

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



anno XV, numero 16, dicembre 2023

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 XV, numero 16, 20 dicembre 2023

DOI: 10.6092/issn.2036-1599/n16-2023

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

Direttori scientifici: Elena Cervellati ed Elena Randi (Università di Bologna)

Comitato scientifico: Anna Vladimirovna Aksenova (GITIS, Mosca), Eugenia Casini Ropa (Associazione Nazionale DES), 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), Rossella Mazzaglia (Università di Bologna), Claudia Palazzolo (Université Lumière Lyon 2), Édén Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino)

Redazione: Marco Argentina, Silvia Garzarella, Stefania Onesti, Giulia Taddeo, Silvia Zanta

Progetto ed elaborazione grafica: Marco Argentina, 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 garantisca 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

Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto di Matteo Ferraresso	7
“Le Réveil de Flore” di Marius Petipa: il debutto e la fortuna di Marco Argentina	37
La forma sonata coreografica ne “Il Regno delle Ombre” de “La Bayadère” di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov di Marta Mele	61
Sentire e capire. Una riflessione sulla danza attraverso il pensiero sospirato di María Zambrano di Enrica Spada	77
Anne Teresa De Keersmaecker e Thierry De Mey: “Tippeke” (1996) e “Ma mère l’Oye” (2001-2004), calligrafie dell’invisibile di Mariachiara Grilli	91
Il desiderio di memoria della danza tra archiviazione, sopravvivenza e autorialità di Enrico Frisoni	119
Accessibilità. Una questione estetico-politica nelle pratiche del duo Comuniello-Guarino di Flavia Dalila D’Amico	137
ABSTRACTS	153

Studi

Matteo Ferraraesso

Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto

La notazione della danza, a differenza di quella musicale, è una questione spinosa e tutt'oggi aperta: nel corso del tempo sono state proposte numerose soluzioni più o meno complesse per risolvere i problemi relativi alla trascrizione dei movimenti su carta: annotare il gesto corporeo, infatti, risulta arduo sia per quanto concerne la trasposizione della tridimensionalità su una superficie bidimensionale, sia nella creazione di un codice adatto a restituire in modo efficace le molteplici tipologie cinetiche.

Un esemplare tentativo di notazione coreografica va attribuito a Vladimir Ivanovič Stepanov, danzatore del teatro Mariinskij di San Pietroburgo, che nel 1892 pubblica a Parigi il manuale intitolato *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*¹. Stepanov vi illustra un nuovo metodo per annotare su carta i movimenti che il corpo umano può effettuare, offrendo la possibilità di leggere sinotticamente i gesti, le movenze dei danzatori e lo spartito musicale. Il metodo viene accolto tra i corsi d'insegnamento della Scuola dei Teatri Imperiali russi e ripreso, anche dopo la morte prematura di Stepanov, da due suoi colleghi, Aleksandr Alekseevič Gorskij e Nikolaj Grigor'evič Sergeev, i quali realizzano, inoltre, il progetto di annotare diversi balletti del repertorio del Mariinskij². Ad opera di Gorskij sono i due testi *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sisteme artista imperatorskich S. – Peterburgskich teatrov V.I. Stepanova*³ e *Choreografija: primery dlja čtenija*⁴ (*Notazione per la registrazione dei movi-*

1. W[ladimir] J[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Imprimerie Zouckermann, Paris 1892.

2. Per approfondimenti si rimanda all'articolo di Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, in «Il castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 51-61, online: <https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/219> (u.v. 15/5/2023) e al testo di Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022, pp. 99-126.

3. [Aleksandr Alekseevič Gorskij], *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sisteme artista imperatorskich S. – Peterburgskich teatrov V.I. Stepanova*, Imp. S.-Peterb. teatr. uč-šče, Sankt-Peterburg 1899.

4. A[leksandr] [Alekseevič] Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, Izdanie Imperatorskogo S.P.B. teatral'nogo učilišča, Sankt-Peterburg 1899. I due testi di Gorskij sono stati uniti e tradotti nell'edizione inglese: Alexander Gorsky,

menti del corpo umano secondo il sistema dell'artista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo V.I. Stepanov e Coreografia. Esempi per la lettura); nel primo prosegue e amplia il lavoro di Stepanov, integrando il metodo di notazione coreografica con tavole riassuntive; nel secondo testo, invece, riporta diversi esercizi di danza e trascrive alcune parti dei balletti *Clorinda, Il Lago dei cigni* e *La Bella addormentata*.

In *Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina*, la danzatrice del Teatro Mariinskij e allieva di Stepanov alla Scuola dei Teatri Imperiali russi, sintetizza le novità e le caratteristiche della nuova notazione coreografica:

Il sistema di Stepanov era molto completo, ma intricato e tutt'altro che facile. Per scrivere un movimento, era necessario analizzarlo anatomicamente e associare a segni simili alle note musicali l'azione delle articolazioni che lo determinano. Le lezioni di notazione non erano popolari tra gli studenti. Le chiamavamo abracadabra e cabalistiche⁵.

Dalle parole della Karsavina si evincono tre punti chiave: si tratta di un sistema completo; tale sistema si basa sull'analisi anatomica; fa uso di segni simili alle note musicali.

La notazione Stepanov, infatti, è una delle prime notazioni coreiche a poggarsi sulla struttura anatomica umana⁶, piuttosto che partire da passi di danza codificati o dai movimenti che queste danze creano nello spazio⁷. L'impiego di una struttura simile a quella musicale permette, inoltre, di legare in maniera molto più stretta e vincolante il singolo movimento alla nota musicale, ottenendo una precisione che difficilmente, prima di allora, si era conseguita con altri sistemi trascrittivi. Le definizioni «abracadabra» e «cabalistiche» utilizzate dalla Karsavina ben rendono la complessità della notazione inventata da Stepanov.

Con lo scopo di semplificare e comprendere i segni *cabalistici* e le *abracadabriches* regole impiegate in questo codice complesso, vengono qui proposte, in appendice, delle tavole che riassumono le pagine iniziali del testo di Gorskij⁸ e integrano disegni di Stepanov a didascalie e osservazioni.

L'ambiente di lavoro: ennagramma e note musicali

La notazione si presenta come un sistema composto, nei casi delle partiture più pulite e complete, da partitura musicale, partitura coreica e schema degli spostamenti (fig. 1).

Two Essays on Stepanov Dance Notation. I. Table of Signs for the Notation of Movements of the Human Body. II. Choreography. Examples for Study, Translated from the Russian by Roland John Wiley, CORD, New York 1978.

5. Tamara Karsavina, *Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina*, Dance Books, London 1981, p. 85 (I ed. Heinemann, London 1930). Traduzione a cura di chi scrive.

6. Cfr. Anne Hutchinson Guest, *Dance Notation. The Process of Recording Movement on Paper*, Dance Books, London 1984, pp. 72-76.

7. Questo avviene, per esempio, con la notazione Beauchamp-Feuillet, la più nota nel XVIII secolo. Essa riporta sul foglio la linea "immaginaria" che il danzatore traccia, durante l'esecuzione della danza, sul pavimento della sala; su questa traccia vengono annotati tutti i passi di danza. Cfr. *ivi*, pp. 62-67.

8. Alexander Gorsky, *Two Essays on Stepanov Dance Notation*, cit., pp. 11-20.



Figura 1. Esempio tratto dalla partitura coreica per il *Réveil de Flore* nella coreografia di Marius Petipa, conservato presso la Nikolai Sergeev Collection della Houghton Library di Harvard, MS Thr 245, (45).

La partitura musicale è posizionata nella parte più alta e ripropone, solitamente, la musica del *répétiteur*⁹. Subito sotto alla notazione musicale, si trova la partitura che registra il movimento dei danzatori, ovvero nove linee orizzontali, che nel loro insieme definiamo “ennagramma”, suddiviso in tre sezioni. Sulle due linee orizzontali superiori, qui chiamate “bigramma”, vengono annotati tutti i movimenti della colonna vertebrale: il busto e la testa. Sulle tre righe orizzontali centrali, il “trigramma”, sono offerti i movimenti degli arti superiori: le spalle, i gomiti e i polsi. Infine, sulle quattro linee orizzontali inferiori, il “tetragramma”, sono registrati i movimenti degli arti inferiori: le anche, le ginocchia, le caviglie e i piedi (fig. 2).

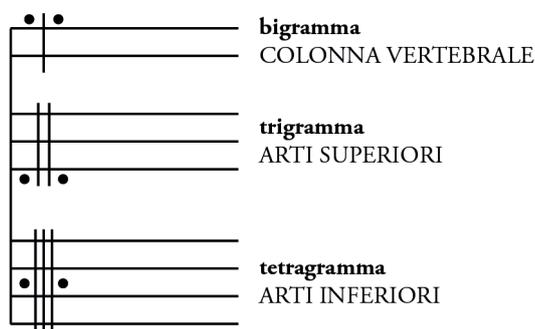


Figura 2.

9. Con questo termine si intende lo spartito che viene impiegato da un violino durante le prove coreografiche, e che riporta il testo musicale più aderente al dettato scenico. Cfr. David D. Day, *The annotated violon répétiteur and early Romantic ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D., New York University 2008, p. 5.

Per registrare ogni azione del busto, degli arti superiori e inferiori, viene utilizzato un simbolo simile a quello della nota musicale, a volte unito ad altri segni. Oltre alle note e ai vari simboli, sull'ennagramma vengono sovente riportate indicazioni testuali integrative, come, per esempio, dettagli sulla velocità di un movimento (“lento”, “correndo” e simili), indicazioni sul tipo di azione da effettuare (“incrociando le mani sul petto”, “prendendosi per mano”...) o sugli spostamenti da effettuare in scena (come “andando di lato” o “salendo verso il fondo”).

La partitura coreica prevede anche la presenza di un riquadro che indica gli spostamenti nello spazio dei danzatori (fig. 1), attraverso l'uso di frecce e simboli grafici. Solitamente vengono utilizzati i segni ✕ oppure ● per indicare l'uomo, mentre viene impiegato il segno ○ per designare la donna. La piccola linea verticale, che negli esempi qui sopra offerti è posta sulla sommità del simbolo, indica la direzione verso cui è rivolto il corpo del danzatore o della danzatrice.

Già la sola nota, esaminata singolarmente e senza tener conto della sua posizione sul bigramma, trigramma o tetragramma, contiene diverse informazioni essenziali che vale la pena di evidenziare.

Notoriamente una nota è formata da una testa e da un gambo. Se il gambo è rivolto verso l'alto, la nota indica l'arto superiore o inferiore sinistro (fig. 3a); se il gambo è collocato verso il basso rispetto alla testa, la nota designa l'arto superiore o inferiore destro (fig. 3b). Per quanto riguarda la nota posizionata nel bigramma, invece, il gambo di questa viene sempre raffigurato verso il basso (fig. 3c).



Figura 3a.



Figura 3b.



Figura 3c.

Come si può notare dalle figure 3a e 3b, il gambo della nota può essere posizionato a destra o a sinistra rispetto alla testa di quest'ultima: questo accade esclusivamente nel trigramma e nel tetragramma, e ha a che fare con la posizione dell'arto, superiore o inferiore che sia, rispetto al busto. Se gli arti superiori o inferiori del danzatore si trovano davanti al torso, il gambo della nota sul trigramma o sul tetragramma viene posizionato a destra rispetto alla testa; al contrario, se l'arto superiore o inferiore del danzatore si trovano dietro al busto, il gambo che si trova sull'ennagramma viene posto alla sinistra della testa della nota. La regola non vale per le note presenti sul bigramma, le quali avranno sempre il gambo posizionato a destra rispetto alla testa della nota (fig. 3c).

La testa della nota, inoltre, nel tetragramma può assumere forma rettangolare anziché rotonda, come mostrato nella figura indicata con la lettera “a” nella fig. 4: questa indica che il piede dell'arto inferiore sinistro è appoggiato al pavimento. Per contro, tutte le note con la testa tonda rappresentano l'arto inferiore in aria, sollevato dal pavimento o, quanto meno, il cui tallone non è poggiato a terra.

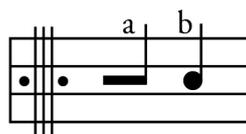


Figura 4. Piede sinistro appoggiato al pavimento (a) e tallone o piede intero sinistro sollevato dal pavimento (b).

Per indicare la durata di un movimento del corpo, la trascrizione coreografica fa ricorso al medesimo sistema utilizzato da quella musicale per indicare la durata di un suono¹⁰. Le note sull'ennagramma, quindi, saranno rappresentate come minime, semiminime, crome, semicrome, biscrome o semibiscrome (mostrate in questo stesso ordine, da sinistra a destra, nella fig. 5); il metro della battuta viene definito dall'indicazione posta in testa all'ennagramma: 2/4, 3/4, 4/4, ecc.



Figura 5.

Il sistema elaborato da Stepanov utilizza una chiave posta all'inizio del bigramma, del trigramma e del tetragramma: se le chiavi di violino o di basso scritte nel pentagramma servono a determinare l'altezza di un suono in base alla posizione della nota corrispondente, per Stepanov la chiave – raffigurata con due piccoli cerchi neri separati da una, due o tre linee verticali a seconda che si tratti, rispettivamente, della chiave del bigramma (fig. 6a), del trigramma (fig. 6b) oppure del tetragramma (fig. 6c) – definisce una posizione “base” di partenza del corpo.

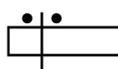


Figura 6a.

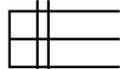


Figura 6b.

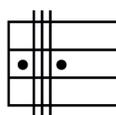


Figura 6c.

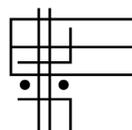


Figura 6d.

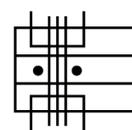


Figura 6e.

I due toni neri sono posizionati nel punto che rappresenta la posizione “base” – o normale – del

10. La presenza dello spartito musicale è prevista, in certi casi, nella parte alta, sopra all'ennagramma. In realtà, come si può riscontrare dalla consultazione della Nikolai Sergeev Collection della Houghton Library di Harvard – ad oggi l'archivio con il maggior numero di partiture coreiche scritte in notazione Stepanov – la musica risulta spesso assente. È comunque possibile mettere in relazione la notazione Stepanov al relativo spartito musicale seguendo tempi e battute di entrambi i documenti; questo, però, a patto che le due partiture – quella musicale e quella coreica – siano realizzate per la stessa versione dello spettacolo.

corpo del danzatore: la chiave nel bigramma indica che il collo non presenta tensioni e che il volto guarda di fronte a sé; la chiave del trigramma, invece, permette di comprendere che le braccia sono posizionate lungo i fianchi, anch'esse senza alcuna tensione o torsione; infine, la chiave nel tetragramma mostra che le gambe sono tese e con una leggera divaricazione delle punte dei piedi. Esiste un'apposita chiave per la danza classica, la quale indica che la rotazione *en dehors* degli arti superiori (fig. 6d) e inferiori (fig. 6e) deve essere sempre presente per l'intera durata della partitura coreica: questo semplifica il lavoro del notatore, che altrimenti dovrebbe riportare su ogni nota il simbolo che indica tale rotazione degli arti¹¹. Nel caso della chiave “base”, quindi, gli arti non risultano ruotati, ma assecondano una verticalità del corpo senza tensioni come rappresentato nella fig. 7.

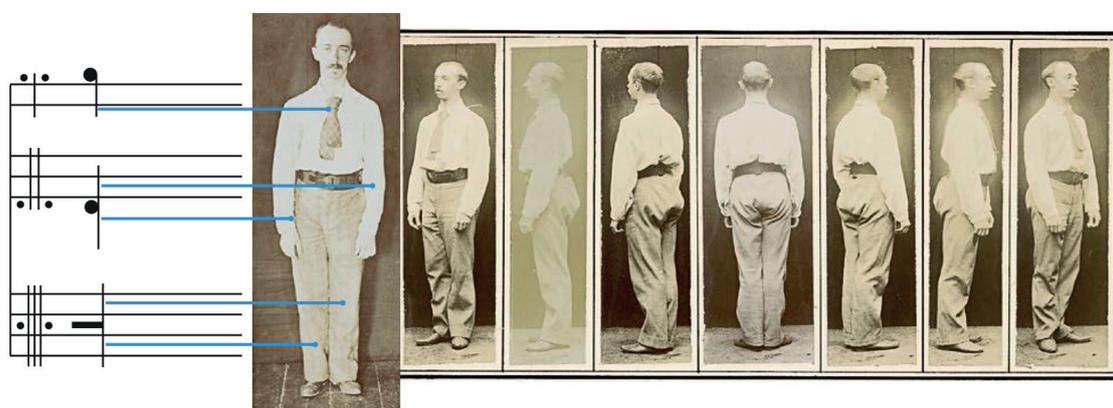


Figura 7. Elaborazione grafica, creata *ex novo* da chi scrive, delle foto contenute in *Aleksandr Gorskij baletmejsler chudožnik fotograf. Iz kollekcii Muzeja Gosudarstvennogo akademičeskogo Bol'sogo teatra Rossii* [Aleksandr Gorskij coreografo pittore fotografo. Dalla collezione del Museo del Teatro accademico statale russo Bol'soj], Avt[ory]-sost[aviteli] E. A. Čurakova, E. A. Frolova, T. G. Saburova, S. A. Konaev, Fond Svjaz' Epoch, Moskva, 2018, pp. 20-21.

Articolazioni del corpo, tipologie di movimenti e ordine di lettura

Stepanov e Gorskij, nei loro manuali, partono dall'analisi della struttura anatomica umana, insieme all'osservazione dei movimenti praticabili dal corpo, per spiegare il funzionamento di questo sistema di notazione per la danza. Pur semplificando i fattori legati all'anatomia e alle possibilità d'azione del fisico¹² e pur immaginando tipologie di movimenti molto condizionati da quelli tipici della danza classica, Stepanov basa il suo sistema di notazione sulla frammentazione del corpo in

11. Nel caso in cui sia necessario indicare la posizione dell'arto *en dedans*, basterà riportare il relativo simbolo sul gambo della nota.

12. Se è vero che l'intento di Stepanov è di creare un vero e proprio alfabeto completo del movimento corporeo, appoggiandosi all'analisi anatomica del corpo, questa sua idea, però, si scontra con la necessità di dover semplificare alcuni concetti anatomici al fine di poterli annotare su carta nel modo più semplice e comprensibile: Cfr. Sheila Marion – Karen Eliot, *Recording the Imperial Ballet: Anatomy and Ballet in Stepanov's Notation*, in Melanie Bales – Karen Eliot, *Dance on Its Own Terms. Histories and Methodologies*, Oxford University Press, New York 2013, pp. 333-334.

singole parti mosse da punti di articolazione principali, secondari e terziari, unito all'analisi delle categorie di movimenti semplici e complessi¹³.

Per Stepanov, i punti di articolazione principali sono quelli che permettono il movimento di un'ampia porzione del fisico, ovvero della colonna vertebrale (che si muove a opera del punto di articolazione del bacino), degli arti superiori (grazie all'azione delle spalle) e di quelli inferiori (dal movimento delle anche); i punti di articolazione secondari permettono, invece, la mobilità di porzioni di lunghezza media, come la parte alta del torso (con un'azione che trae origine dallo spostamento della gabbia toracica a opera della spina dorsale, come avviene nel *cambré* della danza classica), l'avambraccio (impiegando il gesto del gomito) e la gamba (originando il movimento dalle ginocchia); infine, i punti di articolazione terziari agiscono sull'azione di porzioni di corpo più piccole come la testa (con il moto del collo), le mani (grazie al movimento dei polsi) e i piedi (a opera delle caviglie). Si può notare, quindi, che la struttura dell'ennagramma rispetta tale suddivisione del corpo nelle sue articolazioni principali.

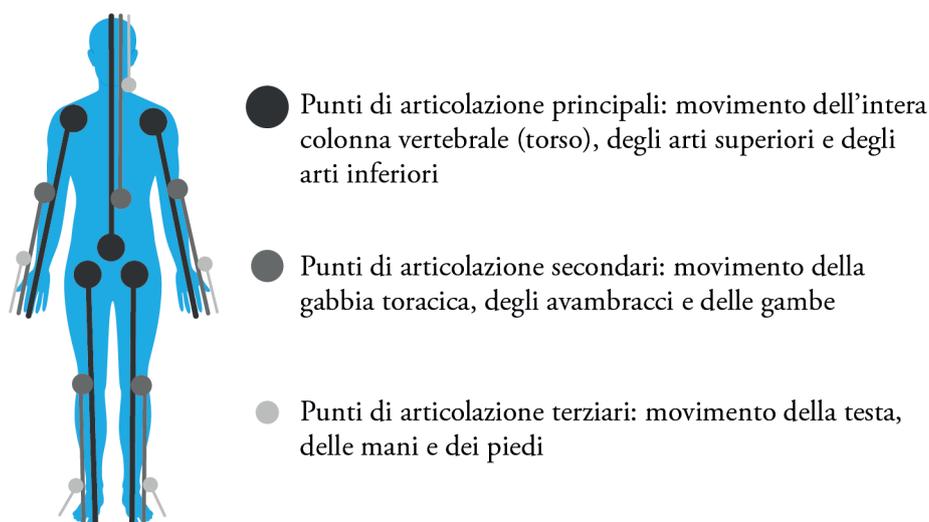


Figura 8.

Gorskij classifica i movimenti corporei in due macrocategorie, ovvero *semplici* e *complessi*: fanno parte del primo gruppo le azioni di flessione ed estensione, di adduzione, di abduzione e di rotazione; le azioni complesse, invece, sono quelle circolari (quando una parte del corpo umano descrive un

13. Per approfondimenti sulle definizioni legate alla biomeccanica umana e alla fisiologia articolare, cfr. Adalbert Ibrahim Kapanji, *Fisiologia articolare*, Monduzzi, Milano 2002. La biomeccanica dei giorni nostri si avvale di definizioni più complesse e puntuali rispetto a quelle di fine Ottocento a cui fa riferimento Stepanov: per tale motivo, in questo articolo si cercherà un punto d'incontro tra le concezioni biomeccaniche attuali e le conoscenze biomeccaniche del passato, che Stepanov sovrapponeva al codice di movimento della danza classica.

cerchio completo), delle spalle, dello spostamento dell'intero corpo nello spazio e i giri dell'intero corpo sul proprio asse.

Nell'ennagramma ogni categoria di movimento è associata al suo corrispettivo segno grafico, che viene posizionato sul gambo della nota quando l'azione riguarda un punto di articolazione principale o secondario, mentre viene posto su una linea verticale leggermente più piccola, posizionata davanti alla nota stessa, quando l'azione viene svolta da un punto di articolazione terziario; è possibile definire quest'ultimo come simbolo "accessorio" della nota principale. I segni sul gambo della nota e quelli accessori possono essere più di uno: in questo caso, il moto che la notazione rappresenta coinvolge più di una tipologia di azione corporea.

Una volta compreso quale parte del corpo si muove e il tipo di movimento effettuato, per decifrare quanto trascritto in notazione Stepanov è necessario ritornare al corpo nel suo complesso, andando a leggere simultaneamente i gesti di tronco, arti superiori e inferiori: mantenendo, quindi, una lettura da sinistra verso destra dell'intero ennagramma, va tenuta in considerazione anche la lettura verticale (fig. 9), che decodifica nello stesso momento tutte le note che si trovano allineate verticalmente, al fine di ottenere l'interpretazione simultanea delle azioni del torso, degli arti superiori e degli arti inferiori.

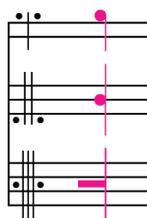


Figura 9.

Movimenti semplici: flessioni ed estensioni

Con flessione si intende l'avvicinamento di due segmenti corporei contigui tra loro, con la conseguente riduzione del loro angolo articolare; allo stesso modo, con estensione si intende l'allontanamento di due segmenti del corpo contigui tra loro e il conseguente aumento dell'angolo articolare.

Per Stepanov, queste azioni partono dai punti di articolazione – principali, secondari o terziari – e possono essere di primo grado (angolo articolare di 45°), di secondo grado (angolo articolare di 90°) o di terzo grado (angolo articolare di 135°).

Il movimento di flessione ed estensione che parte dai punti di articolazione principali considera l'angolo che si viene a creare dall'avvicinamento o allontanamento del torso, del braccio o dell'intera gamba rispetto al corpo, e si può comprendere dalla posizione assunta dalla testa della nota sulla linea

orizzontale o sullo spazio vuoto dell'ennagramma.

Più specificamente, nell'analisi del torso, quando la nota viene posizionata sulla prima linea orizzontale del rigo coreutico, questa rappresenta la flessione dell'intero busto in avanti a 45°. Se la nota, invece, viene posta sullo spazio bianco subito sotto, tra le due righe orizzontali del bigramma, significa che la flessione dell'intera colonna vertebrale avviene a 45° verso destra. La testa della nota disegnata sulla seconda linea orizzontale del rigo coreutico segnala l'estensione della colonna vertebrale a 45° indietro, mentre la sua posizione sullo spazio bianco sotto la seconda riga orizzontale del bigramma indica la flessione del torso a 45° verso sinistra. In definitiva, partendo dalla prima linea orizzontale del bigramma, ogni volta che la nota scende e passa allo spazio vuoto e alla riga orizzontale successiva, significa che la flessione della colonna vertebrale cambia direzione, seguendo il senso orario – avanti, destra, dietro, sinistra – e mantenendo costante il grado di piegatura a 45° (fig. 10).

Mano a mano che la nota continua a scendere nel rigo coreutico, posizionandosi sulle successive linee e spazi bianchi "immaginari" rispetto a quelle del bigramma, si mantiene la stessa correlazione tra spostamento verso il basso della nota e cambio di direzione nella flessione del torso; quest'ultimo segue sempre il senso orario, con l'aggiunta, però, di altri 45° al suo angolo di inclinazione, ottenendo una flessione avanti, a destra, dietro e a sinistra di 90°. Se si prosegue con l'avanzamento verso il basso della nota, l'intero busto continua con una flessione avanti, a destra, dietro e a sinistra di 135° – aggiungendo, cioè, 45° all'angolo di 90°.

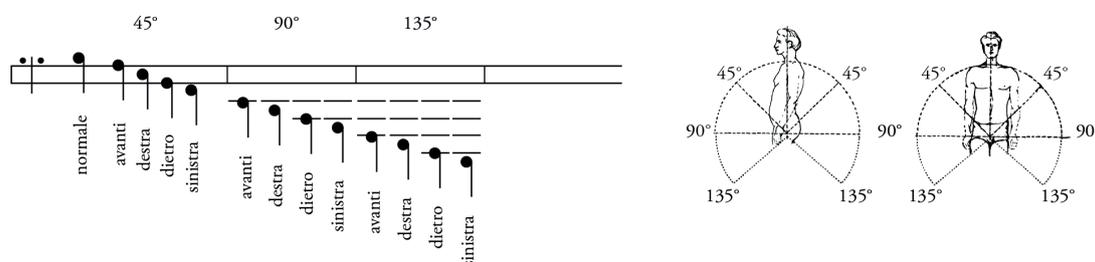


Figura 10.

Lo stesso principio base viene mantenuto per la flessione degli arti superiori e inferiori, anche se con alcune importanti accortezze da tenere in considerazione.

Per quanto riguarda gli arti superiori, tenendo sempre presente la posizione base della chiave, se la nota viene posizionata sulla riga più in basso del trigramma, essa indica che l'intero arto (destro o sinistro a seconda della direzione del gambo della nota) è flesso in avanti a 45°, mentre se viene posizionata sullo spazio bianco subito sopra, indica che è flesso di lato a 45°. Procedendo verso l'alto nel rigo coreico, quando la testa della nota viene posizionata sulla linea orizzontale centrale del

tetragramma, significa che l'arto superiore è teso avanti a 90° ; se viene posizionata sullo spazio bianco subito sopra al rigo coreico indica che esso è posizionato di lato a 90° . Proseguendo con la medesima logica, la nota che si trova posizionata sulla prima riga orizzontale del trigramma identifica l'arto superiore avanti a 135° , mentre se si trova sopra la prima linea del rigo coreico, questa lo rappresenta di lato a 135° . La nota collocata sulla prima riga "immaginaria" sopra il trigramma raffigura l'arto superiore in alto a 180° (fig. 11).

La nota inserita sulle righe orizzontali rappresenta, quindi, l'arto superiore flesso in avanti, mentre lo identifica in flessione laterale nel momento in cui questa viene posizionata sullo spazio bianco tra le righe del trigramma. Il grado della flessione dell'arto superiore parte dal più basso, 45° , quando la nota è disegnata nella parte bassa del rigo coreico, e aumenta di 45° a ogni passaggio della testa della nota alla riga o allo spazio bianco successivo, salendo verso la parte alta del trigramma.

L'unica eccezione alla regola avviene per le braccia in estensione in basso all'indietro a 45° , le quali sono indicate dalla testa della nota collocata sulla prima riga "immaginaria" nella parte bassa del rigo coreico.

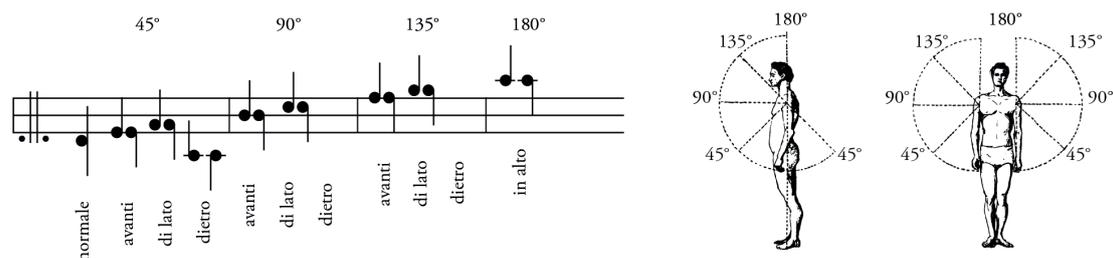


Figura 11.

Nel caso degli arti inferiori, sempre partendo dalla posizione base di partenza contrassegnata dalla chiave, la testa della nota procede verso l'alto per rappresentare i diversi orientamenti di flessione – rispettivamente avanti, di lato, dietro – dell'arto sinistro, mentre verso il basso per quanto riguarda l'arto destro; rimane invariata la regola della direzione del gambo della nota, che sarà, quindi, verso l'alto per le note che vanno verso la parte alta del tetragramma e rappresentano l'arto inferiore sinistro e verso il basso per le note che scendono verso la parte bassa dello stesso, che rappresentano l'arto inferiore destro (fig. 12).

La nota inserita sulla prima riga orizzontale dopo la posizione base identifica l'arto inferiore in flessione avanti a 45° ; se viene posizionata sullo spazio bianco subito seguente rappresenta l'arto flesso a 45° di lato; sulla riga orizzontale consecutiva raffigura la flessione dell'intera gamba all'indietro con un angolo di 45° . Mano a mano che la nota continua ad andare verso l'alto o verso il basso del rigo

coreico a seconda dell'arto inferiore rappresentato, alternandosi tra spazi bianchi e linee orizzontali del tetragramma, analogamente prosegue la raffigurazione della flessione dell'arto in avanti, di lato e poi dietro a 90°, per proseguire ancora avanti, laterale e indietro a 135°.

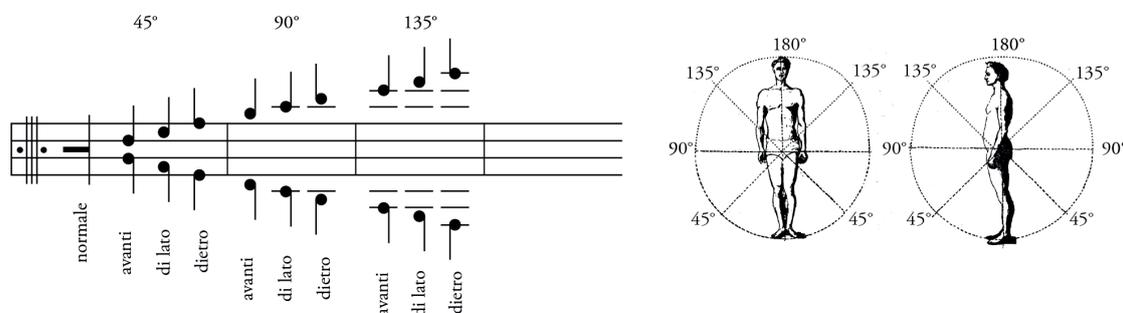


Figura 12.

Per quanto riguarda i punti di articolazione secondari, per indicare la flessione avanti del torace, viene posizionato sul gambo della nota un piccolo tratto orizzontale (—); un simbolo simile a una C (C) indica una flessione del torace a sinistra, mentre una C “rovesciata” (D) indica lo stesso tipo di flessione a destra; una croce (X) indica una flessione indietro, ossia un *cambré* nella danza classica (fig. 13).

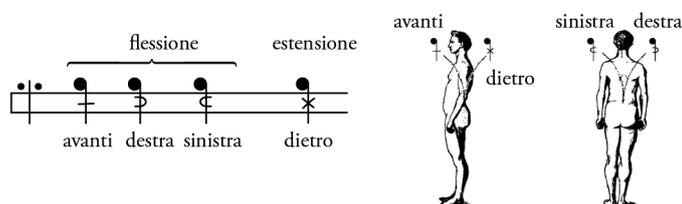


Figura 13.

Per rappresentare la flessione di avambracci (fig. 14) e gambe (fig. 15) – che partono rispettivamente dal punto di articolazione secondario del gomito e del ginocchio –, vengono posizionate delle piccole linee orizzontali sul gambo della nota per indicare il grado di flessione: una linea indica che l'avambraccio o la gamba si piegano di 45° (—), due linee indicano una flessione di 90° (=), mentre tre piccole linee orizzontali sul gambo della nota indicano una flessione di 135° (≡).

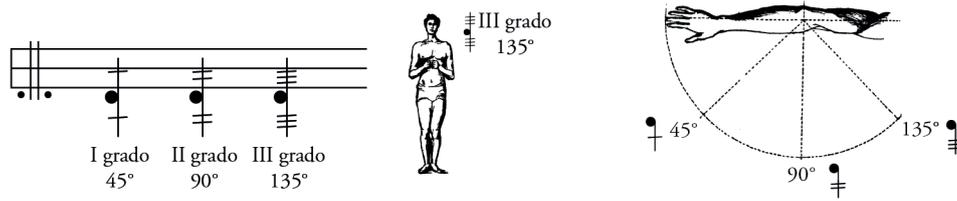


Figura 14.

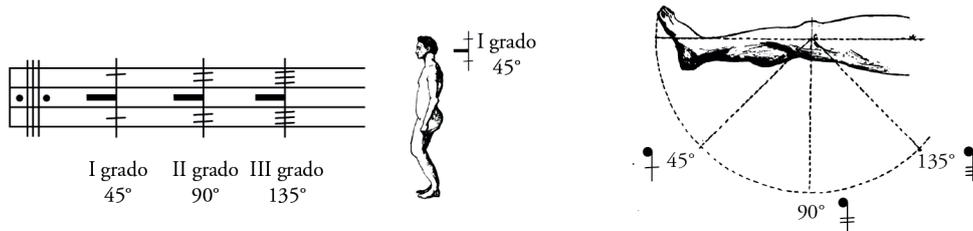


Figura 15.

I movimenti di flessione ed estensione dei punti di articolazione terziari del collo, del polso e della caviglia – che permettono, rispettivamente, il movimento di testa, mani e piedi – vengono indicati da un piccolo simbolo accessorio posizionato davanti alla nota. Per la flessione del collo vengono utilizzati gli stessi simboli impiegati per indicare la flessione della gabbia toracica (ovvero †, ‡, † oppure *), che indicano quindi un analogo andamento (fig. 16).

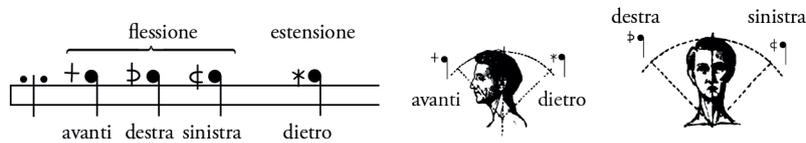


Figura 16.

Il segno accessorio che indica la flessione del polso è un piccolo trattino orizzontale, nel caso di una flessione di 45° (†), o due trattini orizzontali nel caso di una flessione di 90° (‡). L'estensione di 45° viene indicata con una croce (*) (fig. 17).

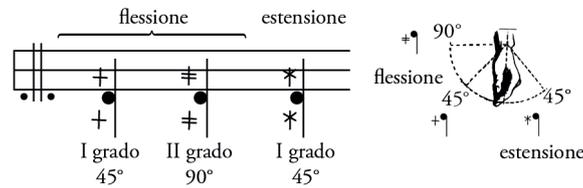


Figura 17.

Infine, per quanto riguarda la flessione e l'estensione del piede, una croce posizionata come simbolo accessorio (†) indica il piede a martello sollevato da terra, mentre un solo trattino orizzontale (†) segnala un'estensione morbida della caviglia, con le dita del piede anch'esse leggermente in estensione e orientate verso l'alto; il piede in punta è indicato da un doppio trattino orizzontale (†) (fig. 18).

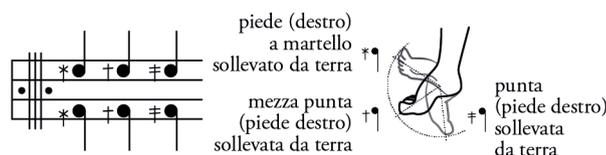


Figura 18.

Nella notazione degli arti inferiori vengono utilizzati alcuni segni accessori speciali che indicano se il piede tocca il pavimento in mezza punta (#), in punta (#), oppure con il tallone (utilizzando il simbolo †, oppure †) (fig. 19).

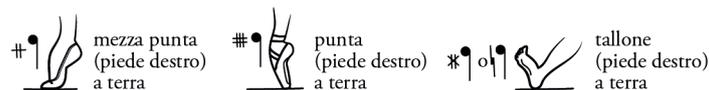


Figura 19.

Movimenti semplici: adduzioni e abduzioni

Il termine adduzione viene impiegato per descrivere l'avvicinamento degli arti superiori o inferiori alla linea mediana del corpo; analogamente, con il termine abduzione si intende l'allontanamento degli stessi dall'asse centrale della struttura corporea. Tale categoria di movimento può essere applicata a braccia, gambe, polsi e caviglie, mentre rimangono esclusi il torace e la testa.

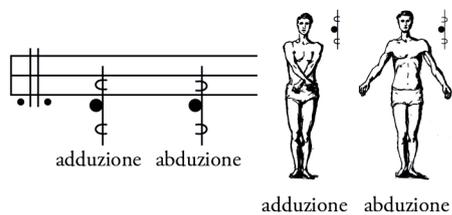


Figura 20.



Figura 21.

Per indicare questo tipo di azione, nella notazione Stepanov viene utilizzato un simbolo simile a una C per l'adduzione (\subset) e uno somigliante a una C rovesciata per l'abduzione (\supset): questo viene posizionato sul gambo della nota se il movimento è eseguito dagli arti superiori (fig. 20) o inferiori (fig. 21), oppure come simbolo accessorio di adduzione (\oplus) o abduzione (\ominus) se si intende l'azione dei polsi e dei piedi come mostrato nelle fig. 22 e 23.

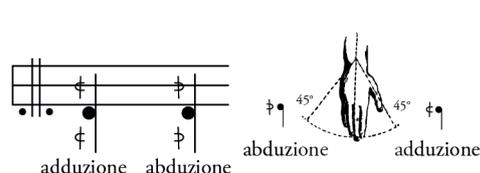


Figura 22.

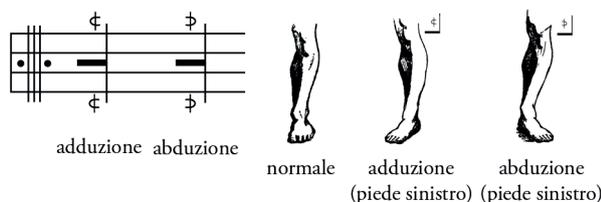


Figura 23.

Per gli arti superiori l'avvicinamento o l'allontanamento dell'arto al busto parte dall'azione della spalla e ha un angolo di apertura o chiusura rispetto al corpo di circa 30°, mentre per gli arti inferiori l'adduzione o l'abduzione si originano dall'articolazione dell'anca, sempre con un angolo di 30°.

Movimenti semplici: rotazione

Con rotazione si intende l'azione del ruotare intorno a un asse. Nello specifico, quando il termine si riferisce ai punti di articolazione primari si intende il movimento della spalla e dell'anca, che ruotano rispetto al loro stesso asse; la rotazione dei punti di articolazione secondari, invece, riguarda solo la parte alta del torso rispetto all'asse della colonna vertebrale, mentre le rotazioni dei punti di articolazione terziari agiscono su testa, mano e piede.

Il simbolo utilizzato nella notazione per rappresentare questa categoria di movimento è simile ad una L rovesciata, che può presentare sia il gambo verso l'alto (\lrcorner) sia verso il basso (\ulcorner). Nella rotazione della colonna vertebrale, il simbolo della L rovesciata con il gambo verso l'alto (\lrcorner) significa che tale movimento viene effettuato verso sinistra; al contrario, l'altro segno (\ulcorner) indica una rotazione del torso a destra (fig. 24).

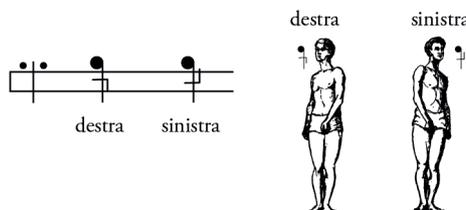


Figura 24.

Allo stesso modo, il simbolo accessorio \updownarrow posizionato davanti alla nota sul bigramma significa che la testa effettua una rotazione verso sinistra, mentre il simbolo \uparrow intende una rotazione della testa verso destra (fig. 25).

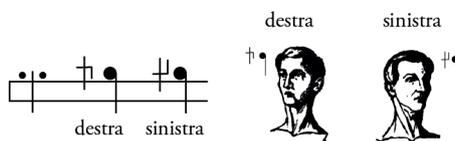


Figura 25.

Gli arti superiori¹⁴ (fig. 26) e quelli inferiori (fig. 27) possono avere due gradi di rotazione, dove con il secondo grado si intende la massima ampiezza e per il quale vengono usati i simboli \sqcup oppure \sqcap .

Per capire se l'arto effettua una rotazione verso l'interno o verso l'esterno, bisogna analizzare il simbolo posizionato sul gambo della nota: una rotazione di primo grado verso l'esterno dell'arto superiore o inferiore sinistro viene indicata con il simbolo \sqcup , mentre il segno \sqcap indica lo stesso verso per il braccio o l'intera gamba destra; al contrario, il simbolo \sqcap rappresenta una rotazione di primo grado verso l'interno dell'arto superiore o inferiore sinistro, mentre il segno \sqcup indica il medesimo verso per l'arto superiore o inferiore destro. Le stesse regole valgono per il simbolo di rotazione di secondo grado, con il segno \sqcup posto sul gambo della nota a indicare la rotazione verso l'esterno del braccio o dell'intera gamba sinistra, oppure con il simbolo \sqcap a intendere una rotazione, sempre nello stesso verso, dell'arto superiore o inferiore destro; la rotazione verso l'interno viene indicata con il simbolo \sqcap per il braccio o l'intera gamba sinistra oppure \sqcup per l'arto superiore o inferiore destro.

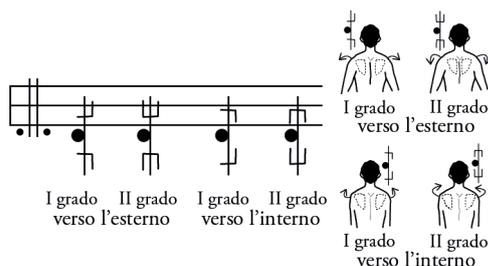


Figura 26.

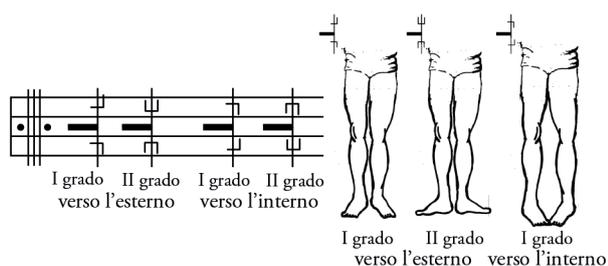


Figura 27.

