi

27 dicembre 2021, pp. 127-139

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14127>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Mia Slavenska (1916-2002) è stata un'artista croata eclettica. Danzatrice poliedrica e coreografa versatile, nonché attrice cinematografica e insegnante, Slavenska ha lavorato a contatto con i maggiori esponenti della danza del Novecento (Bronislava Nižinskaja, Serge Lifar, Léonide Massine) e come protagonista di alcuni dei principali avvenimenti artistici della sua epoca (Olimpiadi di danza di Berlino, 1936). Nel 1943, Slavenska decise di iniziare, a New York, un nuovo percorso di studio con Vincenzo Celli, uno degli ultimi allievi del maestro italiano Enrico Cecchetti. Il saggio ripercorre i primi anni della carriera di Slavenska per focalizzarsi, poi, sul momento formativo con Celli e le diverse correnti didattiche della danza accademica novecentesca.

Mia Slavenska (1916-2002) was an eclectic Croatian artist. She was a multifaceted dancer and versatile choreographer, as well as teacher and film actress. During her career, Slavenska came in contact with the greatest exponents of twentieth-century dance scene (Bronislava Nižinskaja, Serge Lifar, Léonide Massine) and participated at some of the main artistic events of her time (in 1936 she was at the Berlin Olympics games). In 1943, Slavenska decided to start a new course of studies in New York with Vincenzo Celli, one of the last pupils of the Italian master Enrico Cecchetti. The essay retraces the first years of Slavenska's career, then focuses on the formative moment with Celli and the different didactic currents of twentieth-century academic dance.

* Università di Teramo, Italia.

Anna Leon*

Choreography, virility and the nation: the case of Vassos Kanellos

27 dicembre 2021, pp. 141-161

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14128>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Attingendo da testi editi e inediti, materiale iconografico e stampa, questo articolo tratta il lavoro di Vassos Kanellos, un danzatore e coreografo greco attivo dall'inizio del XX secolo. Esaminando come la sua danza ha messo in scena una mascolinità egemonica e l'ha intrecciata con rappresentazioni altrettanto egemoniche della "grecità", l'articolo intende integrare la conoscenza sull'incarnazione, da parte della danza moderna greca, delle tematiche di genere e nazionali. La contestualizzazione della pratica di tale artista in contesti locali e transnazionali, studiando in particolare il ruolo della sua collaboratrice e consorte statunitense, Tanagra Kanellos, contribuisce difatti a comprendere come la danza moderna/modernità greca si sia iscritta nella danza moderna/modernità occidentale, in cui Kanellos è ingiustamente sottostimato.

Drawing from published and unpublished texts, iconographic material and press sources, this article discusses the work of Vassos Kanellos, a Greek dance artist active since the early 20th century. Examining how Kanellos' dance staged a hegemonic masculinity and interweaved it with equally hegemonic representations of 'Greekness', the article complements scholarship on Greek modern dance's embodiment of gendered and national narratives. By contextualising his practice in local and transnational frameworks, notably studying the role of his U.S.-American collaborator and spouse Tanagra Kanellos, it also contributes to an understanding of the inscription of Greek (dance) modernity within Western (dance) modernity, in which it is severely under-represented.

* Independent researcher.

Xiao Huang*

Alle radici della *screendance* in Cina. “Visioni” (*Xiang* 象) in evoluzione e “forme” (*Xing* 形) artistiche

27 dicembre 2021, pp. 163-191

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14130>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

La *screendance* cinese si è trasformata, rispetto alla medesima disciplina artistica emersa in Occidente, attraverso cambiamenti nelle definizioni e nelle pratiche. In questo articolo verranno esaminati gli elementi storici più rilevanti per la formazione e lo sviluppo della *screendance* cinese contemporanea mediante tre fasi di sviluppo definite e analizzate dal 1905 agli anni Settanta, dall'ultimo periodo dell'Impero Manchù alla Repubblica di Cina, fino alla Repubblica Popolare Cinese. Attraverso la disamina di documenti e testimonianze verrà individuato quali cambiamenti di forma (*xing*) sono stati provocati dal mutare delle visioni (*xiang*) definite dalle e soggette alle strutture socio-culturali cinesi degli specifici periodi storici e dei valori estetici ed etici da esse promossi.

The Chinese *screendance* evolved with variations in definitions and way of practices from the same art discipline emerged in the West. It came through a unique historical path of the cultural foundations of its own original references. In this paper, the author explores and examines the relevant historical elements identified and cited as the major contributors to the formation and development of the contemporary Chinese *screendance* through the three development phases from 1905 to 1970s. What happened in between the vision (*xiang*) changes and how did they impact on the artistic appearance (*xing*) and the development of Chinese *screendance*? It is a fundamental question that the author aims to present an academic view based on a research dominantly in China.

* Università di Bologna, Italia.