È utile ricordare che il simbolo contenuto nella chiave della danza classica è proprio quello di rotazione: nella chiave utilizzata nel trigramma viene impiegato il segno di rotazione di primo

14. Il movimento di rotazione degli arti superiori coinvolge, in realtà, numerose articolazioni che fanno parte della macro-articolazione della spalla.

grado (fig. 6d) mentre in quella impiegata nel tetragramma viene utilizzato il simbolo di rotazione di secondo grado (fig. 6e).

Per quanto riguarda la rotazione di mani e piedi verso l'esterno, viene usato il simbolo \updownarrow per la rotazione di primo grado della mano o del piede sinistro, oppure Ψ per quella di secondo grado; per la mano o il piede destro, invece, si impiega il segno \uparrow per rappresentare una rotazione di primo grado verso l'esterno, in caso contrario il simbolo \uparrow descrive una rotazione di secondo grado. Per la rotazione verso l'interno della mano o del piede sinistro viene adoperato il simbolo \uparrow per indicarne una di primo grado, in alternativa a \uparrow che ne indica una di secondo grado; il simbolo \updownarrow (primo grado) o Ψ (secondo grado) vengono impiegati, invece, per intendere la rotazione verso l'interno della mano o del piede destro.

A differenza del polso, che riesce a ruotare sul proprio asse (fig. 28), la caviglia¹⁵ ha un'azione decisamente più limitata: la rotazione della caviglia, più correttamente definibile torsione, può intendersi come l'azione di spingere al pavimento la parte esterna o interna¹⁶ del piede (fig. 29).

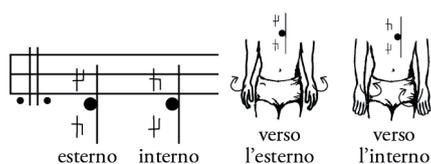


Figura 28.

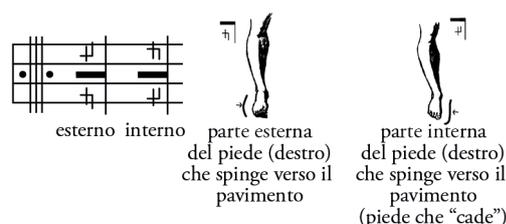


Figura 29.

Movimenti complessi: azioni circolari

Vladimir Stepanov fa riferimento, nel suo manuale, al movimento circolare, espressione con la quale, a rigore, la biomeccanica intende una parte del corpo che disegna una circonferenza intorno a un punto centrale, mantenendo un raggio costante. In realtà, quando Stepanov parla di movimenti circolari non fa sempre riferimento a un moto che disegna una circonferenza completa, ma perlopiù una semicirconferenza che la notazione Stepanov rende in modo sintetico con il simbolo \sim oppure \curvearrowright a seconda del senso di rotazione.

Per intendere, quindi, il movimento circolare in senso orario dell'intero arto superiore o inferiore destro, viene posizionato sul gambo della nota il simbolo \sim , mentre il segno \curvearrowright rappresenta il

15. Il movimento di rotazione della caviglia coinvolge, in realtà, numerose articolazioni che fanno parte della macro-articolazione della caviglia.

16. In questo caso avviene quello che gli insegnanti di danza classica chiamano "piede che cade", in cui il piede non si sostiene.

giro in senso antiorario. Per il braccio o l'intera gamba sinistra, invece, viene impiegato il simbolo \sim per rappresentare un movimento circolare in senso orario e il segno \curvearrowright per il senso antiorario.

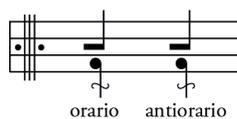
Per indicare, invece, la circonduzione del solo avambraccio o della sola gamba, ai simboli \sim e \curvearrowright viene affiancato anche il segno del piegamento di secondo ($=$) o di terzo grado (\equiv), a seconda della massima flessione raggiunta dall'arto durante la rotazione. Nelle figure che seguono sono annotati quattro esempi di movimento circolare in senso orario e antiorario, eseguiti con la parte destra delle seguenti parti del corpo: l'arto superiore mosso dalla spalla (fig. 30a); l'arto inferiore manovrato dall'anca (fig. 30b); l'avambraccio che si muove grazie al gomito (fig. 31a); la gamba, intesa come la porzione di arto inferiore che va dal piede al ginocchio e viene mossa proprio da quest'ultimo (fig. 31b).

Per capire il punto da cui parte e termina il movimento degli arti superiori e inferiori, è necessario tenere presente l'ubicazione della nota sul rigo coreutico, che indica la posizione dell'arto nello spazio.



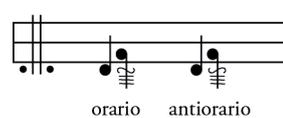
orario antiorario

Figura 30a.



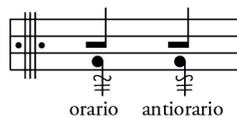
orario antiorario

Figura 30b.



orario antiorario

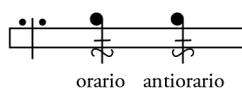
Figura 31a.



orario antiorario

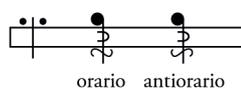
Figura 31b.

Per quanto riguarda la colonna vertebrale, viene escluso il movimento circolare del torso e considerato solo quello della testa e della parte alta della colonna vertebrale. Il simbolo \sim posizionato sul gambo della nota indica che il movimento di rotazione del torace avviene in senso orario; viceversa, il segno \curvearrowright indica che la rotazione viene fatta in direzione antioraria. Anche in questo caso, il simbolo del movimento rotatorio deve sempre essere letto insieme al segno che indica se la flessione della parte alta del torace avviene in avanti ($-$), di lato a destra (\supset), dietro (\times) o di lato a sinistra (\subset), posizione che determina il punto d'origine e di fine della traiettoria circolare. Nella fig. 32 è riportato l'esempio del movimento circolare – sia in senso orario sia antiorario – della parte alta del torso che parte e finisce davanti (fig. 32a), inizia e termina a destra (fig. 32b), si origina e si conclude dietro (fig. 32c) e infine a sinistra (fig. 32d).



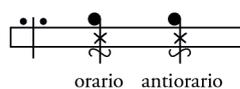
orario antiorario

Figura 32a.



orario antiorario

Figura 32b.



orario antiorario

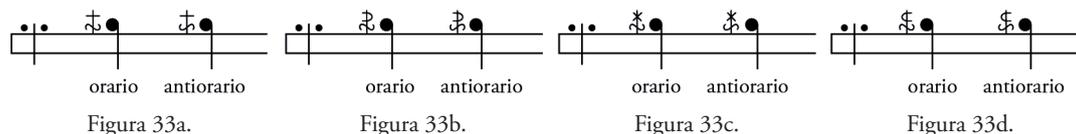
Figura 32c.



orario antiorario

Figura 32d.

Per quanto riguarda i movimenti circolari dei punti di articolazione terziari, il moto di testa, mani e piedi viene descritto in notazione con i segni Ψ oppure Ψ davanti alla nota. Nella fig. 33 è mostrato l'esempio del movimento circolare della testa che ruota in senso orario che parte e termina davanti (fig. 33a), che inizia e finisce a destra (fig. 33b), si origina e conclude dietro (fig. 33c) e infine a sinistra (fig. 33d).



Tutti i movimenti circolari possono anche essere annotati in maniera completa nei loro vari passaggi: nell'esempio riportato nella fig. 34 il movimento semicircolare della gamba destra, che parte e termina di lato a 45°, è scritto nella parte sinistra in modo "completo" e nella parte destra in modo "sintetico" impiegando il simbolo dedicato alle azioni circolari.



Figura 34.

Movimenti complessi: il moncone della spalla

Il movimento del moncone della spalla intende la sola azione dell'articolazione della spalla, mantenendo l'arto superiore lungo il corpo, come alla fig. 35.

Vengono ipotizzate tre posizioni per il moncone della spalla: avanti, indietro e verso l'alto, che vengono rappresentate nel trigramma dal simbolo di una X posizionato sul gambo della nota relativa all'arto superiore destro o sinistro, a seconda di quale moncone effettua il movimento.

Il segno della X posizionato adiacente alla testa della nota indica che il moncone va in avanti, mentre va verso dietro quando tale simbolo è posizionato leggermente più distante rispetto alla testa della nota; l'ubicazione del simbolo X molto distante da quest'ultima, invece, indica che il moncone della spalla si solleva verso l'alto (fig. 35).

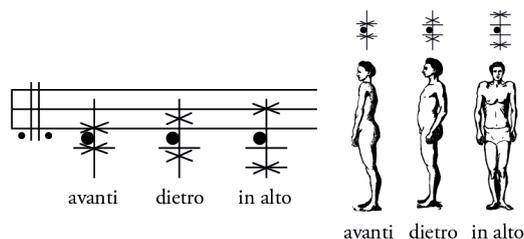


Figura 35.

Movimenti complessi: spostamenti e permanenza (dell'intero corpo)

Come visto fino a questo punto, grazie ai sistemi di notazione per la danza è possibile trasporre su carta il movimento: nello specifico, la notazione Stepanov restituisce delle vere e proprie *fotografie* di posizioni corporee, le quali devono essere lette una dopo l'altra e accostate in successione per suggerire l'idea dell'azione svolta.

Per far capire al lettore della partitura che si deve effettuare uno spostamento nello spazio, muovendosi con l'intero corpo da una posizione all'altra, viene utilizzata una linea curva tratteggiata che collega tra di loro due note nel tetragramma. La nota da cui ha origine il segno grafico indica il punto di partenza dell'arto inferiore, mentre la seconda nota, nella quale giunge e termina la linea tratteggiata, indica la posizione d'arrivo del medesimo arto e, di conseguenza, la direzione verso la quale spostarsi con il corpo (fig. 36).



Figura 36.

Analogamente al segno dello spostamento nello spazio, esiste un tratto più breve, curvo e senza nessun tratteggio, che collega due note identiche tra loro e specifica la permanenza dell'arto nella sua posizione: questo segno grafico viene adottato nel caso in cui ci sia la specifica necessità di evidenziare che tale parte del corpo rimane ferma nella sua posizione mentre si muovono solo gli altri arti (fig. 37).



Figura 37.

Movimenti complessi: giri (dell'intero corpo)

L'ultima categoria di movimento è utile a trasporre su carta il movimento del corpo che gira sul proprio asse. Per fare ciò, viene posto sopra il tetragramma il simbolo (+) quando si intende che il corpo deve effettuare un giro completo sul proprio asse verso destra, viceversa si usa il simbolo (-) quando il giro avviene verso sinistra.

Figura 38. Esempio di giro (*tour en l'air* a destra).

La posizione che il corpo deve avere durante il giro è data dalla lettura verticale delle note (insieme agli eventuali relativi simboli che essa contiene) che si trovano perpendicolari al simbolo del giro (fig. 38). Nel caso sia necessario fare più di un giro sul proprio asse, viene aggiunto il numero che indica quanti ne devono essere effettuati.

Direzioni sulla scena e altri simboli utili

Per designare le direzioni che il corpo può assumere nello spazio – e quindi anche sulla scena – sia Stepanov che Gorskij impiegano dei riferimenti numerici: i due, però, utilizzano un sistema numerico differente.

Il riferimento spaziale utilizzato da Gorskij è quello utilizzato nelle partiture arrivate ai giorni nostri, la maggior parte delle quali sono conservate nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard: si presume che tali partiture siano state annotate tra il 1896 e il 1919 direttamente da Gorskij (e in seguito da Sergeev), dopo la pubblicazione dei suoi due volumi e in seguito alla morte prematura di Stepanov nel 1896¹⁷.

17. Sull'argomento cfr. Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, cit., pp. 51-52, e Marco Argentina, *Un primo esempio di edizione critica coreica: la prima scena del "Réveil de Flore" di Marius Petipa (1894)*, in «Danza e ricerca».

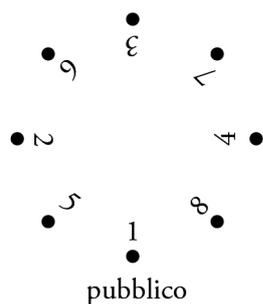


Figura 39a. Direzione nello spazio secondo Stepanov.

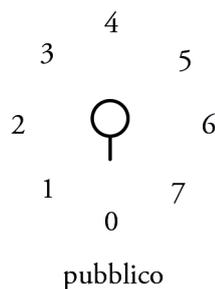


Figura 39b. Direzione nello spazio secondo Gorskij.

Tra i simboli che si possono trovare sia nel gambo della nota sia come segni accessori, esiste quello del *crescente* o *decescente* (fig. 40): questo fa sì che il movimento, o la posizione che quella nota indica, debba essere aumentato o diminuito di $22,5^\circ$: è possibile indicare, per esempio, una flessione del torso in avanti a $67,5^\circ$, ovvero a metà tra 45° e 90° , oppure un'abduzione dell'arto inferiore più ampia di 30° , che arriva quindi a $62,5^\circ$.

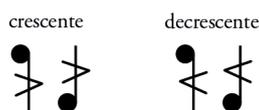


Figura 40.

Come nella musica, viene impiegato nella notazione Stepanov il segno del legato, ovvero una linea curva continua che *abbraccia* più note. Tale indicazione serve a far capire che il movimento corrispondente a tutte le note comprese sotto il tratto curvo deve essere eseguito in modo tale che sia legato, fluido, non spezzato (fig. 41).

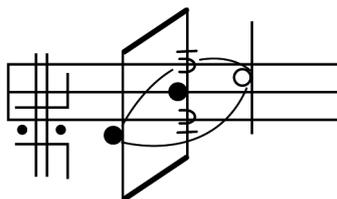


Figura 41. Le braccia passano, in maniera morbida, da una posizione preparatoria a una prima posizione a 90° più "aperta", con flessione dei gomiti accentuata, e, successivamente, in seconda posizione.

Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 183-241, in particolare p. 189, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16070> (u.v. 15/5/2023).

Un simbolo decisamente utile, che viene impiegato frequentemente nell'ennagramma coreico, è quello della ripetizione della battuta precedente, ovvero due linee oblique (talvolta anche solo una¹⁸) che riportano sopra e sotto un punto nero. La sequenza ripetuta può essere compiuta in modo identico, reiterando in tutto e per tutto la battuta precedente (fig. 42a), oppure si può specificare che la ripetizione deve avvenire "a specchio", ovvero con arti e direzioni opposte (fig. 42b).



oppure



Figura 42a.



oppure



Figura 42b.

Il simbolo viene posto al centro della battuta quando si vuole ripetere quella precedente (fig. 43, punto a), mentre è posizionato a "cavallo" di due o più battute per intendere la ripetizione dello stesso numero di battute che precedono quelle sormontate da tale simbolo (fig. 43, punto b). Se il segno è accompagnato da un numero, questo indica il totale delle ripetizioni da eseguire.



Figura 43. Elaborazione grafica dell'esercizio 94 tratto dal manuale di Aleksandr Alekseevič Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, cit., p. 18.

A volte il notatore indica quante volte viene ripetuto un certo numero di battute scrivendo sopra alle battute in questione, per esempio «3 раза» (3 volte) (fig. 44).

18. Gorskij nel suo manuale usa nella prima parte (quella introduttiva e di esercizi pratici) la doppia linea inclinata nel simbolo della ripetizione, mentre nella parte finale del manuale utilizza una sola linea obliqua nello stesso tipo di segno.



Figura 44. Elaborazione grafica di una parte della variazione di Aurora dal primo atto della *Bella addormentata*, coreografia di M. Petipa, tratta dal manuale di Aleksandr Alekseevič Gorskiĭ, *Choreografija: primery dlja čtenija*, cit., p. 42.

Nelle coreografie che presentano un corpo di ballo numeroso, può capitare che un'intera sequenza annotata venga eseguita da due gruppi di danzatori, e che il primo gruppo esegua la partitura esattamente come viene annotata, mentre l'altro la danzi "a specchio". In questo caso, i numeri riportati all'inizio della partitura coreica – che identificano le persone sulla scena, e per le quali tali riferimenti sono utilizzati anche nello schema degli spostamenti – sono divisi in due gruppi: i numeri delle danzatrici che devono ripetere la coreografia "a specchio" sono circoscritti da un rettangolo (fig. 45).

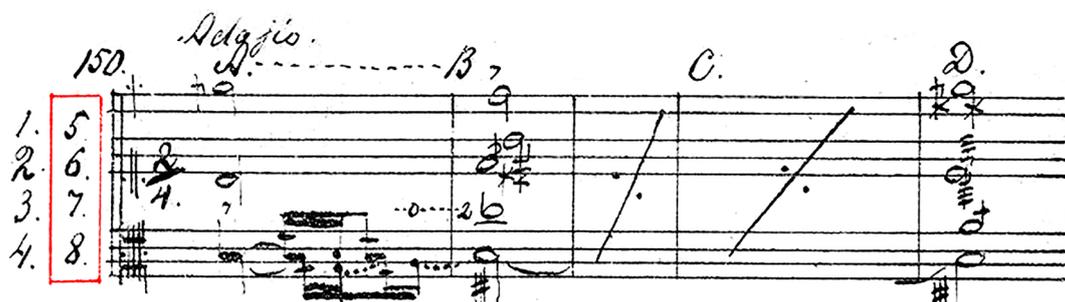


Figura 45. Elaborazione grafica di una parte della variazione di Aurora dal primo atto della *Bella addormentata*, coreografia di M. Petipa, tratta dal manuale di Aleksandr Alekseevič Gorskiĭ, *Choreografija: primery dlja čtenija*, cit., p. 44.

La notazione nella danza classica

Stepanov scrive il suo testo sulla notazione del corpo umano nel 1892, ma già nel 1891 anticipa le sue idee alla Commissione della Compagnia Imperiale del Balletto di San Pietroburgo affinché venga adottato tra i corsi d'insegnamento della Scuola dei Teatri Imperiali russi: l'approvazione viene data dagli esaminatori all'unanimità, e la notazione Stepanov viene aggiunta ai corsi di studio¹⁹.

I danzatori russi di fine Ottocento studiano, quindi, il nuovo sistema per riportare su carta

19. Marco Argentina, *La notazione Stepanov. Primi appunti*, cit., pp. 51-52.

la danza e, successivamente, questo viene impiegato per registrare le coreografie messe in scena all'epoca; per tale motivo (e anche perché questa notazione è fortemente influenzata nelle sue scelte dall'obiettivo di trascrivere la danza classica), la maggior parte delle trascrizioni giunte a noi in notazione Stepanov riguarda la danza classica (con qualche scena di danza di carattere) alla base dei grandi balletti della tradizione ottocentesca. Grazie alla notazione Stepanov è, quindi, possibile far rivivere tali capolavori coreici e ricostruire queste opere così come erano state proposte nel periodo in cui sono state concepite.

Tramite le partiture coreografiche, inoltre, è possibile iniziare a pensare a vere e proprie edizioni critiche per la danza²⁰ che, oltre a restituire una traduzione scritta quanto più fedele possibile dell'opera originale, giustificano filologicamente queste ricostruzioni.

Tutte le immagini del corpo umano – o di una sua specifica parte – impiegate sia nelle figure delle pagine precedenti sia nelle tavole a seguire, provengono dal manuale di Stepanov *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*²¹; la figura umana di profilo che affianca la flessione del ginocchio (fig. 15 e tavola IV), insieme alle immagini degli arti inferiori e del torso che descrivono le rotazioni *en dehors* ed *en dedans* di anche (fig. 27 e tavola IV) e polsi (fig. 28 e tavola III), sono, invece, immagini create modificando alcuni disegni di Stepanov. Ci sono, infine, diverse immagini realizzate *ex novo*: il torso di schiena utilizzato nella spiegazione della rotazione delle spalle (fig. 26 e tavola II), la figura stilizzata della danzatrice che mostra le diverse direzioni in scena (tavola V), i piedi che affiancano la descrizione di flessione ed estensione della caviglia (fig. 18, fig. 19 e tavola IV).

20. Cfr. Elena Randi, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 145-159, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068> (u.v. 15/5/2023).

21. W[ladimir] J[vanovitch] Stépanow, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, cit.

NOTAZIONE DI DANZA STEPANOV/GORSKIJ

Tavola riassuntiva con l'ennagramma dei principali movimenti di flessione/estensione di colonna vertebrale, arti superiori e arti inferiori

I

	45°	90°	135°	180°
A				
B				
C				
normale	avanti	di lato	dietro	in alto
normale	avanti	di lato	dietro	in alto
normale	avanti	di lato	dietro	in alto
normale	avanti	di lato	dietro	in alto

chiavi della DANZA CLASSICA

D

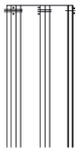
crescente

decescente

Nelle note in cui è presente il simbolo del crescente > o del decrescente <, l'ampiezza della posizione che quella nota indica dev'essere rispettivamente aumentata o diminuita di 22,5°. Nelle immagini di esempio questi valori sono indicati in grigio.

Esempi di valori decrescenti: 90° - 22,5° = 67,5°, 45° - 22,5° = 22,5°.

Esempi di valori crescenti: 45° + 22,5° = 67,5°, 90° + 22,5° = 112,5°.



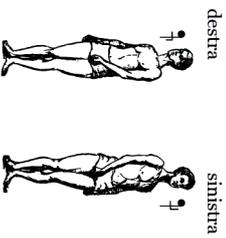
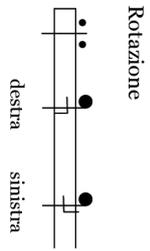
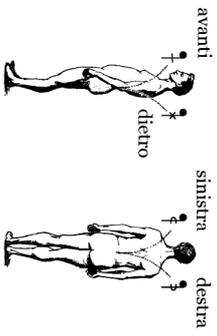
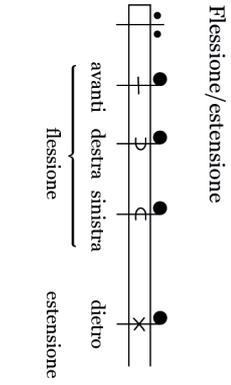
A COLONNA VERTEBRALE

Dettagli e movimenti della colonna vertebrale

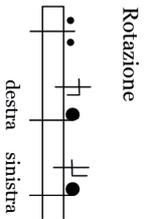
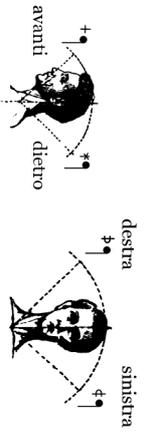
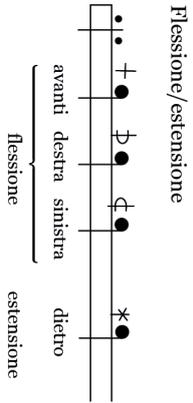
COLONNA VERTEBRALE (BUSTO)

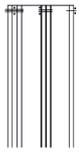
crescente  decrescente 

Nelle note in cui è presente il simbolo del crescente > o del decrescente <, l'ampiezza della posizione che quella nota indica dev'essere rispettivamente aumentata o diminuita di 22,5°.



VERTEBRE CERVICALI (TESTA)





B ARTI SUPERIORI

Dettagli e movimenti degli arti superiori e delle relative articolazioni

III



crescente decrescente

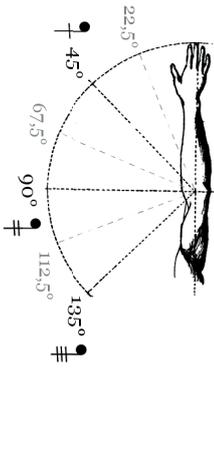
Nelle note in cui è presente il simbolo del crescente > o del decrescente <, l'ampiezza della posizione che quella nota indica dev'essere rispettivamente aumentata o diminuita di 22,5°.

Qui si è scelto di mostrare la notazione estesa a entrambi gli arti superiori mentre effettuano la stessa azione contemporaneamente.

Se il singolo arto dovesse, però, agire in autonomia rispetto all'altro, la notazione terrebbe conto soltanto di questo.

GOMITO

Flexione



SPALLE

Adduzione/abduzione degli arti superiori

adduzione abduzione

Rotazione

I grado *en dehors* I grado *en dedans*

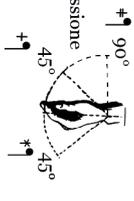
Movimenti del moncone della spalla

avanti dietro in alto

Flexione/estensione

I grado 45° II grado 90° I grado 45°

flexione estensione



Adduzione/abduzione

adduzione abduzione

Rotazione

en dehors *en dedans*

C ARTI INFERIORI

Dettagli e movimenti degli arti inferiori e delle relative articolazioni

IV

crescente decrescente

Nelle note in cui è presente il simbolo del crescente > o del decrescente <, l'ampiezza della posizione che quella nota indica dev'essere rispettivamente aumentata o diminuita di 22,5°.

A parte la notazione che riguarda l'adduzione e l'abduzione, qui si è scelto di mostrare la notazione estesa a entrambi gli arti inferiori mentre effettuiamo la stessa azione contemporaneamente.

Se il singolo arto dovesse, però, agire in autonomia rispetto all'altro, la notazione terrebbe conto soltanto di questo.

GINOCCHIO

Flessione

I grado 45° II grado 90° III grado 135°

I grado 45°

ANCA

Adduzione/abduzione degli arti inferiori

adduzione arto inferiore (prima destro e poi sinistro) abduzione arto inferiore (prima destro e poi sinistro)

adduzione (gamba destra) abduzione (gamba destra)

Rotazione

I grado II grado *en dehors* I grado II grado *en dedans*

CAVIGLIA E PIEDE

Adduzione/abduzione della caviglia

adduzione adduzione normale adduzione (piede sinistro) adduzione (piede sinistro)

Rotazione della caviglia

esterno interno

parte esterna del piede (destro) che spinge verso il pavimento parte interna del piede (destro) che spinge verso il pavimento (piede che "cade")

Flessione/estensione della caviglia

mezza punta (piede destro) a terra punta (piede destro) a terra

sollevato da terra mezza punta (piede destro) sollevata da terra punta (piede destro) sollevata da terra

tallone (piede destro) a terra

D DANZA CLASSICA

Principali simboli e regole per la notazione dei passi di danza classica

V



POSIZIONI DEGLI ARTI INFERIORI

I I in punta
II II in punta
III III gamba destra avanti
III III gamba sinistra avanti
IV IV gamba destra avanti
IV IV gamba sinistra avanti
IV IV gamba sinistra avanti
V V gamba destra avanti
V V gamba sinistra avanti
V V gamba sinistra avanti

POSIZIONI RICORRENTI DEGLI ARTI INFERIORI

POSIZIONI RICORRENTI DEGLI ARTI SUPERIORI

relevé in mezza punta (destra e sinistra)
relevé in punta (destra e sinistra)
cou-de-pied destro avanti
cou-de-pied destro dietro
cou-de-pied sinistro avanti
cou-de-pied sinistro dietro
posizione preparatoria
I a 90°
II
V
I a 90° più "aperta" e con piegamento del gomito accentuato

DIREZIONI DEL CORPO SULLA SCENA

pubblico
Direzione 1 V destra avanti in *effacé*.
Direzione 1 V sinistra avanti in *croisé*.
Direzione 0 V destra avanti *en face*.
Direzione 0 V sinistra avanti *en face*.
Direzione 7 V sinistra avanti in *effacé*.
Direzione 7 V destra avanti in *croisé*.

Nello schema degli spostamenti sul palcoscenico, i danzatori vengono rappresentati con un simbolo diverso a seconda che siano uomo o donna:

○ donna
● uomo

D DANZA CLASSICA

Principali simboli e regole per la notazione dei passi di danza classica

SPOSTAMENTI NELLO SPAZIO

La linea curva tratteggiata indica che si effettua uno spostamento nello spazio: la prima nota, da cui parte il segno tratteggiato, indica il punto di partenza dell'arto inferiore; la seconda nota, nella quale giunge e termina la linea tratteggiata, indica la posizione d'arrivo del medesimo arto (e, di conseguenza, la direzione verso la quale spostarsi con il corpo).

Il segno dello spostamento nello spazio è strettamente legato al tetragramma delle gambe, mentre il segno del legato e di permanenza si possono trovare sull'intero ennagramma.

Il segno del legato grande (una linea curva che collega e "abbraccia" diverse note) indica morbidezza e continuità di movimento nell'intero passaggio.

PERMANENZA

Il segno di permanenza (una linea curva che collega due note che si succedono) indica che la posizione dell'arto non cambia.

NOTAZIONE SINTETTICA DEL ROND DE JAMBE

Movimento annotato in maniera completa

Notazione "sintetica"

movimento circolare en dehors della gamba **destra**: di lato, indietro, lungo l'asse mediano del corpo, avanti, e infine nuovamente di lato.
movimento circolare en dedans della gamba **sinistra**: di lato, indietro, lungo l'asse mediano del corpo, avanti, e infine nuovamente di lato.

Movimento annotato in maniera completa

Notazione "sintetica"

movimento circolare en dedans della gamba **destra**: di lato, avanti, lungo l'asse mediano del corpo, indietro, e infine nuovamente di lato.
movimento circolare en dehors della gamba **sinistra**: di lato, avanti, lungo l'asse mediano del corpo, indietro, e infine nuovamente di lato.

Quando viene usata la notazione "sintetica", la posizione della nota sul tetragramma indica il punto di partenza e di arrivo del movimento circolare.

GIRI SUL PROPRIO ASSE

(+) Giro completo sul proprio asse verso destra.

(-) Giro completo sul proprio asse verso sinistra.

Esempio di giro (in questo caso, *tour en l'air* a destra)

SIMBOLI UTILI

Ripeto la battuta precedente (o le battute, se il simbolo è "a cavallo" oppure disegnato su più battute) "a specchio".

Marco Argentina

“Le Réveil de Flore” di Marius Petipa: il debutto e la fortuna

La première a Peterhof

Il 12 gennaio 1894¹ la figlia dello zar Alessandro III, Ksenija Aleksandrovna Romanov, e suo cugino, Aleksandr Michajlovič Romanov, annunciano il loro fidanzamento². Per festeggiare il prossimo matrimonio – così come scrive il quotidiano «Novoe vremja» del 25 aprile 1894³ –, al primo coreografo dei Teatri Imperiali, Marius Petipa, viene assegnato l’incarico di creare un nuovo balletto, intitolato *Probuždenie Flory*, ovvero *Le Réveil de Flore*. Il libretto è opera di Petipa e di Lev Ivanovič Ivanov⁴, le musiche sono del compositore e direttore d’orchestra Riccardo Drigo, le scenografie di Michail Il’ič Bočarov e i costumi di Evgenij Petrovič Ponomarëv⁵.

1. Come è noto, in Russia, fino al 31 gennaio 1918, il calendario adottato era quello giuliano e non quello gregoriano, impiegato, invece, negli altri paesi occidentali. Nel presente saggio, abbiamo scelto di mantenere tale distinzione nell’indicazione delle date degli eventi svoltisi in Russia.

2. Conosciamo la data ufficiale del fidanzamento grazie alla monumentale e accuratamente minuziosa monografia sulla famiglia Romanov edita in Simon Sebag Montefiore, *The Romanovs 1613-1918*, Alfred A. Knopf, New York 2016. Di essa, abbiamo consultato la traduzione italiana presente in Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, Mondadori, Milano 2017. La data del fidanzamento di Ksenija Aleksandrovna Romanov con Aleksandr Michajlovič Romanov è citata *ivi*, p. 596.

3. Cfr. Anonimo, *Teatr” i muzyka [Teatro e musica]*, in «Novoe vremja» [«Il nuovo tempo»], n. 6520, lunedì 25 aprile 1894, p. 3.

4. Nella prima facciata del programma di sala stampato e distribuito in occasione dello spettacolo di gala del 28 luglio 1894 al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof si legge: «*Probuždenie / Flory. / Anakreontičeskij balet, v odnom dejstvii, / soč[inenie] M[ariusa] Petipa i L[’va] Ivanova. / Tancy i postanovka M[ariusa] Petipa. / Muzyka R[ikkardo] Drigo.*» [«*Le Réveil / de Flore. / Balletto anacreontico, in un atto, / libretto di Marius Petipa e Lev Ivanov. / Danze e messinscena di Marius Petipa. / Musica di Riccardo Drigo.*»] (cfr. la copia del programma di sala conservata nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 2609/51). Nella «Peterburgskaja gazeta» [«Il quotidiano di Pietroburgo»] del 25 luglio 1894 è scritto che la coreografia è di Petipa e Ivanov (cfr. Anonimo, *Teatral’noe ècho [L’eco teatrale]*, in «Peterburgskaja gazeta», n. 201, lunedì 25 luglio 1894, p. 3). In una lettera aperta di Petipa al direttore del giornale del 27 luglio, il coreografo conferma di aver composto il libretto del balletto “a quattro mani” insieme a Ivanov, ma, nello stesso tempo, precisa che la creazione delle danze e la *mise en scène* si devono esclusivamente a sé (cfr. Anonimo, *Teatral’noe ècho*, in «Peterburgskaja gazeta», n. 203, mercoledì 27 luglio 1894, p. 3).

5. L’elenco completo degli artisti che collaborano alla messinscena del *Réveil de Flore* è offerto in una cronaca, anonima, pubblicata nell’«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894. Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofë po slučaju Brakosočëtanija Ich” Imperatorskich” Vysočëstv” Velikoj Knjažny Ksenii Aleksandrovny i Velikago Knjazja Aleksandra Michailoviča*

Le nozze hanno luogo il 25 luglio 1894 nella cattedrale del Gran Palazzo di Peterhof – la residenza estiva degli zar, non molto lontana da San Pietroburgo – e, tre giorni dopo, è rappresentato il *Réveil* in un *gala* offerto nel Teatro Imperiale del medesimo Palazzo. La serata si apre con la messinscena del secondo atto dell'opera di Charles Gounod, *Roméo et Juliette*, a cui segue il balletto di Petipa, le cui parti principali vengono interpretate da celebri danzatori del Teatro Mariinskij: Matil'da Feliksovna Kšesinskaja (Flora), Anna Johansson (Aurora), Ol'ga Nikolaevna Leonova (Diana), Pavel Andreevič Gerdt (Apollo), Nikolaj Gustavovič Legat (Zefiro), Aleksandr Alekseevič Gorskij (Aquilone), Vera Aleksandrovna Trefilova (Cupido), Sergej Gustavovič Legat (Mercurio), Sergej Spiridonovič Litavkin (Ganimede) e Klavdija Michajlovna Kuličevskaja (Ebe)⁶.

La trama del balletto è esile. Vegliate di notte dalla dea Diana, Flora e le sue ninfe dormono serenamente, fino a quando il vento freddo del Nord, Aquilone, sopraggiunge insieme alla Rugiada per spezzare il loro sonno e il tepore. Flora invoca l'aiuto della dea Aurora, che prontamente "riscalda" la sua devota, confortandola e annunciando l'arrivo di colui che porrà fine a tale sofferenza, il dio del sole Apollo. Questi, infatti, una volta apparso, ridona vita a tutto il creato con la sua radiosità, e, per volontà degli dèi, unisce Flora e Zefiro, il vento caldo dell'Ovest, in un amore imperituro. Cupido, gli Amorini e le Ninfe si rallegrano per la felicità dei due innamorati, e anche Ganimede ed Ebe, convocati dal dio Mercurio, giungono a festeggiare il lieto evento, donando ai due sposi l'eterna giovinezza, offerta da Giove con una coppa di nettare. A celebrare infine la nuova coppia, sfilano in corteo Bacco e Arianna (su di un carro), baccanti, satiri e silvani. Nell'*Apoteosi* conclusiva, compaiono numerose divinità dell'Olimpo, tra cui Giove, Giunone, Nettuno, Vulcano, Minerva, Cerere, Marte, Plutone, Proserpina, Venere e Psiche⁷.

Come racconta una cronaca, anonima, pubblicata nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894, il matrimonio dei due Romanov si rivela un'occasione propizia per ristrutturare e riaddebbare radicalmente il teatro di Peterhof. Un estratto dalle parole del cronista descrive la portata delle migliorie attuate per l'evento regale:

[Festeggiamenti a Peterhof in occasione delle nozze delle Loro Altezze Imperiali la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna e il Granduca Aleksandr Michajlovič], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» [«Annuario dei Teatri Imperiali»], Sezon” 1893-1894 gg. [Stagione 1893-1894], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov” [Direzione dei Teatri Imperiali], S[ankt]-Peterburg” [San Pietroburgo] 1895, pp. 417-430, in particolare pp. 426-429.

6. Il cast della *première* è riportato *ivi*, pp. 427-429. I danzatori Vera Aleksandrovna Trefilova e Sergej Gustavovič Legat, interpreti rispettivamente delle parti di Cupido e Mercurio, sono due allievi neodiplomati alla Scuola dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, facenti parte della compagnia di balletto da soli due mesi circa (ovvero dal 1° giugno 1894). Cfr. Anonimo, *Imperatorskijja Teatral’nyja Učilišča* [Le Scuole dei Teatri Imperiali], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1893-1894 gg., cit., pp. 391-396, in particolare p. 392.

7. L'argomento del *Réveil de Flore*, così come rappresentato nella prima del 1894, è edito in Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, cit., pp. 426-427. Una traduzione inglese dell'argomento, nonché del cast e dell'elenco delle danze della *première*, si trova in Roland John Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov. Choreographer of “The Nutcracker” and “Swan Lake”*, Clarendon Press, Oxford 2007, pp. 257-258.

Il teatro di Peterhof, costruito per volere dell’Imperatrice Elizaveta Petrovna (nel 1745) da un ex maneggio di legno e adattato nel 1857 ai requisiti del nostro tempo, era apparso nel giorno del recente spettacolo di gala in una veste perfettamente rinnovata. Era stato edificato un ampliamento al teatro, che ne doppiava il volume su tre lati con tralicci/armature traforati/e in stile Luigi XV; grazie a questo ampliamento erano stati costruiti, ai tre lati del teatro, ampi padiglioni/*foyers*, e, sulla facciata, un atrio spazioso leggermente prominente in avanti. Tutt’è tre i nuovi prospetti [del teatro] erano decorati con svariati ornamenti in stile Luigi XV; inoltre, i padiglioni laterali erano coronati sul bordo del tetto con file piene di vasi modellati e di medaglioni caratteristici dello stesso stile. Sopra il frontone del teatro torreggiava un’enorme aquila bicefala circondata dalle bandiere nazionali, fatta di 1600 lampadine elettriche variopinte; sotto di essa, sul timpano dell’edificio, era collocata una grande lira e, più in basso, lungo un fregio ampio, correva un ornamento composto da aquile bicefale e lire. A completamento dell’addobbo decorativo dei lati esterni del teatro, tutto il perimetro era delimitato da airole di fiori radi e di piante tropicali; dinanzi all’edificio, era disposta un’intera fila di pennoni alti, sui quali sventolavano gonfaloni con monogrammi raffiguranti le iniziali dell’Augusta Coppia.

L’interno dei nuovi padiglioni, colorato di una tonalità verde chiaro, era completamente addobbato di rade piante di serra. Sul fondo, bordati da un reticolo dorato, si estendevano gruppi di fiori freschi, in mezzo ai quali torreggiavano vegetazioni tropicali a foglia larga (felci simili ad un albero, ficus, palme di datteri, enormi latanie, ecc.); la parte superiore dei muri e i bordi del *plafond* erano intrecciati con svariati generi di edera e con altre piante esotiche rampicanti che pendevano elegantemente dall’alto. Il pavimento era ricoperto da un tessuto rosso. I padiglioni erano illuminati da lampadine elettriche, inserite in lampadari di cristallo che scendevano dal soffitto. Lungo tutte le logge erano allestiti *buffet* all’aperto con bevande rinfrescanti, *champagne*, confetti, frutta, ecc. Nel padiglione sinistro veniva servito il *buffet* per le Altezze, mentre il lato opposto era assegnato ai rappresentanti degli stati esteri.

L’ampliamento del teatro dei nuovi padiglioni era stato commissionato dalla Direzione dei Teatri Imperiali ed edificato, su disegno e sotto diretta supervisione del pittore/scenografo K[onstantin] M[atveevič] Ivanov, dal macchinista del teatro Mariinskij, N[ikolaj] A[leksandrovič] Berger. L’arredamento decorativo del teatro con piante provenienti dalle serre imperiali fu realizzato dai giardinieri di corte, sotto la guida personale del ciambellano A[leksej] G[ustavovič] von Knorring.

Per il recente spettacolo di gala, tutta la sala del teatro per gli spettatori era stata nuovamente ristrutturata. Il palco imperiale centrale oggi è considerevolmente ampliato, occupando lo spazio del palco precedente e dei due vicini, per ciascun lato, ai palchi del primo ordine; ha l’aspetto di un maestoso tendone, coronato dalla corona imperiale, da sotto alla quale calano, con belle pieghe, abbondanti drappaggi rossi con frange d’oro sugli orli, [drappaggi] sostenuti da aste dorate contorte. Il sipario, che separava la sala per gli spettatori dal palcoscenico, era stato disegnato *ex novo* dallo scenografo [Henri] Lebot. Questa volta il teatro è stato illuminato con l’elettricità, fornita appositamente per questo giorno. Tutte le stanze contigue al palco imperiale, e anche le gallerie interne e i corridoi del teatro, erano elegantemente decorati con piante tropicali⁸.

La cospicua presenza di vegetazione si nota anche sul palcoscenico attraverso la scenografia di Bočarov, che rappresenta «un giardino dallo splendore favoloso»⁹, lussureggiante e idilliaco. Ne rimane oggi testimonianza grazie a una stampa in bianco e nero conservata nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИК 2995/6), stampa che riproduce – come

8. Anonimo, *Prazdnestva v’ Petergofě*, cit., pp. 420-422. Alle pp. 420-421 è offerto un disegno di Konstantin Matveevič Ivanov ritraente la facciata del Teatro Imperiale di Peterhof così come addobbata per il *gala* del 28 luglio 1894. Nell’illustrazione ritroviamo fedelmente i dettagli descritti dal cronista anonimo.

9. Anonimo, *Sujet du ballet*, in [Riccardo Drigo], “*Le Réveil de Flore*”. *Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanow [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l’occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains*, Jul[ius] Heinr[ich] Zimmermann, Leipzig [1914]. La pagina, unica e non numerata, in cui è presente il *Sujet du ballet* è quella precedente a p. 1.

precisa la scheda catalografica redatta dagli archivisti – il palcoscenico del teatro di Peterhof all'apertura del sipario nella *première* del *Réveil de Flore* del 1894: il fondale, bidimensionale, ritrae un bosco disseminato di resti di antichi colonnati templari, bosco che, seguendo la linea prospettica, si estende fino alle rive di un bacino d'acqua; otto quinte (quattro a destra e quattro a sinistra) riportano, ciascuna, il disegno di una coppia di colonne corinzie, attorno alle quali sono avvinghiate piante rampicanti ricche di fiori e dietro alle quali spuntano robusti rami di alberi che aggettano sul boccascena, alberi tra i quali si riconoscono palme di origine tropicale. Alla base delle colonne appena descritte, così come di fronte al fondale, si scorgono molti vasi, di tutte le dimensioni, rigogliosamente traboccanti di vegetazione; infine, cinque basi di colonne spezzate, anch'esse contornate di floridi cespugli, occupano il centro del palcoscenico, e su di esse – secondo quanto attestano diverse fonti¹⁰ – giace addormentata Flora insieme a quattro delle sue Ninfe.

Le descrizioni fin qui riportate mettono in evidenza, in modo significativo, le operazioni principali per la realizzazione della *première* del *Réveil de Flore*: in primo luogo, l'ampliamento planimetrico e la ri-decorazione degli spazi del teatro di Peterhof secondo i canoni di opulenza e di sfarzo della corte degli zar; in secondo luogo, il riadobbo dell'intero edificio imperiale attraverso una profusione di piante di vario genere, accuratamente ricercate e selezionate. L'impressione è che si voglia anticipare, sia all'esterno che all'interno della sala teatrale, l'argomento e il paesaggio della nuova creazione di Petipa. Non solo. La nuova sontuosità del teatro imperiale sembra preannunciare la presenza, nella trama del balletto, di dèi immortali e di figure semi-divine, al cui status ultraterreno vengono equiparati, con una chiara funzione encomiastica, lo zar Alessandro III e la sua famiglia¹¹. Inoltre, la distribuzione della vegetazione rigogliosa, oltre che introdurre l'ambientazione dell'opera coreografica, contribuisce a rendere l'edificio imperiale un *locus amoenus*, una riproduzione dell'antica

10. Nel libretto del *Réveil de Flore* conservato al Museo Bachrušin (cfr. [Marius Petipa – Lev Ivanovič Ivanov], *“Probuždenie Flory”*. *Programma baleta* [“*Le Réveil de Flore*”. *Libretto del balletto*], [s.n., s.l. 1894]) e nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» della stagione 1893-1894 (cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, cit., pp. 426-427), in relazione alla scena I, si legge che «Flora e le sue Ninfe sono in un sonno profondo». Nella partitura coreica di Harvard (cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard, collocazione MS Thr 245, 45), immediatamente dopo l'inizio del balletto, è riportata l'entrata in scena di Diana, che danza il suo assolo, durante il quale, ad un certo punto, la dea, attraverso il linguaggio pantomimico, “dice” che «tutti dormono», indicando con le braccia i personaggi alle sue spalle, ovvero Flora e le sue Ninfe. In un disegno realizzato da Feodosij Safonovič Kozačinskij nel 1895 e conservato nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazione: ГИК 5244/1408) è riprodotto un momento della scena iniziale del *Réveil de Flore*, in cui si rileva la presenza di otto ballerine, una nel centro del boccascena (Diana, mentre danza) e sette adagiate in vari punti del palcoscenico come fossero addormentate (Flora e sei delle dodici Ninfe).

11. «Le trait dominant du peuple russe, c'est son attachement sans limite, sans réserve à son Empereur; sa foi absolue dans son rôle surhumain, ainsi que son aptitude à se plier à toutes ses directions. Rien dans le reste de l'Europe ne saurait donner une idée de cette affection naïve et confiante, de ce respect religieux et tendre. L'Empereur est l'oint du Seigneur. Pour le paysan comme pour le citadin, ce n'est pas seulement un chef terrible et tout puissant, c'est surtout un père omniscient et tout bon. C'est la personnification de Dieu sur la terre. Dans la bonne comme dans la mauvaise fortune, c'est vers lui que se tournent tous les cœurs, soit pour le bénir, soit pour l'implorer» (É[mile] Flourens, *Alexandre III. Sa vie, son œuvre*, E. Dentu, Paris 1894, pp. 2-3).

Arcadia, ossia una residenza ideale ad ospitare le “divinità” che, sul palcoscenico e nel palco imperiale, popolano il teatro di Peterhof. Di più. Non restando il «giardino dallo splendore favoloso» confinato entro i limiti del perimetro del palcoscenico, bensì prolungandosi verso la sala degli spettatori e nel resto del teatro, tutti gli astanti alla messinscena del *Réveil de Flore* (i ballerini, la famiglia dello zar, la corte imperiale e gli ospiti del *gala*) sembrano compartecipare alla composizione del *locus amoenus* fin qui descritto, divenendo così parte integrante dell’ambientazione e, in qualche modo, della storia del balletto di Petipa, vale a dire che, tutti insieme, collaborano alla celebrazione dell’unione di Flora e Zefiro, celebrazione che non è altro che la restituzione scenica dei festeggiamenti per i due giovani reali appena sposatisi. In altre parole, alla *première* del *Réveil de Flore* al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, l’area dei performer e quella degli spettatori, generalmente indipendenti l’una dall’altra, sembrano compenetrarsi e, soprattutto, significarsi a vicenda, raccogliendo tutti i presenti, nell’una e nell’altra area, in una sorta di “esperienza immersiva” – per usare un’espressione a noi contemporanea – nella nuova creazione petipaiana.

Questa specifica ambientazione è stata scelta come sfondo di un balletto dedicato alla figura mitologica di Flora. Il giardino, infatti, è il luogo di elezione della dea, la quale, come è noto, è una ninfa (Clori) che, originariamente, vive nei campi e che, una volta divenuta sposa di Zefiro, il vento caldo dell’Ovest, assurge allo status di divinità protettrice dei fiori, della primavera e dello sviluppo della vegetazione.

Il soggetto Clori/Flora viene ripreso, nel corso dei secoli, nell’ambito della letteratura, delle arti figurative e della danza. Partendo infatti da opere classiche – come i *Fasti* di Ovidio¹², in cui il poeta latino “lascia la parola” alla dea nel racconto della propria biografia – si giunge alle pitture rinascimentali su soggetto mitologico di Botticelli (*Nascita di Venere* e *La Primavera*)¹³ o di Tiziano (*Flora*)¹⁴, fino ad arrivare alla messinscena di balletti sette e ottocenteschi mitologici o anacreontici, quali quelli di

12. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, Introduzione e traduzione di Luca Canali, BUR, Milano 2022, pp. 387-401.

13. *La Nascita di Venere* (1485 circa) e *La Primavera* (1480 circa) di Botticelli sono entrambe conservate nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Fra i numerosi studi critici relativi a queste due opere segnaliamo: Aby Warburg, *Botticelli*, Abscondita, Milano 2003 (I ed. *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1893); Ernst H[ans] Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull’arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978, pp. 47-116 (I ed. *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Phaidon Press, London, 1972); Chiara Garzya, «Zephiro torna, e ’l bel tempo rimena»: a proposito della “Primavera” di Botticelli, in «Critica letteraria», anno XXXIV, n. 130, 2006, pp. 3-42.

14. La *Flora* (1515 circa) di Tiziano è conservata nella Galleria degli Uffizi di Firenze. Cfr. Erwin Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992, p. 140 (I ed. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York University, New York 1969); Filippo Pedrocchi, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 2000.

Gasparo Angiolini (*Flore et Zéphire*)¹⁵ o di Charles Didelot (*Flore et Zéphire*)¹⁶.

Mettendo a confronto la figura di Flora del *Réveil* con quella trattata, in forme diverse, nelle opere appena citate, riteniamo vi sia una stretta correlazione con la dea narrata nel quinto libro dei *Fasti* ovidiani.

Il poeta latino parla di una giovane ninfa di nome Clori che, un giorno, viene rapita e violentata da Zefiro, un disdicevole comportamento che il dio del vento dell'Ovest considera lecito in quanto eseguito parimenti dal fratello Borea nei confronti di Orizia, la figlia del re di Atene Eretteo. Della violenza su Clori, però, Zefiro fa ammenda unendosi alla ninfa in matrimonio e, successivamente, dimostrandole passione d'amore imperitura. Così, la ninfa Clori diviene Flora, dea con «piena signoria sui fiori»¹⁷ e sui raccolti¹⁸, nonché promotrice di ardenti rapporti sessuali da aversi in età giovanile¹⁹. Per questo motivo, le feste a lei dedicate (i cosiddetti Floralia) sono animate da giochi licenziosi e da «scherzi alquanto salaci»²⁰, a cui partecipano meretrici e plebei, che, ebbri, danzano con «le tempie [...] cinte da ghirlande intrecciate»²¹, perseguendo l'obiettivo, promosso dalla dea, di «godere della bellezza della gioventù, finché essa è in fiore»²².

Nel balletto di Petipa, la protagonista principale, nelle prime quattro scene – ovvero, fino a quando non viene unita in matrimonio con Zefiro dal dio Apollo –, compie azioni che ricordano quelle della ninfa Clori descritte all'inizio del racconto ovidiano, vale a dire che si comporta come una fanciulla innocente, impaurita e bisognosa di protezione. Manca totalmente però, nel balletto di Petipa, la violenza carnale, che, ovviamente, non sarebbe stata adatta al contesto. All'apertura del sipario, dorme beata perché il suo sonno è vegliato dalla dea Diana. Poi, quando giunge l'impetuoso Aquilone, seguito dalla Rugiada, invoca disperata la dea Aurora affinché la salvi dal freddo potenzialmente letale. Nella terza scena, la dea dei fiori cerca consolazione e tepore restando sempre accanto ad Aurora, cioè danzando avvinghiata a lei o, comunque, in sua compagnia; dopo di che, una volta

15. *Flore et Zéphire* (conosciuto anche come *Les Amours de Flore et Zéphire*), coreografia di Gasparo Angiolini, musica di Christoph Willibald Gluck, andato in scena per la prima volta a Vienna il 13 agosto 1759. Cfr. Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, Pitman, London 1974, p. 132; Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991, pp. 282-356; Bruce Alan Brown, "Zéphire et Flore": a "galant" early ballet by Angiolini and Gluck, in Thomas Bauman – Marita Petzoldt McClymonds (Edited by), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 189-216. Si ringrazia vivamente Stefania Onesti per la segnalazione del balletto e della bibliografia critica ad esso afferente.

16. *Flore et Zéphire*, coreografia di Charles Louis Didelot, musica di Cesare Bossi, andato in scena per la prima volta al King's Theatre di Londra il 7 luglio 1796. Cfr. Lincoln Kirstein, *Four centuries of ballet. Fifty masterworks*, Dover, New York 1984, pp. 130-133; Alberto Testa, *I grandi balletti. Repertorio di cinque secoli del Teatro di Danza*, Gremese, Roma 2008, p. 107.

17. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 387.

18. Cfr. *ivi*, p. 393.

19. Cfr. *ibidem*.

20. *Ivi*, p. 397.

21. *Ibidem*.

22. *Ivi*, p. 399.

fatto il suo ingresso, Apollo vede che Flora/Clori è sola, senza il suo amato, e, mosso da affetto compassionevole, si avvicina a lei per darle un bacio. Con il matrimonio, però, il personaggio eponimo del balletto comincia a comportarsi in modo più disinvolto, come avviene nel mito latino: sopraggiunto in scena Cupido per celebrare la nuova coppia, Flora spesso balla con spigliatezza e libertà con lui o con lui e col giovane sposo Zefiro. Nella scena VII, i festeggiamenti per le nozze proseguono con la sfilata di un corteo capeggiato da Bacco e Arianna, seguiti da satiri, silvani, baccanti e giovinetti di sesso maschile e femminile, che animano il *Grand Pas* finale del *Réveil de Flore* con danze vigorose, energiche e appassionate, in mezzo alle quali la «Madre dei fiori»²³ si esibisce (da sola o col suo amato) con altrettanta *verve*.

Poiché *Le Réveil de Flore* è un balletto chiaramente encomiastico, nato per celebrare le nozze dei due Romanov, è indubbio che Flora vuol essere la personificazione mitica della sposa regale, la Granduchessa Ksenija Aleksandrovna, e i due volti di Flora (prima timida e impaurita, poi disinvolta e briosa) vogliono riflettere la trasformazione della Granduchessa, un tempo ragazzina bisognosa di protezione, ora sposa sicura di sé e matura.

Altro punto di connessione tra la Flora di Ovidio ripresa da Petipa e la Granduchessa Ksenija è la giovinezza. La figlia dello zar sposa il cugino a soli diciannove anni, un'età che, essendo esattamente al confine tra il periodo dell'adolescenza e quello della maturità, richiama fortemente i connotati di purezza e di innocenza della ninfa Clori ovidiana, come anche il bisogno di protezione a cui anela la protagonista del *Réveil de Flore*.

Terzo elemento di connessione tra le figure della Clori ovidiana, della Flora di Petipa e di Ksenija Aleksandrovna è il passaggio all'età adulta. Ovidio narra che la ninfa Clori, pur riconoscendo che, per amore, ha subito una violenza da parte di Zefiro, accetta, nell'ottica pagana, l'ammenda del dio nei riguardi di questa ingiustizia, lo sposa e non fa mistero della soddisfazione carnale che la loro unione le ha donato da quel momento in poi²⁴. Nel *Réveil de Flore*, la dea dei fiori, disperata all'idea di morire a causa del freddo generato da Aquilone e corroborato dalla Rugiada, accoglie volentieri, prima, la “consolazione” della dea Aurora, che le ridona il tepore temporaneamente perduto, poi, il completo ristoro della vitalità grazie all'intervento del dio Apollo, vitalità che viene totalmente rinvigorita con l'unirsi imperitabilmente all'amato Zefiro e, dunque, con l'animarsi della loro passione. C'è, nella visione di Petipa, una maggiore contaminazione con la prospettiva cristiana, ma resta il passaggio da una situazione di chiusura e riservatezza alla gioia dell'unione amorosa. La giovane figlia dello zar, infine, fortemente scossa negli anni precedenti il matrimonio dagli eventi nefasti che avevano segnato la storia della famiglia Romanov²⁵ e, dunque, felice di restare vicina agli affetti più

23. *Ivi*, p. 385.

24. Cfr. *ivi*, p. 387.

25. Ci riferiamo all'assassinio dello zar Alessandro II, avvenuto a San Pietroburgo il 13 marzo 1881, e all'incidente

cari, dimostra di essere pronta a convolare a nozze con Aleksandr Michajlovič Romanov – nella *Flora* petipaiana ovviamente incarnato da Zefiro – e di poter, così, coronare la loro storia d'amore.

Sembra plausibile pensare che i personaggi divini che, nel balletto di Petipa, collaborano all'esperienza di maturazione della protagonista e al coronamento dell'amore con Zefiro, non siano altro che i Doppi dei componenti della famiglia imperiale. Nello specifico, le dee Diana e Aurora, entrambe protettrici della protagonista del balletto di Petipa, sembrano incarnare le due facce di Marija Fëdorovna, madre della Granduchessa Ksenija: al pari di Diana (dea della Luna²⁶ che veglia su Flora) e di Aurora (dea dell'alba²⁷, ristoratrice di calore e consolatrice delle pene della dea dei fiori), la zarina si impegna nel salvaguardare l'innocenza di sua figlia, a tal punto da far ritardare il matrimonio di un anno perché ritiene che l'età di Ksenija sia alquanto precoce. Nell'ottavo capitolo delle memorie del promesso sposo, il Granduca Aleksandr Michajlovič Romanov, in cui si raccontano le vicende tortuose legate alle sue nozze, trapela in maniera lampante l'ostilità della futura suocera, come anche è chiara la scelta della Granduchessa di non opporsi affatto a tale atteggiamento ostativo, lasciando, così, che, fino al giorno del matrimonio, i genitori si prodighino nel custodire la sua innocenza²⁸. Non è un caso, perciò, che, un anno prima delle nozze fra i due giovani Granduchi Romanov, un biografo dello zar Alessandro III, Nikolaj Aleksandrovič Notovič, sia pure con fini adulatori piuttosto evidenti, si domandi: «Quale mortale sarà ritenuto degno di continuare il sogno di felicità di cui lei [Ksenija] gode con i suoi genitori adoranti e di cui è la gioia?»²⁹.

Apollo, dio del sole, detentore del potere di ripristinare la vita in tutto il creato, nonché promotore dell'amore fra i due componenti della nuova coppia divina, corrisponde all'imperatore della Russia, Alessandro III: come il dio «regn[a] su tutti i mortali»³⁰, allontana il male e dà aiuto³¹, lo zar governa con autorità la Russia e tutti i suoi abitanti, e, per questo motivo, ha il potere di accordare o meno l'unione di due giovani innamorati, quali sono sua figlia Ksenija e suo nipote Aleksandr³².

Il messaggero degli dèi, Mercurio, che sostiene la volontà di Apollo, convocando Ebe e Ganimede perché facciano dono, attraverso una coppa di nettare, dell'eterna giovinezza alla nuova coppia nuziale, sembra essere associabile al padre dello sposo regale, il Granduca Michail Nikolaevič Romanov, figlio dello zar Nicola I. Come racconta lo sposo Aleksandr nelle sue memorie, il suocero

ferroviario di Borki, in Polonia, verificatosi il 17 ottobre 1888. Cfr. Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, cit., pp. 556-561, 583-584.

26. Cfr. *Inni Omerici*, a cura di Giuseppe Zanetto, Rizzoli, Milano 1996, pp. 187, 203.

27. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 237; Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cura e traduzione in versi di Mario Scaffidi Abbate, Newton Compton, Roma 2016, pp. 381, 703-705.

28. Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, Farrar & Rinehart, New York 1932, pp. 116-135.

29. Nicolas Notovitch, *L'Empereur Alexandre III et son entourage*, Paul Ollendorff, Paris 1893, p. 88.

30. *Inni Omerici*, cit., p. 99.

31. Cfr. *ivi*, pp. 97-129; Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., pp. 85-89.

32. Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, cit., pp. 121-122.

di Ksenija si rivela infatti una figura dirimente nella difficile approvazione del matrimonio da parte della zarina, la quale, dopo quasi un'intera giornata di colloquio con Michail Nikolaevič, si convince ad acconsentire al matrimonio³³. La dialettica persuasiva del futuro consuocero, dunque, può essere legittimamente equiparata alle arti dell'eloquio e dell'astuzia che contraddistinguono Mercurio, arti che il dio esercita – come si desume dalla mitologia – sempre a beneficio degli esseri umani³⁴.

I personaggi di Aquilone, Cupido, Ebe e Ganimede sembrano personificare, invece, determinati sentimenti o condizioni della vita umana, cioè, rispettivamente, le avversità, l'amore e la bellezza della gioventù. Nella scena II del *Réveil de Flore* – subito dopo, cioè, l'assolo di “veglia” della dea Diana –, Aquilone, il freddo vento del Nord, sopraggiunge impetuoso³⁵ a interrompere il sonno e il tepore di Flora, che riposa beata nel suo giardino; l'arrivo irruente del dio equivale a un terremoto che destabilizza l'equilibrio e la pace di cui la protagonista gode nel suo *locus amoenus*, terremoto che, fuor di metafora, è esemplificativo delle avversità che la Granduchessa Ksenija ha fronteggiato. Il personaggio di Cupido, che appare in scena sin dal momento in cui Flora e Zefiro si ricongiungono per volontà di Apollo, è ineluttabilmente la personificazione dell'amore che palpita nei cuori dei due fidanzati, un amore mostrato al pubblico in maniera chiara attraverso il susseguirsi di passaggi coreografici che coinvolgono Flora, Zefiro e Cupido, a simboleggiare il legame sentimentale dei due giovani³⁶. Ebe e Ganimede – ossia, rispettivamente, l'ex coppia dei dèi e colui che ne prende il posto dal momento in cui diviene un abitante dell'Olimpo per volere di Giove³⁷ – sono associati, nei racconti mitici, alla gioventù, di cui sono sia possessori che conferitori³⁸. Nel *Réveil de Flore*, la loro presenza in scena in qualità di elargitori del dono di Giove agli sposi, ossia del nettare dell'eterna giovinezza, corrisponde all'augurio di esperire sempre la relazione matrimoniale con la vivacità e la leggerezza tipici degli albori di una storia d'amore, augurio che, ovviamente, di riflesso viene rivolto anche ai cugini Romanov.

La fortuna del balletto: la compagnia di Anna Pavlova

Come si evince dalla cronaca, anonima, già citata e presente nell'«Annuario dei Teatri Impe-

33. Cfr. *ivi*, p. 128.

34. Cfr. *Inni Omerici*, cit., pp. 129-163, 193.

35. Il nome latino Aquilone sembra derivare da “aquila”, caratterizzando così l'impetuosità di questo vento che spira da nord e nord-est. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., pp. 331-333.

36. A testimoniare l'amore intenso fra i due sposi Romanov sono, ancora una volta, le parole di Aleksandr Michajlovič Romanov riportate nell'ottavo capitolo delle sue memorie. Cfr. Alexander Grand Duke of Russia, *Once a Grand Duke*, cit., pp. 129-130. È altresì utile Simon Sebag Montefiore, *I Romanov 1613-1918*, cit., p. 600, nota *.

37. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., p. 519; Publio Ovidio Nasone, *I Fasti*, cit., p. 141; Senofonte, *Simposio*, introduzione, traduzione e commento di Anna Giovanelli, La vita felice, Milano 2003; Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, BUR, Milano 2018, pp. 538-539.

38. Cfr. Senofonte, *Simposio*, cit.; Luciano, *Dialoghi marini. Dialoghi degli dèi. Dialoghi delle cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, BUR, Milano 2012.

riali» della stagione 1893-1894, gli spettacoli che animano i festeggiamenti delle nozze dei Romanov a Peterhof sono riservati, oltre che naturalmente ai membri della Corte Imperiale, solo ad una ristretta cerchia di nobili e aristocratici (russi ed esteri), diplomatici, ambasciatori, ministri, senatori e rappresentanti di alte cariche militari³⁹.

Il pubblico del teatro Mariinskij attende il “debutto” del *Réveil de Flore* fino all’8 gennaio 1895, in occasione della beneficiata per la ballerina Marija Karlovna Anderson⁴⁰. L’anno dopo, a maggio, il balletto va in scena, in due date, al Bol’šoj di Mosca, per i festeggiamenti delle nozze dell’ultimo zar, Nicola II, fratello di Ksenija Aleksandrovna⁴¹. Il 28 luglio 1897, poi, a esattamente tre anni di distanza dalla *première*, *Le Réveil de Flore* viene rappresentato nuovamente al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, questa volta per omaggiare la visita in Russia dell’ultimo imperatore tedesco e re di Prussia, Guglielmo II⁴². A partire dal 1900, l’opera coreografica permane nel repertorio della compagnia di balletto del Mariinskij fino al 1914. Offriamo qui di seguito una cronologia di tutti gli spettacoli dati nei Teatri Imperiali fra il 1894 e il 1914, dei quali riportiamo anche il cast dei protagonisti principali⁴³.

39. Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v” Petergofě*, cit., pp. 422-424.

40. Cfr. Anonimo, *Obozrènie dèjatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1894-1895 gg.* [*Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1894-1895*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1894-1895 gg. [Stagione 1894-1895], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1896, pp. 99-322, in particolare pp. 198-204. In realtà, il “debutto” del *Réveil de Flore* al Teatro Mariinskij era previsto per il 23 ottobre 1894, in una serata in cui sarebbero andati in scena, oltre al balletto preso da noi in esame, *Le Marché des parisien, Catarina, ou La Fille du Bandit* e il primo atto di *Robert et Bertre, ou Les Deux voleurs* (cfr. la copia del programma di sala conservata nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5205/85). La serata viene poi annullata e sostituita con quella dell’8 gennaio 1895 per via di lavori di ristrutturazione del Teatro Mariinskij, avvenuti tra il 20 ottobre e il 31 dicembre 1894, che costringono alla sospensione di tutti gli spettacoli. Cfr. Anonimo, *Zdanija Imperatorskich” Teatrov”* [*Le sedi dei Teatri Imperiali*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1894-1895 gg., cit., pp. 423-444, in particolare p. 425.

41. Cfr. Anonimo, *Obozrènie dèjatel’nosti Imperatorskich” scen”. Sezon” 1895-1896 gg.* [*Rassegna delle attività delle scene imperiali. Stagione 1895-1896*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1895-1896 gg. [Stagione 1895-1896], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1897, pp. 115-364, in particolare p. 363.

42. Cfr. N. N. P., *Paradnye spektakli 1897 goda, dannye v” čest’ posètivšich” rossiju inostrannych” vysočajšich” osob”* [*Spettacoli cerimoniali nel 1897, dati in onore di eminenti personaggi stranieri che hanno visitato la Russia*], in «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”», Sezon” 1896-1897 gg. [Stagione 1896-1897], redaktor” [a cura di] A[natolij] E[vgrafovič] Molčanov”, Direkcija Imperatorskich” Teatrov”, S[ankt]-Peterburg” 1898, pp. 393-425, in particolare pp. 404-418.

43. Le fonti attraverso cui abbiamo ricostruito questa cronologia sono il già più volte citato «Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”» (edizioni 1895-1915), il quotidiano «Obozrènie Teatrov”» [*La rivista dei teatri*] (edizioni 1909-1914), nonché numerosi programmi di sala e annunci, datati tra il 1897 e il 1914, conservati nel Museo Statale dell’Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo (collocazioni: ГИК 2961/176; ГИК 2961/256; ГИК 2961/282; ГИК 2961/285; ГИК 5205/85; ГИК 5448/190; ГИК 7095/95; ГИК 7095/221; ГИК 7095/330; ГИК 7098/223; ГИК 7385/116; ГИК 7385/118; ГИК 7570/20; ГИК 7570/21; ГИК 7570/28; ГИК 17936/17) e nella Sergeev Collection della Houghton Library dell’Università di Harvard (collocazione: MS Thr 245, 247).

DATA	LUOGO	CAST
28.7.1894	Peterhof	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Sergej Litavkin; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
8.1.1895	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Sergej Litavkin/Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
11.2.1895 12.2.1895 16.4.1895	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
3.5.1896 23.5.1896	Bol'šoj, Mosca	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Georgij Kjakšt; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
28.7.1897	Peterhof	FLORA: Matil'da Kšesinskaja; AURORA: Anna Johansson; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Širjaev; CUPIDO: Vera Trefilova; MERCURIO: Sergej Legat; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Klavdija Kuličevskaja.
16.4.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin/Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.
26.4.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.
3.5.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ljubov Petipa; AURORA: Anna Pavlova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin/Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Marija Egorova.
10.9.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Michajl Fokin; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.
27.9.1900 26.12.1900	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Gorskij; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.
7.10.1901 14.10.1901	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Nikolaj Sergeev; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Agrippina Vaganova.

4.9.1902	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
14.11.1902	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'/Agrippina Vaganova.
30.4.1903	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Julija Sedova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'/Agrippina Vaganova.
4.5.1903	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Michajl Fokin; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
26.10.1903	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Fëdor Kozlov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
7.2.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
7.4.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Anna Pavlova; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Tamara Karsavina; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
28.4.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Evgenija Snetkova; MERCURIO: Nikolaj Gavlikovskij; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Elizaveta Vill'.
6.10.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.
24.10.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.

17.11.1904	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova/Ol'ga Leonova/Sofija Ljudogovskaja; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.
27.12.1904 31.12.1904 24.2.1905	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'/Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova/Ol'ga Leonova/Sofija Ljudogovskaja; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov/Michajl Fokin; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Apollinarija Gordova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de/Adolf-Emil Bol'm; EBE: Vera Petipa.
6.11.1905	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Leontina-Konstancija Pugni; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.
26.12.1905	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Aleksandr Čekrygin; CUPIDO: Leontina-Konstancija Pugni; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Vera Petipa.
8.10.1906	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vaclav Nižinskij; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.
22.10.1906	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Ol'ga Preobraženskaja; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Pavel Gerdt; ZEFIRO: Nikolaj Legat; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.
26.12.1906	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Ol'ga Leonova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Fokin; AQUILONE: Vaclav Nižinskij; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Elena Smirnova.
15.3.1907	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Antonina Aleksandrova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Aleksandr Matjatin; EBE: Elena Smirnova.
18.1.1909	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Sergej Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Marija Gorškova.
26.2.1909	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Tamara Karsavina; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Fëdor Lopuchov; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Marija Gorškova.

12.4.1909	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Fëdor Lopuchov; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
26.9.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
5.10.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.
10.11.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Smirnova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
29.12.1910	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Ekaterina Oficerova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Bronislava Nižinskaja.
23.1.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Bronislava Nižinskaja.
26.1.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Fëdor Šerer; EBE: Bronislava Nižinskaja.
2.10.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.
5.10.1911	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elena Smirnova; DIANA: Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Pëtr Vladimirov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Ljudmila Šollar; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Gotlib Gol'de; EBE: Margarita Kirchgejm.
7.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bol'sakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.

10.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt/Elena Poljakova; DIANA: Elena Poljakova/Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom/Galja Bolšakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.
28.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'; AURORA: Elizaveta Gerdt; DIANA: Elena Poljakova; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Galja Bolšakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Margarita Kirchgejm/Zinaida Georgievskaja.
31.12.1914	Mariinskij, S. Pietroburgo	FLORA: Elizaveta Vill'/Elena Smirnova; AURORA: Elizaveta Gerdt/Elena Poljakova; DIANA: Elena Poljakova/Elizaveta Gerdt; APOLLO: Samuil Andrianov; ZEFIRO: Michajl Obuchov; AQUILONE: Vladimir Ponomarëv; CUPIDO: Elena Ljukom/Galja Bolšakova; MERCURIO: Leonid Leont'ev; GANIMEDE: Ivan Kusov; EBE: Zinaida Georgievskaja.

Nell'anno di uscita dal repertorio dei Teatri Imperiali, *Le Réveil de Flore* si allontana dalle scene russe per calcare quelle internazionali.

Nel 1913, la celebre ballerina Anna Pavlova forma una sua compagnia di danza, in cui vengono arruolati performer russi e polacchi di altissimo livello, diretti dal coreografo Ivan Clustine (al secolo Ivan Nikolaevič Chljustin)⁴⁴. A questi la Pavlova (che – ricordiamo – aveva danzato al Mariinskij la parte di Flora e di Aurora nelle repliche del *Réveil* comprese tra il 1900 e il 1904) affida il riallestimento del balletto di Petipa in una versione ridotta della durata di trenta minuti, la quale debutta al Palace Theatre di Londra il 12 ottobre 1914 in occasione di una *matinée* di beneficenza a favore delle Croce Rossa inglese e russa⁴⁵. All'evento presiede, fra il pubblico, la regina Alessandra, moglie di Edoardo VII, insieme ad alcuni membri della sua corte. La sovrana – che aveva assistito alla *première* del *Réveil de Flore* a Peterhof nel 1894, in quanto zia della novella sposa Ksenija e, dunque, membro della Corte Imperiale⁴⁶ – manifesta il suo plauso per la nuova edizione del balletto petipaiano proposta dalla compagnia della Pavlova, come attestano diverse testate giornalistiche dell'epoca.

Dopo la prima apparizione nella capitale anglosassone, il lavoro di Clustine approda negli Stati Uniti: il 3 novembre 1914 lo spettacolo viene messo in scena al Metropolitan Opera House di New York e, a partire da questa data, entra a far parte dei programmi della *tournee* nordamericana che la compagnia di Anna Pavlova compie ininterrottamente per un anno. Successivamente – per quel che sappiamo –, *Le Réveil de Flore* fa tappa nel 1918 al Teatro Municipal di Santiago, in Cile, in occasione

44. Cfr. Suzanne Carbonneau, *Clustine, Ivan*, in *International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, 6 voll., *ad vocem*, vol. II, pp. 181-182.

45. Cfr. Anonimo, *Notes*, in «The Daily Standard Union», October 17, 1914, p. 7.

46. Cfr. Anonimo, *Prazdnestva v" Petergofë*, cit., pp. 418, 424.

della seconda *tournée* sudamericana della compagnia⁴⁷, poi viene rappresentato a Parigi nel 1919, al Drury Lane di Londra nel 1920⁴⁸, e, infine, nuovamente fa parte del programma per la *tournée* negli Stati Uniti nel primo trimestre del 1921⁴⁹.

Oltre al notevole accorciamento della musica (e, di conseguenza, del dettato scenico), il *Réveil de Flore* portato in scena dalla compagnia della Pavlova, presenta anche altre novità rispetto al balletto “originale” di Petipa.

Diverse modifiche sono evidenti nella composizione del cast: ai dieci personaggi principali (Flora, Aurora, Diana, Apollo, Zefiro, Aquilone, Cupido, Mercurio, Ganimede ed Ebe) si aggiunge un undicesimo, cioè una menade; la Rugiada, che nell’edizione petipaiana del *Réveil* constava di otto ballerine, ora è impersonata solo da quattro danzatrici; le Ninfe, che negli spettacoli dati ai Teatri Imperiali russi erano dodici, ora sono otto; gli Amorini, Bacco, Arianna, i Silvani, i giovinetti e le giovinette sono eliminati, restando così confermati, per il corteo nuziale, solo i tre satiri e il gruppo di dodici baccanti (composto, però, da sette donne e cinque uomini, anziché da sei interpreti per ciascuno dei due sessi, come era nelle messinscene offerte in Russia)⁵⁰.

La scenografia e i costumi del balletto ripreso dalla Pavlova sono creati sui disegni di Albert Daniel Rutherford (noto come Albert Rothenstein), pittore britannico assoldato, appena trentenne, dalla ballerina russa nella propria compagnia di danza sin da subito. L’operato di questo giovane artista visivo per il “nuovo” *Réveil de Flore* si evince dalle recensioni pubblicate nei quotidiani statunitensi durante gli spettacoli della *tournée* del biennio 1914-1915. Si legge di «una scena silvestre»⁵¹, di «un giardino che ci si aspetta di trovare frequentato da personaggi come Diana, Apollo, Ebe, Bacco e altri dèi e dee»⁵² e di «costumi di epoca classica, non dalla freddezza incolore del marmo ma dalle tinte vive dei fiori, del prato e del cielo»⁵³, ma anche di un *décor* «che sembr[a] un arazzo dalle tinte tenui e dalle linee delicate [...] in cui il primo piano della radura [...] si sciogli[e] gradualmente» e di «costumi [che] rend[ono] ogni figura simile a quelle di un vaso greco vivificato e un po’ idealizzato»⁵⁴.

47. Cfr. il programma del Teatro Municipal di Santiago, Cile, datato 1918 e conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l’Opéra, *dossier Pavlova Anna*, cartella *Pavlova 1908-1920*, collocazione: FRBNF45902583.

48. Cfr. il documento di presentazione del ritorno di Anna Pavlova in *tournée* negli Stati Uniti d’America, a cura di Fortune Gallo, in cui è riportata una breve rassegna stampa inerente agli spettacoli di Parigi del 1919 e di Londra, al Drury Lane, del 1920 (Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l’Opéra, Fonds *Pavlova Anna*, *dossier* 18).

49. Cfr. i programmi delle serate di spettacolo al Philharmonic Auditorium il 12 febbraio 1921, al Curran Theatre il 18 febbraio 1921 e al Manhattan Opera House il 14 marzo 1921, tutti conservati *ibidem*.

50. Cfr. Anonimo, *Lyceum. Anna Pavlova*, in «Rochester Post Express», November 17, 1914.

51. Anonimo, *Lyceum*, in «Rochester Union and Advertiser», November 17, 1914.

52. Anonimo, *Return of Pavlova. Celebrated Danseuse Appears at the Court Square This Evening*, in «Springfield News», November 11, 1914.

53. Anonimo, *Immense audience sees Anna Pavlova. Great Bailey Auditorium Was Filled with Delighted People Last Night*, in «Ithaca Journal», November 18, 1914.

54. Anonimo, *Pavlova dances. Two new ventures to savor old pleasures*, in «Boston Transcript», November 7, 1914, p. 5.

Nelle medesime recensioni, viene spiegata in termini simili anche la danza dei personaggi mitologici protagonisti del plot e, in particolare, quella di Flora/Pavlova. Un esempio è dato dalle parole di James M. Rose del «Lexington Leader», che raccontano i movimenti precedenti la prima sequenza danzata dalla dea dei fiori:

Immaginate la cima di una grande collina, il paesaggio modellato secondo la più insolita realizzazione dell'arte pittorica, che ritrae un ampio spazio di campagna; una grande massa di rocce in primo piano; alla base di queste, in posa languida, ci sono giovani donne di rara bellezza di viso e di aspetto. Così poco appariscente da passare quasi inosservata e quasi mescolata al colore delle rocce chiare è la figura esile di una donna interamente coperta da un abito bianco. Questa figura flessuosa si alza lentamente, ondeggiando come uno zefiro di neve, e scivola dal trespolo roccioso, iniziando subito a mostrare la [propria] danza⁵⁵.

L'incedere *lento, ondeggiante* di tale figura *flessuosa ed esile* sembra effettivamente ricalcare le «tinte tenui» e le «linee delicate» della scenografia di Rothenstein. Pare non esserci alcuna soluzione di continuità tra il performer e l'ambiente scenico, come afferma anche un critico del «Boston Transcript» quando scrive che «le tinte e la danza sembra[no] fondersi le une nell'altra»⁵⁶.

Non sorprende questa scelta di “fusione” tra danzatore e scenografia se si pensa che, un anno prima della *première* del *Réveil de Flore* della compagnia della Pavlova, Rothenstein aveva tenuto all'Università di Leeds, in Inghilterra, una conferenza sulle problematiche legate alla figura dello scenografo teatrale, conferenza in cui precisava che bisogna

fare in modo che l'attore e la scenografia [...], elementi diversi, assumano il giusto valore l'uno rispetto all'altro, [che] entrambi gli elementi, l'attore vivente e la scenografia [...], si aiutino, per così dire, l'un l'altra, in modo che ognuno sia indispensabile all'altro, costituendo insieme un tutt'uno completo⁵⁷.

In altre parole, per Rothenstein, ciascuno dei coefficienti scenici deve concorrere a definire l'unitarietà espressiva e tecnico-formale dell'evento scenico, sotto questo profilo riprendendo una caratteristica importante dello spettacolo dato a Peterhof, vent'anni prima.

Il ritorno sulle scene: tentativi di ricostruzione filologica

Per quanto sappiamo, *Le Réveil de Flore*, a seguito dell'ultimo spettacolo dato negli Stati Uniti nel 1921 dalla compagnia di Anna Pavlova, scompare dalle scene per sessant'anni.

Nel 1981 il coreografo Pedro Consuegra (in arte Pierre Contal), all'epoca direttore della

55. James M. Rose, “Pavlova, the incomparable”. *Queen of the dance gives most delightful performances at the Ben Ali she has ever appeared in here*, in «Lexington Leader», December 10, 1914.

56. Anonimo, *Pavlova dances. Two new ventures to savor old pleasures*, cit.

57. Albert Rutherford, *Decoration in the art of the theatre*, in «The Monthly Chapbook», n. 2, vol. I, August 1919, p. 12.

compagnia del Ballet de l'Opéra de Marseille, decide di rimettere in scena una nuova versione del balletto⁵⁸, basata sulle musiche di Drigo riorchestrate, per l'occasione, da Fried Walter⁵⁹. La coreografia di Consuegra, grazie al successo ottenuto in Francia, viene rappresentata successivamente anche a La Havana dalla compagnia del Ballet Nacional de Cuba, per la quale il Maestro spagnolo rimonta dapprima solo il *Grand Pas* finale e poi l'intero balletto⁶⁰.

Nel 2004 appare sulle scene russe un *pas de quatre* denominato *La Roseaie* [in russo: *Rozarij*, ossia *Il roseto*], un lavoro del coreografo del Teatro Bol'soj di Mosca, Jurij Petrovič Burlaka. In un articolo del 2016 firmato da quest'ultimo⁶¹, si legge che tale *pas de quatre* sarebbe stato creato in origine da Nikolaj Legat negli anni in cui è secondo coreografo dei Teatri Imperiali⁶² (cioè, tra il 1905 e il 1910)⁶³, e che, per lo spettacolo del 2004, Burlaka decide di apportare qualche lieve modifica alla coreografia (come, ad esempio, sostituire le singole *pirouettes* con due) per «rafforza[re] l'aspetto tecnico delle variazioni»⁶⁴.

A proposito della coreografia del *pas de quatre* creata da Nikolaj Legat, l'artista moscovita rilascia solo le poche informazioni appena riportate. Non è chiaro, dunque, in che modo Burlaka abbia conosciuto e visionato il lavoro legatiano per poterne curare il riallestimento nel 2004. Le nostre ricerche procedono allo scopo di colmare la scarsità di notizie storiche date dal coreografo del Bol'soj.

La Roseaie è una sorta di *collage* di sette brani musicali – tre estrapolati dal *Réveil de Flore* (il

58. Tutte le informazioni relative al *Réveil de Flore* di Pedro Consuegra sono tratte dalle conversazioni che abbiamo avuto via e-mail (tra marzo e giugno del 2021) direttamente col coreografo spagnolo, tutt'oggi vivente. In alcune di queste occasioni, il Maestro ci ha anche inviato materiale iconografico e videografico comprovante le informazioni date, ma – per quanto sappiamo – esso risulta difficilmente reperibile negli archivi e/o online. A proposito delle serate in cui è andato in scena *Le Réveil de Flore* nel 1981, ci è stata inviata la locandina, riportante, nell'ordine: il nome della compagnia e del direttore («Le Ballet de l'Opéra de Marseille / Direction Pedro Consuegra»); le date e i luoghi delle rappresentazioni («30 juin a [sic] 21 h / Théâtre Toursky»; «2 juillet a [sic] 21 h 30 / Au Parc Brégante»; «8 juillet a [sic] 21 h 30 / Dans la cour d'honneur du Château Borély»); il titolo dello spettacolo («Soiree [sic] de ballets / Hommage à Ricardo [sic] Drigo»); i balletti rappresentati e l'elenco del cast («Le bouton de rose / La flûte magique / Le reveil de Flora [sic] / Chôregraphies de P. Consuegra / d'après Petipa-Ivanov / avec / Jacques Namont / de l'Opéra de Paris / O[uvrier] Pardina / (artiste invité) / Nicole Leduc / Pierre Boisserie / (artiste invité) / Michèle Bonnefoy / Alain Papazian / Josiane Ottaviano / Jacques Leroy / et / le Corps de Ballet / Orchestre de l'Opéra de Marseille / Direction Jacques Bazine»).

59. Cfr. la documentazione, curata da Heinrich Vogel, di tutti i lavori del compositore tedesco, documentazione presente in Fried Walter, *Verzeichnis seiner Kompositionen und Bearbeitung. Eine Dokumentation*, Fried Walter, [s.l.] 1987. La nota sul *Réveil de Flore* è *ivi*, p. 135.

60. «Puis j'ai monté le Grand Pas de "Flora" [sic] à La Havane pour le Ballet National Cubain. / Suite à son succès j'ai dû monter le même ballet en entier, avec les premiers danseurs de cette Compagnie-là» (e-mail di Pedro Consuegra a chi scrive, 28.3.2021). Non siamo a conoscenza delle date degli spettacoli in cui sono stati rappresentati a La Havana sia il *Grand Pas* che il balletto intero.

61. Ju[rrij] P[etrovič] Burlaka, *Problema rekonstrukcii choreografii M. I. Petipa (balety «Korsar» i «Probuždenie flory») [Problema di ricostruzione della coreografia di M. I. Petipa (i balletti "Le Corsaire" e "Le Réveil de Flore")]*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj» [«Il corriere dell'Accademia di balletto Russo "A. Ja. Vaganova"»], n. 3, 2016, pp. 53-63, in particolare, pp. 61-63.

62. Cfr. *ivi*, p. 62.

63. Cfr. lo *Spisok "artistov" Imperatorskich" teatrov* [«Elenco degli artisti dei Teatri Imperiali»] pubblicato nell'«Ežegodnik Imperatorskich" Teatrov» delle stagioni 1905-1906, 1906-1907, 1907-1908, 1908-1909 e 1909-1910.

64. Ju[rrij] P[etrovič] Burlaka, *Problema rekonstrukcii choreografii M. I. Petipa*, cit., p. 62.

Nocturne, la *Variation de Flore* e una versione scorciata del *Galop* finale) e quattro estratti da altri balletti non meglio identificati –, sulle note dei quali si susseguono le danze di quattro personaggi femminili del *Réveil de Flore*, ossia le dee Flora, Aurora, Diana ed Ebe. Scrive Burlaka che Legat, per i sette pezzi coreografici, riprende le variazioni originariamente create da Petipa per i medesimi balletti oggetto delle estrapolazioni; ciò, dunque, induce a pensare che, nel *pas de quatre*, siano restituiti abbastanza fedelmente i passi ideati dal Maestro francese. In realtà – almeno per quanto concerne le porzioni coreiche relative al *Réveil de Flore* –, non è affatto così: confrontando, infatti, una ripresa video della *Roseraie*⁶⁵ con la partitura coreica del *Réveil* conservata ad Harvard, abbiamo constatato numerose differenze. Per esempio, il *pas de quatre* si apre col *Nocturne* del *Réveil de Flore*, che, anziché essere danzato – come vuole il balletto petipaiano, e com'è ovvio che sia – dalla dea della Luna, Diana, viene ballato dalla dea Aurora.

La *Roseraie* viene messa in scena da Burlaka per la prima volta il 15 novembre del 2004 in occasione di una prova generale, aperta a un ristretto pubblico di addetti stampa e amici dei danzatori, nella quale, oltre al Maestro russo, anche altri tre coreografi (Kirill Alekseevič Simonov, Viktor Plotnikov e Aleksej Osipovič Ratmanskij) propongono un esempio di “*revival*” di un balletto del passato⁶⁶. Il *pas de quatre* viene accolto benevolmente dalla critica, tanto da entrare a far parte del repertorio del teatro moscovita stabilmente, e, nel 2008, a seguito della rappresentazione nello spettacolo intitolato *Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo*⁶⁷, viene incluso in maniera definitiva anche tra le coreografie che gli allievi dell'Accademia Vaganova di San Pietroburgo devono portare all'esame per il conseguimento del diploma.

In quest'ultima città, il 12 aprile 2007 debutta al Teatro Mariinskij il *Réveil de Flore* coreografato da Sergej Gennad'evič Vicharev (1962-2017), spettacolo che, da quel momento, entra nel repertorio dell'istituzione pietroburghese, permanendovi fino al giorno d'oggi.

Nel sito web del teatro, nella sezione dedicata ai crediti e alle informazioni sulla produzione dello spettacolo⁶⁸, è scritto che in scena viene restituita la partitura coreica del *Réveil* stesa in notazione Stepanov nei manoscritti conservati nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard. Di questa restituzione dà conferma anche Vicharev in un'intervista rilasciata alla giorna-

65. La ripresa video a cui ci riferiamo è quella della replica del *pas de quatre* andata in scena al Palazzo del Cremlino, a Mosca, nel 2018. Il video è disponibile online all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=YkNwDVAZZr8> (u.v. 8/5/2023).