Susana Temperley*

Dances of Death: From Trans-genre to Media Phenomenon

27 dicembre 2021, pp. 193-215

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14132>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo mira a rendere conto dell'interesse suscitato dalle *Danze della Morte* nel quadro degli studi semiotici, ponendo particolare attenzione alla vita sociale dei generi discorsivi e a quella della mediatizzazione di "lungo percorso", il che significa che questo fenomeno viene considerato come costituente l'essere umano inteso come specie biologica. Dunque, nel saggio affrontiamo il percorso prospettico che esplora il fenomeno e la sopravvivenza delle *Danze*, in qualità di trans-genere, fin dal loro consolidamento nel Medioevo, ed inoltre, prendendo in considerazione quanto questo fenomeno oggi sia fortemente oggetto di studio, concentriamo l'analisi su quei casi in cui tale genere è rappresentato attraverso due modalità di espressione proprie dell'arte contemporanea: il cinema e la videodanza.

The article aims to give an account of the interest aroused by the *Dances of Death* in the framework of semiotic studies with a focus on the social life of the discursive genres and on that of the mediatization of "long journey", that is to say that we consider this phenomenon as constituting the human being as a biological species. Therefore we will address the prospective path that explores the phenomenon and survival of the *Dances* since their consolidation in the Middle Ages, as a transgender, and then, considering their re-emergence as an object of study in the present, we will focus the analysis on cases in which this genre is called through two modes of expression typical of contemporary art: cinema and video dance.

* Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

Carolina Bergonzoni*

Translations. A dance for the non-visual senses

27 dicembre 2021, pp. 217-230

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14133>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Dal 2015 collaboro con la compagnia canadese All Bodies Dance Project (ABDP) come danzatrice, coreografa e facilitatrice. ABDP è un progetto di “danza integrativa” che unisce danzatori disabili e non. Nel presente articolo contestualizzerò il termine “danza integrativa”; successivamente analizzerò la mia esperienza come danzatrice nel progetto *Translations*. *Translations* è un lavoro di danza contemporanea per i sensi non visivi, creato da All Bodies Dance Project in collaborazione con VocalEye, un servizio di descrizione di spettacoli dal vivo per persone non vedenti.

Since 2015, I have been working as a dancer, choreographer, and facilitator for All Bodies Dance Project (ABDP), a Canadian “integrated dance” project that brings together a diverse group of dancers. In this article I contextualize “integrated dance”, a term that will be problematized, and then I will describe in-depth my experience as a dancer in *Translations*, a contemporary dance piece for the non-visual senses created by All Bodies Dance Project in partnership with VocalEye, a live descriptive service for the blind.

* Simon Fraser University, Vancouver, Canada.

Roberto Fratini Serafide*

Coropolitiche della modernità. Collettivi danzanti e comunità desideranti

27 dicembre 2021, pp. 231-285

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14134>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio analizza la storia metaforologica e cinetica dei paradigmi corali e orchestrici cui l'immaginario occidentale ha attribuito la facoltà di rappresentare figuratamente, e in molti casi di realizzare performativamente, le più svariate utopie, fantasie e ideologie di convivenza. Dalla semantica del coro antico come spazio attante e agito ai formati più recenti e *mainstream* di musicalizzazione del comportamento collettivo, si deduce una cronaca "coropolitica" delle metafore societarie caratterizzata dalla forte continuità di certi imprinting ideologici, e da un'imbricazione altamente problematica tra creazione coreografica e fabbricazione strategica di un'identità collettiva.

The paper analyzes the metaphorological and kinetic history of the choral and orchestric paradigms which the Western imagination tributed with the faculty of representing figuratively, and in many cases of realizing performatively, a wide range of utopias, fantasies and ideologies of "togetherness". From the semantics of the ancient choir/chorus as an actant and acted space of flesh to the most recent formats of musicalisation of collective behaviour, it's possible to deduce a "choropolitical" chronicle of social metaphors strongly characterised by the continuity of certain ideological imprintings, and by the complicated entanglement between choreographic creation and the strategical crafting of a collective identity.

* Institut del Teatre, Barcellona, Spagna.

Tobia Rossetti*

Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea

27 dicembre 2021, pp. 287-304

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14135>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

L'articolo intende fornire le coordinate filosofiche per affrontare la danza contemporanea da un punto di vista epistemologico. In primo luogo si rintracciano le due principali episteme corporee che hanno informato la danza nel corso del Novecento, laddove alla danza moderna appartiene un modo di vedere e descrivere il corpo tendenzialmente ontologizzante, mentre a quella contemporanea uno costruttivista. In un secondo momento si presentano le filosofie di tre autori della postmodernità che si sono pronunciati in maniera significativa sul corpo contribuendo a mutarne radicalmente lo statuto. Tali teorie radicali e innovative, provenienti dal post-strutturalismo e dal femminismo, hanno registrato notevoli ripercussioni anche sull'estetica coreografica del secondo Novecento e oltre.

The paper intends to provide the philosophical coordinates to address contemporary dance from an epistemological point of view. In the first place the two main epistemes of the body that informed dance during the Twentieth Century are traced. A way of seeing and describing the body that tends to be ontologizing belongs to modern dance, while a constructivist way to the contemporary one. In a second moment the philosophies of three authors of postmodernity are presented, who have pronounced themselves in a significant way on the body, contributing to radically change its statute. These radical and innovative theories, coming from post-structuralism and feminism, would also have had significant repercussions on the choreographic aesthetics of the late Twentieth Century and beyond.

* Ricercatore indipendente.