66. Cfr. Anna Gordeeva, *Večera otkrytoj fortočki. V Bolšom teatre idut pokazy «Masterskoj novoj choreografii» [Serata a finestra aperta. Al Teatro Bolšoj vanno in scena le presentazioni del “Laboratorio della nuova coreografia”]*, in «Vremja novostej» [«Tempo di notizie»], n. 210, 17/11/2004, online: <http://www.vremya.ru/print/112419.html> (u.v. 29/4/2023).

67. Lo spettacolo ha luogo al Teatro Statale Accademico dell'Opera e del Balletto “M. I. Glinka” di Čeljabinsk il 23 dicembre 2008. Cfr. Anonimo, *Zolotoj vek russkogo imperatorskogo baleta [Il secolo d'oro del Balletto Imperiale russo]*, online: <https://www.afisha.ru/performance/78057/> (u.v. 29/4/2023).

68. Cfr. online: <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/flora/> (u.v. 29/4/2023).

lista e critica inglese, Ismene Brown, nel 2009⁶⁹, intervista in cui l'artista piomboburghese ripercorre la storia del suo progetto di ricostruzione filologica dei balletti di Marius Petipa a partire dai testimoni archiviati negli Stati Uniti, balletti fra i quali è annoverato anche *Le Réveil de Flore*.

Vicharev anzitutto dichiara che il suo interesse per le edizioni originarie dei balletti del Maestro francese nasce negli anni Novanta del Novecento, quando, nella fase conclusiva della sua carriera di ballerino al Mariinskij, guarda alle messinscene dei capolavori della danza classica con occhio critico, interrogandosi sul loro grado di fedeltà rispetto al dettato originario. La ricerca di una risposta conduce il giovane aspirante coreografo alla scoperta sia dei manoscritti conservati ad Harvard, in cui sono registrate le partiture coreiche dei balletti di Petipa messi in scena nell'ultimo decennio del XIX secolo, che del manuale sulla notazione Stepanov, necessario per poter decodificare tali preziosi testimoni, manuale che – come si legge nell'intervista – Vicharev studia, e grazie a cui riesce ad effettuare concretamente le decriptazioni. Il Maestro russo, poi, prosegue il suo discorso ricordando che, quando, alla fine degli anni Novanta, propone alla compagnia del Mariinskij il suo progetto di ricostruzione filologica dei balletti di repertorio, ottiene in cambio due reazioni molto diverse: per i maestri e per i danzatori, l'idea risulta assolutamente non necessaria; il neodirettore artistico, Valerij Abisalovič Gergiev, invece, sostiene con fervore l'iniziativa di Vicharev. Artefice, infatti, del ripristino, nel 1992, del nome storico del Teatro Mariinskij al posto di quello fino ad allora vigente, Kirov, adottato durante il periodo sovietico⁷⁰, Gergiev – così come riporta l'intervista rilasciata alla Brown – ritiene che la “rinnovata” istituzione piomboburghese debba mostrare al mondo «un nuovo prodotto e una nuova direzione»⁷¹, e che la proposta del giovane coreografo russo rappresenti il mezzo per conseguire tale obiettivo. La determinazione del direttore si rivela, dunque, così forte che – afferma Vicharev – il progetto, alla fine, viene effettivamente portato a compimento⁷².

In realtà, per quanto concerne la messinscena del *Réveil de Flore*, quest'ultima dichiarazione non è veritiera, giacché l'operazione di ricostruzione filologica del balletto petipaiano è poco espletata, nel senso che la fedeltà al dettato scenico “originale” è rispettata dal coreografo piomboburghese solo in relazione a pochi frammenti dello spettacolo, come abbiamo potuto constatare confrontando il video, disponibile online⁷³, della *première* del balletto del 2007 con la partitura coreica di Harvard⁷⁴. Più precisamente, si evince dal raffronto che Vicharev rende in maniera puntuale solo i percorsi sul

69. Cfr. Ismene Brown, *Sergei Vikharev, master ballet-reconstructor, 1962-2017. Sudden death at 55 of bold seeker after “authentic” classical ballet*, 6/6/2017, online: <https://www.theartsdesk.com/dance/sergei-vikharev-master-ballet-reconstructor-1962-2017> (u.v. 29/4/2023).

70. Cfr. online: https://www.mariinsky.ru/en/about/history/mariinsky_theatre/ (u.v. 2/5/2023).

71. Ismene Brown, *Sergei Vikharev, master ballet-reconstructor, 1962-2017*, cit.

72. Cfr. *ibidem*.

73. Cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAalYIREY&t=330s> (u.v. 29/4/2023).

74. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., online: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264\\$42i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264$42i) (u.v. 29/4/2023).

palcoscenico effettuati, nelle scene di gruppo, sia dai personaggi protagonisti che da quelli secondari e “collettivi” (la Rugiada, le Ninfe, gli Amorini, i satiri, i silvani, le baccanti, i giovinetti e le giovinette), senza però nemmeno restituire, né degli uni né degli altri, i passi eseguiti lungo tali percorsi. I tragitti attraverso cui si muovono i danzatori della compagnia del Mariinskij nello spettacolo vichareviano, infatti, corrispondono perfettamente sia a quelli disegnati nei riquadri offerti nelle prime carte della partitura coreica del *Réveil de Flore* conservata ad Harvard (cioè, agli spostamenti nello spazio durante il *Pas d'action* e il corteo baccanale)⁷⁵, sia a quelli riportati nelle carte della medesima partitura inerenti alle scene II, III, IV, VII, IX e alla coda della scena V⁷⁶; di contro, i passi di danza “scritti” attraverso la notazione Stepanov in tutte le carte appena citate non collimano affatto con quelli visibili nella ripresa del balletto fruibile online.

Non sorprende che Vicharev, nel restituire gli spostamenti dei danzatori nelle scene di gruppo, sia riuscito a tenere fede al dettato scenico di Petipa: tutti i disegni raffiguranti gli spostamenti in questione sono facilmente decifrabili anche da chi non conosce esattamente il sistema inventato da Stepanov, poiché composti da simboli elementari e, perciò, altamente intuitivi. Ben più ardua, invece, è la decodificazione dei simboli rappresentanti le sequenze coreografiche, per ottenere la quale occorre compiere uno studio molto lungo e minuzioso del manuale sulla notazione Stepanov.

Offriamo qui di seguito due esempi che ci sembrano utili a comprendere la marcata inosservanza del dettato coreico petipaiano da parte di Vicharev.

Nella prima scena del balletto, circa a metà dell'assolo di Diana, la partitura coreica di Harvard prevede che la ballerina, dopo aver eseguito un *tombé* in avanti, si inginocchi sulla gamba sinistra in *croisé*⁷⁷, si pieghi all'indietro con un *cambré* in maniera molto lenta, rimanga in quest'ultima posizione ancora per un lungo tempo e, infine, si risollevi in piedi con rapidità, per compiere, sul posto, ancora una volta molto lentamente, tre gesti pantomimici⁷⁸. Nella ricostruzione di Vicharev, invece, si vede la danzatrice che, dopo l'inginocchiamento iniziale – ricalcato perfettamente sulla partitura coreica –, propone i seguenti movimenti: si inclina in avanti e, poi, lateralmente col busto, mentre stende la

75. Cfr. *ivi*, folder 1, seq. 7-8. Il manoscritto, composto da fogli sciolti redatti *fronte/retro*, è suddiviso in undici *folders* e la numerazione delle carte è alquanto confusa: a volte sono presenti dei salti, altre volte i numeri si ripetono, altre volte ancora sono scritti più numeri nella medesima carta. Per facilitare la consultazione al lettore, abbiamo deciso di indicare le carte del documento secondo la numerazione assegnata loro dagli archivisti della biblioteca di Harvard nella digitalizzazione del documento che si trova online nel sito sopra citato, numerazione preceduta dalla dicitura “seq.” (ad esempio, seq. 23).

76. Cfr. *ivi*, folder 2, seq. 42, 44, 47-50, 52, 54-64, 67; folder 3, seq. 79, 81-92, 94-106; folder 4, seq. 107, 110, 112, 114, 116-117, 119-125, 127-128; folder 6, seq. 158, 160-161, 163-165, 167-169, 172, 174-177, 195, 197, 199, 207; folder 8, seq. 236-237, 239-241, 244-247, 249-257, 259-263, 265-266, 268, 272; folder 9, seq. 294-304, 306-308, 310-312; folder 10, seq. 313-315, 318, 320-324, 326-331.

77. La prospettiva, secondo la quale descriviamo sia la micro-sequenza della dea Diana presente nella partitura coreica di Harvard che quella proposta da Vicharev, corrisponde a quella della performer rivolta verso il pubblico. D'ora in poi, le descrizioni di tutte le micro-sequenze del *Réveil de Flore* da noi offerte in questa sede sono da intendersi sempre secondo tale prospettiva.

78. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 1, seq. 19-21.

gamba davanti, che prima era flessa; dopo di che, si rialza e fa *pas de bourré couru* in *relevé* sulle punte, durante il quale indietreggia ed esegue i primi due gesti pantomimici; in ultimo, scende dal *relevé*, fermandosi in quarta posizione *effacée* (gamba di terra in *demi-plié*, l'altra tesa dietro) e compiendo l'ultima azione mimica⁷⁹.

Nelle prime due carte del manoscritto di Harvard inerenti alla scena III del *Réveil de Flore*, si “legge” che Aurora, dopo essere entrata in scena camminando, ruota il corpo di profilo verso destra, solleva la gamba sinistra in *arabesque* a 90° mentre la destra è tesa, abbassa la gamba in aria arrivando in *tendu* dietro in *croisé* e, infine, fa perno sulla gamba di terra per eseguire un giro *en dehors* quasi completo sul proprio asse, che termina in diagonale sinistra in *croisé* (gamba sinistra tesa, gamba destra in *tendu* avanti)⁸⁰. La ricostruzione piomboburghese del 2007, invece, prevede che la ballerina faccia, nell'ordine: *pas de bourré couru*, due passi in avanti, *demi-plié* in *effacé* della gamba destra mentre la sinistra si solleva in *arabesque* a 135° d'altezza, discesa di quest'ultima gamba arrivando in *tendu* dietro in *croisé* e, in ultimo, una leggera rotazione a destra. La danzatrice compie infine un piccolo *fouetté en dehors* e termina in diagonale sinistra in *croisé* con la stessa posizione delle gambe trascritta nella partitura coreica di Harvard (gamba sinistra tesa, gamba destra in *tendu* avanti)⁸¹.

I due esempi appena proposti (come moltissimi altri, d'altronde) mettono in luce, accanto all'inosservanza della *lectio* “originale” della coreografia del *Réveil*, una tendenza di Vicharev a rendere più articolati, dal punto di vista tecnico, i passi di danza ideati da Petipa. Tale peculiarità non sorprende se pensiamo che, fino a poco tempo prima che Vicharev intraprenda il suo percorso di coreografo (cioè, negli anni Settanta e Ottanta), la sua formazione e carriera di danzatore si radicano nell'ultima parte del settantennio del balletto sovietico, ovvero nel periodo in cui, sin dallo scoppio della Rivoluzione nel 1917, i coreografi attivi presso i teatri di Pietrogrado e di Mosca (come, ad esempio, Fëdor Vasil'evič Lopuchov al Kirov e Aleksandr Alekseevič Gorskij al Bol'šoj) mettono in atto un processo di “modernizzazione” dei classici e di rinnovo del “vocabolario” tecnico della danza accademica, nel quale, seguendo i principi dell'estetica costruttivista russa degli anni Venti, vengono incluse componenti di atletismo e di acrobatica che stimolano una predilezione dei Maestri verso movimenti che esprimono maggiormente potenza e agilità piuttosto che grazia⁸². Risultato di ciò è la

79. Cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAalYIREY&t=330s>, min. 00:02:51-00:03:12 (u.v. 2/5/2023).

80. Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., *folder 3*, seq. 71-72.

81. Cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=h7eAalYIREY&t=330s>, min. 00:10:28-00:10:41 (u.v. 2/5/2023).

82. La letteratura critica inerente al balletto russo, in generale, e all'operato di Lopuchov e di Gorskij, in particolare, nel periodo sovietico è assai cospicua. Ci sembra utile, però, segnalare almeno: V[era] M[ichajlovna] Krasovskaja (redaktor) [(a cura di)], *Sovetskij baletnyj teatr 1917-1967 [Il teatro del balletto sovietico 1917-1967]*, Iskusstvo, Moskva 1976; [Paul André (Edition director)], *The Great History of Russian Ballet. Its art and choreography*, Parkstone, Bournemouth 1998, pp. 92-193; Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin. Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2012 (ed. it. *I cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, a cura di Marta Mele, Gremese, Roma 2017); Fëdor [Vasil'evič] Lopuchov, *Šest'desjat let v baletu. Vospominanija i zapiski baletmejstera [Sessant'anni nel balletto. Memorie e appunti di un coreografo]*, Iskusstvo, Moskva 1966, pp. 187-344; Jur[ij] [Alekseevič] Bachrušin, *Aleksandr Alekseevič Gorskij*

trasmissione delle coreografie del repertorio classico del passato in una maniera tecnicamente sempre più complessa, più – potremmo dire – “acrobatizzata”, a tal punto che – solo per citare un esempio – due dei discepoli di Lopuchov, Boris Vasil’evič Šavrov e Pëtr Andreevič Gusev, vengono definiti veri e propri «performer di danza atletica»⁸³. Vicharev, dunque, non farebbe che seguire una tendenza radicata nel balletto sovietico.

Per quel che sappiamo, ad oggi, la versione vichareviana del *Réveil de Flore* rimane l’ultimo allestimento del balletto.

1871-1924, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1946.

83. [Paul André (Edition director)], *The Great History of Russian Ballet*, cit., p. 104.

Marta Mele

La forma sonata coreografica ne “Il Regno delle Ombre” de “La Bayadère” di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov

Il balletto *La Bayadère* è definito da critici del nostro tempo quali Marinella Guatterini come «un archetipo del formalismo tardo-romantico, capace di riassumere al pari di poche altre perle del repertorio di Petipa [...] il più puro classicismo ottocentesco in un linguaggio asciutto ed elegante, capace di trascendere la memoria e l'epoca stessa in cui era stato creato»¹. Concorde il parere del critico Roger Salas che sulle pagine di «Ballet2000» scrive: «*La Bayadère* è stata subito un successo alla sua creazione nel 1877, e almeno nel balletto russo non ha mai conosciuto l'oblio, fino a quando è stata riscoperta anche in Occidente dagli anni '60 in poi, entrando stabilmente nel repertorio corrente»². Sempre Salas definisce *La Bayadère* quale uno dei «capolavori più solidi di Marius Petipa», oltre che «opera definitiva di transizione dal tardo-romanticismo al grande accademismo russo»³.

Date queste premesse, stupisce quasi la decisione della studiosa Nadine Meisner di non dedicare un'analisi specifica al balletto *La Bayadère* nel suo fondamentale testo *Marius Petipa. The*

1. Marinella Guatterini, *Bayadère tra i papaveri*, in Ludwig Minkus, *La Bayadère. Stagione 2022-23*, Teatro dell'Opera di Roma, Roma 2023, pp. 74-95: p. 74.

2. Roger Salas, “*La Bayadère*” di Nureyev: luce e fuoco nel “*Regno delle Ombre*”, in «Ballet2000», n. 289, marzo 2022, pp. 20-23: p. 20. *La Bayadère* debuttò come balletto in quattro atti e sette scene, con apoteosi finale, il 23 gennaio 1877 al Bol'soj Teatr di San Pietroburgo in occasione della beneficiata di Ekaterina Vazem. La musica era di Ludwig Minkus, il libretto – come vedremo nel saggio – di Marius Petipa e Sergej Chudekov, la coreografia di Marius Petipa, le scenografie di Ivan Andreev, Michail Bočarov, Hermann Wagner, Andrej Roller, Matvej Šiškov. Nelle parti principali: Christian Johansson (Dugmanta), Marija Goršenkova (Gamzatti), Lev Ivanov (Solor), Ekaterina Vazem (Nikija), Nikolaj Gol'c (il Grande Bramino). Cfr. Irina Boglačeva (a cura di), *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom III. 1851-1900* [Il balletto piomburghese. Tre secoli: cronologia. vol. III. 1851-1900], Akademija russkogo baleta, San Pietroburgo 2015, p. 188. Nel 1961 la scena de *Il Regno delle Ombre* fu presentata al Palais Garnier di Parigi dalla compagnia del Teatro Kirov allora in *tournee*, con Rudol'f Nureev nella parte di Solor. Sempre Rudol'f Nureev lo riallestì nel 1963 al Royal Ballet, seguito nel 1974 da Natal'ja Makarova all'American Ballet Theatre. Natal'ja Makarova allestì poi *La Bayadère* per l'American Ballet Theatre anche come balletto a serata intera nel 1980. Per ulteriori informazioni si rimanda a Natalia Makarova, *La danza, la mia vita*, Gremese International, Roma 2015 (I ed. *A Dance Autobiography*, Alfred A. Knopf, New York 1979) e a Marta Mele, *Petipa attraverso lo sguardo di Natalia Makarova*, in Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa, lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, UniversItalia, Roma 2019, pp. 161-170.

3. Roger Salas, “*La Bayadère*” di Nureyev: luce e fuoco nel “*Regno delle Ombre*”, cit., p. 20.

Emperor's Ballet Master, pubblicato dalla Oxford University Press nel 2019. Proprio in questo testo, nel capitolo dal titolo *Questions of Style and Structure*, è racchiusa la chiave del passaggio dal balletto romantico al *ballet à grand spectacle* accademico operato dal coreografo francese nella terra degli zar. Scrive la Meisner:

Per come rappresentato sulla scena imperiale, il *ballet à grand spectacle* di Petipa era imponente, grandioso e ozioso, e sarebbe diventato più importante nel corso del secolo. Per svolgersi su tre atti o anche di più era costituito da mimo e azione che si alternavano con la danza. La coreografia era gioielleria di Fabergé in movimento, composta da *ensembles* strutturati, elaborati *pas de deux* incorniciati dal corpo di ballo e deliziose variazioni⁴.

Oltre ad aver combinato il meglio dei suoi predecessori, ovvero l'importanza della teatralità e della drammatizzazione racchiusa negli spettacoli di Jules Perrot ed il gusto per il dispiego della danza da *divertissement*, ovvero slegata da un contenuto d'azione, quale quella ampiamente utilizzata da Saint-Léon, nel veicolare la transizione al balletto accademico, Petipa rimodellò inoltre a questo scopo gli elementi già suggeriti dal balletto romantico, ovvero sogni e visioni, danze di gruppo e movimenti di massa, danze nazionali di carattere ed in genere racchiuse il tutto entro una grandiosa cornice finale costituita da un'apoteosi⁵. Elementi questi che facilmente si ritrovano nel balletto *La Bayadère* con la

4. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019, p. 135. Tutte le traduzioni dall'inglese e dal russo offerte nel presente saggio, salvo diversamente specificato, si devono a chi scrive.

5. Cfr. *ivi*, pp. 135-150. Jules Perrot arrivò in Russia nel 1848 e iniziò a lavorare qui come danzatore di carattere. In quello stesso anno la sua prima parte sulle scene pietroburghesi fu quella di Pierre Gringoire nel balletto *Esmeralda* da lui stesso creato. Secondo la studiosa Vera Krasovskaja, in questo spettacolo Perrot riuscì come coreografo a «descrivere con pochi tratti laconici la figura divertente e commovente di Gringoire», mentre come attore «in questo ruolo si elevò ad un'autentica tragicità». Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr ot voznikovenija do serediny XIX veka* [Il teatro di balletto russo dalle origini alla metà del XIX secolo], Lan': Planeta muzyki, San Pietroburgo 2008 (I ed. Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1958), p. 301. Seguì l'anno dopo il balletto *Caterina, ovvero la figlia del bandito*, nel quale Perrot interpretò la parte di Diavolino. All'attività di Jules Perrot in Russia è stata dedicata la tesi di dottorato della studiosa Ol'ga Fedorčenko dal titolo *Tvorčestvo Žjulja Perro v Peterburge (1848-1859): k probleme formirovanija muzykal'no-choreografičeskoj struktury akademičeskogo baleta* [L'attività di Jules Perrot a Pietroburgo (1848-1859): sul problema della formazione della struttura musicale-coreografica del balletto accademico], discussa presso il Rossijskij institut istorii iskusstv di San Pietroburgo nel 2006. Della stessa studiosa si ricordano i saggi: Ol'ga Fedorčenko, *Marius Petipa v baletach Žjulja Perrot* [Marius Petipa nei balletti di Jules Perrot], in Id. – Jurij Smirnov – Aleksej Fomkin (a cura di), *Baletmejster Marius Petipa. Stat'i, issledovanija, razmyšlenija* [Il coreografo Marius Petipa. Articoli, ricerche, riflessioni], Foliant, Vladimir 2006, pp. 267-274, oltre che Ol'ga Fedorčenko, *Marius Petipa dans les ballets de Jules Perrot*, in Pascale Melani (édité par), *De la France à la Russie, Marius Petipa. Contexte, trajectoire, héritage*, in «Slavica Occitania», n. 43, pp. 135-146. A proposito dello stile coreografico di Perrot risulta inoltre utile leggere quanto riferisce Nadine Meisner nel suo testo: «Vazem's memoirs define Perrot more as a "ballet dramatist" than a choreographer because he emphasized drama over dance. Khudekov also wrote about Perrot: "[he] would first seek a theme, trying to make the ballet a complete, intelligent dramatic work in which all the artists were able to shine in both the dances and the mime". As such, Perrot, in the Romantic Ballet, was the exception; in the Romantic Ballet the typical narrative, behind rather involved detailing, was essentially simple, conceived as a pretext for dance and centred on a love triangle that was problematic – usually because of social mismatch» (Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, cit., p. 137). A proposito di Arthur Saint-Léon nello stesso testo della Meisner troviamo scritto di seguito: «Saint-Léon was an expression of this genre, but he took it further. His dances often lacked narrative justification; instead they were accompanied by novel visual devices, such as the convex mirrors and electric light in *Fiametta*, used to produce an interplay of shadows. This was what might be called the *divertissementization* of ballet in Russia». *Ibidem*. A proposito dell'attività di Arthur Saint-Léon in Russia si rimanda poi al testo di Alisa Svešnikova, *Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859-1870)* [Le stagioni pietroburghesi di Arthur Saint-Léon (1859-1870)], Baltijskie sezony, San Pietroburgo 2008.

visione manifestata ne *Il Regno delle Ombre*, le processioni e le danze indiane della scena del fidanzamento tra Solor e Gamzatti e l’annosa questione del quarto atto originariamente dedicato all’ira degli dèi.

In effetti, è difficile trovare la formula precisa di questo balletto, comprenderne la vera essenza. E ciò spiega perché nei diversi convegni dedicati a Petipa in occasione del bicentenario della sua nascita vari siano stati gli spunti offerti da *La Bayadère* per gli interventi di diversi studiosi. Largo spazio ha avuto la questione dell’orientalismo del balletto, trattato dalla studiosa Tiziana Leucci, la quale partendo dalla descrizione delle *devadāsī* offerta da Marco Polo si soffermava sul fascino suscitato da queste figure di abili cortigiane sui viaggiatori europei, per poi passare al loro influsso sulle scene teatrali fin dall’epoca del balletto di corte *Le Triomphe de l’Amour*⁶. Più noti i riferimenti alla ballata *Der Gott und die Bajadere (Indische Legende)*, scritta da Johann Wolfgang von Goethe nel 1797 e all’*opéra-ballet Le Dieu et la Bayadère ou la courtisane amoureuse* del 1830 su musica di Daniel-François-Esprit Auber con libretto di Eugène Scribe, in cui la parte della *bayadère* Zoloé fu interpretata da Marie Taglioni⁷. Tuttora rilevante, infine, il confronto con la creazione del balletto *Sacountalâ*, messo in scena nel 1858 da Lucien Petipa su libretto di Théophile Gautier⁸. Qui, come spiega la studiosa Elena Cervellati, la protagonista omonima si presenta come «la bella e mite figlia di un sant’uomo e di una ninfa» corteggiata dal re Douchmanta. Dopo la perdita della memoria da parte di quest’ultimo, Sacountalâ si presenta «deliziosamente abbigliata e ingioiellata dalle ninfe e dalle animate fronde del bosco sacro» per farsi riconoscere, aiutata infine dall’intervento di un «provvido» pescatore che le restituisce l’anello donatole un tempo dal re⁹.

Segue in questo paradigma storico la creazione di Marius Petipa per i Teatri Imperiali, a proposito della quale lo studioso sovietico Jurij Slonimskij rilevò già negli anni Settanta del Novecento come il coreografo francese vi avesse infuso numerose caratteristiche prese in prestito senza scrupoli dallo spettacolo del fratello, arrivando tuttavia a creare uno spettacolo indipendente e nuovo. A differen-

6. Cfr. Tiziana Leucci, *L’immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: “La Bayadère” (1877) e “Il Talismano” (1889)*, in Donatella Gavrilovich – Annamaria Corea (a cura di), *Marius Petipa, lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, cit., pp. 81-95, in particolare p. 83, e Tiziana Leucci, *Dai racconti di viaggio in India alla scena teatrale europea: il personaggio della “bayadère” da Marco Polo a Marius Petipa*, in Ludwig Minkus, *La Bayadère. Stagione 2022-23*, cit., pp. 96-147, in particolare pp. 98-99.

7. Cfr. Tiziana Leucci, *L’immaginario romantico e orientalista nei due balletti a soggetto indiano di Marius Petipa: “La Bayadère” (1877) e “Il Talismano” (1889)*, cit., pp. 86-89.

8. *Ivi*, p. 90. Cfr. Tiziana Leucci, *Théophile Gautier’s “Orientalist” ballet librettos and novels as Marius Petipa’s silenced sources of inspiration*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 14, 2022, pp. 41-70, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16061/15225> (u.v. 11/6/2023).

9. Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007, p. 152. Spiega la studiosa che nell’adattare il poema di Kālidāsa dal titolo *Il riconoscimento di Sakuntala*, Gautier andò incontro alle esigenze del gusto dei parigini: «Asciuga il testo portandolo a un libretto diviso in due atti, con due sole scene, anche se davvero sontuose, una nel bosco sacro e una nel palazzo reale. Moltiplica i personaggi, avendo a disposizione il considerevole corpo di ballo dell’Opéra, anche se sopprime una figura fondamentale nel dramma originario, il figlio frutto dell’amore tra Sacountalâ e Douchmanta» (*ivi*, p. 153).

ziarsi era soprattutto la figura della protagonista, non più incline a piegarsi davanti alle ricchezze e al potere, ma spinta da amore puro. A prezzo della vita la protagonista dello spettacolo di Petipa afferma infatti, per Slonimskij, «il tema del coraggio, della bellezza morale e della purezza». All'esotismo e al colorito indiano si affianca quindi la «drammaticità del destino umano, turbato dall'ingiustizia della vita»¹⁰.

Non influente a proposito dello sviluppato livello drammaturgico la questione relativa alla vera autorialità del libretto. Si sa infatti che nel 1900 l'ottantanovenne Petipa sostenne sulle pagine della «Peterburgskaja gazeta» di essere il vero autore del soggetto del balletto e di essersi consultato con Sergej Chudekov solo per una scena del quarto atto, come del resto era stato indicato dalla stampa ai tempi del debutto della produzione¹¹. Invece, come spiega la giovane studiosa Snežana Tichonenko, fino ai nostri giorni nella letteratura scientifica al ruolo di librettista del balletto è sempre stato associato esclusivamente il nome di Sergej Chudekov, personaggio erudito che era al contempo «drammaturgo, giornalista, critico teatrale, redattore ed editore, autore di libretti per balletto, storico dell'arte coreografica», oltre che appassionato e critico di balletto¹². Confrontando diverse testimonianze, interrogandosi sulla natura del libretto originale del balletto e studiando infine lo stile di scrittura di Chudekov, la giovane studiosa arriva ad attribuirgli con buona probabilità la paternità del libretto, definendo soprattutto un profilo del letterato che lo inquadra come un buon conoscitore della cultura e della vita dell'India¹³.

Quale sarebbe dunque il merito di Petipa se, date le circostanze storiche, finanche la conclusione da lui pensata per il balletto, ovvero l'atto incentrato sulla punizione degli dèi scaturita dall'omicidio della *bayadère* Nikija, forse in ragione di una preparazione non del tutto riuscita, non fu presentato come finale dello spettacolo a partire dal 23 novembre 1919 – data di una beneficiata del danzatore Nikolaj Soljannikov che ebbe luogo durante la direzione artistica di Boris Romanov –, per

10. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Učebnoe posobie* [La drammaturgia del teatro di balletto del XIX secolo. Manuale], Izdanie šestoe, stereotipnoe [Sesta edizione, stereotipa], Lan': Planeta Muzyki, San Pietroburgo 2021 (I ed. Iskusstvo, Mosca 1977), p. 286. Come spiega lo studioso sovietico, al fine di offrire una tale caratterizzazione del personaggio di Nikija gli autori del libretto del balletto coreografato da Marius Petipa introdussero un motivo nuovo rispetto alla *Sacountalā* di Lucien Petipa: era qui la figura del Grande Bramino, innamorato respinto da Nikija, a favorirne la morte a causa della propria gelosia. Cfr. *ivi*, pp. 286-287.

11. Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka* [Il teatro di balletto russo della seconda metà del XIX secolo], Lan': Planeta Muzyki, San Pietroburgo 2008 (I ed. Iskusstvo, Leningrado-Mosca 1963), p. 338.

12. Snežana Tichonenko, *Problema avtorstva libretto k baletu «Bajaderka»* [La questione dell'autorialità del libretto del balletto «La Bayadère»], in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», n. 6, 2018, pp. 41-51, in particolare p. 42, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/941/799> (u.v. 11/6/2023).

13. Cfr. *ivi*, pp. 42-49. Diverso era stato il parere della studiosa Vera Krasovskaja, secondo la quale la «Peterburgskaja gazeta» diretta da Sergej Chudekov era indirizzata a un pubblico mondano e pubblicava notizie estremamente futili. Anche la sua *Storia delle danze di tutti i tempi e i popoli (Istorija tancev vsech vremen i narodov)* si distingueva, secondo la studiosa, per una certa superficialità nella conoscenza della storia coreografica: «In questo lavoro in apparenza monumentale mancava la processualità storica, si incontravano numerosi errori, e fatti autentici si accompagnavano ad apocrifi e leggende» (Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*, cit., pp. 337-338).

poi ricomparire nuovamente e scomparire definitivamente dopo il 1924, come dimostra la studiosa Natalia Zozulina¹⁴?

Non si tratta affatto di una questione di poco peso, perché il quarto atto era stato ideato da Petipa per precisare la sua visione drammaturgica dello spettacolo dalla quale era imprescindibile l'aspetto della nemesi divina, oltre che una certa idea stilistica ispirata come abbiamo visto ai criteri del *ballet à grand spectacle*. Come si spiega, dunque, il fatto che in Occidente si sia consolidata l'abitudine di presentare il balletto facendolo concludere con il vecchio terzo atto, ovvero con la scena dal titolo *Il Regno delle Ombre*? Ricorda Roger Salas che tale atto fu presentato autonomamente fin dal 1903, anno in cui si svolse «una serata di gala a Peterhof in occasione della visita dell'imperatore tedesco»¹⁵. Furono poi Rudolf Nureev e Natal'ja Makarova a trasmetterne la poesia ai pubblici occidentali¹⁶. Come scrive il critico Marinella Guatterini in un recente programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, tale atto si presenta come la «parte più magica ed emozionante della coreografia», destinata ad «annichilire il tempo»:

Ciò che più colpisce in questa zona aurea della coreografia è l'azione incessante delle Ombre che vibrano, fanno eco ai protagonisti, si disperdono, compongono ghirlande e disegni spaziali, masse in un caleidoscopio di soluzioni decorative inesauribili. Il corteo delle Ombre è sospinto in un lento progredire, dal movimento semplice al più complesso; ogni danza sembra aggiungere nuove sfumature alla precedente. La lenta processione iniziale, inoltre, potrebbe addirittura proseguire all'infinito in un grande *crescendo* che sembra annichilire il tempo¹⁷.

Alla formulazione del critico Marinella Guatterini si avvicina, sul fronte degli studi sovietici, la spiegazione offerta da Vera Krasovskaja, che pur inserendo *La Bayadère* tra i balletti di Petipa dal finale tragico precisa come nell'atto de *Il Regno delle Ombre* si interrompa la linea drammatica del balletto, che si sposta adesso «nel campo della lirica danzata».

In questo atto sono stati rimossi tutti i segni di colore nazionale. I dettagli specifici sono scomparsi, lasciando il posto a generalizzazioni liriche. L'azione è stata trasferita su un altro piano. Si è fermata, o meglio si è interrotta. Non vi sono eventi, bensì sentimenti. La danza qui si è elevata al livello della musica, trasmettendo sia lo sfondo della scena sia il suo contenuto emotivo-d'azione¹⁸.

È questa in sostanza una definizione di sinfonismo legato alla danza che va meglio precisata. Se infatti è molto più facile determinare la sostanza del sinfonismo musicale del balletto come la

14. Natalia Zozulina, «*Bajaderka*» M. Petipa: *k voprosu o četvertom akte baleta* [“*La Bayadère*” di M. Petipa: la questione del quarto atto del balletto], in «*Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*», n. 5, 2018, pp. 26-39, in particolare pp. 26-36, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/922/783> (u.v. 11/6/2023).

15. Roger Salas, “*La Bayadère*” di Nureyev: *luce e fuoco nel “Regno delle Ombre”*, cit., p. 20.

16. Cfr. nota 2 del presente saggio.

17. Marinella Guatterini, *Bayadère tra i papaveri*, cit., pp. 87-88.

18. Vera Krasovskaja, *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*, cit., p. 346.

riflessione o meglio il racconto in musica dell'azione dello spettacolo e dunque la realizzazione di un'«azione musicale-coreografica»¹⁹, molto più intricata è la questione di che cosa si intenda invece come sinfonismo danzante del balletto.

Una chiave fondamentale a questo proposito la si può ritrovare nella risposta che nel 1925 il coreografo Fëdor Lopuchov offrì nel suo testo dal titolo *Le vie del coreografo* alla domanda su come potesse manifestarsi il sinfonismo della danza, sia che si trattasse di una singola variazione, o di un intero atto, di un balletto o di una danzasinfonia:

Ciò succederà solo quando tutte le realizzazioni sceniche delle danze, sia delle piccole variazioni, sia di possenti balletti, per non parlare delle danzasinfonie, saranno fondate sul principio dell'elaborazione coreografica tematica, e non su una serie di movimenti danzati, benché eseguiti a ritmo di musica. Se nell'elaborazione sia di piccole variazioni, sia di grandi balletti, si partirà dal principio dell'elaborazione coreografica tematica, in essa sarà racchiusa l'essenza del sinfonismo danzato²⁰.

Erano queste le parole dell'autore dello spettacolo del 1923 dal titolo *La danzasinfonia. La magnificenza dell'universo*²¹, che pur non riscuotendo immediato successo a causa soprattutto

19. Boris Asaf'ev, «*Spjaščaja krasavica*» [*La bella addormentata*], in «Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennych akademičeskich teatrov», 1922, n. 5, ora pubblicato in Boris Asaf'ev, *O baletе. Stati. Recenzii. Vospominanija* [*Sul balletto. Articoli. Recensioni. Memorie*], Muzyka, Leningrado 1974, p. 77. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo* [*I principi sinfonici dei balletti di Čajkovskij*], Muzyka, Mosca 1976, p. 65.

20. Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejestera* [*Le vie del coreografo*], Petropolis, Berlino 1925, pp. 54-55. Sull'enciclopedia sovietica *Balet* nel 1981 comparirà infine la voce “Danza sinfonica” a cura dello studioso di balletto russo Viktor Vanslov. Tale “danza sinfonica” sarà qui definita come un «concetto che indica una danza analoga alla musica sinfonica»: «La loro affinità si esprime nella generalizzazione poetica del contenuto lirico-drammatico, nella struttura polifonica, nell'elaborazione tematica e nella composizione dinamica della forma. La possibilità dell'esistenza della danza sinfonica è radicata nella natura dell'arte coreografica, vicina per sua essenza non solo alle arti spettacolari, ma anche alla musica. Entrambe queste arti si basano nella loro figuratività sulle manifestazioni espressive dell'uomo nella vita (i movimenti, le intonazioni), elaborando su questa base un sistema specifico di mezzi espressivi, non identico alle forme concrete quotidiane di queste manifestazioni espressive. Da qui scaturisce la possibilità di un'analogia non solo tra le figure, ma anche tra le strutture musicali e danzate. Nell'aspetto più semplice una tale analogia è già contenuta nelle danze popolari e quotidiane (comunanza di tempo, metro, ritmo, composizione). Nel balletto il ruolo di quest'analogia cresce. Già negli spettacoli del Romanticismo, prevalentemente nelle scene fantastiche, apparvero composizioni coreografiche con la partecipazione di solisti, corifei e del corpo di ballo, fondati sulla scuola della danza classica e costruiti sul principio della polifonia danzata (struttura a più strati), della dinamica degli addensamenti e delle rarefazioni, dei *crescendo* e dei *diminuendo*, dell'elaborazione tematica dei motivi plastici. Essi occuparono un posto centrale nei balletti di Marius Petipa e Lev Ivanov (per esempio, le danze delle Villi in *Giselle*, delle Ombre ne *La Bayadère*, delle Driadi in *Don Chisciotte*, delle Nereidi ne *La bella addormentata*, dei Cigni ne *Il lago dei cigni*, dei Flocchi di neve ne *Lo schiaccianoci*, e inoltre il *Grand pas* di *Paquita* o la scena *Le jardin animé* ne *Il corsaro*). Dopo aver riassunto l'evoluzione del balletto in epoca sovietica, e il diverso rapporto con la danza sinfonica, e dopo aver avvertito del pericolo di trasformare la danza sinfonica in una traduzione formale della struttura musicale senza tener conto del senso figurato della musica, Vanslov afferma qui che «grazie all'uso della danza sinfonica il balletto si eleva rispetto alla descrittività quotidiana, arrivando all'incarnazione della vita nella danza». Nella bibliografia riportata da Vanslov appare il libro *Le vie del coreografo* di Lopuchov, oltre alle sue *Memorie*. Vi compaiono anche i testi di Poel' Karp, di Vera Krasovskaja, di Jurij Slonimskij e dello stesso Vanslov. Cfr. Viktor Vanslov, *Simfoničeskij tanec* [*Danza sinfonica*], in *Balet: Enciclopedija* [*Balletto: Enciclopedia*], a cura di Jurij Grigorovič, Sovetskaja enciclopedija, Mosca 1981, *ad vocem*, online: <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s02/e0002545/index.shtml> (u.v. 29/9/2023).

21. Lo spettacolo fu presentato al Teatro Accademico Statale d'Opera e Balletto (GATOB) di Pietrogrado il 7 marzo 1923 dopo il balletto *Il lago dei cigni*. Gli interpreti de *La danzasinfonia* erano Aleksandra Danilova, Lidija Ivanova, Lidija Tjuntina, Natalija Lisovskaja, Marietta Frangopulo, Andrej Lopuchov, Pëtr Gusev, Georgij Balančivadze (George Balan-

dell'impreparazione o di una certa malevolenza della critica ebbe il merito di traghettare l'eredità classica nella contemporaneità, preparando il sentiero per la coreografia balanchiniana all'estero e per il nuovo sinfonismo coreografico rivelatosi in Unione Sovietica nell'epoca del disgelo grazie ai coreografi Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij, discepoli entrambi di Lopuchov.

Oltre a una sperimentale attività coreografica che l'avrebbe portato a dar vita a creazioni avanguardistiche come *Il vortice rosso* (1924) e *Il bullone* (1931), Lopuchov fu altrettanto prolifico come teorico²². Tra le sue varie pubblicazioni ci interessa qui tuttavia segnalare il fatto che egli scrisse i commenti ai materiali scritti da Marius Petipa in preparazione ai suoi spettacoli, pubblicati in una nota raccolta del 1971 curata da Anna Nechendzi e Jurij Slonimskij (*Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i*)²³.

Nella prima parte di questo testo compaiono per l'appunto preziosi documenti di Petipa provenienti dal suo fondo personale conservato presso il Museo Teatrale Bachrušin. Non ne fanno parte soltanto i piani musicali-scenici dei balletti destinati ai compositori, ma anche i materiali più propriamente necessari alla messinscena, quali estratti di libri, fonti pittoriche, schizzi di gruppi e pose sorti nell'immaginazione del coreografo, elenchi di possibili interpreti, appunti sui principi della messa in scena stessa, dunque materiali sparsi non facilmente accessibili²⁴. L'intervento di Fëdor Lopuchov nei commenti a questo tipo di materiali è fondamentale per mettere in luce il pensiero coreografico di Petipa, proprio perché il coreografo sovietico è stato in grado di rivelarne con acume i più sottili meccanismi.

Quanto a *La Bayadère*, tra i materiali di preparazione di Petipa pubblicati nella raccolta sopramenzionata manca il primo atto. Del secondo atto invece è descritta la seconda scena, ovvero

chine), Leonid Lavrovskij, Michail Michajlov, Nikolaj Ivanovskij e altri. Direttore d'orchestra fu Aleksandr Gauk. Cfr. Natalia Zozulina – Valentina Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom IV. 1901-1950 [Il balletto pietroburghese. Tre secoli: cronologia. Vol. IV. 1901-1950]*, Akademija Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2015, pp. 278-279. Per maggiori informazioni si rimanda al testo di Donatella Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi e sovietici tra riforma e rivoluzione*, UniversItalia, Roma 2012, pp. 163-192, 231-244, oltre che alla nostra tesi dottorale in Musica e Spettacolo (XXXIV ciclo) dal titolo *Il balletto a Leningrado tra avanguardia e ideologia*, discussa presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma il 23 settembre 2022 (tutor Prof. Vito Di Bernardi).

22. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejstera*, cit.; Fëdor Lopuchov, *Šes'desjat let v balet* [*Sessant'anni nel balletto*], Iskusstvo, Mosca 1966; Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti [Le rivelazioni coreografiche]*, Iskusstvo, Mosca 1972; Fëdor Lopuchov, *V glub' choreografii [Nelle profondità della coreografia]*, 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe [seconda edizione, riveduta e aggiornata], Kompozitor, San Pietroburgo 2017. Estratti in traduzione dei suoi testi sono stati pubblicati per la prima volta in italiano da Donatella Gavrilovich, *Fedor Lopuchov*, in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo, Roma 1997, pp. 145-275. In inglese si segnala il testo pubblicato sotto il nome di Fedor Lopukhov, *Writings on Ballet and Music*, edited and with an introduction by Stephanie Jordan, translations by Dorinda Offord, The University of Wisconsin Press, Madison 2002.

23. Anna Nechendzi – Jurij Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa. Materialy. Vospominanija. Stat'i [Marius Petipa. Materiali. Memorie. Articoli]*, Iskusstvo, Leningrado 1971.

24. Cfr. Jurij Slonimskij, *Predislovie [Prefazione]*, in *ivi*, pp. 7-20, in particolare p. 14.

l'incontro dapprima tra il Grande Bramino e il Rajah, e successivamente quello tra Gamzatti e Nikija, ovvero la famosa scena della gelosia. Le frasi si susseguono scorrevoli. Petipa indica verbalmente i protagonisti e le emozioni provate o le azioni compiute o meditate, quali la vendetta nei confronti di Nikija²⁵. Nel commentare tale scena, Lopuchov sostiene che la composizione dettagliata dei dialoghi da parte del coreografo francese anticipa il *drambalet* sovietico, genere in cui predominerà una pantomima psicologica danzata e uno studio dei personaggi ispirato al metodo Stanislavskij²⁶. Tuttavia, Lopuchov sottolinea allo stesso tempo come Petipa sia ancora fermo al livello di un'interpretazione attoriale costituita da gesti tradizionali e non sempre comprensibili. Nelle pose e nella pantomima non è inoltre indicato dal coreografo niente di tipicamente indiano. A deludere il coreografo-teorico sovietico è soprattutto la scena della gelosia di Gamzatti conclusa con il giuramento dell'uccisione di Nikija. Secondo Lopuchov, proprio questa scena risulta facilmente «volgare» e scarsamente conciliabile con l'alta poesia de *Il Regno delle Ombre*, a meno che non sia eseguita da interpreti brillanti²⁷.

Passando alla processione presentata da Petipa nella terza scena in occasione del fidanzamento tra Solor e Gamzatti con tutta la sua schiera di sacerdoti, bambini di colore, schiavi, portatori e corifei, Lopuchov precisa poi il mero intento di dar luogo a uno sfoggio di costumi. Per il coreografo sovietico vi manca un principio d'azione, così come non è insito neanche un rilevante principio figurativo. L'unico risvolto positivo di tale scena ai tempi di Petipa era secondo Lopuchov costituito dalla possibilità ivi presente di fare conoscere agli spettatori dei Teatri Imperiali i costumi degli abitanti indiani²⁸.

Di seguito, tra gli appunti di Petipa relativi alla scena de *Il Regno delle Ombre* si indica solo come l'ispirazione derivasse al coreografo francese dall'opera di Carl Maria von Weber *Der Freischütz*, messa in scena all'Opéra di Parigi negli anni Trenta dell'Ottocento²⁹. Più importante il commento di Lopuchov, il quale spiega che le Ombre messe in scena da Petipa non erano né «fantasmi» reali, né personaggi volti a interpretare un contenuto d'azione, bensì una «metafora poetica», un'«immagine di bellezza e di gioia dell'esistenza»³⁰.

Più dettagliata inoltre sia da parte di Petipa, sia da parte di Lopuchov la descrizione dell'antico quarto atto legato al matrimonio tra Solor e Gamzatti e provvisto sia di una *Danse des fleurs de lotus*, sia di un'Ombra che si insinua tra Solor e Gamzatti. Al termine di tale atto fanno la loro comparsa

25. Marius Petipa, *Baletmejesterskie eksplikacii. Kommentarii F. V. Lopuchova. «Bajaderka» (1877)* [Spiegazioni del coreografo. Commenti di F. V. Lopuchov. «La Bayadère» (1877)], in *ivi*, pp. 169-170.

26. *Ivi*, p. 170. Per approfondimenti si rimanda a Marta Mele, *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de «La fontana di Bachčisanaj»*, in «Biblioteca Teatrale», n. 134, *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, 2020, pp. 127-146.

27. Marius Petipa, *Baletmejesterskie eksplikacii. Kommentarii F. V. Lopuchova. «Bajaderka» (1877)*, cit., p. 170.

28. *Ivi*, pp. 171-172.

29. *Ivi*, p. 173.

30. *Ibidem*.

«fulmini, pioggia, scoppi e fuoco celeste», che distruggono tutto quanto presente in scena³¹. A questo proposito Lopuchov spiega che, quando dopo la Rivoluzione russa scomparve il quarto atto, la musica di esso e una variante ridotta della coreografia del *pas d'action* (alleggerita soprattutto dall'assenza del ruolo della *bayadère-ombra*) furono spostate nel secondo atto dello spettacolo. Nel 1940 fu infine Vachtang Čabukiani a comporre con una soluzione nuova il *pas d'action*, lasciando solo dei frammenti della messinscena originale di Petipa. Come risultato però, secondo Lopuchov, la logica scenica ivi racchiusa risultò «infranta», e la coreografia di Petipa si rivelò «insensata»³². Secondo Lopuchov, la vera questione drammaturgica del balletto si precisava infine nella distinzione da operare tra la scena de *Il Regno delle Ombre* in quanto composizione dedicata alla «danza pura» che di fatto costituiva il «vertice lirico» del balletto, incarnando la «bellezza» e la «gioia della vita», e il *pas d'action* dell'ultimo atto quale culmine drammatico dello spettacolo. Parafrasando Dostoevskij, nella logica scenica di Petipa al delitto doveva seguire un castigo³³.

In un proprio testo dal titolo *Le rivelazioni coreografiche*, di poco successivo alla raccolta curata da Slonimskij, Lopuchov sarebbe andato avanti nelle sue considerazioni su Petipa, notando del coreografo francese una qualità precipua espressa quasi inconsapevolmente nei momenti di danza pura, ovvero una tendenza al sinfonismo danzante che lo elevava al di sopra dei coreografi del suo tempo. E uno dei più riusciti esempi coreografici in cui si era potuta manifestare tale inclinazione era per l'appunto la scena de *Il Regno delle Ombre* da *La Bayadère*³⁴.

In quest'ultimo scritto, Lopuchov si chiede innanzitutto perché tale scena danzata piaccia a persone di formazione ed estrazione sociale diversa, così come piace loro la musica di Beethoven. Non lo soddisfano infatti le recensioni «superficiali» sui diversi cast, anche se scritte da critici influenti come Akim Volynskij³⁵ e Valerian Svetlov³⁶. Né tantomeno ritiene adeguati i pareri di alcuni coreo-

31. *Ivi*, pp. 173-174.

32. *Ivi*, pp. 174-175.

33. *Ivi*, p. 175.

34. Cfr. il saggio intitolato *Choreografičeskaja scena «Teni» v balette «Bajaderka»* [La scena coreografica de "Il Regno delle Ombre" nel balletto "La Bayadère"] presente in Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskije otkrovennosti*, cit., pp. 69-79. Il saggio è stato tradotto in inglese in Fedor Lopukhov, *Writings on Ballet and Music*, cit., pp. 173-185.

35. Akim Volynskij (nato Chaim Lejbovič Flekser, 1861-1926). Proveniente da una famiglia ebrea di librai risiedente in Ucraina, studiò l'ebreo biblico, la Bibbia e il Talmud. A quindici anni si rivelò brillante negli studi letterari e filologici. Nel 1879 si trasferì a San Pietroburgo, dove studiò giurisprudenza. Fu ispirato dalla letteratura e dalla filosofia, in particolare dall'idealismo trascendentale di Immanuel Kant. Scrisse monografie su Leonardo da Vinci (1900) e su Dostoevskij (*Carstvo Karamazovyh* [Il regno dei Karamazov], 1901; *Kniga velikogo gneva* [Il libro della grande ira], 1904; *F. M. Dostoevskij*, 1906). Cfr. Stanley Rabinowitz, *Introduction. Akim Volynsky and His Writings on Dance*, in Akim Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia 1911-1925*, Translated, Edited, and with an Introduction and Notes by Stanley J. Rabinowitz, Yale University Press, New Haven-London 2008, pp. XVII-XLIII, in particolare pp. XVIII-XX.

36. Valerian Svetlov (1860-1935). Letterato, critico di balletto e di teatro, drammaturgo e librettista. Pubblicò su «Birževye vedomosti», «Peterburgskaja gazeta», «Slovo», «Peterburgskij dnevnik teatrala», «Teatr i iskusstvo», «Zvezda», «Ežegodnik imperatorskich teatrov». Sostenne l'attività di Isadora Duncan e di Michail Fokin e partecipò all'organizzazione delle *Saisons russes* a Parigi nel 1909. Recente l'edizione italiana di Valerian Svetlov, *Il balletto del nostro tempo. La danza ai tempi di Djagilev*, introduzione, traduzione dal russo e cura di Michaela Böhmig, Gremese, Roma 2023.

grafi sul fascino delle *arabesques*, delle pose *à la seconde*, dei *jetés* o dei *tours*. Ciò, infatti, secondo lui non spiegherebbe perché gli stessi passi «non producono lo stesso effetto in opere coreografiche diverse»³⁷. Ritenendo la coreografia un'arte di grande valore, Lopuchov tenta quindi di offrire una risposta ben più articolata, provando a muoversi anche sul piano della figuratività. Se per lui è vero che il balletto *La Bayadère* richiama il pubblico soprattutto per il suo «esotismo indiano», nella scena de *Il Regno delle Ombre* non nota tratti che rimandino direttamente all'India. Studiandola però più attentamente, Lopuchov coglie qui dell'India un certo aspetto relativo alla vita spirituale, a relazioni umane improntate alla «benevolenza» e al «rispetto per gli interlocutori», espresse visivamente nelle pose con le mani raccolte sul petto adottate dagli indiani in occasione di incontri e conversazioni³⁸. Dunque, per Lopuchov, occorre trovare nella coreografia de *Il Regno delle Ombre* delle caratteristiche che senza copiare le pose indiane, siano consonanti allo stato d'animo da esse espresso. E tale carattere è per lui racchiuso già nella prima entrata delle Ombre, il cui nome è di per sé molto indicativo³⁹. Scrive a questo proposito Lopuchov:

L'ombra riproduce il più piccolo movimento dell'uomo e in questo modo riflette il suo mondo spirituale, mancando al contempo della naturalezza di un'immagine concreta. Nel balletto di Petipa è presente una certa rappresentazione astratta delle ombre, espressa senza alcuna concretizzazione che in un modo o in un altro tenderebbe pur sempre al naturalismo, eterno nemico dell'autentico realismo del balletto⁴⁰.

Per Lopuchov lo spettatore nel guardare la scena de *Il Regno delle Ombre* può coglierne l'«essenza» allo stesso modo in cui un ascoltare può provare «grandi emozioni» nell'ascoltare la musica di Beethoven, ovvero può arrivare a vedere con l'immaginazione «ciò che risponde al proprio stato d'animo interiore», sperimentando dunque un'«eco spirituale difficile da spiegare a parole». È questo per Lopuchov il vero realismo del balletto, che non ha bisogno di strumenti di sussidio quali il soggetto o la pantomima e che ne *Il Regno delle Ombre* a suo dire supera persino gli atti bianchi de *Il lago dei cigni* composti da Lev Ivanov o *Chopiniana* di Michail Fokin⁴¹.

Si tratta per Lopuchov del «contenuto interiore» del balletto, anziché del suo fascino esteriore. Ma di esso per il coreografo-teorico sovietico è estremamente importante rintracciare la formula, al pari di quanto facciano i critici musicali con la loro arte di riferimento. Ed è proprio la musica a suggerire a Lopuchov la chiave di lettura della forma sonata. Scrive Lopuchov:

La forma sonata della musica con la sua esposizione, la sua elaborazione e la sua ripresa – in altre parole con l'*incipit*, lo sviluppo e lo scioglimento del tema – è tenuta ad incarnare un

37. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 69.

38. *Ivi*, pp. 69-70.

39. *Ivi*, p. 70.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*.

contenuto profondo che di solito si manifesta al di fuori del soggetto. Allo stesso modo si sviluppa la coreografia de *Il Regno delle Ombre*, sebbene gli esperti di coreografia – ahimé! – non l'abbiano notato: in nessuna delle recensioni esistenti ho mai incontrato alcun accenno di questo tipo⁴².

Lopuchov si accinge dunque a spiegare la specificità della forma sonata racchiusa nella scena coreografica de *Il Regno delle Ombre*, individuando l'«esposizione», l'«elaborazione» e la «ripresa» dei suoi «temi coreografici». È nel loro intreccio che si precisa, secondo lui, il vero contenuto di questa scena, che si rivela ben più significativo di quanto ogni tentativo di narrazione avrebbe potuto comportare. E tuttavia Lopuchov tiene a precisare la differenza dalla «forma sonata musicale» composta da suoni e rivolta all'udito: nella coreografia sono fondamentali i movimenti, chiamati ad esercitare il loro influsso nei confronti del senso della vista. Comune alle due forme d'arte è tuttavia la presenza nella forma sonata non solo di un «tema principale», ma di temi «secondari» destinati a svilupparsi parallelamente a quello principale, facendogli da contrappunto. Nella seconda parte della forma sonata, ovvero nell'elaborazione, tali temi possono essere «tonalmente separati», ovvero – per quanto riguarda l'arte coreografica – eseguiti in «angolazioni» (*épaulements*) diverse o diversificati dall'«incursione di nuovi temi coreografici derivanti da quelli precedenti o emergenti al loro interno»⁴³. Spiega Lopuchov:

Per esempio, un *assemblé simple* senza batterie può includerle al suo interno o può trasformarsi da un *petit assemblé* in un *grand assemblé* e persino in un *assemblé en tournant*, ovvero può essere diversificato dall'utilizzo di *tours en l'air*, eseguiti come sempre in rapporto a diversi *épaulements*: in *effacé*, in *croisé*, di spalle, *en face* o di fianco rispetto al proscenio⁴⁴.

I temi della seconda parte con la loro raffinata virtuosità possono quindi «interagire con dei nuovi temi secondari, per poi essere condotti fianco a fianco nella ripresa». Del resto, secondo Lopuchov, anche nell'arte coreografica è necessaria una coda della forma sonata che non sia una «raccolta casuale di movimenti vincenti», ma un vero e proprio «scioglimento» come nel caso de *Il Regno delle Ombre*, dove «il *crescendo* virtuosistico è motivato dallo sviluppo coreografico»⁴⁵.

Dopo questo *excursus* teorico, Lopuchov passa all'analisi vera e propria della coreografia de *Il Regno delle Ombre*, nel cui rapporto rispetto a una forma sonata la prima parte, ovvero l'esposizione, è rappresentata dall'*entrée* e dal valzer, suddivisibili essi stessi in più parti:

Il vero inizio dell'*entrée* consiste di due passi semplici e di un'*arabesque* in *plié*. Si tratta di un *plié* poco pronunciato, quasi di passaggio. Dopodiché la gamba si poggia a terra *en arrière*, mentre il busto si china all'indietro con le braccia in terza posizione. Questi movimenti – i passi, l'*arabesque* e l'abbandono del busto uniti allo spostamento delle danzatrici lungo una linea

42. *Ivi*, pp. 70-71.

43. *Ivi*, p. 71.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*.

serpeggiante – si prolungano per un certo intervallo di tempo. Ma non si avverte il prolungarsi della danza, così come non si avverte per dire una certa monotonia nel *Boléro* di Ravel, dove a ripetersi è un unico tema. Al contrario, questo processo produce un godimento estetico; la crescente tensione è qui creata dall'aumento del numero delle danzatrici in scena⁴⁶.

La stessa *entrée* de *Il Regno delle Ombre* ha per Lopuchov un'elaborazione:

Da questo andamento arabescato nasce lenta una posa *à la seconde* affine all'*arabesque*, visto che la gamba compie quasi lo stesso percorso, solo che non *en arrière*, bensì di lato, seguito da un'*arabesque en pointe*. Seguono dei lenti *pas de bourrée* spostandosi indietro, ovvero si tratta pur sempre di passi ma connotati da una raffinatezza classica grazie all'uso delle punte al posto dell'intera pianta del piede. Il *relevé* sulle punte appare qui per la seconda volta. Se nella prima parte dell'*entrée* era presente l'*arabesque effacée*, in seguito l'*arabesque* si presenta in diverse forme ed *épaulements*. Va ricordato che l'*arabesque effacée* in coreografia è la posa più tranquilla. L'*arabesque croisée*, invece, comportando l'incrocio delle gambe, non è affatto tranquilla poiché da essa si può facilmente passare a un movimento *en tournant*, e tale giro è l'avvio della *pirouette*, ovvero di un movimento nel quale più o meno lentamente si riversa l'energia⁴⁷.

Anche il *cambré* all'indietro della prima parte dell'*entrée* ha per Lopuchov una sua fase di variazione nella seconda parte di essa. Scrive infatti Lopuchov:

I *pas de bourrée* eseguiti retrocedendo sulle punte si alternano con il *cambré* del busto che ha già avuto luogo all'inizio, ma questa volta in *crescendo*: le danzatrici non inclinano semplicemente il busto con le braccia in terza posizione, ma si piegano in ginocchio su una gamba, mentre l'altra si pone in avanti con la punta tesa⁴⁸.

L'esposizione de *Il Regno delle Ombre* consiste per Lopuchov di due parti. Se la prima parte è rappresentata dalla coreografia finora analizzata, la seconda è costituita da un «valzer in cui compaiono variati i movimenti presentati all'inizio». A variare è lo stesso disegno della coreografia, in cui al corpo di ballo posto ai lati fanno da contrappunto le tre soliste che pur eseguono gli stessi movimenti delle loro colleghe. L'utilizzo della pianta del piede si vede qui sempre di meno, lasciando ampio margine alla tecnica delle punte e al piccolo-medio sbalzo costituito da *ballonnés* eseguiti in diverse angolazioni e con grande difficoltà tecnica anche *à la seconde*, ma anche da piccole *sissonnes*⁴⁹.

Segue l'*adagio* di Nikija e Solor, caratterizzato dai *sauts de basque* della danzatrice sostenuta dal partner, *sauts de basque* che terminano comunque in *écarté* o con *tour* in *arabesque*. Dopo che i due scompaiono tra le quinte, con Nikija-ombra che esegue dei *jetés entrelacés*, si arriva all'ultima parte dell'esposizione de *Il Regno delle Ombre*. Qui sono le soliste a proporre il tema coreografico, ripetuto dal corpo di ballo. Si tratta principalmente di *ports de bras*, seguiti da *jetés entrelacés*⁵⁰.

46. *Ivi*, p. 72.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. *Ivi*, pp. 72-73.

50. *Ivi*, p. 73.

Nel finale vero e proprio dell'esposizione si ha poi il corpo di ballo disteso per terra che coprendosi con un braccio esegue con l'altro dei *ports de bras*, rimandando secondo Lopuchov alle danze indiane. Spiega infatti il coreografo:

Ciò produce un'impressione così forte e poetica da "mettere in ombra" la solista, nonostante esegua dei movimenti assai virtuosistici: si tratta di morbidi *battements à la seconde* e di *attitudes* eseguite insieme a dei raffinati *tours sur place*, o di doppi *tours* finiti sempre in *arabesque* o in *attitude* e così via. Proprio qui, nel *port de bras*, attraverso la danza classica si rimanda alle danze dell'India o più in generale alle danze del Vicino e del Medio Oriente, cui sono proprie le danze delle braccia. I coreografi europei senza dubbio hanno preso queste danze in Oriente, rielaborandole in consonanza allo spirito classico. Petipa stesso ha genialmente introdotto questi *ports de bras* nelle sue danze de *Il Regno delle Ombre*, ma molti esperti di coreografia non vi hanno prestato attenzione⁵¹.

Secondo Lopuchov, oltretutto si tratta di un «canone coreografico a due voci con la proposta coreografica di Nikija solista e le risposte coreografiche del corpo di ballo». Ma non si tratta più, per il teorico sovietico, della Nikija-bayadère cui ci ha abituato la coreografia negli atti precedenti, bensì di una Nikija-ombra dal contenuto interiore incomparabilmente più ampio di quanto possa offrire un singolo personaggio. E secondo Lopuchov Petipa può raggiungere questo livello proprio perché formato alla musica, e dunque capace di ricreare in coreografia sia la struttura della forma sonata, sia la struttura del canone musicale. Soprattutto, con i suoi *ports de bras* Petipa è capace di creare una magia che incanta lo stesso Lopuchov, oltremodo abituato a vederli in scena⁵².

Riferendosi poi alla struttura dell'intera scena de *Il Regno delle Ombre*, Lopuchov osserva come la parte corrispondente all'elaborazione della forma sonata sia qui costituita dalle quattro variazioni, composte a loro volta da movimenti presentati nell'esposizione, ma variati da nuovi elementi da loro derivati o a loro affini. Si tratta, secondo il teorico, di movimenti «sviluppati, elaborati» rispetto all'esposizione, ma da eseguirsi sempre danzando nel personaggio, senza una sterile ricerca di originalità, e ricordando che in tutto *Il Regno delle Ombre* il corpo di ballo ha una funzione altrettanto importante delle danzatrici soliste⁵³.

Senza addentrarsi nell'analisi della sostanza coreografica di ogni singola variazione, Lopuchov ne riassume l'essenza. Così la prima variazione ci viene presentata da Lopuchov come un «piccolo scherzo», in cui ai movimenti derivati dall'esposizione si aggiungono i *jetés pas de chat* seguiti da un *tour* finito in posa *attitude* sulle punte. Nella terza parte della variazione di nuovo vi è poi un *plié-relevé* sulle punte in posa *arabesque* spostato in avanti che arricchisce la coreografia. La danzatrice qui sembra «fluttuare» in diagonale, richiamando alla mente l'*entrée* del corpo di ballo nell'esposizione. Nonostante sia uno scherzo, questa prima variazione ha per Lopuchov in fondo un «carattere lirico-

51. *Ibidem*.

52. *Ivi*, p. 74.

53. *Ibidem*.

romantico», destinato a suscitare un «leggero sorriso». Ad eseguirla deve essere dunque una danzatrice dall'*emploi* lirico-romantico⁵⁴.

La seconda variazione ha invece per Lopuchov un carattere «lirico-eroico» ed è costruita nella prima parte da *grandes cabrioles* in diagonale ripetute per quattro volte, e nella seconda parte da quattro *balancés* finiti in *arabesque*. Si tratta dunque di un richiamo al motivo del valzer e dell'*arabesque* presenti nell'esposizione. La terza parte della seconda variazione invece richiama la terza parte della prima variazione con i suoi *plié-relevé* in posa *arabesque*. Qui però troviamo delle *attitudes en avant* dal «colorito eroico». Infine, compaiono nuovamente le *cabrioles* e la variazione si conclude con dei *sauts de basques* e degli *chaînés*. Ben eseguita da Agrippina Vaganova, questa variazione fu secondo Lopuchov perfezionata da Marina Semënova⁵⁵.

Il coreografo sovietico riassume brevemente anche la terza variazione dal «carattere lirico». Secondo Lopuchov non vi compaiono movimenti nuovi, ad eccezione della piccola *sissonne*. A variare sono dunque i movimenti già presentati nell'esposizione, anche se eseguiti in diverse angolazioni. A prevalere sono soprattutto la posa *à la seconde* e l'*arabesque*, movimentate da *sissonnes* di passaggio. La variazione si conclude con un *couru* impetuoso sulle punte in diagonale fermato all'improvviso. Quindi se nella prima variazione si aveva una danzatrice «fluttuante», qui per Lopuchov si ha una «visione», un'«ombra» di una figura sovranaturale nel cui *couru* è presente un tratto di «distacco dalla terra» che ne costituisce l'essenza.

Molto dettagliata è invece la descrizione che Lopuchov opera della quarta variazione, ovvero di quella eseguita da Nikija, che per altro nello sguardo del coreografo sovietico costituisce la fine e il *climax* della seconda parte di quello che per Lopuchov è l'analogo in coreografia della forma sonata. Tale variazione, per come descritta dal teorico, inizia con dei semigiri in posa *attitude*. Lopuchov osserva che è stato proprio Petipa a prevedere un semigiro anziché un giro intero, per suscitare l'effetto di un movimento «scorrevole» e «fluttuante», susseguito da una discesa dalle punte e da un successivo *relevé* in preparazione a un nuovo semigiro da effettuarsi senza pausa. I *relevés* ulteriori possono procedere inoltre anche da un terzo o da un quarto di giro per dare l'apparente illusione della continuità attraverso la rotazione dei giri. Tale impressione secondo Lopuchov è inoltre rafforzata dal volo in alto del tulle stretto tra le mani della ballerina. È questo, secondo lui, il motivo per cui le ballerine che, per mostrare il loro virtuosismo, eseguono un giro completo, in realtà scardinano l'«effetto di pace» previsto da Petipa, infrangendo il «carattere lirico-romantico dell'opera» e la qualità cantilenante dell'esecuzione. Inoltre, a livello tecnico è più difficile eseguire lentamente un semigiro in *attitude*, anziché un giro intero, perché si affievolisce la forza centripeta che prolunga per inerzia il movi-

54. *Ivi*, pp. 74-75.

55. *Ivi*, p. 75.

mento⁵⁶.

La seconda parte della variazione secondo il teorico sovietico è costituita invece sul *jeté entrelacé*, riprendendo così uno dei temi dell’esposizione. Segue, dopo una preparazione di *pas de bourrée* sulle punte, un doppio *tour en dehors* finito in *arabesque*. Infine, la terza parte della variazione è costituita da un *pas couru* in cui bisogna stare attenti a non spezzare l’impressione generale della variazione. I passi sulle punte e i *pas de bourrée* finiti *sur le cou-de-pied* sono in effetti movimenti di passaggio, in quanto la variazione si conclude con un impetuoso *pas de bourrée* diretto verso il proscenio con le braccia aperte, che si conclude in posa *attitude* per trasmettere la sensazione della continuità del *couru*, quasi come se la danzatrice si ritrovasse a muoversi «tra le nuvole»⁵⁷.

Concisamente nelle parole di Lopuchov segue poi l’analisi della ripresa (scioglimento) dell’intera scena de *Il Regno delle Ombre*, in cui si ricorda come qui vengano elaborati i temi finora presentati in un’alternanza tra soliste e corpo di ballo. Sia nella danza delle soliste sia in quella del corpo di ballo si hanno dei *climax* di grande effetto. Questa breve spiegazione serve per lo più a Lopuchov per spiegare come non bisogna modificare tale coda a piacimento (sostituendo ad esempio *cabrioles* e *sauts de basque* con altri movimenti di danza classica, oppure eseguendo movimenti tratti dalle danze popolari al posto dei *jetés en tournant* finiti in un’*attitude* che dovrebbe ricordare la «posa del dio Mercurio»), in modo da non alterare l’essenza di tutta la scena. Spiega Lopuchov:

Il Regno delle Ombre di Petipa si conclude con le stesse pose delle danzatrici del corpo di ballo presentate nell’*adagio* dell’esposizione: il coreografo le dispone distese e fa ripetere loro il *port de bras* con un braccio, facendole quasi sollevare sull’altro poggiato sul pavimento. In questo momento i solisti ripetono la posa principale: Solor sostiene Nikija in *attitude*⁵⁸.

In sostanza, per Lopuchov *Il Regno delle Ombre* non è una raccolta casuale di movimenti ben riusciti, ma un’opera pervasa da un’unica idea che si riflette nella sua forma, da lui paragonata a una forma sonata. Ed è questa a nostro avviso la chiave del successo del balletto *La Bayadère* fino ai nostri giorni. Oltre allo sfarzo e all’esotismo indiano, nel 1877 Petipa riusciva ad unire la musica e la coreografia in una formula tra il poetico e il matematico, consentendo al pubblico di cogliere secondo un’eco interiore il vero contenuto del balletto, ovvero quello realistico spirituale. Ciò risulta consonante con un ulteriore tentativo di teorizzazione operato da Fëdor Lopuchov negli anni Settanta del Novecento. Scriveva il coreografo sovietico ne *Le rivelazioni coreografiche*:

Lo spettatore non sempre prende conoscenza in anticipo del libretto, spesso recepisce il contenuto direttamente durante lo spettacolo, attraverso la sua coreografia e la musica. Ad esempio, seguendo l’*adagio* di Odette con il principe accompagnato dal corpo di ballo, lo spetta-

56. *Ivi*, pp. 76-77.

57. *Ivi*, p. 77.

58. *Ivi*, pp. 78-79.

tore da solo, senza alcun libretto, coglierà le immagini, il loro movimento e i loro stati d'animo, e dunque anche il senso del balletto. Certamente, ognuno lo coglierà un po' a modo suo, a seconda della propria individualità, dei propri sentimenti, quasi come l'ascoltatore recepisce la musica. La coreografia autentica è grande proprio per il fatto di essere accessibile allo spettatore senza alcuna spiegazione preliminare, scritta oppure orale, di moda un tempo. Per recepire opere come *Le ombre* nel balletto *La Bayadère*, il secondo atto di *Giselle*, o numeri così eccellenti come *La morte del cigno*, la variazione di Albrecht dal secondo atto del balletto *Giselle*, la danza con il serpente da *La Bayadère*, la variazione *Il rivoletto* e così via, non sono necessari né libretti, né spiegazioni. Né ha bisogno di alcune spiegazioni l'atto dei cigni. Lì si comprende tutto persino quando l'interpretazione è mediocre⁵⁹.

59. *Ivi*, pp. 111-112.

Enrica Spada

**Sentire e capire.
Una riflessione sulla danza
attraverso il pensiero sospirato di María Zambrano**

La riflessione che segue nasce dalla lettura di alcuni dei testi maggiori di María Zambrano dove la danza appare e traspare dalle sue parole sospirate e poetiche. L'intento è quello di offrire alcuni squarci di ispirazione e arricchimento per pensare l'arte del movimento quale ambito privilegiato del sentire e capire del corpo.

Il sentire e il capire non possono riunirsi se non, come tutto ciò che vive o è sul punto di farlo, per mezzo di una sorta di simbiosi. Simbiosi, danza di un inizio e durante un tempo in cui quelli che stanno per riunirsi occupano il posto dell'altro. Cambiamenti di posto, intreccio in base a un ritmo. Il sentire risveglia, ravviva, ed è fuoco rianimato dal capire¹.

Nell'ultimo testo pubblicato in vita, *I Beati*, María Zambrano utilizza la metafora della bilancia come simbolo del pensare che *pesa* il pensiero, tenendo in equilibrio sui suoi piatti, da una parte il capire come logos razionale e dall'altra il capire come logos sensibile. Tutto il corpo del pensiero è dunque soppesato e messo in relazione sospesa, interdipendente e dialogante.

Questa correlazione stretta, necessaria e imprescindibile, non si realizza in un luogo trascendente, puramente mentale, bensì avviene nel corpo, nelle sue membra. In particolare è dalla mano, dal suo muovere sensibile che comincia il percorso di incorporazione simbiotica: «La mano, senza dubbio dovrebbe collaborare, disegnando, a questa simbiosi del sentire e del capire; la mano e il corpo, quietandosi e insieme muovendosi o senza smettere di muoversi; e la respirazione e l'udito»².

La realtà non è completamente visibile, vi è un *dentro* che per essere capito e percepito deve essere indagato dal sentire del logos senziente, da quella ragione che Zambrano designa in diversi modi: ragione poetica, ragione nascosta, ragione materna.

1. María Zambrano, *I beati*, SE, Milano 2010, p. 82 (I ed. *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 1990).

2. *Ibidem*.

Un dentro che non è spazio chiuso, enigmatico, inaccessibile, bensì è il luogo viscerale dove pulsa la vita carnale, la vera vita.

Le viscere, di cui non si deve «trascurare il loro pulsare, il loro scintillare, i loro segni»³, sono il *sentire del corpo* il cui ascolto è imprescindibile per comprendere la realtà. Solo chi «segue una via diversa, dalla razionale in senso ovvio, dall'ovvia via razionale»⁴, chi sa trovare il metodo che apre una breccia nel discorso, che non si accontenta di un andare docile, ma che sa lasciarsi condurre dalle variazioni e che si sospende sopra la certezza calcolante e definitoria, potrà arrivare a carpire le verità viscerali dell'esistenza e del mondo, le *poetiche verità*. Per Zambrano, dunque, è il poeta, il massimo interprete del mondo e della vita.

Ma se poeta è chi sviluppa una competenza estetica tale da incarnare la compresenza e l'unitarietà del logos razionale e del logos sensibile, allora potremmo denominare poeta anche chi, danzando, segna, scrive, interpreta lo spazio della vita e annoverarlo tra i filosofi-poeti, tra quei "beati" che, come sottolinea Goretti Ramirez, «si muovono con questa combinazione nietzscheana tra il rigore (filosofico) del visibile e l'intuizione (poetica) dell'invisibile»⁵. Un riferimento, quello di Ramirez, a uno dei brani dell'opera dove il pensiero orfico-pitagorico⁶ della filosofa è massimamente espresso.

Stanno girando in silenzio, in una danza che quando si fa visibile è ordine, armonia geometrica. Ma di una geometria non inventata, di una geometria data come in regalo dal Signore dei numeri e delle danze, dunque invisibile, insensibile, ossia con un minimo di "materia sensoriale". La danza di ciò che ha finito di nascere o di ciò che non è nato ancora, o di ciò che non nascerà mai, però la danza che è danza per sempre⁷.

Ma il pensare poetico e danzante di Maria Zambrano non è solo trascendenza, infatti, nel suo farsi mobile e sensibile aderisce al reale e alla *vivencia*⁸, è espressione dello spirituale che si incarna in un corpo senziente.

3. *Ivi*, p. 84.

4. *Ibidem*.

5. Goretti Ramirez, *El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza*, in «Aurora: papeles del Seminario María Zambrano», n. 21, 2020, pp. 62-73, online: <https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/371522> (u.v. 10/8/2023).

6. È la stessa filosofa a definire il suo un «logos orfico», quale «voce delle viscere» inscritto in «un cammino orfico-pitagorico», in María Zambrano, *Dell'Aurora*, Marietti, Bari 2000, p. 145 (I ed. *De la Aurora*, Turner, Madrid 1986).

7. María Zambrano, *I beati*, cit. p. 64.

8. Il termine *vivencia* in lingua spagnola significa esperienza. La parola esprime una forza maggiore rispetto all'equivalente in italiano poiché, mantenendo la relazione con l'etimo latino (*vivēre*), ci richiama immediatamente all'esperire della e nella vita. Per analogia con l'omologo spagnolo, i filosofi contemporanei hanno coniato il termine *vivenza* per indicare l'*Erlebnis* husserliano, solitamente tradotto in italiano con *visuto*, dove, però, il participio passato mortifica il senso dell'esperienza attuale.

La danza come sapere dell'anima

In *Verso un sapere dell'anima*⁹, Zambrano, nel parlare dell'anima, evoca un sentire del corpo che fa esperienza della vita. In quest'opera dove la danza e la filosofia, come scrive Martínez Gonzáles, sono massimamente «affratellate»¹⁰, il tema del ritmo è cruciale¹¹: «Il ritmo è uno dei fenomeni più profondi e decisivi della vita, specialmente della creazione umana, la cui prima scoperta segreta agli albori della storia è per l'appunto quella del ritmo»¹².

Ritmo che si distende nel silenzio, dove la parola tace e si fa spazio al sentire del tempo: «La parola si volgerà verso ciò che sembra essere il suo contrario e persino il suo nemico: il silenzio. Vorrà unirsi a esso invece di distruggerlo: 'musica silenziosa', 'solitudine sonora', connubio di parola e silenzio»¹³.

Dalle parole che richiamano costantemente alla musica e alla poesia, la danza traspare, non solo come un andare ritmato che segue una melodia data, ma come movimento che si nutre della pausa e del silenzio per generare, da sé stessa, nuovi ritmi per l'esistenza.

Il corpo che danza, infatti, dà forma allo spazio e al tempo nello spazio scenico come nella vita.

In *Dell'Aurora*¹⁴ soprattutto, dove la stessa Aurora incede con passi danzanti dall'oscurità¹⁵, la filosofa indugia sul senso del ritmo che cadenza l'esistenza: «Il ritmo, sostanza della vita – se la vita avesse sostanza –, sarebbe poliritmico incrocio di ritmi diversi nati in distinti luoghi e in distinti momenti»¹⁶.

Imprimere un ritmo alla vita significa cercare sempre nuove andature, nuovi accenti, nuove rime. Non si tratta soltanto di trovare il proprio ritmo individuale, ma, poiché la vita si dispiega in uno spazio condiviso con tutti gli altri esistenti che abitano la terra, è nell'orchestrare il nostro andare con quello degli altri che il nostro vivere acquista pienezza e libertà.

Potremmo definire quella di María Zambrano un'etica della condivisione¹⁷: nessuno può

9. María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, trad. it. Eliana Nobili, Raffaello Cortina, Milano 1996 (I. ed. *Hacia un saber sobre el alma*, Losada, Buenos Aires 1950).

10. Francisco Martínez Gonzáles, *El pensamiento musical de María Zambrano*, Tesi dottorale, Facoltà di Filosofia e Lettere, Dipartimento di Storia dell'Arte e della Musica, Granada luglio 2008, p. 123, online: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1998/17612858.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (u.v. 28/5/2023).

11. Cfr. Nayara Borges Reis, *María Zambrano y una Filosofía que Baila*, in «Danzaratte», Año XIV, n. 14, Mayo 2021, pp. 25-31, in particolare p. 28, online: <https://www.csданzamalaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte14/REV%20DANZARATTE%202021%20vOK-25-33.pdf> (u.v. 10/8/2023).

12. María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 38.

13. *Ivi*, p. 36.

14. *Dell'Aurora* è sicuramente il testo in cui la danza è citata con più frequenza quale metafora di movimento e trascendenza. Cfr. Francisco Martínez Gonzáles, *El pensamiento musical de María Zambrano*, cit., p. 122.

15. María Zambrano, *Dell'Aurora*, cit., p. 34.

16. *Ivi*, p. 37.

17. María Zambrano riprende, in molti dei suoi scritti, il pensiero del suo maestro José Ortega y Gasset, secondo

trovare un ritmo e una direzione senza le sponde dell'altro, senza tener conto delle altre presenze, senza la compagnia di altri che delimitino e mettano in risalto la propria specificità e singolarità. Nessuno può esistere da solo, la dimensione del *con* in Zambrano è originaria e imprescindibile, la sua è «ansia di convivenza profonda»¹⁸ perché il cammino della vita si compie insieme agli altri, pena la perdita di sé stessi.

Stare nella vita significa saper cadenzare il proprio con l'altrui passo, sapervi accondiscendere, assecondandolo ma anche contrastandolo, con il coraggio di variare ritmo e direzione, capacità che la danza in ogni sua forma e declinazione promuove.

Tener fede alla propria traiettoria, stando in ascolto dell'altro e sempre pronti alla variazione, anche improvvisa, questo è ciò che con la danza si apprende. Imparare a capire quando è il momento di agire e quando quello di *stare*, in attesa vigile. Per chi danza il sentire del corpo è tutt'uno con il sapere dell'anima, un sapere, un pensare che si produce nel sentire e capire col corpo. Danzare è infatti sentire il peso del corpo che si muove nella vita, assecondando e contrastando la gravità, giocando tra equilibrio e disequilibrio, valutando peso e forza, leggerezza e solidità. Le sensazioni che nascono dal corpo in movimento nutrono il pensiero che, a sua volta, nutre il corpo come in un circolo infinito da cui l'arte e la vita traggono ispirazione. In queste riflessioni ci accompagnano, risuonando, le parole di Zambrano: «La vita non può essere vissuta senza un'idea, ma quest'idea non può neppure essere un'idea astratta: dev'essere un'idea che informa che offre un'ispirazione concreta in ogni azione, in ogni momento; l'idea stessa deve essere un'ispirazione»¹⁹.

Ragione poetica, ragione danzante

Nella postfazione dell'edizione italiana de *I beati*, Carlo Ferrucci definisce il pensiero di María Zambrano un «esistenzialismo estetico»²⁰. In un dialogo continuo con l'arte, a partire dalla forma per lei più alta, quella della poesia, questa grande filosofa intesse il suo pensiero, sospirato e scrosciante come l'acqua di un ruscello che sempre si rinnova, impregnando l'esistenza di un sentire che è razionalità e di una razionalità che si apre al sentire della vita.

cui «vivere è convivere». Lo sottolinea Luigina Mortari in *Un Metodo a-metodico. La pratica della ricerca in María Zambrano*, Liguori, Napoli 2003, p. 14, in riferimento a María Zambrano, *Delirio e destino*, traduzione di Rossella Prezzo e Samantha Marcelli, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 16 (I. ed. *Delirio y destino*, Mondadori, Madrid 1989). Cfr. José Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente*, traduzione di Luca Infantino, Armando, Roma 2001, p. 101.

18. Luigina Mortari, *Un Metodo a-metodico*, cit. p. 15, in riferimento a María Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. 47.

19. María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 69. Sulla stretta relazione tra la vita e la filosofia in Zambrano si veda Damián Pachón Soto, *María Zambrano y su relación heterodoxa con la filosofía*, in «Escritos», vol. XXVII, n. 59, julio-diciembre 2019, pp. 386-403, online: <http://dx.doi.org/10.18566/escr.v27n59.a10> (u.v. 10/8/2023).

20. María Zambrano, *I beati*, cit., pp. 103-120.

La ragione poetica²¹, che sa trovare le parole per dire la vita senza pretendere di definirne i contorni in modo netto, che resta rivolta allo sfumato, al trascendere del senso che non è mai afferrabile, ma solo intuibile, è quella che abita il corpo, le *viscere* e il *cuore*. La ragione di un corpo che respira e con il respiro si muove, pensa e comprende, è insieme poetica e *danzante*. Così scrive Zambrano per descrivere la sua idea nascente:

qualcosa che sia ragione, ma più ampia, qualcosa che scivoli anche all'interno, come una goccia d'olio che lenisce e ammorbidisce, una goccia di felicità. La ragione poetica... è quello che cercavo. E non è come l'altra, ha, deve avere molte forme, sarà la stessa in generi diversi²².

Lo spazio della poesia non è *altro* rispetto allo spazio della danza, entrambi concernono il corpo e il sentire. La mano che disegna, ma anche sente e afferra lo spazio, tocca ed è toccata dall'aria e dalla materia che sposta con il movimento, è la stessa che scrive, la stessa che dipinge, che danza. Lo spazio del dire poetico e danzante è uno spazio di conoscenza, in cui l'esistenza è conoscibile nella sua integrità, rifuggendo sia dal razionalismo che dall'irrazionalità. Il *pathos* del sentire poetico non diminuisce, anzi completa il capire filosofico, apre il discorso, apre alla comprensione della realtà e dell'esistere. La ragione poetica, che «non si stacca dalle cose, non scinde nulla: né le apparenze dall'essere, né le cose che sono dalle origini, né il suo proprio essere dal luogo da cui scaturisce»²³, ragione che dà voce all'invisibile, ci invita ad ampliarne la sfera d'azione pensandola anche come *danzante*, quale forza espressiva capace di giungere ancor più radicalmente a tutto ciò cui le parole non possono arrivare.

La musica e la poesia, che la filosofa descrive come gemelle trasportate insieme da Orfeo²⁴, ci riportano immediatamente alla danza. La vibrazione che produce il suono nasce dal corpo e al corpo ritorna in un andare e tornare continuo. La musica è la voce del corpo-anima che danza, che vibra, appunto, portando alla luce, attraverso il movimento, il sentire profondo del corpo.

In molte sue opere e in diversi momenti, la parola poetica di Zambrano si fa musica, ricerca di senso, melodia, non nell'*armonia del suono unico di una nota*, ma nella ricerca *della complessità del*

21. Sul significato di ragione poetica si veda Francisco Martínez Gonzáles, *El pensamiento musical de María Zambrano*, cit., pp. 280-281; Laura Boella, *Cuori pensanti. Hanna Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano*, Tre Lune, Mantova 1998, pp. 77-79.

22. Chi scrive traduce da: «Algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética... es lo que vengo buscando. Y ella no es como la otra, tiene, ha de tener muchas formas, será la misma en géneros diferentes» (Francisco Martínez Gonzáles, *El pensamiento musical de María Zambrano*, cit., pp. 280-281). Si tratta di un brano della lettera *Carta a Dieste, noviembre 1944* che viene riportata da Jesús Moreno Sanz nell'edizione di María Zambrano, *De la Aurora*, Tabla Rasa, Madrid 2004, p. 217.

23. María Zambrano, *Filosofía e poesía*, traduzione di Lucio Sessa, a cura di Pina De Luca, Pendragon, Bologna 1998, p. 115. (I ed. *Filosofía y poesía*, Publicaciones de la Universidad Michoacana, Morelia 1939).

24. Cfr. María Zambrano, *La Spagna e la sua pittura*, in Carlo Ferrucci (a cura di), *Estetiche dell'esistenza*, Lithos, Roma 1998, p. 210.

*contrappunto*²⁵. Ed è proprio nel contrappunto, nello sbalzo, nell'andare girovago, nel variare del ritmo che il pensiero si rivela *danzante*.

Il vuoto e il suo dono

Seguendo la filosofa spagnola con passo danzante, comprendiamo che raggiungere la conoscenza non è possibile in una luce piena. Possiamo dirigerci dove intravediamo la luce, ma senza avere la pretesa di penetrarla, poiché raggiungere il suo centro non ci permetterebbe alcuna comprensione, lasciandoci semplicemente abbagliati e ancora più confusi²⁶. L'immagine del *chiaro* che si spalanca davanti ai nostri occhi nel lontano del bosco è il desiderio potente, tutto umano, di anelare a qualcosa che trascende il nostro stare e transitare nell'esistenza.

Se pretendiamo di entrare nella luce, convinti di poter rischiarare appieno ogni lacuna, ogni dubbio, quello è il momento in cui ci perdiamo nel nulla. Un nulla infecondo dove il tempo scorre sopra o sotto di noi, senza che possiamo prendervi parte.

Solo nel riverbero della luce, solo accettando di stare nel chiaroscuro, lasciando che l'*iridescenza della luce* si insinui dolcemente anche negli *anfratti più oscuri*, senza violenza, senza quella *violenza travolgente* della luce piena e abbagliante, che potrebbe distruggere e annientare le nostre più intime difese, la nostra ontologica fragilità, possiamo avvicinarci alla comprensione. Comprensione nel senso del *Verstehen*²⁷ e non, appunto, dell'*Erklären*²⁸. Un comprendere che si fa nell'aprire dentro di noi uno spazio vuoto, fertile di nuova esperienza, di *vivencia*.

Giacché sembra che il nulla e il vuoto — o il nulla o il vuoto — debbano essere presenti o latenti di continuo nella vita umana. E che per non essere divorato dal nulla o dal vuoto uno debba farli in sé stesso, debba almeno trattenersi, rimanere in sospeso, nel negativo dell'estasi²⁹.

Fare vuoto, farsi vuoto

Vi è sempre un qualcosa di più da raggiungere, qualcosa che manca. Ma proprio l'imparare a stare nella mancanza, in uno spazio-tempo dove tutto è "obliquo", tremolante e palpitante, dove «la curvatura di luce e tempo non è castigo [...], bensì testimonianza e presenza frammentata della

25. Cfr. María Zambrano, *Persona e democrazia, la storia sacrificale*, traduzione di Claudia Marseguerra, Paravia, Mondadori, Milano 2000, pp. 196-197 (I ed. *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Siruela, Madrid 1958).

26. María Zambrano, *Chiari del bosco*, a cura di Carlo Ferrucci, SE, Milano 2016 (I ed. *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1977).

27. Significa, in tedesco, "capire" nel senso di comprendere, cogliere il senso.

28. Significa, in tedesco, "capire" nel senso di spiegare, chiarire intellettivamente.

29. María Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 13.

rotondità dell'universo e della vita»³⁰, potrà donare un senso pieno all'esistenza.

Danzare allena a stare nella mancanza, ci abitua a percepire e comprendere la nostra condizione umana d'esseri mancanti. Insegna a trasformare la fragilità dell'esistenza in mobilità creatrice.

E poi c'è da proseguire di chiaro in chiaro, di centro in centro [...] tutto si dà inscritto in un movimento circolare, in circoli che si susseguono, ogni volta più aperti finché non si giunge là dove ormai non c'è più orizzonte³¹.

Aprire uno spazio vuoto dentro di sé, uno spazio capace di immaginazione e creazione vitale, perché non bloccato, non rigido, non già pieno di idee, convinzioni, concetti, è un lavoro che concerne la mente, certamente, ma non può prescindere dal corpo, dal suo allenamento al sentire. Ecco che ancora la danza, come *ginnastica del sentire*, come allenamento di ogni parte del corpo, in senso estetico più che muscolare, si presenta come tramite per indicare e far conoscere al corpo-mente la via per stare immersi in questo vuoto fecondo, galleggianti, quasi, nel movimento incessante dell'universo e del suo respiro, sentendosene parte, assecondando e contrastando, tenendo insieme e lasciando, facendo e *disfacendo*.

Il vuoto ci regala la possibilità di accogliere: è la possibilità sempre aperta, sempre rinnovante di fare e dare spazio alla vita, alla comprensione di noi stessi e degli altri.

Perché il vuoto trovi il suo spazio è necessario *disfare*, sciogliere le cornici restringenti che ci ingessano, per lasciar andare ogni cosa risaputa e rivolgerci al nuovo. *Disfare* significa rinascere a nuova vita. Zambrano cita Dante e il suo «incipit vita nova»³², come emblema di nuovo *cominciamento*, grazie all'amore, alla forza dirompente del desiderio di assoluto e trascendenza. Ci invita ad abbandonare gli schemi rigidi e i pensieri già pensati, per fare largo a visioni più ampie, lasciando che il *sentire innamorato* ci trasporti in volo verso nuove conoscenze³³.

Riprendendo Husserl, Zambrano radicalizza il concetto di *epochè*³⁴, che diviene per lei una pratica di povertà assoluta, un cammino ascetico e quasi mistico attraverso cui la mente si svuota di ogni certezza per intraprendere un metodo di ricerca volto alla conoscenza e alla verità, dove il senso si manifesta apertamente nello spazio vuoto della mente. Anche l'Io deve cedere il posto, ritraendosi per dare spazio all'evento del mondo, dell'altro da sé.

30. *Ivi*, p. 14.

31. *Ivi*, p. 15. Sullo stilema del movimento circolare in Zambrano si veda Goretta Ramirez, *El filósofo es un bailarín*, cit., p. 66.

32. María Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 16. Cfr. anche María Zambrano, *De la Aurora*, cit., p. 32.

33. La riflessione, trattata in chiave pedagogica, in Enrica Spada, *Educare corpi pensanti. Per una pedagogia del corpo in movimento*, in «Educazione aperta», n. 8, 2020, pp. 133-152.

34. Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, traduzione di Enrico Filippini, il Saggiatore, Milano 1986, p. 164 (1 ed. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Martinus Nijhoff, L'Aia 1936).

Facendoci accompagnare dalla filosofa spagnola possiamo pensare la danza come un allenamento alla fiducia nel vuoto, che ci consente di galleggiare nella passività, lasciando che il vuoto ci sostenga, per dare spazio a nuove comprensioni, a nuovi significati, a nuova vita. La pratica del danzare, del danzare che trova la bellezza nel percepire quel vuoto che si fa pieno con il ritmo del cuore e del sentire, assume una valenza meditativa, di esercizio che insegna la possibilità di sentire nel centro del corpo uno *spazio cavo*, che libera il pensiero, rendendolo capace di ricevere i colori, le emozioni e le voci del mondo tutt'intorno.

María Zambrano, che fa del cuore la metafora ricorrente³⁵ del suo filosofare poetico, afferma che il cuore è «vaso e centro»³⁶, vaso che raccoglie i sentimenti e il dolore, ma anche centro attivo del sentire. *Passività attiva*³⁷. «Centro che si muove soffrendo e che ricettivo deve dare continuità [...] Per esso passa il fiume della vita»³⁸.

Il cuore, organo costituito di cavità e aperture, «una modesta casa» dove circola la vita, sostiene e anima il vuoto in cui abita, dotando l'essere corporeo di movimento e ritmo.

E così ogni organismo vivo punta a possedere dentro di sé un vuoto, una cavità, vero spazio vitale [...] I vuoti dell'umano organismo carnale sono tutto un continente o meglio un arcipelago sostenuto dal cuore, centro che ospita il fluire della vita, non per trattenerlo, ma perché scorra in forma di danza, senza perdere il ritmo, avvicinandosi nella danza alla ragione che è vita³⁹.

Il cuore con il suo pulsare ritmato ci dà il senso del tempo, interiorizzandolo e vivificandolo, e «segna senza che ciò debba passare per la percezione né per la controproducente volontà, la pausa in cui una situazione si estingue, dono del vuoto necessario al sorgere di quanto è lì in attesa di insignorirsi del volto del presente»⁴⁰.

Donandoci l'ascolto della pausa, di quel vuoto generatore che cadenza gli eventi, il cuore ci consente di assaporare ogni nuovo inizio e ogni nuovo respiro⁴¹.

Il respiro

Nel respirare la prima cosa non può non essere l'inspirazione, soffio che poi si trasmette in un sospiro⁴²

Respirare è funzione vitale imprescindibile, è un'azione concreta, spontanea, ma non automa-

35. María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, cit., pp. 43-52.

36. María Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 74.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. *Ivi*, p. 62.

40. *Ivi*, p. 63.

41. *Ivi*, pp. 63-64.

42. *Ivi*, p. 26.

tica.

Il respiro può essere ascoltato, regolato, volutamente controllato. Anche volontariamente interrotto. È il primo segno di vita alla nascita, e ci fa stare in ascolto vigile sulla culla del neonato. Possiamo vivere senza consapevolezza del respiro, ma se impariamo ad ascoltarlo e guidarlo, possiamo donare nuova pienezza alla nostra vita. Questo è un sapere imprescindibile per la pratica di molte arti, e tra queste soprattutto per la danza e per l'arte scenica in generale.

Il controllo del movimento e della parola, la loro fluidità e la loro capacità di comunicare efficacemente si conseguono con un lavoro costante sulla respirazione. Le metodologie e le tecniche possono essere diverse, ma alla base è sempre l'ascolto: la capacità di equilibrare e dosare e modulare l'aria che vivifica le membra e la voce.

L'ascolto consapevole del respiro, fondamento della millenaria meditazione *zen*, è una pratica semplice che richiede solo qualche minuto della nostra giornata perché i suoi benefici possano essere apprezzati, eppure difficilmente nella vita quotidiana si riesce a trovare una breve sospensione nel tempo indaffarato per fermarci e respirare. Le parole di María Zambrano possiedono la capacità di offrirci un tempo di sospensione in cui sostare e respirare di nuovo: «E allora sospira chiamando, invocando un ritorno più poderoso ancora di quello della prima inspirazione [...]. Una nuova inspirazione che sorregga lui, lui stesso e tutto ciò che su di lui pesa e si sorregge»⁴³.

Nel breve paragrafo del testo *Chiari del bosco*, cui la citazione fa riferimento, il respiro zambriano ci avvolge attraverso parole cariche di poesia e delicatezza, soffermandosi sul primo ispirare, che ci inaugura alla vita, e del suo perdurare che poi, sciogliendosi nel soffio, perpetua il nostro vivere e si tramuta in sospiro carico di nostalgia, forse, ma anche di desiderio e richiesta di nuova forza per il cammino della vita.

Capire il respiro, averne consapevolezza, è una pratica che concerne il corpo, non può essere acquisita solo teoricamente. Pensiero e azione devono andare insieme, esercitandosi a stare nell'ascolto, nel silenzio. Per danzare con qualità fluida, si dovrebbe imparare a muoversi utilizzando il minimo sforzo muscolare, e questa capacità può essere raggiunta allenandosi a utilizzare quel momento della respirazione in cui il *soffio*, l'esprire, consente la maggiore distensione ed elasticità. Ma ancora più importante è l'esercizio che insegna a sentire il *vuoto*, quel momento di sospensione che si crea tra un'inspirazione e un'espiazione, che crea uno spazio libero per il movimento, dove il danzare diviene fluttuante e corposo.

Si tratta di percepire un vuoto fisico che è tutt'uno con quello mentale, che libera il pensiero regalando schegge di «illuminazioni profane»⁴⁴, movimenti che durano, che incidono lo spazio e il

43. *Ivi*, p. 27.

44. Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, traduzione di Anna Marietti, Einaudi, Torino 1973, p. 23.

tempo.

Il respiro esprime la continuità del corpo, la sua relazione con il mondo, il suo nutrirsi e restituire all'universo una parte di sé. In greco la parola *pneuma* indica sia il respiro che lo spirito, ciò che rende il corpo vitale. La danza vive del respiro, è fatta della stessa materia, come il respiro è attività spontanea, ma non automatica, è comunicazione tra il dentro e il fuori.

Nel danzare il respiro e il *fare* del corpo si fanno pensiero, pensiero poetico e danzante.

Respirare il movimento della vita, è questo, forse, il senso che cerchiamo nella ragione poetica-danzante, che apre al pensare come dire metaforico, che non è mero esercizio di abbellimento espressivo, bensì è la modalità strutturale della nostra mente, il nostro modo di dare forma ai concetti⁴⁵. María Zambrano ci invita a riflettere sul pensare poetico-razionale-corporeo che comprende tutto il senso delle cose, che non cancella le sfumature, che non scarta l'incerto. Un pensare che è insieme estetico⁴⁶ ed etico perché ci guida nel cercare il vero, l'autentico dell'esistenza.

Il metodo come cammino *danzante*

Pensare per trovare la verità, il senso dell'esperienza della vita, significa per María Zambrano assumere un'attitudine passiva, discreta e ricettiva davanti al disvelarsi delle cose. La filosofa afferma la necessità di abbandonare ogni residuo positivista nella ricerca, oltrepassando anche il metodo fenomenologico husserliano che si rivolge esclusivamente a ciò che si manifesta⁴⁷, mentre, invece, bisogna essere pronti ad accogliere anche ciò che dei fenomeni non appare. È necessario stare in ascolto della vita, mantenendo una postura ricettiva, attenta, ma non indagatrice: «Stare in attesa silenziosa della verità [...], cercare la verità è come cercare la luce chiara nel fitto del bosco, ma il chiaro si rivela solo se non lo cerchi»⁴⁸.

Una modalità di ricerca della verità in levare, che per giungere alla comprensione si spoglia, alleggerendosi di tutto, e crea uno spazio vitale di quiete in mobilità sospesa, come in una danza.

Non bisogna cercare la verità così come non bisogna cercare un metodo.

Il metodo è un attraversamento, un camminare all'aperto, senza imporsi di rispondere a domande predefinite. Le domande devono essere generate dall'andare, il metodo sarà l'osservazione

45. George Lakoff – Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, a cura di patrizia Violi, Bompiani, Milano 2004. (I ed. *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago 2003).

46. Riferendosi a un'espressione di José Ortega y Gasset («La vita umana somiglia più di ogni altra cosa a un romanzo»), Zambrano scrive: «Vivere bene non è solamente una questione morale, ma estetica, come fanno tutti coloro che guidano le proprie vite, che lo dicano o meno» (María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 70).

47. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di Vincenzo Costa, Einaudi, Torino 1965, p. 19 (I ed. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Martinus Nijhoff, L'Aia 1913).

48. Luigina Mortari, *Un Metodo a-metodico*, cit., p. 62.

del tracciato e la riflessione sul cammino percorso. Riprendendo il principio epistemico husserliano dell'*iniziare in assoluta povertà di conoscenze*⁴⁹, Zambrano assume radicalmente questo aspetto della fenomenologia e lo estende alla fiducia nel *sapere dell'anima* più che nel sapere della ragione che intuisce cognitivamente.

Quello che Zambrano propone di seguire, è appunto un metodo *a-metodico* un porsi davanti alle cose della vita con atteggiamento aperto e accogliente, volto a captare, intuire e sentire tutto ciò che ci circonda come esseri viventi.

Il metodo nasce dalla vita, non ci sono regole poste a priori. «Si potrebbe dire che l'esperienza è a priori e il metodo è a posteriori»⁵⁰. Solo nell'esperire, nella *vivenza*⁵¹, si può arrivare a capire e dunque trovare un cammino da seguire. Questo pensare mobile, traslando l'atteggiamento meditativo, sospeso e *ascoltante* della filosofia, ci riconduce ad un aspetto della pratica di danza che si apre anche alla condivisione e all'esperienza formativa e di cura educativa, oltre che performativa e teatrale, che consente la maturazione di un atteggiamento di passività attiva, tale da percepire, nel corpo, i ritmi e le cadenze di chi ci sta accanto.

Una condizione/apprendimento che permette il lasciarsi naufragare nel tempo dell'esperienza, per vivere e agire in modo autentico, avventurandosi nella vita senza timore di perdere nulla, capaci di abbandono e di slancio verso l'Altro.

Zambrano riprende il concetto di *abbandono*, che fu già espresso da Heidegger, come *Gelassenheit*, e che ritorna a più riprese nella riflessione filosofica contemporanea⁵².

L'abbandono, come capacità di lasciarsi andare alla fluidità del movimento⁵³, è la dimensione più avvolgente del danzare, in cui ci si sente straordinariamente liberi e protetti al contempo, in cui si percepisce pienamente l'appartenenza e la relazione con l'ambiente in cui si è immersi.

In Zambrano, l'abbandono, più che un lasciarsi andare al sentire e al toccare dell'esistenza, significa lasciare, *disfare* la propria forma per ricominciare a plasmarne una nuova. Il metodo consiste proprio nell'imparare a non trattenere nulla, a fare del vuoto in cui ci si trova il fondamento per una nuova vita: come «la serpe»⁵⁴ che lascia la sua vecchia pelle per ritornare a vivere in un'altra. Così è la

49. María Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 187, con riferimento a Edmund Husserl, *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano 1989, p. 38.

50. María Zambrano, *Note di un metodo*, a cura di Stefania Tarantino, Filema, Napoli 2003, p. 35 (I ed. *Notas de un método*, Mondadori, Madrid 1989).

51. Il termine "vivenza" è qui inteso nel senso dell'*Erlebnis* husserliano, cfr. nota 8.

52. Cfr. Jean-Luc Nancy, *L'essere abbandonato*, traduzione di Elettra Stimilli, Quodlibet, Macerata 2005 (I ed. *L'être abandonné*, in «Argile Paris», n. 23-24, 1981, pp. 93-206). Sull'argomento si veda Elettra Stimilli, *L'essere abbandonato*, in «B@belonline/print. Rivista semestrale di filosofia», n. 10-11, pp. 195-202, online: <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/01/B@belonline-vol.-10-11-Pensare-con-Jean-Luc-Nancy.pdf> (u.v. 4/9/2023).

53. Rudolf Laban utilizzava spesso la metafora dell'acqua per descrivere la qualità avvolgente del flusso di movimento. Si veda Rudolf Laban, *La danza moderna educativa*, tradotto e commentato da Laura Delfini e Franca Zagatti, Ephemeria, Macerata 2009, p. 64 (I ed. *Modern Educational Dance*, MacDonald & Evans, London 1948).

54. María Zambrano, *I beati*, cit., pp. 17-25.

pratica consapevole della danza, dove apprendere a danzare altro non è che sviluppare questa capacità trasformativa e mobile che permette di entrare ed uscire, senza soluzione di continuità, da una forma ad un'altra, abitando quello *spazio cavo*, generativo di nuove forme e nuovi spazi.

Attingendo alla sua esperienza di esilio⁵⁵, María Zambrano offre una guida, un esempio di come la solitudine e lo sradicamento possa essere trasformato in nuova pienezza e inaugurare nuove possibilità di esistenza. È un percorso di rinuncia che molto ha in comune col cammino dei mistici, cui dedicherà diverse pagine dei suoi testi⁵⁶, e che riporta alla natura concreta dell'umano. Non si tratta, infatti, di un rivolgersi all'oltremondano, al sacro della religione, bensì a qualcosa che, pur non concernendo la sfera del tangibile, appartiene pienamente all'essere umano: un luogo in cui trascendente e immanente si compenetrano.

Per lei la verità è, sì, da ricercarsi nell'esperienza dell'esistenza, ma la *vivencia* non è mero visibile, è anche ciò che si nasconde, ciò che per essere capito deve essere sentito. Vi è sempre una spinta continua alla trasformazione e alla rinascita: una tensione ad andare più lontano, ad ascendere, ad *ex-sistere*. Ma insieme alla tensione verso il fuori vi è anche la necessità di guardarsi dentro e di sentirsi ancorati, umilmente, alla terra.

Anche questo può essere per noi motivo di riflessione sulla danza come esercizio che si sperimenta nel corpo, nel confronto con le *forze* che dal centro si dirigono verso il basso ancorandoci al suolo, nello studio delle direzioni di energia che dallo stesso centro muovono verso l'alto attraversando la colonna fino al capo, per consentire la possibilità di librare e vibrare. Danzando impariamo a stare saldi sulle radici, eppure mai immobili: la danza è un accordo con lo spazio circostante, un captare continuo e vibrante con il suolo e l'aria, come fanno le piante con le radici, i rami e le foglie. Una, in particolare, tra le tante metafore poetiche di Zambrano ci porta a pensare il fondamentale e imprescindibile gioco dinamico e trasformativo che il corpo danzante e pensante opera incessantemente con la gravità: «la crisalide che disfa il bozzolo ove giace avvolta come in un sudario, per uscirne a volo; che divora il suo stesso corpo per trasformarlo in ali, che baratta ciò che pesa con ciò che invece vale a liberare da questa gravità asservitrice»⁵⁷.

Danzare infatti è anche allenamento alla precarietà, al disequilibrio e al rischio che ci permette di entrare in contatto con l'estraneo fuori e dentro di noi, aiutandoci a riconoscerlo e a riconoscerci. Nell'abbandonarci alla danza, possiamo sperimentare la mancanza di tutto, per sentire e conoscere nel corpo, sulla pelle, la condizione di estrema povertà e disagio di chi è straniero, di chi non ha più

55. María Zambrano ha vissuto l'esilio dal 1939, anno dell'instaurarsi della dittatura di Francisco Franco in Spagna, fino al 1984, quando, con il ripristino del governo democratico, rientrerà in patria.

56. Cfr. María Zambrano, *I beati*, cit., p. 65 e María Zambrano, *Note di un metodo*, cit., pp. 70-71.

57. María Zambrano, *La confessione come genere letterario*, traduzione di Eliana Nobili, Bruno Mondadori, Milano 1997, p. 114.

un approdo.

Farsi cavi, sgretolando la soggettività prepotente di un *Io* troppo presente e volitivo, per ritrovare umiltà e innocenza, questo è il metodo che María Zambrano sembra indicarci per poter intraprendere un cammino che aspiri all'autenticità del vivere e danzare con gli altri: un lungo sentiero da percorrere stando il più possibile leggeri e agili, pronti a cambiare, ad assecondare le tortuosità, ma anche pronti a fermarsi e a sostare in silenzio.

Il con essere: la pietà e l'abbraccio

María Zambrano pensa e scrive per elaborare dentro sé, nel vuoto del suo esilio, il senso di un cammino autentico verso la verità, ma soprattutto scrive per la filosofia e per tutti noi. I suoi scritti carichi di sentire poetico e metaforico cercano di svelare una verità che è del mondo e per il mondo. È per l'umanità che scrive, cercando di proporre un sentiero, una guida che possa aiutare a ritrovarsi con l'altro, a condividere l'esistenza con il mondo. Il suo rivisitare il misticismo, indicando percorsi di riflessione interiore, non è rivolto alla mera trascendenza, non si tratta di un ritorno alla metafisica, né ad un'idealità oltremondana: il suo sguardo si rivolge sempre e tenacemente al qui dell'esistenza umana, sulla terra. La sua è una guida alla convivenza e all'incontro con l'altro, alla danza con l'altro.

Il tramite alla conoscenza dell'altro e alla sua accoglienza è per Zambrano la *Pietà*. Un concetto che potrebbe apparire insidioso per i suoi legami con la religione, per il significato che comunemente si suole attribuirgli, ma che nella sua riflessione affonda in una pietà originaria, ante cristiana, la *Pietas* tragica della classicità, quella che concerne l'umano e niente più che l'umano. Accordandoci con la profonda e argomentata analisi di Salvatore Piromalli, vediamo come la "pietà" sia, per la filosofa spagnola, da intendersi nel suo significato etimologico che dal verbo greco *sebomai*, ritrarsi, significa fare spazio per l'altro⁵⁸, non dunque nel senso di una compassione e partecipazione soggettiva al dolore altrui, «consegnata alla dimensione interiore, emotiva»⁵⁹.

La pietà è per Zambrano una modalità di accoglienza, ben diversa dalla definizione aristotelica che la interpreta quale reazione alla «vista di qualche male, distruttivo o penoso che colpisce uno che non lo merita e che possiamo temere possa colpire noi stessi»⁶⁰. Non è quindi una compassione s-passionata, anestetizzata⁶¹, bensì un sentire del corpo che fa spazio per l'altro, *che gli va incontro abbracciandolo*⁶².

58. Cfr. Salvatore Piromalli, *Vuoto e inaugurazione. La condizione umana nel pensiero di María Zambrano e Jean-Luc Nancy*, Il Poligrafo, Padova 2009, p. 87.

59. *Ibidem*.

60. *Ivi*, p. 91 (con riferimento a Aristotele, *Retorica*, II, 8, 1385).

61. *Ibidem*.

62. Cfr. Salvatore Natoli, *Il divino nel mondo. Quale misura per l'imponderabile, lectio magistralis*, Fondazione Collegio

La danza, quale allenamento all'ascolto e alla sensibilità estetica, contribuisce a questo cammino di incorporazione di un sentire *pietoso*, che si dedica all'Altro, donandoci la piena consapevolezza di essere gli uni per gli altri e di non poter esistere altrimenti che in questa relazione sensibile con il mondo.

S. Carlo, Modena 2005, p. 19. «La pietà, così intesa, non è una commiserazione sentimentale, ma è un lasciar essere. Nell'accettazione di ciò che è altro io mi ritiro per lasciargli spazio e, se gli vado incontro, lo faccio nella sola grande umiltà dell'abbraccio» (Salvatore Piromalli, *Vuoto e inaugurazione*, cit., p. 87).

Mariachiara Grilli

Thierry De Mey e Anne Teresa De Keersmaeker: “Tippeke” (1996) e “Ma mère l’Oye” (2001-2004), calligrafie dell’invisibile

Introduzione

L’articolo propone un esercizio di visione prendendo in esame *Tippeke* (1996)¹ e *Ma mère l’Oye* (2001-2004)², due lavori di videodanza diretti da Thierry De Mey, compositore e regista per il quale il movimento è interfaccia tra ambiti artistici diversi.

La scelta di analizzare contestualmente le due creazioni nasce dal fatto che una stessa serie di elementi – la relazione con la componente testuale e letteraria, il bosco come *tòpos* simbolico, il femminile, il legame con il materiale acustico e la dimensione temporale – appaia a chi scrive significativa in entrambe. L’obiettivo è dunque quello di delineare le peculiari modalità attraverso le quali tali aspetti vengono declinati in ciascun lavoro: a tal fine, incrociando alcuni rilievi di carattere musicologico ed altri relativi all’azione coreutica a osservazioni sulle tecniche di ripresa e sul montaggio video, si tratterà un percorso tra molteplici rinvii e significati.

In *Tippeke*, Anne Teresa De Keersmaeker danza una sua coreografia. Come chiavi di lettura del cortometraggio verranno quindi utilizzate cinque definizioni dell’artista, che sono indubbiamente chiarificatrici del suo modo di pensare il movimento. Nel corso della *lecture Chorégrapheur Bach: incarner une abstraction* tenuta presso il Collège de France nell’ambito delle celebrazioni per i 350 anni dell’Opéra di Parigi (2019), De Keersmaeker risponde alla domanda «cosa significa coreografare?»: «coreografare è incarnare un’astrazione», «coreografare è organizzare il movimento nello spazio e nel tempo», «coreografare è sfidare la gravità», «coreografare è girare e saltare», «coreografare è celebrare

1. *Tippeke*, 1996, regia Thierry De Mey, coreografia e danza Anne Teresa De Keersmaeker, musica Thierry De Mey, in collaborazione con François Deppe, Serge Lemouton, IRCAM/Centre Georges Pompidou, produzione Rosas, in collaborazione con Inscape, Thierry De Mey, Jan Roekens. Una registrazione video dell’opera è reperibile in VHS: Thierry De Mey – Anne Teresa De Keersmaeker, *Tippeke*, C-Sales, [Pays-Bas] 1997.

2. *Ma mère l’Oye*, 2001-2004, regia Thierry De Mey, coreografia e danza artisti vari, musica Maurice Ravel, produzione Eroïca productions, in coproduzione con Léonard De Vinci/Opéra de Rouen, ZDF/ARTE. Una registrazione video dell’opera è reperibile in VHS: Thierry De Mey – Maurice Ravel, *Ma mère l’Oye*, Arte, [s.l.] 2005.

la nostra umanità»³. Queste risposte conducono a operare su un materiale ridotto all'essenziale – l'orizzontale e il verticale, il camminare e il soffio, girare e saltare, cercare il volo e cadere – che in *Tippeke* entra in corto circuito con la poetica di De Mey.

De Keersmaeker è anche protagonista di una delle sequenze di *Ma mère l'Oye*, insieme al collega Jonathan Burrows. Oltre alla coppia, il progetto coinvolge molti altri coreografi-danzatori: tutti sono invitati dal regista a scegliere un personaggio di una fiaba o di un mito a cui ispirarsi⁴. Bisognerà tenere presente che sebbene le diverse autorialità adottino in certi casi una medesima tipologia di movimento, ciò non accade necessariamente in virtù di una condivisione degli stessi principi coreografici, e può anche verificarsi (*in toto* o *in parte*) in risposta a una necessità registica.

Sempre in merito alla relazione tra voce autoriale e significato del gesto, è obbligatoria un'ulteriore precisazione. Considerare contestualmente i due cortometraggi certificherà in *Ma mère l'Oye*, accanto alla presenza di altro materiale, l'impiego di quegli stessi elementi coreutici che De Keersmaeker ricava dai suoi cinque enunciati. Tali elementi non hanno però lo stesso significato che possiedono nell'operare della coreografa belga: non nascono da un voler incarnare astrazioni ma dal voler dare vita ad un mondo che, nonostante i rinvii a testualità preesistenti, si configura come nuovo.

Astrazione e narrativa

«Ci sono degli idioti che definiscono il mio lavoro astratto, ma ciò che chiamano astratto è quanto c'è di più realistico. Ciò che è reale non è l'apparenza ma l'idea, il senso delle cose»⁵. Citando Brâncuși, De Keersmaeker chiarisce cosa intendere per “astrazione” nella sua prima declinazione del coreografare. Quindi, ciò che la coreografia fa è incarnare idee riducendo al segno (corporeo) o, per dirla diversamente, una coreografia è una «calligrafia dell'incarnazione»⁶.

Se da una parte le astrazioni alle quali il linguaggio coreografico dà corpo sono le idee che

3. *Chorégrapheur Bach: incarner une abstraction*, Anne Teresa De Keersmaeker al Collège de France, Paris, 10 aprile 2019, online: <https://www.youtube.com/watch?v=SHxf8d1an9I> (u.v. 12/4/2023). Le cinque declinazioni sono qui presentate in traduzione. Come alcuni termini e brevi estratti dal video della *lecture* di riferimento ripresi nel presente articolo (anche in nota), tutte le citazioni da testi in francese o in inglese sono tradotte da chi scrive, tranne ove diversamente specificato.

4. Cristian Duarte, uno dei coreografi-danzatori coinvolti nel progetto, elenca i partecipanti ed indica a quale personaggio di una fiaba o di un mito ciascuno di essi si sia ispirato per creare la propria sequenza. Cfr. online: <https://cristianduarte.net/en/archive/collaborations/deep-in-the-wood/> (u.v. 3/7/2023). Nel corso della trattazione si farà quindi riferimento (in nota), ove possibile, alle corrispondenze danzatore-personaggio riportate nella pagina al link indicato. Si tenga presente che una visione del lavoro non preceduta dalla lettura dell'elenco non conduce necessariamente a riconoscere le figure citate. L'indagine non muoverà dall'elenco per andare poi ad individuare le figure elencate nel video, ma si baserà sulla visione e, ove utile, ricorrerà all'elenco in un secondo momento, o per ampliare le considerazioni suscitate dalla visione del lavoro, o come strumento di verifica.

5. Nota affermazione dello scultore Constantin Brâncuși a proposito della ricezione (errata) del proprio lavoro, citata in *Chorégrapheur Bach*, cit. La coreografa non menziona una fonte scritta.

6. L'espressione è ripresa da *ibidem*.

sostanziano la poetica di De Keersmaeker, un certo grado di astrazione è incarnato dalle immagini, dalla ripresa e dal montaggio di De Mey. Chiarendo: guardando oltre il visibile sembra possibile tracciare percorsi diversi, che potrebbero aver nutrito la costruzione delle immagini e la relazione tra le stesse. Perciò, se la coreografia incarna astrazioni, l'immagine incarna un *non-visibile*, rendendo il movimento stesso e la presenza del danzatore un rinvio ad altro. A creare questi rimandi contribuisce anche ciò che genera l'immagine a livello tecnico: «le telecamere, in quanto componenti integranti dello spazio multimediale, sono sia telescopiche che microscopiche nella loro capacità di estendere la visione e di facilitare un modo di vedere che è una manifestazione del nostro desiderio di avvicinare a noi il mondo fenomenico»⁷.

In *Tippeke*, lavoro su pellicola, una donna, la stessa De Keersmaeker, cammina sola e inquieta in un bosco avvicinandosi per un breve momento alla strada e alle luci del traffico, sovrapponendo al movimento la recitazione di una filastrocca per bambini a proposito di un ragazzino che non vuole tornare a casa. Oltre che regista, De Mey è qui autore della musica, per violoncello ed elettronica⁸. L'impiego di un unico strumento acustico crea la coincidenza *solo musicale-assolo coreografico*, facente parte di quella “poetica dell'incarnazione” nel cui ambito ci stiamo muovendo⁹.

Sebbene venga utilizzato un testo, in realtà non lo si considera in quanto oggetto semantico, né se ne mantiene l'organizzazione sintattica, ma se ne sfrutta il tratto musicale (cfr. *infra*). La scelta di trattare il materiale sonoro prendendo le distanze dal significato condiviso appare allora come il corrispettivo del pensare che la danza incarni astrazioni. Possiamo quindi ipotizzare che l'approccio compositivo di De Mey contribuisca a far sì che il movimento non traduca una narrazione, fermo restando che ciò si verifica principalmente in conseguenza di una certa concezione coreografica. Nonostante l'espressione verbale prescindia dal significante e l'azione non imiti il contenuto di un testo, è comunque possibile cogliere un certo “senso della storia”. Questo accade solo nella misura in cui «la danza richiede sempre dei corpi, e i corpi insieme ai loro movimenti portano nella performance un inevitabile senso della storia, che potrebbe essere solo un altro nome per quell'apparenza enigma-

7. Douglas Rosenberg, *Screendance. Inscribing the ephemeral image*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 29.

8. Cfr. scheda del brano al sito *IRCAM* (Paris), online: <https://brahms.ircam.fr/works/work/7641/> (u.v. 12/4/2023). La partitura del brano è ad oggi inedita.

9. La stessa De Keersmaeker sottolinea l'importanza della relazione *solo-assolo* in merito al suo lavoro sui *Concerti Brandeburghesi* di Bach. Qui il vocabolario gestuale che ha origine dalle cinque declinazioni del coreografare offerte nella *lecture* – e anche dal tener conto della geometria sacra (cfr. nota 66 del presente saggio) – è messo in stretta relazione con la forma musicale. Ciò conduce al moltiplicarsi dei codici espressivi, che vengono a stratificarsi. L'incarnazione di un *solo* strumentale da parte di un danzatore è infatti soltanto uno tra gli esempi di relazione stabilita con la partitura: il passo a due “incarna” un canone o ancora, nei movimenti in modo minore, mentre i solisti incarnano i *sol* strumentali, gli altri danzatori “corrispondono” al ripieno dell'*ensemble*, e il modo minore “è” un camminare all'indietro. La relazione con l'architettura musicale è dunque talmente stretta da far definire alla coreografa questo suo lavoro «concerto di danza». Cfr. *Chorégrapheur Bach*, cit.

tica attraverso la quale il corpo di un altro appare allo spettatore»¹⁰.

Philippe Guisgand riconduce il lavoro alla dimensione psicologica della coreografa stessa: «*Tippeke* [...] è estremamente rivelatore: mostra De Keersmaecker alle prese con i propri ritmi e i propri impulsi corporei»¹¹. Certo, si tratta della De Keersmaecker, ma la maniera in cui la sua figura è presentata e inserita nell'ambiente circostante le fa in qualche modo assumere una forma "astratta" e la connota altresì come universale. L'impressione di chi scrive è cioè che

la protagonista-simbolo fa esperienza della realtà circostante in termini di estraniamento, che è come dire fa esperienza di una "circostante irrealtà". Un'irrealtà che dal "circostante" si trasmette per estensione allo stesso soggetto allorché esso si percepisce come vago, quasi non-presente; appunto, come irreale¹².

Ossia, se sul piano della ricerca del linguaggio il lavoro si può ricondurre alla coreografa intesa come figura nominale, alla visione la figura è sì da interpretare in una dimensione psicologica, ma come un universale. Quella che vediamo è un'interiorità, e lo stesso "circostante" che la rende irreale appare come sua estensione. Per queste ragioni, si indicherà di seguito la protagonista del video come *donna*.

Ma mère l'Oye sfrutta l'omonima composizione musicale del balletto scritto da Maurice Ravel¹³, ispirato ai racconti di Charles Perrault¹⁴, Madame Leprince De Beaumont¹⁵ e Madame D'Aulnoy¹⁶. Titoli, epigrafi e didascalie in partitura rinviano a precise fiabe di tali autori – *La Belle au bois dormant*, *Petit Poucet*, *Serpentin Vert*, e *La Belle et la Bête* – esplicitando così il carattere programmatico dell'intera opera¹⁷. Tuttavia, ciò non implica che il compositore ripercorra pedissequamente gli eventi di ciascuna storia. Più propriamente, da un lato egli riprende in musica alcuni tratti essenziali della narrativa letteraria, che diventano così strutturali nell'articolazione della forma musicale e nella realizzazione dei temi; dall'altro lascia che le immagini e le impressioni suggerite dai racconti orientino di volta in volta la scelta dell'orchestrazione¹⁸.

10. Rachel Haidu, "Rosas", *the Storyless, and Roles*, in «Arts», Special Issue *Dance and Abstraction*, edited by Juliet Bellow and S. Elise Archias, vol. IX, n. 2, 28 March 2020, pp. 1-19: p. 3, online: <https://doi.org/10.3390/arts9020044> (u.v. 12/4/2023).

11. Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2020, p. 150.

12. Maria Elisabetta Bucci, *Una voce in attesa: "Erwartung", o delle solitudini dell'eros*, in «Quaderni di pedagogia e comunicazione musicale», n. 1, marzo 2014, pp. 45-88: p. 68.

13. Cfr. Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*, Durand, Paris 1912.

14. Cfr. Charles Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*, J'ai Lu, Paris 2018.

15. Jeanne-Marie Leprince Beaumont, *La Belle et la Bête*, Liberty, Milano 2017.

16. Madame D'Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*, Honoré Champion, Paris 2008.

17. Il balletto si articola come segue: *Prélude*, *Danse du rouet et Scène*, *Pavane de la Belle au bois dormant*, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, *Petit Poucet*, *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes*, *Apothéose: Le jardin féerique*. Si fa presente che gli Interludi non hanno un proprio titolo. Cfr. la partitura già citata: Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*, cit.

18. Numerosi esempi che mostrano come Ravel costruisca i temi e organizzi lo sviluppo della composizione in senso lineare rifacendosi a tratti della narrativa letteraria compaiono in Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale": *Musical and Literary*

Per quanto riguarda il movimento, occorre precisare che i personaggi ai quali i coreografi decidono di ispirarsi non appartengono solo ai medesimi racconti “utilizzati” dal compositore francese ma anche ad altre fiabe, oltre che – come anticipato – ad alcuni miti. Il fatto che De Mey dia agli artisti una così ampia possibilità di scelta rivela come egli abbia da subito l'intenzione di sovrascrivere attraverso la danza (rinvi a) testi diversi e quindi, correlativamente, come l'assenza di una volontà di riprendere la linearità propria della narrazione *tout court* sia costitutiva dell'intero progetto.

Similmente alla composizione sonora, ciascuna sequenza coreografica non ricostruisce gli avvenimenti del racconto di riferimento, che questo sia o meno lo stesso a cui è legata la sezione musicale sulla quale si svolge. Inoltre, nei passi a due, gli ingressi delle figure non si avvicendano sul piano temporale in un ordine analogo a quello in cui compaiono nei testi letterari.

Considerando quindi il video in relazione alle fiabe, quanto asserito da Aisling Byrne in prospettiva letteraria: «[le] aspettative del pubblico relative alle regole sulle quali la narrazione dovrebbe articolarsi sono sostanzialmente alterate dal *cue* dato dal confine tra regni»¹⁹, sembra qui assolutamente pertinente se intendiamo per *regni* la musica, la danza, e tutto quanto concerne l'ambito registico. A contraddire ulteriormente le aspettative dello spettatore è anche il fatto che in alcuni casi il montaggio realizzi una sorta di interferenza: o uno *shot* anticipa una situazione a cui sarà poi dedicato più spazio, o una figura che più avanti nel video danzerà una propria sequenza appare in una sorta di cameo²⁰.

Nonostante quanto osservato fin qui, anche in questo caso riusciamo a cogliere “un certo

Structure in Ravel's "Ma mère l'Oye", in «Context: Journal of Music Research», n. 34, 2009, pp. 81-98, online: <https://tinyurl.com/4n5fx25n> (u.v. 13/4/2023). Si precisa che in campo musicologico la possibilità di riconoscere per *Ma mère l'Oye* un retroterra narrativo è da tempo oggetto di dibattito. Non sempre la presenza di titoli e didascalie è stata considerata bastante ad asserire che dei rapporti tra narrativa letteraria e struttura musicale siano realmente esistenti. Se però si considerano nel dettaglio prima le modalità di costruzione dei temi e di articolazione della macroforma, poi le assonanze che le particolari scelte timbriche consentono di stabilire tra ciò che si ascolta e le immagini silenziose portate alla mente dalle indicazioni in partitura, le corrispondenze rintracciabili tra narrazione e composizione musicale sono numerose (la successiva sezione del presente saggio, *Convergenze, alcune osservazioni*, ne metterà in luce solo alcune, non essendo l'indagine approfondita della partitura di Ravel l'oggetto principale di questo studio). Titoli, epigrafi e didascalie non sono allora elementi insufficienti per affermare che esistono delle equivalenze tra lo strutturarsi della composizione musicale e quello dei testi letterari, ma sono precisamente ciò per cui sembra lecito e possibile farlo – almeno a parere di chi scrive. A conferma della sussistenza di tale relazione ricordiamo inoltre la vicinanza di Ravel al mondo infantile, il suo essere legato al genere della fiaba, e la sua abitudine di ispirarsi a un testo letterario esplicitando poi il riferimento. Si pensi a come la raccolta (postuma) di poemi in prosa di Aloysius Bertrand *Gaspard de la Nuit* abbia “suggerito” l'omonima composizione, e alle epigrafi che precedono *Jeux d'eau* e la raccolta *Valses nobles et sentimentales*, nelle quali Ravel riprende alcune parole di Henri de Régnier che hanno poi un'eco nei brani («Dio del fiume che ride dell'acqua che lo solletica» precede *Jeux d'eau*, mentre «il piacere delizioso e sempre nuovo di un'occupazione inutile» compare in esergo nella raccolta). Sulle “conferme” indicate cfr. Emily Kilpatrick, *The language of enchantment: Childhood and Fairytale in the music of Maurice Ravel*, Ph.D., Elder Conservatorium of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, The University of Adelaide, Adelaide 2008. Il quarto capitolo è dedicato a *Ma mère l'Oye*, online: <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/50720/8/02chapters1-4.pdf> (u.v. 30/6/2023).

19. Aisling Byrne, *Otherworlds: Fantasy and History in Medieval Literature*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 22.

20. Un esempio in tal senso è la prima comparsa della donna incinta in corrispondenza delle quattro misure che precedono *Petit Poucet*. Una consultazione dell'elenco di Duarte successiva alla visione porta a pensare che si tratti dell'Annunciata (Lieve Meeussen).

senso della storia” o, meglio, delle storie. Se questo è possibile già in *Tippeke* – dove la parola non è impiegata in quanto significativa ma in quanto materia sonora e la danza non reifica un contenuto testuale – allora lo è ancor di più laddove quelli a cui la creazione si ispira sono personaggi letterari, proprio perché di questi ultimi (o di una situazione del racconto a cui appartengono) la coreografia coglie un tratto distintivo, e lo “converte” in movimento. Percepire in qualche modo un “senso della storia” non implica necessariamente poter riconoscere dei riferimenti: l’identificazione di una figura può non essere immediata, e in certi casi può venire addirittura a mancare. Ciò accade, ad esempio, quando lo spettatore ha più l’intento di dare alla figura un nome proprio, che non quello di mettere a fuoco quale sia in essa (o nella sequenza che la vede protagonista) il tratto essenziale – si tenga anche presente che in molti casi sono i coreografi stessi a non pensare ad una precisa nominazione²¹.

Di fatto, delle fiabe e dei miti si conservano ambienti o figure noti, non riconducendo lo spettatore a delle specificità, ma cogliendone il tratto archetipico. Ciò vale sia quando il danzatore fa riferimento a una storia e a un personaggio specifici, sia quando una certa figura è scelta per il fatto stesso di essere ricorrente nel genere fiabesco, e non ha quindi nome proprio. Dei racconti ai quali si è ispirato Ravel ritroviamo allora il bosco, il carattere “inquietante” di alcune figure, il sonno iniziale (dal sonno di *La Belle au bois dormant*), il raccogliere sassolini dal sentiero (di *Petit Poucet*); troviamo la coppia di *La Belle et la Bête* (seppure le due figure siano leggibili anche come due “amanti”, fuori cioè dalla loro nominazione originaria); il rinvio a una figura umana che acquista connotazione animale (la Bestia e il Serpente); la relazione donna-acqua a richiamare Laideronnette in *Serpentin Vert*, che prima rischia di annegare, poi si immerge nella “Grotta dei bagni”.

Più che alla narratività dei testi in senso stretto, il lavoro di De Mey sembra rifarsi alla “narratività” musicale: come si vedrà, ciascuna figura fantastica è “chiamata” da un timbro, da un tema o da una precisa cellula motivica, e i cambi di sequenza coincidono con quelli che in partitura sono punti di articolazione.

Convergenze: alcune osservazioni

L’equilibrio e la sequenza della narrazione fiabesca sono chiaramente definiti: siamo sempre consapevoli di dove siamo nella storia e possiamo indovinare che tipo di evento si verificherà dopo, anche se non sappiamo esattamente quale forma assumerà. Questa coerenza narrativa è al contempo determinata da schemi di azione e reazione chiari e definiti: sappiamo che qualsiasi divieto sarà infranto (‘non aprire il baule d’argento!’ o ‘devi tornare prima del tramonto’), così come sappiamo che un animale aiutato dall’eroe si rivelerà, più avanti nella storia, detentore di poteri magici o avente la capacità in qualche modo di spianare il suo percorso. [...] Eventi, luoghi e personaggi senza radici o isolati possono essere mescolati in innumerevoli modi, ma il racconto

21. La denominazione di alcune delle figure nell’elenco di Duarte (cfr. nota 4 del presente saggio) non rinvia in modo univoco a una fiaba o a un mito: una regina cattiva, un principe disperato, una maga, due dispersi nella foresta, la strega, una naiade, ninfe e fauni.

di per sé mantiene sempre la sua integrità e la sua struttura²².

Dunque, il genere della fiaba ha precise convenzioni narrative, tra le quali Ravel recupera «ripetizione e trasformazione», «dialettica azione-reazione» e «semplicità d'espressione»²³. La musica reinterpretata cioè elementi delle strutture semio-narrative sia profonde che superficiali, e non si limita a riprendere elementi appartenenti alle strutture discorsive – come invece sia l'associazione di un tema o di una certa cellula motivica a un personaggio che la corrispondenza tra una particolare orchestrazione e le immagini suggerite da un titolo o una didascalia potrebbero far credere²⁴.

Come osservato per il riferimento al testo letterario, De Mey non cerca una traduzione del testo musicale, che a sua volta ripristina tratti della narratività della fiaba rendendone strutturali alcuni elementi (come fa poi il movimento). In generale, i cambi di sezione danzata si hanno nel video al nuovo numero di prova in partitura – anche se i passaggi più estesi ne coprono più di uno – della cui cellula ritmica o figura distintiva riprendono in alcuni casi il carattere.

Se il *Prélude* da un lato si apre mettendo a fuoco la dimensione del sonno, di rimando al sonno della Principessa dormiente a causa del sortilegio, dall'altro, in modo più significativo, introduce l'idea di un riassorbimento dell'uomo nella natura. La sezione ha allora, sul piano filmico, lo stesso carattere isagogico che il Preludio ha in quanto parte iniziale della composizione musicale²⁵.

L'ultima sequenza coreografica del *Prélude*, avente come protagonista la donna in abito giallo, lo lega senza soluzione di continuità alla *Danse du rouet*. Il girare della rocca del filatoio sembra qui trovare un corrispettivo nel girare su sé stessi: nella sezione iniziale la stessa danzatrice in abito giallo disegna alcune spirali in corrispondenza della figura ascendente-discendente ai legni. La spirale torna, nella *Danse du rouet*, nella coreografia sovrapposta ai numeri dal 21 al 26 in partitura: in questo caso

22. Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale", cit., p. 84. Il passo rinvia chiaramente a Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi Strauss e una replica dell'autore*, a cura di Gian Luigi Bravo (edizione realizzata di concerto con l'Autore), Giulio Einaudi, Torino 1966. Propp delinea lo strutturarsi della fiaba facendo riferimento a cento "fiabe o favole di magia" appartenenti alla tradizione orale russa, raccolte insieme ad altre in un unico volume dal linguista Aleksandr Afanas'ev. I diversi racconti risultano riconducibili ad un unico schema, realizzato in ciascuna fiaba in modo diverso. Esso consta di una successione limitata di eventi, che lo studioso chiama *funzioni*. Ogni fiaba ne sfrutta un certo numero: a prescindere dalla loro specificità, le funzioni presenti in una medesima storia rispettano l'ordine di successione generale, per cui una certa stabilità nell'articolarsi della narrazione è sempre assicurata.

23. I termini compaiono in Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale", cit., p. 97.

24. Si fa riferimento alla semiotica generativa di Greimas, stando alla quale il testo è un sistema composto da più livelli interconnessi, il cui senso emerge progressivamente. Si passa dalle strutture semio-narrative profonde e superficiali, relative ai contenuti essenziali del testo (ad esempio dei valori) e determinanti lo schema della narrazione, alle strutture discorsive, dove gli schemi astratti provenienti dalle strutture profonde acquistano spessore diventando personaggi, luoghi, e oggetti concreti. La narrazione delineatasi fin qui può essere espressa in diversi linguaggi (acquisendo ad esempio forma di brano musicale, film o coreografia). Questa espressione è una (struttura di) manifestazione, ossia il livello più superficiale del percorso generativo, quindi ciò con cui entriamo in contatto. Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Del senso*, Bompiani, Milano 1974. Essendo passibili di un'interpretazione multipla, situazioni e figure della "manifestazione" rendono *Ma mère l'Oye* un'opera aperta. Cfr. al riguardo Umberto Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1977 (1 ed. 1962).

25. Il *Prélude* presenta numerose figure. L'ordine di apparizione indicato da Duarte non sembra qui riscontrabile.

il danzatore gira su sé stesso nel momento (di sollevamento) del salto, a cui segue una caduta²⁶.

Pavane de la Belle au bois dormant è un assolo. Della fiaba a cui la musica si riferisce si trattiene dunque la dimensione di solitudine interna al sonno. Se molta letteratura musicologica vede nelle ultime quattro battute il risveglio della Principessa grazie al bacio del Principe, questo snodo nella creazione video viene invece a mancare²⁷.

Il successivo *Allegro* è affidato ad una figura maschile con un cappio al collo²⁸. Il restringimento dell'inquadratura sul suo volto in corrispondenza del grande *glissando* discendente degli archi enfatizza la drammaticità della situazione (poi ripresa nell'Interludio tra terzo e quarto quadro).

In *Les entretiens de la Belle et de la Bête* gli ingressi dei due amanti non realizzano una corrispondenza esatta tra musica e coreografia: mentre in partitura il tema della Bella, modale, è affidato al clarinetto e quello della Bestia, cromatico, è al fagotto in un momento successivo; nel video la comparsa della seconda figura si ha diversamente già sul primo tema. Pur non determinando quando il danzatore debba fare ingresso, il tema della Bestia è rilevante: il suo carattere minaccioso suggerisce di spostare l'azione nel pozzo, un luogo oscuro e inquietante. In generale, coreografia e montaggio conservano della musica il pattern "azione-reazione" tra i due temi/personaggi: nel racconto della Beaumont, la Bestia chiede ogni sera alla Bella di sposarla, richiesta a cui seguono continui rifiuti fino a quando la ragazza, credendo la Bestia morente, dichiara il suo amore. Se nell'andamento intervallare e nella ripetizione degli antecedenti²⁹ la musica riprende l'idea di supplica implicita nella richiesta, la amplifica poi nella sezione che conduce al *climax*. Il ripetersi e trasformarsi di queste "frasi di supplica" si traduce in una relazione tra i due danzatori visibilmente stretta sia sul piano fisico che su quello emozionale, e il montaggio ricrea il reagire di ciascuno agli impulsi provenienti dall'altro sia moltiplicando lo schermo e intensificando il ritmo interno alla successione delle immagini, che accostando angolazioni di ripresa differenti. Un particolare: De Mey accosta due inquadrature rendendo speculare il movimento degli interpreti, dandoci così l'impressione che corrano l'uno incontro all'altro o che si allontanino: ciò rinvia al fatto che nella fiaba i due protagonisti passano dall'essere distanti all'essere amanti³⁰.

26. Anche nella *Danse du rouet*, l'ordine di apparizione delle figure indicato da Duarte non sembra rintracciabile. Delle figure menzionate, una visione non informata da una consultazione dell'elenco permette comunque di riconoscere una maga (Marion Levy, indicata letteralmente come "colei che lancia sortilegi", cfr. *infra*), e in qualche modo si è portati a percepire la sequenza con più danzatori come una danza silvestre di ninfe e fauni (complice l'ambientazione). Una consultazione dell'elenco successiva alla visione potrebbe invece suggerire che il danzatore della sequenza coreografica corrispondente ai numeri dal 21 al 26 (in partitura) sia il Gatto con gli stivali (Cristian Duarte), dato che "calza" delle scarpe alle mani (cfr. *infra*).

27. Stando alla didascalia in partitura, a baciare la principessa dormiente è invece la Fata Buona.

28. Stando a Duarte, possiamo presumere che si tratti di "un principe disperato" (Samir Akika).

29. Con il termine "antecedente" si fa qui riferimento alle relazioni antecedente-consequente individuate per le battute 32-39 in *Les entretiens* in Emily Kilpatrick, "Therein Lies a Tale", cit., p. 85, es. 1.

30. Per questo particolare si fa riferimento alla sezione danzata corrispondente al numero 1 in partitura di *Les entretiens*. Se in un primo momento i due danzatori appaiono come due "amanti", riscontrare poi sul piano coreografico e filmico un'analogia con le dinamiche narrative proprie del racconto della Beaumont ci spinge a pensare che si tratti proprio della

Al numero 6 in partitura, sul *glissando* dell'arpa, due mani tremanti accendono un fiammifero: appartengono alla danzatrice in abito verde che, subito dopo, è protagonista della sequenza sul *solo* conclusivo del violino, realizzando così la coincidenza *solo musicale-assolo coreografico*. L'azione presenta una serie di cadute e uno sfregamento delle mani, gesto che assieme all'accensione del fiammifero rinvia alla *Piccola fiammiferai*³¹. Nell'Interludio che conduce al quarto quadro, la viola ha il volto di una nuova figura femminile³².

Relativamente a *Petit Poucet*, tre “fili” legano le tre sequenze video alla musica: nella lunga sezione iniziale l'irregolarità della figura “doppia” (cfr. *infra*) fa eco all'irregolarità del metro; i due “uccelli notturni” ai legni diventano due danzatori; la sequenza finale, con la stessa coppia, incarna la ripresa di primi e secondi violini³³. Nel successivo Interludio, i due *sol*i in cadenza di arpa e celesta sono rispettivamente l'immagine della donna incinta – che ha già mostrato il suo volto nel cameo – e l'assolo nel bosco innevato³⁴.

Laideronnette vede riapparire, tra le altre immagini, i danzatori di *Les entretiens*. L'averli indicati più genericamente come “amanti” risulta ora appropriato in quanto estendibile alla coppia protagonista di *Serpentin Vert*, fiaba che di nuovo utilizza la trasformazione uomo-animale. Il tornare della coppia nella sezione musicale ispirata all'Imperatrice delle Pagode trova poi un corrispettivo in partitura: anche qui assistiamo ad un ritorno, in quanto la cellula motivica da cui ha origine gran parte del materiale (intervallare) di *Laideronnette* viene reimpiegata, in forma variata, all'interno del tema della Bella³⁵. Ciò ha musicalmente una funzione coesiva anche a livello macroformale e, di conseguenza, la *rentrée* degli amanti assume analogo funzione nel video. Infine, si sottolinea come i suoni prodotti

Bella e della Bestia. Le due identità sono poi certificate dall'elenco, che indica Annabelle Chambon e Cédric Charron come coreografi-danzatori.

31. Il riferimento alla fiaba di Hans Christian Andersen è poi confermato dall'elenco di Duarte, in cui compare una “piccola fiammiferai” (Erna Omarsdottir).

32. Si tratta del cameo di cui si è precedentemente detto (cfr. nota 20 del presente saggio). Manca qui un'inquadratura dell'intera figura, e ciò non rende possibile ipotizzare a cosa l'immagine rinvii. La successiva comparsa della medesima danzatrice permette invece di cogliere un rimando all'iconografia sacra. Tale riferimento viene però a precisarsi solo consultando l'elenco che, come detto, indica tra le varie figure L'Annunciata: il rinvio è quindi ad un'opera di Antonello da Messina, *L'Annunciata di Palermo*, 1476, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, Palermo. Nel dipinto, lo sguardo è l'elemento principale (insieme alle mani). Nel video, lo sguardo (fisso) della danzatrice risulta in primo piano proprio perché la ripresa si concentra sul volto: ci sembra di essere guardati negli occhi.

33. La coreografia non sembra rimandare a un preciso racconto. Duarte indica i due danzatori come *due dispersi nella foresta* (De Keersmaeker e Burrows). La denominazione è generica, rinvia semplicemente ad una situazione ricorrente nelle fiabe e non a una specificità.

34. Se alla visione la sequenza non rimanda chiaramente né a una fiaba né a un mito, consultando l'elenco di Duarte possiamo pensare che a danzare sul *solo* di celesta sia Artemide (Kate Mc Intosh), dea della caccia e dei boschi. L'accostamento dell'Annunciata e di Artemide potrebbe aver ragione nel fatto che, seppur in modo diverso, entrambe le figure rinviano alla maternità. Se ciò è ovvio per la Madonna, meno lo è forse per la dea: si ricorda dunque che uno degli epiteti usati per riferirsi a quest'ultima era *Locheia/Lochia*, ossia “protettrice dei parti”.

35. Più precisamente, eliminando le alterazioni dalla cellula *fa diesis-do diesis-re diesis* di *Laideronnette* si ottiene in *Les entretiens* una nuova cellula (*fa bequadro-do bequadro-re bequadro*), i cui suoni sono dati per moto retrogrado (rispetto a quelli della cellula originale in *Laideronnette*). La successione che troviamo nel tema della Bella è pertanto *re bequadro-do bequadro-fa bequadro*.

dal movimento stesso e dal respiro siano parte della dimensione acustica, da un lato conducendo lo spettatore a una sorta di avvicinamento cinestesico, dall'altro quasi rimandando a quel vivificare il racconto che ne caratterizza la trasmissione orale³⁶. La convergenza tra le varie componenti della creazione si attua in *Tippeke* in modo diverso.

Si è detto che non è rappresentata una storia, ossia non viene riprodotto un significato. Si sfrutta invece della parola l'essere di per sé musicale, sottolineandone le consonanti. Ciò non toglie però che proprio la parola possa essere il luogo di convergenza tra dimensione acustica e movimento.

Il testo si articola su nove azioni, presentate prima al negativo e poi al positivo in ordine inverso³⁷. Alla parola chiave di ciascun verso corrispondono un movimento di danza, eseguito simultaneamente alla narrazione, e un multifonico del violoncello. Per ciascun colore prosodico – affermazione, interrogazione e negazione – si ha una differente modalità esecutiva dei multifonici, insieme a un diverso trattamento della somma di suono della voce, violoncello e rumori d'ambiente³⁸.

A questa convergenza si aggiunge quella di tipo “morfologico”, ottenuta, nello specifico, come segue:

i dati frequenziali della voce e i suoni multifonici sono utilizzati per filtrare i paesaggi sonori del film, i quali sono anche manipolati in funzione delle tecniche cinematografiche, come i glissandi che accompagnano l'allontanarsi dalla telecamera. Il compositore fa ricorso anche a tecniche di composizione assistita, per analizzare e generare il materiale melodico del violoncello a partire dai multifonici³⁹.

In questo generarsi dei diversi materiali l'uno dall'altro, si crea quindi una profonda coesione in senso materico. Non solo dunque una coreografia che incarna astrazioni, ma una musica che è “organica” e “incarnata” proprio perché dà voce all'astrazione e all'irrealtà, e parimenti all'oggettività di una condizione universale⁴⁰.

36. In *Laideronnette* compaiono altre figure, non tutte identificabili in maniera inequivocabile. La figura che ad una visione non preceduta da una consultazione dell'elenco di Duarte risulta riconoscibile è la donna in acqua in abito blu, sulla quale torneremo. Considerando invece l'elenco, l'unico altro riconoscimento possibile sembra essere quello della “regina cattiva” (Michèle Anne De Mey): l'espressione, la gestualità decisa, e il fatto che sia seduta su un ramo (assimilabile a un trono), fanno apparire la danzatrice come tale.

37. Nelle sue note al brano al link nella nota 8 del presente saggio, De Mey cita: «un cagnolino che non vuole mordere *Tippeke*, un bastone che non vuol colpire il cagnolino, un fuoco che non vuole bruciare il bastone, ecc.», per arrivare al punto in cui «si ricomincia in ordine inverso: sì, il gattino vuol mangiare il topo, e il topo saltare sulla corda per rosicchiarla, e la corda saltare sulla mucca per legarla, ecc.» (corsivi del testo).

38. Il capoverso riprende la nota al brano dello stesso De Mey in *ibidem*.

39. Felipe Merker Castellani – Anne Sèdes, *Extension du musical vers l'intermedialité: analyses des approches de Thierry De Mey et de George Aperghis*, Journées d'Informatique Musicale, Paris 2013, [p. 3], online: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03112216> (u.v. 12/4/2023), da cui anche l'impiego del termine “morfologico”.

40. Lo stesso De Mey afferma: «mi attengo a questo postulato: più una musica è astratta, oggettiva, più dovrà essere organica, incarnata». Cfr. Jean-Marc Adolphe – Charlotte Imbault (entretien par), *Au coeur des choses*, in «Mouvement, la revue indisciplinée», cahier spécial *Thierry De Mey*, sous la direction de Jean-Marc Adolphe, n. 59, avril-juin 2011, pp. 19-26: p. 24.

Proseguendo, si vedrà dunque per *Ma mère l'Oye* come sugli elementi archetipici del testo letterario e sugli elementi strutturali di quello musicale siano costruiti una serie di relazioni e rinvii, mentre per *Tippeke* si osserverà come l'idea di universale proposta si reifichi, suggerendo in entrambi i casi una dimensione psichica, ora di sogno, ora di ricerca introspettiva.

Orizzontalità e verticalità

«Coreografare è organizzare il movimento nello spazio e nel tempo»⁴¹: da questo assunto De Keersmaeker sviluppa un linguaggio cinetico che non nasce dall'osservazione del danzatore, ma dell'uomo, e si articola sulla polarità verticale-orizzontale considerandone i due assi sia separatamente, che nella loro complementarità e combinazione. Il passaggio dall'orizzontalità del muoversi carponi alla verticalità è la conquista del crescere, e conduce al camminare. È quindi nel camminare il fondamento del danzare: da qui il motto «il mio passo è la mia danza»⁴².

In *Tippeke* il camminare/correre è costituente e fondante del discorso coreico sia perché lo sostanzia per l'intera durata del lavoro, sia perché la costante liminalità della figura tra equilibrio e disequilibrio, dovuta al frequente piegarsi in avanti, è eco di una sua particolare condizione (fig. 1). Inoltre, il ridotto numero di gesti che la donna ripete si svolge a ben vedere sempre in sovrapposizione ad esso. Ad uno sguardo più attento si nota cioè come anche nelle situazioni in cui la figura sembra compiere la propria sequenza gestuale restando in una stessa porzione di spazio, sta in realtà interpolando (o sovrascrivendo) quei gesti a dei passi nell'una o nell'altra direzione: ciò che apparentemente è stabilità, costituisce invece una “variazione sul camminare”. Come asserito da De Keersmaeker sempre nell'ambito di questa seconda declinazione del *coreografare*, il camminare organizza lo spazio (e il tempo). Di fatto qui è proprio il camminare che ci porta da uno “spazio di luce” all'altro, e i tagli nel montaggio realizzano una coincidenza tra tempo della visione dello spettatore e tempo dell'azione, sebbene essa sia chiaramente solo apparente, dato il condensarsi nella durata del video di diverse fasi della giornata.

Relativamente a *Ma mère l'Oye* il camminare è sicuramente fondante per la sezione finale (cfr. *infra*) – che ha inizio con l'Interludio precedente *Le jardin féerique* (fig. 2) – ma nell'economia dell'intera creazione non ha la stessa rilevanza che assume in *Tippeke*, sia per la maggior varietà di situazioni e di gesti, sia perché questi diventano luoghi simbolici complessi.

De Keersmaeker definisce poi *asse del sociale* quello orizzontale, che si crea nell'aprire le braccia e sul quale si articolano i gesti delle stesse, che costituiscono o accompagnano il comunicare con l'altro

41. Anne Teresa De Keersmaeker in *Chorégrapheur Bach*, cit.

42. «My walking is my dancing» (*ibidem*).

(indicare, spingere, abbracciare, etc.) e di conseguenza accompagnano la parola. Una parola che prima di essere linguaggio articolato è soffio, alito vitale. Quindi il secondo motto, «la mia parola è la mia danza»⁴³, dove l'asse relazionale incontra il camminare ordinario.



Figura 1. Thierry De Mey, *Tippeke* (1996), frame dal VHS citato in nota 1. Tutti i diritti riservati. Disequilibrio fisico: busto piegato in avanti nel camminare, in eco all'instabilità psichica.



Figura 2. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dalla sequenza conclusiva del VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Continuo disequilibrio nel camminare, con spostamenti laterali e oscillazioni delle braccia.

Se dunque orizzontalità e parola convergono, riflettere su questi due aspetti in merito a *Tippeke* e *Ma mère l'Oye* richiede una scissione. Nel primo lavoro non c'è orizzontalità né dell'intera figura, né delle braccia. Unico gesto su questo asse, il tendere un braccio in avanti per orientare il movimento durante il camminare⁴⁴. Tale "unicità" trova ragione nell'assenza di relazione: la donna non ha partner, non cerca il contatto, piuttosto sembra "svolgersi addosso" le sequenze di gesti delle braccia. In linea con l'interpretazione proposta, possiamo leggere in questo una metafora del ripiegarsi della figura su se stessa.

Si potrebbe obiettare che però c'è una parola, e la parola è elemento di relazione. Non qui. La parola è sfruttata per le sue qualità fonetiche e per il peculiare essere musicale, per conto suo, di un testo fitto di consonanti, ed è questo il tratto che concorre allo sviluppo del materiale acustico (e elettroacustico). Non una parola che comunica in virtù del suo significato, ma che comunica inquietudine in quanto sgretolata perché sottoposta a improvvise accelerazioni, e che è gesto acustico e corporeo insieme. Riassumendo, per *Tippeke* potremmo dire allora che parlare e camminare sono coincidenti, mancando una dimensione orizzontale.

Una suggestione pittorica: l'idea di una parola, di una voce di donna nel bosco, rimanda sul piano iconologico a *La voce*, di Edvard Munch, nella sua versione del 1893 (fig. 3), dove quella a cui si allude sembra più precisamente una voce interiore, e dove la relazione figura-alberi e la luce paiono

43. «My speaking is my dancing» (*ibidem*).

44. «Nel video, [...] vediamo come la danza si riduca a volte a un ondeggiare del busto, ad alzate di spalle e a proiezioni della testa» (Philippe Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin*, cit., p. 150).

estremamente vicine alla pellicola di De Mey (fig. 4a, 4b).



Figura 3. Edvard Munch, *Summer-night. The Voice*, 1895, National Gallery of Norway, Oslo. Per motivi di copyright non è possibile offrire la riproduzione a colori dell'opera.



Figura 4a. Thierry De Mey, *Tippeke* (1996), frame dal VHS citato in nota 1. Tutti i diritti riservati. Relazione figura-alberi in ombra.



Figura 4b. Thierry De Mey, *Tippeke* (1996), frame dal VHS citato in nota 1. Tutti i diritti riservati. Relazione figura-alberi in luce.

Al contrario, se *Ma mère l'Oye* manca di un'enfasi sulla parola intesa come linguaggio organizzato, attraverso il movimento delle braccia sfrutta invece a pieno l'asse orizzontale nelle spirali, nell'orientare in generale il movimento, nel saltare e cercare il volo, nel contatto con l'altro sia esso abbracciare, respingere o ancora tendere un braccio per chiamare a sé con un gesto della mano. Un asse quindi vivo, che acquista un significato opposto quando è tutto il corpo a collocarvisi: allora è sonno, o morte.

Il bosco

La scelta di ambientazioni capaci di rivelare aspetti estremamente diversi tra loro e di forte impatto visivo è uno dei caratteri dell'estetica della *screendance* di De Mey. In entrambi i lavori considerati i danzatori si muovono nel bosco, a livello simbolico luogo di mistero, pericolo, ma anche

metafora della semioscurità dell'inconscio, luogo dionisiaco delle pulsioni o di catarsi, in cui è quindi possibile smarrirsi o rigenerarsi.

In *Tippeke* la dimensione più evidente è senz'altro quella psichica, in cui la donna sembra alla fine perdersi come suggeriscono, negli ultimi minuti del video, il prendere gradualmente le distanze da parte della telecamera e la scelta di una luce che “assorbe”: ciò che era emerso nel buio – un buio della mente, ma anche un percorso da semioscurità a buio – ossia la donna con il suo disorientamento, paradossalmente scompare nella luce, riducendosi a piccola ombra e dileguandosi grazie al *fast forward*. In senso invece strettamente fisico e visivo sembra impossibile guardare il bosco solo come natura, il che vale a dire che quelli tra cui la figura si muove possono essere considerati di fatto, come anticipato, “spazi di luce”. È infatti proprio la luce, con le sue variazioni, a creare diverse temperature nella relazione tra elementi che, tutto sommato, restano gli stessi. Le uniche eccezioni si ravvisano nel momento in cui la donna si avvicina alle luci del traffico e nella breve sequenza all'interno del tunnel, leggibile anch'essa come metafora di una condizione psichica.

D'appoggio alla lettura orientata in senso psicologico, per *Tippeke* si consideri il suo essere inizialmente un “doppio” esso stesso rispetto a quanto accade in scena nello spettacolo *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner* (1997)⁴⁵, nella cui economia ha funzione di apertura (fig. 5). Inoltre, se lo spettacolo utilizza dei tre compositori rispettivamente *Lyrische Suite*, *Verklärte Nacht* e il terzo *Wesendonck Lied*, quanto qui osservato in merito al trattamento della figura e del “circostante” rimanda ad altri lavori degli stessi compositori, *Wozzeck*, *Erwartung* e *Parsifal*; nel senso che in *Tippeke* riverbera ciò che li accomuna: in ciascuna il bosco è luogo di allucinazione, di disorientamento e di perdizione del sé. In questo contesto, dunque, torna nuovamente utile il rimando a Munch, e nell'inquietudine della donna nel video riverbera l'angoscia della figura femminile di *Ashes* (fig. 6), che non solo è figura nel bosco, ma essendo di fronte alla fine di un amore, è per esteso di fronte a una difficoltà e impossibilità nel comunicare: un'analogia non solo nell'ambientazione, ma anche nella mancanza di linguaggio – laddove l'essere in una condizione di ricerca del linguaggio significa non averlo ancora trovato – e di stabilità interiore.

Considerando i testi letterari di riferimento, quello di *Ma mère l'Oye* appare in prima battuta come il bosco delle fiabe, incantato o stregato, ma soprattutto terreno di prove da superare. Questo non vieta, a successivi livelli di lettura, di rintracciare una serie di simbolismi: ciò che è apparentemente *Heimlich*, ossia il contesto fiabesco e il rimando (seppur diluito) a certi personaggi, rivela tratti comuni con quel *Unheimlich* che a un raffronto superficiale tenderemmo a rilevare esclusivamente in *Tippeke*⁴⁶.

45. Cfr. scheda del lavoro al sito *Rosas.be*, online: <https://www.rosas.be/en/productions/389-woud-three-movements-to-the-music-of-berg-schonberg-wagner> (u.v. 15/4/2023).

46. Per la definizione di *perturbante* cfr. Sigmund Freud, *Il Perturbante*, in Id., *Opere (1917-1923)*, sotto la direzione di



Figura 5. *Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner* (1997), © Hermann Sorgeloos, immagine accessibile al sito *Rosas.be*, online: <https://www.rosas.be/en/productions/389-woud-three-movements-to-the-music-of-berg-schonberg-wagner> (u.v. 15/4/2023).

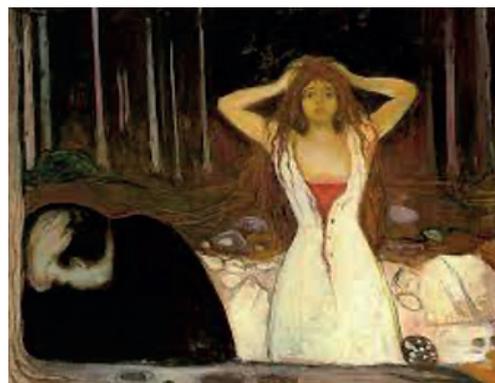


Figura 6. Edvard Munch, *Ashes*, 1894, National Gallery of Norway, Oslo.

Di fatto quindi, se lo spazio fisico è il bosco, le scelte registiche creano uno spazio di altro ordine, che in *Tippeke* è terreno di ricerca del sé e forse, anche di una propria parola – e parimenti di linguaggio strettamente coreografico, se si vuol considerare il lavoro in relazione ai precedenti della stessa De Keersmaeker⁴⁷ – e in *Ma mère l'Oye* è un luogo onirico, ma non esente dal perturbante.

È forte qui il richiamo alla percezione di una disorientante non-familiarità dell'ambiente, della presenza di un mistero inconfessabile custodito da quell'intrico vegetale; qualcosa che avrebbe dovuto restare segreto, nascosto in quel buio metaforico che sarebbe stato meglio non attraversare. Perché è proprio violando questo arcano che situazioni e ambienti rassicuranti e “familiari”, divengono improvvisamente forme di una realtà inquietante, “perturbante” (*Unheimlich*)⁴⁸.

Una prima presenza in questo senso si può identificare nel danzatore in posizione carponi ma “rovesciata” (fig. 7). Questa posizione sembra alludere al *dybbuk*, figura demoniaca della tradizione giudaica (fig. 8a, 8b, 8c): uno spirito che essendo appartenuto ad un uomo che ha commesso dei peccati, è costretto a vagare finché non trova dimora in un nuovo corpo⁴⁹.

Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2000, vol. IX, pp. 77-114 (1 ed. *Das Unheimliche*, in «Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften», voll. V-VI, Internationalen Psychoanalytischen Verlag, Leipzig 1919, pp. 1-28). Sull'argomento cfr. anche Flavia Tricorni, *Estetica e psicoanalisi*, Rubbettino, Catanzaro 2001, e Aldo Carotenuto, *Freud il perturbante*, Bompiani, Milano 2002.

47. In questo senso, tenendo conto che è la stessa De Keersmaeker a danzare, le scelte registiche e relative alla modalità di trattamento della parola compiute da De Mey realizzano una metafora di quanto proprio lei asserisce relativamente a *Tippeke*: «In *Tippeke* il mio obiettivo era di trovare da me un nuovo vocabolario, in quanto coreografa. [...] Lo vedo come l'inizio di un nuovo periodo nella maniera in cui voglio condurre le mie ricerche» (Philippe Guisgand, *Les fils d'un entre-lacs sans fin*, cit., p. 149).

48. Maria Elisabetta Bucci, *Una voce in attesa*, cit., p. 67.

49. Per un approfondimento cfr. Yossi Chajes, *Dybbuk*, in *Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions*, edited by Raphael Patai and Haya Bar-Itzhak, Routledge, New York, 2015, 2 voll., *ad vocem*, vol. I, pp. 133-135. Per una buona ricostruzione di questa figura si rinvia a *The unborn*, 2009, USA, regia David S. Goyer. Il film è successivo alla creazione di De Mey, tuttavia i due lavori sembrano rinviare alla medesima figura demoniaca. Il danzatore (fig. 7) compare nella



Figura 7. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Danzatore in posizione carponi "rovesciata".



Figura 8a. Frame dal film *The Unborn* (2009), regia di David Goyer. Tutti i diritti riservati. *Dybbuk* in libro antico (ricostruzione).



Figure 8b (sinistra) e 8c (destra). Frame da David Goyer, *The Unborn* (2009). Tutti i diritti riservati. Ricostruzione dell'incarnazione del *dybbuk*.

Come secondo caso, la relazione tra due figure: la donna intrappolata tra due tronchi d'albero e quella che sembra essere una sorta di maga che la chiama a sé. A farci interpretare queste due immagini come legate in un'unica situazione è il montaggio, che alterna il *focus* prima sulla maga e poi sulla sua ombra, all'attenzione sul cercare di liberarsi della donna in abito rosso, affiancando poi le due scene (fig. 9).



Figura 9. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Relazione maga-donna intrappolata, data dal montaggio.

sequenza collettiva le cui presenze possono essere associate a ninfe e fauni (cfr. nota 26 del presente saggio), dunque molto probabilmente Duarte non lo considera in quanto autonomo e corrispettivo di una qualche singola figura. Di fatto, dopo aver guardato il video, ricondurlo a una delle identità elencate non sembra possibile.

Costruendo l'immagine in modo da farci percepire la danzatrice in abito rosso come attratta dalla maga, De Mey riprende quella dinamica "attrazione-risposta" che è essenziale della situazione descritta da Ravel nelle didascalie (cfr. *Danse du rouet*): se Florine si dirige verso la sua fine (apparente), lo fa perché spinta dal sortilegio, quindi possiamo dire, più propriamente, che sia il filatoio ad attrarre a sé la ragazza⁵⁰.

Altra figura l'uomo che va a impiccarsi, la cui azione è presentata in due parti, inframezzate da altro materiale. E ancora la donna in nero – che grazie alla tipologia di *cue* creato tra montaggio e musica, per il quale la sua improvvisa comparsa si sovrappone a un repentino passaggio al registro grave – si associa ad una strega⁵¹.

L'impressione di vedere qualcosa che ci è ignoto si ha anche poco dopo la metà del lavoro, di fronte all'enigmatica figura con quattro braccia che, in linea con l'individuazione di un *perturbante*, potremmo interpretare come *Doppelgänger*: la figura è scissa e il movimento è raddoppiato per l'intera sequenza. Questo rimando a Otto Rank (*Der Doppelgänger*, 1914) e all'idea del sosia come espressione di un "doppio" non solo fisico ma soprattutto psichico, che è ombra o figura speculare ed è proiezione dell'inconscio, ha in effetti un legame con il "non familiare" (fig. 10). Esso è proiezione di quello stesso inconscio in cui risiede il rimosso, qualcosa che era *Heimlich* e che riapparendo grazie al sosia lo fa come *Unheimlich*, proprio perché torna dopo essere stato dimenticato⁵². Cosa cerca di dirci questa figura?⁵³

50. A convalida dell'analogia si consideri che la situazione realizzata dall'editing si sovrappone (anche) alla didascalia «allora si ricordarono della maledizione delle fate» (Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*, cit., *Danse du rouet*, numero 27). Si ricordi inoltre che una consultazione dell'elenco di Duarte successiva alla visione del cortometraggio offre una conferma dell'ipotesi che quella nella sequenza sia una maga (cfr. nota 26 del presente saggio). Che Marion Levy sia "colei che lancia sortilegi" si lega allora al sovrapporsi della situazione considerata alla didascalia citata.

51. L'ipotesi può dirsi confermata, in quanto tra le varie figure elencate da Duarte c'è "una strega" (Rebecca Murgi).

52. Per un approfondimento cfr. Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*, Literaricon, Treuchtlingen 2015.

53. Nell'elenco di Duarte compare un "uomo con quattro braccia" (Sidi Larbi Cherkaoui e Damien Jalet). Ciò riconduce inequivocabilmente alla figura di cui si è appena discusso. Se i danzatori di *Ma mère l'Oye* non si ispirano solo a fiabe ma anche a miti, è possibile ipotizzare un riferimento al *mito dell'androgino* (cfr. Platone, *Simposio*), secondo il quale la figura umana avrebbe avuto un tempo natura doppia. Si tenga però presente che l'immagine nel video non coincide esattamente con quella suggerita dalla descrizione data da Aristofane nel *Simposio*: ricordiamo che le coreografie non sono concepite come "traduzioni" dei testi dai quali i danzatori traggono ispirazione. Proprio per questo, un'eventuale conferma della provenienza dell'elemento base della sequenza (ossia le quattro braccia) dal *mito dell'androgino* non invaliderebbe la lettura proposta: la figura nel video resterebbe interpretabile come *Doppelgänger*, quindi come rientrante nel *perturbante*. Ciò è vero pure perché un rinvio all'*Unheimlich* è presente non solo in questa situazione ma anche in altre, e perché il tema dell'inconscio è altresì legato a quello del sogno (al quale il mondo fantastico costruito da De Mey rinvia).



Figura 10. Thierry De Mey, *Ma mère l'Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. *Doppelgänger*: la figura è scissa e il movimento è raddoppiato per l'intera sequenza. Al gioco conscio-inconscio – o anche veglia-sogno – rinvia altresì il frequente cambiare della messa a fuoco.

La relazione figure-natura

Se, come detto, interpretiamo l'agire inquieto della donna in *Tippeke* come l'agire di una psicologia, e il “circostante” appare come sua estensione – citando Arnaud «io sono lo spazio dove sono»⁵⁴ – non possiamo non rimarcare come, soprattutto in apertura del video, questo sia sottolineato dal costume.

Nella relazione creata in *Ma mère l'Oye* tra presenze umane più o meno reali e ambiente, si può leggere un riassorbimento dell'umano nell'animale e nel vegetale, realizzato a livello tecnico sia con costumi che rendono le figure della stessa materia che le circonda, secondo una logica elementale; sia per similitudine, creata dal montaggio; sia con azioni della natura stessa. Alcuni esempi relativamente alle prime due modalità: l'abito verde muschio per la donna che riposa sul tronco coperto di muschio verde; la ragazza che veste un abito marrone-aranciato come le foglie su cui è sdraiata ed è assimilata agli insetti che si muovono su quelle stesse foglie grazie ad un *close-up* e al raddoppiarsi dello schermo; o ancora, poco più avanti, la situazione analoga, dove da una parte una donna dorme indossando un abito giallo come le foglie su cui è stesa, dall'altra la sua mano si apre con/come una foglia. La prima delle figure alle quali si è appena fatto riferimento suggerisce un rinvio alla favola di Narciso (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*): come il fanciullo, la danzatrice appare rapita dal riflesso della propria immagine sull'acqua. In questo caso, il riassorbimento nella natura avviene quindi su un doppio livello, in quanto non si realizza solo grazie all'adozione di un particolare costume, ma è implicato nello stesso rinvio alla favola: nel punto in cui Narciso muore – per il dolore causatogli dal non poter essere l'amante della propria immagine – sorge un fiore che prende il suo nome⁵⁵.

54. Noël Arnaud, *L'État d'ébauche*, Le Messager boiteux, Paris 1950. Le pagine non presentano numerazione.

55. Duarte offre una conferma di quanto ipotizzato nel corso della visione: nel suo elenco compare Narciso (Iris Bouche).

Si può poi considerare il danzatore protagonista della sequenza di cadute: il fatto che “calzi” degli scarponi anche alle mani, e che cada di schiena in una posizione che ricrea seppur indirettamente un quadrupede, lo rende assimilabile ad un animale⁵⁶. Particolarmente efficaci sono poi i passaggi che si concentrano su braccia e mani che “camminando” su rami di albero, o su un tronco laddove sono coinvolti più *performers*, sembrano formare un’unica concrezione con l’elemento arboreo. «Questo cancella, o almeno rende porosi, i confini tra i danzatori e il loro ambiente: di nuovo, spazi e corpi sembrano presi nello stesso “tessuto” del mondo»⁵⁷. Si può dire allora che se qui c’è una “relazione di materialità”, intesa come elementalità, in *Tippeke* l’assimilazione all’ambiente attraverso il costume, nella dimensione psicologica proposta, crea all’opposto una “relazione di immaterialità”, dato che ci muoviamo dentro a un *io*.

Tornando a *Ma mère l’Oye*, l’acqua e la terra sono invece ciò che letteralmente riassorbe l’uomo nella natura: una figura femminile viene inghiottita dalla terra, poi un’altra dall’acqua, dopo essere stata spinta dalla corrente⁵⁸. Di fatto, come il bosco stesso, l’acqua ha una valenza simbolica essendo sia elemento di perdizione/morte, sia di salvezza/rigenerazione: è archetipo di purezza e rinascita, ma anche luogo in cui si può annegare. In ultimo, un’immagine che si colloca a metà strada tra l’idea di una mimesi ottenuta grazie al costume e il riassorbimento della figura, ossia la donna in abito blu che galleggia sull’acqua (fig. 11): subito il pensiero corre a *Ophelia*, di John Everett Millais (fig. 12).



Figura 11. Thierry De Mey, *Ma mère l’Oye* (2001-2004), frame dal VHS citato in nota 2. Tutti i diritti riservati. Donna in blu: mimesi e riassorbimento nell’elemento *acqua*.



Figura 12. *Ophelia*, 1851-1852, John Everett Millais. Tate Gallery, London.

56. Una consultazione dell’elenco di Duarte successiva alla visione consente di fatto di ipotizzare che si tratti del Gatto con gli stivali (cfr. nota 26 del presente saggio).

57. Sophie Walon, *Poetic Phenomenology in Thierry De Mey’s Screendances: Open Corporealities, Responsive Spaces, and Embodied Experiences*, in «The international Journal of Screendance», Editors Douglas Rosenberg and Claudia Kappenberg, vol. IV, Fall 2014, pp. 28-43: p. 37, online: <https://screendancejournal.org/index.php/screendance/issue/view/135> (u.v. 13/4/2023).

58. Se alla visione non è immediato stabilire quale sia il riferimento testuale, il fatto che nell’elenco di Duarte sia presente una “Proserpina rapita” (Charlotte Vanden Heiden) può far pensare in un secondo momento che per la sequenza in cui la danzatrice è inghiottita dalla terra si sia tratta ispirazione dal mito del ratto di Proserpina, trascinata dal dio degli Inferi nell’Ade. Se l’ipotesi fosse corretta avremmo per questa figura – come per Narciso – un sovrapporsi di mito e riassorbimento nella natura.

Da qui un ulteriore rinvio:

Le sue vesti si sparsero larghe e, come fosse una sirena, la sostennero alquanto. Ed ella veniva cantando frammenti di vecchie arie, come colei che fosse inconsapevole della sua propria sventura, o come una creatura che avesse avuta origine in quell'elemento e che quasi vi si sentisse adattata e disposta dalla natura. Ma a lungo non poté durare, ché in breve le sue vesti, fatte pesanti dall'acqua di cui s'erano imbevute, trassero la meschina dal suo canto melodioso a una fangosa morte⁵⁹.

Nelle parole della Regina di *Amleto* c'è, quindi, una suggestione che sembrerebbe motivare la scelta di un rimando al pittore preraffaellita, perché se da un lato Ophelia galleggia come una sirena mentre le sue vesti si gonfiano nell'acqua, dall'altro lo fa «come una creatura che avesse avuta origine in quell'elemento e che quasi vi si sentisse adattata e disposta dalla natura»⁶⁰. Di nuovo quindi una logica elementale e “di assimilazione”⁶¹.

Uscendo dalla dimensione materica, posto che l'interesse per un'animalizzazione del corpo è parte dell'estetica di De Mey, cogliere qualità animali e vegetali è possibile grazie a precise modalità di ripresa (e anche di direzione coreografica). Stando a Wesley Lim, per il regista si può parlare in senso cinematografico di “deteritorializzazione”, intesa nella declinazione offerta da Erin Branningan: la perdita di rilevanza indicata dal termine è dunque quella del volto, non più ritenuto primario nel veicolare l'espressione, e avviene a favore dell'intero corpo⁶². Se applicato a quest'ultimo e non limitatamente al viso, l'avvicinamento – il *close-up* cinematografico – consente nella *screendance* di cogliere micro-movimenti che possono quindi assumere un significato estetico. In questo senso, un tipo di ripresa che ricorda quella del documentario naturalistico, di frequente concentrato su dettagli dell'animale. Ciò non toglie che il *close-up* sul viso sia comunque utilizzato per quelle presenze che, a differenza di altre, manifestano un particolare stato emotivo o lo suggeriscono: come gli “amanti”, dei quali si sottolineano al contempo opposizione e tenerezza; o la “strega”, che compare inaspettatamente, guardandoci. Se, da un lato, del danzatore si seleziona il dettaglio, dall'altro il corpo viene colto nella sua interezza nel muoversi con una velocità “animale” allargando il campo visivo, come accade nel frammento in cui più danzatori corrono e saltano.

Essere vicini al regno animale e vegetale è anche essere legati alla terra. In un'intervista di Sophie Walon a De Mey, il regista spiega come posizionare la telecamera in basso consenta di catturare

59. William Shakespeare, *Amleto*, trad. it. Gabriele Baldini (con testo inglese a fronte), Rizzoli, Milano 2001, p. 239 (I ed. *Hamlet*, N.L. and John Trundell, London 1603).

60. *Ibidem*.

61. L'interpretazione suggerita dalla visione è confermata dall'elenco di Duarte, in cui è menzionata un'Ophelia (Sarah Chase).

62. Erin Branningan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 43-44, ripreso in Wesley Lim, *An Enhanced Otherworldliness: Thierry De Mey's Screendance Based on William Forsythe's "One Flat Thing, reproduced"*, in «Dance Research Journal», edited by Helen Thomas, vol. L, n. 1, May 2018, pp. 47-66, in particolare p. 55.

qualità *fisiche e terrestri*:

La posizione della telecamera, specialmente l'altezza dalla quale si filma, è cruciale. Non voglio riprendere da una prospettiva che va oltre l'occhio, che trascura la carnalità dei corpi, e intellettualizza e razionalizza ciò che viene mostrato. Voglio una prospettiva corporea che rispetti il baricentro dei danzatori: ecco perché solitamente riprendo dall'altezza della pancia⁶³.

Il movimento acquisisce quindi una connotazione nuova non solo perché reso depositario di altri significati e quindi elemento di un discorso nuovo, ma anche attraverso le modalità di ripresa stesse.

Tempo

Analogamente allo spazio, il tempo in *Tippeke* è organizzato dal movimento. Come anticipato, la coincidenza tra tempo della visione e tempo dell'azione è solo illusoria, dato che l'intero arco della giornata si condensa nella durata del video – come del resto accade quasi sempre nelle opere di finzione. Allora, se il tempo della visione non corrisponde per ovvie ragioni alle ventiquattr'ore, con cosa coincide?

Ragionando nella direzione qui percorsa, interpretiamo il variare della luce come il passare della donna da un pensiero all'altro, da un tentativo all'altro di ritrovarsi. In questo senso è significativa la coincidenza tra buio e avvicinarsi al traffico. Che il contatto con ciò che è a lei esterno sia ciò che più la allontana (o la allontanerebbe definitivamente) da sé stessa? In effetti sembrerà poi fuggire da quella situazione, apparentemente temendola, e il suo portare la mano quasi a coprire l'orecchio lascia ipotizzare un non voler sentire quanto ciò a lei esterno "dice".

Il tempo dell'immagine di *Ma mère l'Oye* è quello dei cicli stagionali. Anche in questo caso quindi, siamo di fronte a una serie di rinvii, primo fra tutti il cambiare del bosco nei suoi colori: particolarmente suggestiva è la sequenza corrispondente al *solo* orchestrale di celesta, in cui riconosciamo l'inverno dalla presenza della neve. Ulteriore rimando alle stagioni sono alcune azioni dei danzatori come, sempre relativamente all'inverno, il loro iniziale dormire, che richiama il letargo invernale e dunque un sonno della natura, o più avanti, lo svegliarsi e bagnarsi nelle acque della danzatrice assimilata al tronco d'albero grazie al costume, che sembra alludere al risveglio primaverile (e al contempo alla favola di Narciso). Il rinvio alle stagioni non è trattato in maniera lineare, ovvero, a partire all'incirca dalla metà del video, le sequenze si avvicinano in maniera più serrata, tornano per la seconda volta delle situazioni già viste, aumenta la frequenza dell'alternanza *bianco e nero-colore*: siamo in un sogno, e diverse temporalità possono mescolarsi, così come le diverse immagini e i loro

63. Sophie Walon, *Poetic Phenomenology in Thierry De Mey's Screendances*, cit., p. 34.

colori possono essere messi a fuoco in modo diverso. Per concludere, al rinvio ai cicli stagionali sembra sovrapporsi una circolarità nella relazione tra la dimensione del video e quella di noi spettatori: se all'inizio del sogno abbiamo chiuso gli occhi e le presenze che dormono nel bosco non solo ricalcano il dormire della natura in inverno, ma sono lo specchio del nostro esserci addormentati, allora l'ultima parte del lavoro mostra dei "ritorni a casa". In effetti, rispetto al materiale musicale precedente, armonicamente *Le jardin féerique* può considerarsi proprio un "ritorno a casa": siamo alla fine del video-sogno, stiamo per svegliarci⁶⁴.

Girare, cadere e "volare"

Se si chiede a un bambino di ballare, questo inizia a girare su sé stesso o a saltare. Dunque si tratta di movimenti che istintivamente associamo alla danza e che, pur nella loro relativa semplicità, hanno un ruolo fondamentale nel pensiero di De Keersmaeker: «coreografare è [anche] girare e saltare»⁶⁵. Sottolinea infatti l'artista che proprio la *spirale* è la figura utilizzata in tutti i suoi lavori. Si precisa qui che la scelta non è dettata da una mera volontà di individuare un'azione facilmente riproducibile in quanto semplice e già nota a livello neuromotorio poiché esperita sin dall'infanzia; ma ha ragioni di ben altro spessore. Da un lato è incarnazione di un'entità geometrica – e tanto i rapporti numerici quanto la geometria sacra sono cari a De Keersmaeker⁶⁶ – dall'altro è sintesi di un modo di pensare la vita: nell'atto del girare su sé stessi si cambia, e trasformati ci si ritrova nello stesso posto di partenza ma mai esattamente nello stesso punto. In questo senso allora si interpreta la peculiarità delle spirali impiegate in *Tippeke*: il punto in cui la figura viene a trovarsi al termine di ciascun giro è visibilmente distante da quello di partenza. Dunque, un uscire da sé che sembra condurre la donna

64. Si tenga presente che anche le didascalie di Ravel in partitura "dipingono" un risveglio: dopo l'ingresso del Principe guidato da Amore, la Principessa si sveglia sul fare del giorno e tutti i personaggi dei precedenti quadri del balletto si riuniscono attorno alla coppia, che viene benedetta dalla Fata Buona.

65. *Chorégrapheur Bach*, cit.

66. La geometria sacra è un'espressione grafico-iconica che si avvale di figure geometriche costruite rispettando misure e proporzioni simboliche proprie di diverse culture, filosofie e religioni. Oltre alla sfera, sono figure tipiche della geometria sacra i celebri *solidi platonici*: cubo, tetraedro, ottaedro, dodecaedro, icosaedro. La geometria sacra è altresì insita nella natura, e pertanto "sacra" in quanto "geometria della vita": si pensi al disporsi secondo la Sequenza di Fibonacci delle foglie di felce o dei petali della *Camelia japonica*, o al mandala disegnato dal pesce palla giapponese per attirare l'attenzione della femmina durante il corteggiamento. Si veda in proposito il video BBC Earth, *Life Story*, ep. 5, online: <https://www.youtube.com/watch?v=hpdLQae5wP8> (u.v. 17/4/2023), mostrato dalla stessa De Keersmaeker nel corso della conferenza *Chorégrapheur Bach*, cit. Nella medesima occasione, De Keersmaeker riconosce il suo ricorso alla geometria sacra nella coreografia come rispondente alla descrizione che la filosofa Isabelle Stengers fa a proposito del concetto di "pratica", descrizione valida (stando alla studiosa) sia per i credenti che per gli uomini di scienza: la "pratica" è «un attaccamento a qualcosa che non si può totalmente identificare, né è possibile appropriarsene totalmente, ma che spinge a riflettere, a esitare, a sentire meglio». I due principi che De Keersmaeker afferma di prendere in prestito dalla geometria sacra per il suo lavoro di composizione sono la Sezione Aurea e la Serie di Fibonacci – in cui ciascun numero è la somma dei due numeri precedenti. La coreografa si serve ad esempio della Serie per organizzare nel tempo gli ingressi dei danzatori, pensati come quelli degli strumenti in una Fuga, a distanza di 1, 2, 3 o 5 battute.

sempre ad un “altrove”, che sempre più la allontana da una possibilità di equilibrio. L'impossibilità di abbandonare l'inquietudine che caratterizza la condizione della donna trova poi un correlativo nell'impossibilità di staccarsi dal suolo: di fatto, nella coreografia non compare il salto.

Il tentativo di negoziazione tra polo della verticalità e dell'orizzontalità ha due possibili esiti: la caduta (laterale o indietro) o il volo. È in questi termini che va inteso l'enunciato «coreografare è sfidare la gravità»⁶⁷. Se, come detto, è il camminare a sostanziare la danza in *Tippeke*, e il ridotto set di gesti che la donna ripete si articola quasi sempre per sovrapposizione ad esso, allora l'evidente instabilità del movimento non trova soluzione né nel cadere, né nel cercare il volo: questo “non risolvere il movimento” può essere letto come un restare bloccati nella propria condizione.

Gli elementi che De Keersmaeker desume dalla terza e dalla quarta declinazione del coreografare compaiono anche in *Ma mère l'Oye*, seppur in modo diverso: appaiono qui legati a doppio filo, cioè vengono a combinarsi. In più casi, la spirale è inserita in movimenti di caduta, ossia il danzatore non chiude il giro su sé stesso recuperando l'asse verticale ma cadendo; mentre il saltare verrà a delinarsi meglio come ricerca del volo.

La spirale è utilizzata sia negli assolo che nelle sequenze di coppia. Laddove essa non è inserita in una caduta, è connotata poeticamente – come in *Pavane* – da morbidi gesti delle braccia che l'accompagnano. Alcuni esempi significativi del suo impiego: come osservato, particolarmente efficace risulta la corrispondenza spirale-figura ascendente/discendente ai legni nella *Danse du rouet* sia in quanto rimando al girare del fuso, sia in quanto incarnazione della figura musicale – si ricordi che la spirale è poi impiegata nell'intera coreografia corrispondente ai numeri dal 21 al 26 in partitura. In *Les entretiens*, non sono solo i due “amanti” a muoversi in spirale nel pozzo, ma anche la telecamera adotta la rotazione, sovrascrivendo il suo movimento a quello delle due figure. Ancora, la ripresa fa propria la rotazione dell'impiccagione, in modo tale che chi osserva abbia l'impressione di sostituirsi al danzatore.

In *Ma mère l'Oye* si può cadere da un albero ma anche cercando il volo, uscendo da sé stessi e rientrandovi realizzando una spirale, oppure per una sorta di “incapacità” di restare in piedi. A livello filmico non solo la caduta è ripresa spesso dal basso, come altri movimenti, per cui a livello cinestesico sembra quasi di cadere nel guardare; ma anche il montaggio ne fa un particolare uso, impiegandola a creare ora una sequenza estesa (cfr. sequenza uomo-quadrupede) ora quasi un loop, conducendo a una sorta di *glitch* percettivo per cui il tempo della visione, nei suoi ritorni, sembra congelarsi (cfr. *Les entretiens*, sequenza finale). Nella sua conferenza, De Keersmaeker da un lato sottolinea che *cadere* è anche *morire*, e dall'altro suggerisce che non necessariamente il volo rientra nella dimensione della *réverie*. Queste istanze trovano riscontro in *Ma mère l'Oye*: nonostante i movimenti sui quali la coreo-

67. *Chorégrapheur Bach*, cit.

grafa belga struttura il proprio operare siano qui sviluppati diversamente, essi presentano, in qualche caso, un punto di contatto con il modo in cui l'artista li pensa. Ossia, se il rinvio a Ophelia è eco del *morire* – poiché, come si ricorderà dalla lettura dell'*Amleto*, la ragazza muore proprio perché caduta in acqua – molti dei tentativi di volo si risolvono in una caduta quasi a voler ricordare che, comunque, restiamo legati alla terra.

Relativamente al volo, De Mey lo tratta spesso analogamente alla caduta se è in essa che termina, ossia riprendendolo dal basso; mentre in maniera diversa guarda alla sequenza che coinvolge il maggior numero di danzatori, l'unica in cui il cercare il volo conserva forse un tratto fantastico, traducendosi in salti che suggeriscono leggerezza e sembrano moltiplicarsi grazie all'uso dei tre schermi, il quali prima mostrano il contrappunto tra le diverse presenze mediante inquadrature ampie, poi lasciano il posto a *focus* su singole figure.

Poetiche: incarnazione e riassorbimento come permanenza dell'umano

L'incontro con Ann Veronica Janssens le cui opere minimaliste coniugano, nel loro essere quasi immateriali, leggerezza e concretezza, è per De Keersmaecker decisivo. Dopo una serie di spettacoli con illuminazione e apparato scenico abbastanza complessi, la coreografa sente la necessità di guardare al movimento secondo una logica nuova, minimale: non un minimalismo che rinnega la complessità del pensiero all'origine delle declinazioni precedentemente elaborate, né una volontà di tornare al minimalismo del suo lavoro su musica di Steve Reich; ma un pensare la coreografia in un'ottica di sottrazione e messa a nudo. Coreografare significa quindi «celebrare la nostra umanità»⁶⁸. Determinanti per l'approdo a quest'idea sono anche l'incontro con Patricia De Martelaere e la riflessione della filosofa sull'ecologia e sul nichilismo del nostro tempo⁶⁹. Secondo De Keersmaecker, ciò che sopravvive di fronte al disfacimento del reale è la nostra umanità, sia nel suo essere contenuto di un corpo nudo, che nel nostro essere parte della natura. Il pensiero di un'umanità “che resta”, ossia che persiste in

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*. Il riferimento è nello specifico a Patricia De Martelaere, *Wat blijft: essay*, Querido, Amsterdam 2007. Nel saggio, la filosofa riflette sulla transitorietà e la permanenza: tutto è transitorio, o c'è qualcosa di più profondo che resta? La risposta è che è il Nulla stesso a rimanere, e a questo Nulla (o non-qualcosa) noi stessi apparteniamo. La permanenza non può infatti essere permanenza di qualcosa perché questo “qualcosa”, in quanto tale, non potrebbe che essere transitorio. È infatti un errore, secondo De Martelaere, pensarci come un “qualcosa” collocato in un Nulla inospitale. Se è al Nulla che noi apparteniamo, esso è anche fondamento di tutta la realtà, ovvero sia di ciò che è contenuto coscienziale, sia di ciò che è al di fuori di noi – che tuttavia non conosciamo che come contenuto di coscienza. Tali contenuti non sono cose, cioè non sono transitori, ma vanno considerati come manifestazioni di un'unica presenza, quel Nulla di cui noi facciamo parte. Se quindi, stando a De Martelaere, De Keersmaecker sostiene che in quanto coreografa non può che sottrarsi dal dire che di fronte al disastro climatico, alla distruzione della Natura e al disfarsi non solo sul piano ecologico ma anche in senso estetico non resti nulla, la sua “celebrazione dell'umano”, in cui questo è corpo nudo e parte della Natura, sembra quindi lasciar intendere che per lei un riassorbimento si ha non in un non-qualcosa, ma in un tessuto comune a noi e al mondo.

quanto essenza di un corpo, si reifica in *Tippeke* in maniera particolare: se è vero che spazio e figura coincidono e se è vero che questa coincidenza “è” un’interiorità, allora il corpo è vestito dello stesso spazio in cui si muove, ossia perde il suo costume in senso fisico ed è in una certa misura messo a nudo (come lo è la psiche). Celebrare l’umano comporta poi l’eliminazione di tutto ciò che è superfluo, in conseguenza della quale la responsabilità della performance ricade interamente sull’interprete, che acquisisce così un’importanza *massima* agendo su un materiale ridotto al *minimo*: l’orizzontale e il verticale, il camminare e il soffio, girare e saltare, cercare il volo e cadere. Di questa gestualità partecipa in *Tippeke* anche l’ambiente, in quanto “estensione” della figura femminile.

L’idea di un riassorbimento dell’uomo nella natura, individuata nella scelta e nel trattamento dell’immagine da parte di De Mey, sembra ora anche “incarnare” quell’essere parte della natura che per De Keersmaeker permette e sostanzia la permanenza dell’umano. In *Ma mère l’Oye* il regista lega questo principio di “assimilazione” al *femminile*, facendo sì che esso assuma una connotazione diversa da quella che ha in *Tippeke*: è la donna ad essere schiacciata dai tronchi, a essere inghiottita dall’acqua e dalla terra, ma anche a essere generatrice. In questo poi, un’ulteriore relazione: la donna incinta è assimilabile all’acqua, questa volta intesa non come luogo di morte, ma come simbolo di vita.

Organizzare la visione

In *Ma mère l’Oye* quello dello spettatore è un punto di vista dinamico: le varie tipologie di ripresa fanno sì che nel corso della visione esso si sposti. Gli occhi con cui guardiamo sono i nostri quando l’inquadratura è ampia o la ripresa è frontale, quando cioè tra noi e l’oggetto ripreso c’è, rispetto ad altri momenti, una maggiore distanza. Una distanza necessaria dunque ad allargare il nostro campo visivo per farci cogliere un’azione o una figura nella sua interezza. I nostri occhi diventano invece quelli del regista quando la telecamera si addentra in spazi che altrimenti non sarebbero accessibili allo sguardo, ad esempio quando ci affacciamo tra i tronchi che schiacciano la donna in abito rosso, o siamo vicinissimi a un dettaglio del corpo, come solo la telecamera del documentarista può fare. Ci identifichiamo nel danzatore invece, quando abbiamo la sensazione di cadere mentre è lui a farlo o quando, sempre grazie a una ripresa dal basso, le braccia che diventano un tutt’uno col tronco sembrano le nostre, perché è così che lo vedremmo se fossimo al suo posto.

Alla realizzazione delle varie tipologie di soggettiva concorre lo *split screen*: in qualche caso, esso ci colloca contemporaneamente in più di una delle posizioni che il regista occupa nel guardare una figura cosicché vediamo, nello stesso momento, una singola situazione da più prospettive (altrui). Nella sequenza che vede protagonista l’uomo con quattro braccia, lo *splitting* costruisce ancora un altro tipo di fruizione: in alcuni momenti, mentre conserviamo il nostro punto di vista e ci sentiamo guardati dal danzatore (nello schermo centrale), gli screens laterali ci mettono dietro alla telecamera,

che inquadra invece il bosco.

Non solo noi guardiamo le figure del nostro sogno, ma anche alcune di loro guardano noi: se la strega e il *dybbuk* vogliono intimorirci o interrogarci, il *Doppelgänger* sembra parlarci, e la maga chiamare anche noi a sé.

Dunque, in generale, oltre a rendere dinamico il nostro punto di vista, De Mey rende la visione un'esperienza cinestesica. Di rimando all'idea di "incarnare astrazioni" o a quella di una "musica che incarna", anche quindi una "visione che incarna" il movimento osservato.

In *Tippeke* invece, la modalità di ripresa ci fa seguire la donna nel suo viaggio, ma non ci consente mai di identificarci con lei: se in alcuni momenti la osserviamo da vicino, subito la telecamera recupera la distanza.

In *Ma mère l'Oye*, alla danza *tout court* si aggiunge quella realizzata dall'editing. Frazionando lo schermo, lo *splitting* consente di far comparire il frame contenente il girato prima da un lato poi dall'altro – perlopiù seguendo la direzione del movimento della telecamera e/o del performer (anche lasciando in nero metà dello schermo) – oppure di presentare insieme più inquadrature relative o a una stessa sequenza coreografica o a sequenze coreografiche diverse; mentre l'alternanza tra *widescreen* non anamorfico e anamorfico modifica costantemente le proporzioni di una stessa immagine⁷⁰.

Il combinarsi di questi "passi" dà origine a sezioni filmiche che hanno quindi un loro ritmo interno. Quest'ultimo influenza il nostro ritmo di visione, sia costringendoci ad una continua mobilità dello sguardo, sia generando una mobilità percettiva (laddove le proporzioni di un'immagine cambiano). Inoltre, la velocità con cui le diverse tecniche di gestione dello schermo si alternano spesso contrasta con il passo della musica e/o con il ritmo insito nell'articolarsi della struttura musicale, e può pertanto alterare la percezione di entrambi⁷¹. Un esempio in tal senso è la sezione iniziale del *Prélude*: se il tessuto sonoro è tutto sommato statico, le diverse modalità di *splitting* si susseguono invece in maniera serrata, introducendo così numerose figure. La coreografia del montaggio crea un secondo livello di articolazione della composizione raveliana: il visivo ri-articola il sonoro. Ciò è vero anche per quelle sequenze filmiche che, pur avendo ampia durata, presentano un'unica coreografia. Il ritmo della danza creata mediante l'editing si sovrascrive, chiaramente, anche a quello della danza *tout court*.

Attraverso lo *split screen*, De Mey orienta poi la nostra percezione sia della natura del movimento di una singola coreografia, sia della relazione tra coreografie diverse: taglia il girato e accosta

70. Nel *widescreen* anamorfico le bande nere al di sopra e al di sotto dell'inquadratura scompaiono e si utilizzano tutte le linee di risoluzione disponibili.

71. Nel corso della *lecture Sublimi anatomie* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7/12/2021) condotta da Letizia Gioia Monda, online: <https://sublimianatomie.palazzoesposizioni.it/lezione/de-mey-thierry> (u.v. 20/7/2023), De Mey sottolinea che essendo musica, cinema e danza discipline del tempo, nel momento in cui si tratta la componente cinematografica secondo quegli stessi principi che regolano la creazione di una coreografia ciò che cambia maggiormente è proprio la percezione della durata (musicale, ma anche del movimento). Il regista precisa inoltre che nei suoi lavori il ritmo creato dal montaggio è ciò che mantiene alta la nostra attenzione nell'identificarci con ciò che abbiamo di fronte.

quegli *shots* che presentati contemporaneamente possono farci vedere situazioni “invisibili”, cioè non reali.

Un esempio dell’uso di frammenti appartenenti ad una stessa sequenza coreografica secondo questa modalità è individuabile considerando di nuovo il *Prélude*, dove abbiamo l’impressione che la donna in abito verde attraversi i tre schermi generati dallo *splitting*: si nasconde dietro ad uno degli alberi del “quadro” centrale per poi fare capolino, in uno degli screens laterali, dietro a quello che è in realtà lo stesso albero.

Anche nella sezione che impiega più *performers* (ninfe e fauni) De Mey divide lo schermo in tre pannelli, moltiplicando così un’unica situazione. Ciò crea una doppia illusione: crediamo di vedere più danzatori di quanti la coreografia ne coinvolga realmente, e abbiamo l’impressione che passino da uno schermo all’altro in una naturale continuità di movimento.

Un caso in cui gli *shots* accostati appartengono al contrario a sequenze coreografiche diverse è quello in cui percepiamo la condizione della donna in rosso come il risultato di un suo tentativo di raggiungere la maga che la chiama a sé (cfr. *supra*).

Quanto precisato in merito all’impiego dello *split screen* ci conduce a ricordare che, analogamente a *Tippeke, Ma mère l’Oye* trova collocazione in una spazialità “reale”: è parte dell’installazione multischermo *Deep in the Wood* (2002-2004)⁷², dove un trittico costituisce la superficie di proiezione⁷³. Se nel nuovo contesto ciò che si è rilevato in merito alle modalità di costruzione di una dimensione onirica e della nostra percezione resta valido, l’uso dello *split screen* assolve invece una nuova funzione. Trasferendosi in *Deep in the wood, Ma mère l’Oye* va a collocarsi in uno spazio che è lo stesso in cui può muoversi il fruitore, ossia in una tridimensionalità. La scelta di dividere lo schermo del video in tre diverse inquadrature è allora a tutti gli effetti un modo per rendere bidimensionale l’installazione⁷⁴.

72. *Deep in the wood* – installazione video/danza/musica (2002-2004), scheda del brano al sito IRCAM (Paris), online: <https://brahms.ircam.fr/works/work/22082/> (u.v. 12/4/2023). Per l’installazione De Mey è anche autore dell’elettronica, nella quale rielabora suoni dell’ambiente e li impiega insieme ad altri materiali. La scheda indica De Keersmaeker come unica autrice della coreografia, non tenendo conto del coinvolgimento di altri coreografi nel progetto.

73. Il sito del Musée d’art contemporaine de Lyon, dove *Deep in the wood* è stata fruibile dal 6 al 28 maggio 2004, si limita ad indicare Hervé Robbe come responsabile del rilascio della concessione urbanistica per la realizzazione dell’installazione e Euan Burner-Smith come scenografo, online: <https://www.mac-lyon.com/en/programmation/exhibitions-2004> (u.v. 18/7/2023), non fornendo ulteriori informazioni. Duarte definisce il lavoro un trittico (cfr. link in nota 4 del presente saggio), mentre in Charlotte Imbault, *Lieux d’être, cahier spécial Thierry De Mey*, cit., pp. 27-31, *Deep in the wood* è *Ma mère l’Oye* «montato in installazione» (*ivi*, p. 28). In nessuna delle ulteriori fonti consultate da chi scrive si parla di una coreografia eseguita dal vivo (ossia contestualmente alla proiezione) nell’ambito dell’installazione.

74. È vero anche che il video istituisce una relazione con la spazialità ordinaria già per sua stessa natura: è nel “sintetizzare” qualcosa che vive nella tridimensionalità che ne permette la fruizione – si tenga inoltre presente che quella di *Ma mère l’Oye* è una coreografia concepita per lo schermo.

Conclusioni

Ciascuno dei lavori esaminati è un esempio di come, attraverso la tecnologia, sia possibile creare una *presenza* illusoria e al contempo reale. In *Tippeke*, la danzatrice ci appare in quanto corpo ma è di fatto immagine di un'interiorità, e l'ambiente si configura rispetto a lei come un "circostante irreali": pur essendo entrambi visibili, in senso strettamente fisico non sono propriamente *presenti*. Anche l'impiego della parola è illusorio, non essendo motivato dal voler veicolare un significato. In *Ma mère l'Oye*, se il poter riconoscere nelle figure tratti archetipici di personaggi di fiabe e miti ci fa credere che quanto vediamo sia parte di "mondi" che abbiamo già conosciuto, il discostarsi dalle specificità e le alterazioni percettive generate dal montaggio rendono invece ciascuna figura presente in maniera peculiare e in diverso grado rispetto alle altre⁷⁵.

De Mey costruisce tutte queste illusioni servendosi del movimento, cioè traducendo le logiche del pensiero coreografico in linguaggio cinematografico. Le diverse "gradazioni di presenza" vivono su delle convergenze alla cui creazione concorre la parola, sia in quanto materia sonora, sia in quanto mezzo della narrativa letteraria.

L'esercizio di visione proposto mostra come – nell'ambito dell'esplorazione del concetto di *presenza* – *Tippeke* e *Ma mère l'Oye* declinino in modo diverso una serie di elementi scelti da chi scrive, e mette altresì in luce come due diverse autorialità, una registica e l'altra coreica, abbiano in fondo terreno poetico-estetico comune. Ciò risulta evidente sia in merito all'*incarnare* astrazioni e universali, che alla relazione uomo-natura, nel cui ambito il *riassorbimento* di De Mey è ciò che sostanzia la *condizione di permanenza* di De Keersmaeker. Il concetto di *presenza* non è quindi indagato solo sul piano artistico, ma anche in relazione all'umano.

Per concludere: entrambi i lavori possono essere collocati in un *altrove*, che in un caso è spazio di ricerca del sé, nell'altro è spazio onirico. Dunque, un luogo dell'intangibile che si fa materialità nel video, dove musica e movimento incarnano le qualità della parola quando concepiti insieme o dove, quando la musica è del passato, la composizione dell'immagine e la coreografia incarnano ciò che nella musica è strutturale. La relazione danza-schermo è allora un sovrasciversi di "calligrafie dell'invisibile".

75. A corredo di quanto detto in merito a come De Mey crei in *Ma mère l'Oye* un'illusione, si consideri anche che solo in qualche raro caso possiamo comprendere con un certo margine di certezza quale sia il legame tra un'immagine e l'altra: ad esempio, ipotizziamo che le due "incarnazioni" dei *sol* di arpa e celesta siano vicine poiché entrambe le figure sono legate alla maternità (cfr. nota 34 del presente saggio), ma la logica adottata dal regista nell'accostare le immagini non sembra mai decifrabile fino in fondo.

Enrico Frisoni

Il desiderio di memoria della danza tra archiviazione, sopravvivenza e autorialità

Enunciazione del problema

La danza pone il problema della sua sopravvivenza e della sua archiviazione come evento performativo. Il presente lavoro analizzerà tale desiderio di sopravvivenza per comprenderne l'origine e chiedersi in che modo sia possibile costruire un archivio mnestico efficace. Partendo dalle analisi che la comunità scientifica ha riservato al tema centrale della memoria nelle arti performative, si seguirà tale percorso per chiarire in quale modo è opportuno parlare di trasmissione e registrazione della cultura performativa e delle strategie di archiviazione ad essa legate¹. Ancor di più, si rifletterà su quale posto, se di posto è possibile parlare, occupa la spettatorialità all'interno del dibattito, con particolare riferimento alle implicazioni autoriali che ne derivano.

Il tema che qui affronto prende avvio da alcune domande frutto di due esperienze personali. L'incontro fortunato con l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia è stato il pretesto per studiare l'azione normativa dell'archivio, indagarne le criticità e le necessità. La seconda esperienza riguarda la partecipazione in quanto spettatore under 30 a due progetti promossi da L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera, nella fattispecie, il percorso come *custode delle residenze*, nel progetto *ERetici_Le strade dei teatri* (edizione 2021) e il progetto *ARTES – Artist Residencies as a Tool for young Europeans' Social participation through creativity*,

1. Nello specifico si vedano i seguenti lavori: Herbert Blau, *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Urbana 1982; Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993; Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham-London 2003; André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», vol. XLII, n. 2, 2010, pp. 28-48; i saggi contenuti all'interno di Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010; Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011; Francesca Bortoletti – Annalisa Sacchi (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenza, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018; Marco Pustianaz, *Surviving Theatre: The Living Archive of Spectatorship*, Routledge, London-New York 2022.

che ha avuto come partner La Chartreuse de Neuville (FR), Le Grand Hornu (B)².

Quando mi sono fermato a riflettere sulle esperienze che avevo vissuto, sono sorte in me alcune questioni. La prima domanda è stata: come si fa memoria della danza? La seconda, che nasce dalla prima, è: che cosa significa archiviare la danza? Domande di tal genere si inseriscono ampiamente in un percorso teorico che affonda le sue radici in pensatori lontani dalle discipline del corpo, quali Marc Bloch, Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, Michel Foucault e Jacques Derrida, e che trova espansione negli studi sulla performance e intorno alle arti performative contemporanee che si sono occupati di memoria e archivi proprio a partire dalle prospettive storiche evidenziate³. Partirò dall'analisi di alcuni concetti chiave per giungere all'esplorazione di una possibile strada per la memoria che incrocia nel suo dispiegarsi l'evoluzione della figura spettatoriale. Concluderò con l'esplorazione di uno dei due progetti, ossia l'esperienza di custodia del bando *ERetici_Le strade dei teatri*.

Performatività, memoria, archivio

Il fare processuale della danza – arte che si fa nella relazione continua con l'altro da sé – apre lo sguardo verso l'annoso problema delle arti performative: l'effimero. Il fatto teatrale è, per antonomasia, in divenire, perché mai in differita, costantemente presente. Gli studi di Erika Fischer-Lichte in merito al carattere effimero delle arti performative evidenziano come siano l'occasionalità, unita all'apparente non tracciabilità, a rendere l'evento di per sé svanente⁴. Gli studi sulla performance, pur concordando massivamente sulla nozione di evento di Fischer-Lichte, insistono nella ricerca di una definizione per ciò che al di là oppure oltre l'evento può rimanere, invece che svanire, come suggerisce Rebecca Schneider⁵. Sulla questione delle rimanenze si è giocato gran parte del dibattito circa i temi della memoria e dell'archiviazione. Partendo dalle risposte che sono state date in merito a tale dibattito, si intende evidenziare come sia ancora utile riflettere sui temi della memoria proprio nell'ottica di un coinvolgimento spettatoriale nel fare processuale della creazione artistica.

2. Del bando *ERetici_Le strade dei teatri* (edizione 2021) parlerò più approfonditamente a conclusione del saggio; in relazione all'esperienza *ARTES – Artist Residencies as a Tool for young Europeans' Social participation through creativity* è possibile consultare il sito <https://corteospitale.org/site/it/erasmus/?fbclid=IwAR23mHfNb5d2ffMmDmagi7Tv62EkPe-GOfhoiiIdeOgGs3CHOIYJ11goWZaE> (u.v. 23/4/2023). Scopo del progetto era coinvolgere i giovani in un percorso artistico-creativo orientato alla sperimentazione, al confronto diretto e alla progettazione partecipata, nel tentativo di sviluppare e includere il punto di vista dei giovani under 25 nei processi creativi, culturali e sociali. L'esito è stato la pubblicazione di dodici buone pratiche per promuovere e incentivare la partecipazione attiva dei giovani spettatori nella relazione con le residenze artistiche.

3. Cfr. nota 1 del presente saggio.

4. Sull'utilizzo del termine "evento" si veda il capitolo dedicato in Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014 (I ed. *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt 2004).

5. Si veda Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011.

I dubbi, dunque, che la nozione di effimero solleva riguardano la comprensione dello statuto di queste rimanenze. Occorre evidenziare che non è più possibile considerare tali rimanenze come semplici documenti archiviabili e sottolineare, come hanno fatto in particolare studiosi e studiosi tra i quali la già citata Rebecca Schneider, André Lepecki, José Esteban Muñoz e, in ambito italiano, Marina Nordera, Susanne Franco, Annalisa Sacchi e Marco Pustianaz di quale archiviazione si parla in merito alle arti performative, in che senso si può intendere la conservazione e quale lascito e responsabilità viene richiesta allo spettatore. Fare memoria della danza significa approcciarsi all'evento senza escludere la sua tracciabilità e senza ridurre l'evento stesso al solo documento pronto da archiviare una volta concluso. Si renderà necessario, perciò, indagare in quale senso si è parlato negli studi di traccia, di memoria e di archivio⁶. Per fare questo occorre avvalersi delle teorie sulla materia di un filone di studiosi già citati che hanno costituito un cambio radicale sul tema nel pensiero occidentale, quali Bloch, Ricoeur, Le Goff⁷.

Paul Ricoeur scrive che la memoria è qualche cosa che inerisce per sua natura al passato e questo appare fin troppo ovvio. Tuttavia, il passato a cui si riferisce è un tempo dinamico, non «una località o un deposito di ricordi a disposizione»⁸. Comunemente si vede il passato come ciò che si è perduto e il futuro come qualcosa di ancora indeterminato, spiega sempre Ricoeur. Eppure, se si prova a entrare dentro questo asse, si scopre come non si possa modificare qualcosa che è accaduto, il senso di ciò che è accaduto non è mai fissato in maniera definitiva. A partire da questo senso mai stabile e sempre negoziabile è opportuno citare le parole dello storico che ha trasformato la disciplina nel secolo scorso. Scrive Marc Bloch: «il passato è per definizione un dato che nulla più modificherà. Ma la conoscenza del passato è cosa in evoluzione»⁹. Bloch parlava di una disciplina che deve sforzarsi di divenire altra, «la storia è ricerca, dunque scelta»¹⁰, la storia deve lottare contro se stessa, contro la sua stessa feticizzazione. La concezione, teorizzata da Le Goff e Bloch, è quella di una storia vissuta e in

6. Per un'ampia mappatura degli studi a cui si fa riferimento cfr. nota 1 del presente saggio.

7. Occorre compiere due precisazioni. Innanzitutto, gli sviluppi teorici in merito alla memoria sono differenti e disparati; qui si insiste sull'approccio storiografico dato dalla Nouvelle Histoire e sulla prospettiva filosofica di Ricoeur per evidenziare la molteplicità dei tempi vissuti, la non linearità dell'evento e la contemporaneità di temporalità differenti dell'azione rimmemorativa. Secondariamente, è utile precisare che gli autori citati non si sono chiaramente mai occupati di danza o teorie della performance e questo pone un problema di metodo non sottovalutabile. Tuttavia, i loro studi hanno modificato il panorama teorico della disciplina storica, influenzando la stessa storia degli studi sulla danza. La nuova concezione di storia non può essere taciuta perché si pone alla base dello studio sulla memoria. Nella danza, a partire dagli anni Ottanta, ci si è posti il problema della salvaguardia di un passato coreografico che stava scomparendo, con il rischio di essere dimenticato e l'attenzione rivolta all'archivio, seppur in senso normativo, nasce da questa esigenza. All'interno degli stessi studi sulla performance viene fatto un uso molto ampio dei Memory studies, soprattutto da parte di chi si occupa di memoria in danza. Si vedano, a titolo esemplificativo, i saggi contenuti in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit.

8. Remo Bodei, *Introduzione. L'arcipelago e gli abissi*, in Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna 2004, pp. I-XVII: p. VIII.

9. Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, tr. it. di Giuseppe Gouthier, Einaudi, Torino 2009, p. 47 (I ed. *L'apologie de l'histoire ou Métier de l'historien*, Armand Colin, Paris 1949).

10. Jacques Le Goff, *Prefazione*, in Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, cit., pp. VII-XXXVI: p. XXIV.

divenire, costantemente aperta alla riscrittura e alla ricerca. Tale visione porta con sé un'idea differente di memoria, anch'essa mai stabile, fluida, sregolata nel senso di diffusa e non lineare, eppure necessaria per la trasmissione e la costruzione identitaria dei soggetti e di un popolo. Facendo sue le parole di André Leroi-Gourhan – secondo cui la memoria sociale è un affare che penetra nel profondo in tutti i problemi dell'evoluzione umana – Le Goff è convinto che la memoria sia «un elemento essenziale di ciò che ormai si usa chiamare “identità”, individuale o collettiva»¹¹. La memoria è qualcosa che inerisce al passato ma che serve al presente e al futuro; la storia da cui questa memoria può emergere è appunto la scienza degli uomini nel tempo. Il carattere di questo tempo è ciò di cui si chiede ragione e di cui si domanda, in questo senso la memoria ha a che fare anche con l'ontologia, «nella misura in cui mette in gioco il carattere di *passéité* del passato»¹², ovvero dal momento in cui si domanda che cosa significhi essere passato.

Dunque, benché l'evento performativo rischi di perdersi perché destinato a consumarsi nell'attimo effimero della sua manifestazione, è opportuno comprendere che fare memoria non equivale a costruire un'arca adatta al recupero e alla conservazione, bensì a rendere possibile una trasformazione. In tal senso danza e memoria sembrano condividere un medesimo destino, come suggeriscono Susanne Franco e Marina Nordera, «la danza praticata sembra costituirsi oggi come un luogo della memoria in sé, che risponde alla frammentazione e alla dispersione di quest'ultima, al cospargersi di micro memorie incapaci di aggregarsi in nuclei simbolici di più ampio respiro»¹³. Appare evidente che anche l'azione memorativa è effimera, costantemente aperta al rischio della sua dispersione e di un'archiviazione instabile, discontinua e frammentata.

La domanda si sposta, perciò, sull'efficacia dell'archivio, quale soluzione alla dispersione dell'evento effimero. Che cosa significa archiviare? Si direbbe facilmente che la funzione dell'archivio sia la conservazione dei documenti, ma questo non basta. Archiviare «consiste nello scegliere, modificare, completare o interpretare un criterio di classificazione appropriato»¹⁴. Solo attraverso «un ordine coerente, stabilito dal produttore e fruibile dallo studioso»¹⁵ l'archivio è in grado di parlare. Senza un criterio stabilito il documento è perso e la ricerca vana. Il documento, centro dell'archivio, è il motore pulsante del processo di conservazione e anche della rimessa in azione della memoria. In

11. Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, tr. it. di Giorgio Roveda, Einaudi 1986, p. 397 (1 ed. *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris 1982). Si veda anche André Leroi Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino, tr. it. di Franco Zannino, Einaudi 1977 (1 ed. *Le Geste et la Parole. I. Technique et Langage*, Albin Michel, Paris 1964; *Le Geste et la Parole. II. La Mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965).

12. Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, cit., p. 5.

13. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit., p. XXVIII.

14. Laurent Sebilotte, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, cit., pp. 15-31: p. 24.

15. *Ibidem*.

quanto traccia, infatti, il documento è chiamato a parlare, se lo si riesce a mettere nella condizione giusta. Il compito dello storico e anche dello storico della danza è stato per tanto tempo questo. Per dirla con le parole di Foucault, «la storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a “memorizzare” i monumenti del passato, a trasformarli in documenti e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quella che dicono esplicitamente»¹⁶. Trattare in questo modo il documento significa pensarlo «come segno di qualcos'altro, come elemento che dovrebbe essere trasparente ma di cui bisogna spesso penetrare la profondità dell'essenziale laggiù dove si trova rintanata»¹⁷. Il segno-traccia, di cui il documento è un evidente esempio, non ha la forza di trasmettere tutto il significato del gesto; al contempo viene trattato come un *medium* essenziale su cui, successivamente, basterà operare un'ulteriore traduzione interpretativa in grado di riportare alla luce ciò che è andato perduto.

L'archivio, dunque, nella sua accezione normativa raccoglie e conserva le tracce documentarie. Ha il compito di conservare la memoria, salvare un'arte che andrebbe sparendo, catalogando essenzialmente documenti, video e fotografie¹⁸. Nelle prime pagine di *Mal d'archivio*, Derrida scrive:

arché, ricordiamocelo, indica assieme il *cominciamento* e il *comando*. Questo nome coordina apparentemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, *là dove* le cose *cominciano* – principio fisico, storico o ontologico – ma anche il principio secondo la legge, *là dove* uomini e dèi *comandano*, *là dove* si esercita l'autorità, l'ordine sociale, *in quel luogo* a partire da cui l'*ordine* è dato – principio nomologico¹⁹.

L'archivio porta in sé il ricordo di questa origine lessicale: è il luogo del cominciamento ma anche del comando. È la casa degli arconti – coloro che nella Grecia antica detenevano il potere politico e a cui veniva consegnata l'autorità sulla città – e dunque il luogo del potere, dove si custodiscono ed esercitano le leggi. In questa «domiciliazione»²⁰ hanno luogo gli archivi, in questa dimora stabile che segna il passaggio dal privato al pubblico. Ma un'archiviazione di tal genere, che seguendo Derrida ho definito normativa, non risponde alle esigenze di un'arte performativa, in virtù del fatto che la danza, come pratica dei corpi in movimento, sembra non lasciare nulla di conservabile. Quando tenti di conservarla la performance è già divenuta altra, come scrive Peggy Phelan: «l'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata o documentata [...] o

16. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, tr. it. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 2020, p. 11 (I ed. *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969).

17. *Ivi*, p. 184.

18. Occorre precisare che solo a partire dal XIX secolo nascono gli archivi come siamo abituati a vederli oggi, ossia luoghi fisici – che poi diventeranno anche digitali – per la conservazione organizzata e protetta di documenti, in previsione di un futuro riutilizzo.

19. Jacques Derrida, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, tr. it. di Giovanni Scibilia, Filema, Napoli 1996, p. 11 (I ed. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995).

20. *Ivi*, p. 12.

altrimenti diventa altro dalla performance»²¹. Nulla dell'evento artistico performativo sembra rispettare la logica dell'archivio come deposito. Così il documento archiviabile, per quanto sia uno strumento fondamentale e indispensabile, risponde alla logica della conservazione ma non della sopravvivenza. L'archivio del documento-danza apparirà per questo motivo inadeguato e insufficiente. Bisognerà perciò domandarsi come fare ad archiviare tenendo conto della dimensione di evento effimero della danza.

Strategie alternative all'archivio

Due sono, qui, i problemi che si sono sollevati. Da un lato, la necessità di archiviare non potrà derivare dal bisogno di salvaguardare il passato e dunque, si deve ricercare un'idea differente di archiviazione in virtù di una diversa idea di memoria. Dall'altro, occorre fare attenzione al senso che si dà all'effimero. Seguire la logica di Phelan è fuorviante, poiché decreta l'effimero in danza come un suo carattere evanescente, incapace di lasciare traccia di sé, ed è proprio questo a chiamare in causa l'azione conservativa e normativa dell'archivio. Il panorama degli studi in questione ha tentato proprio di rispondere alla domanda se sia possibile fare memoria della danza riconoscendole la potenza di lasciare tracce pur nella consapevolezza che queste non siano solamente identificabili come documenti archiviabili, immagazzinabili. Occorre ripensare l'equazione tra quel che resta e quel che viene conservato, così come tra quel che sparisce, o sembra sparire, e quel che è effimero. Più che sparire infatti, la danza si trasforma e così, più che di impossibilità ad archiviare, si dovrebbe parlare di impossibilità a conservare. Questo non significa che la danza non sopravviva; la questione non è che, in quanto effimera, la danza sparisce ma che rimane, e rimane, come dice Rebecca Schneider, diversamente.

Tornerò a Schneider a breve. Prima occorre indagare meglio la questione dell'effimero. Come dice Laurent Sebilotte, il centro della questione riguarda la tipologia di memoria: si è visto che con questo termine si intende più una pratica in divenire che un'azione stabile retroflessa nel passato²². La danza chiama in causa una nuova idea di memoria che getta le sue radici proprio nel carattere effimero della performance. José Esteban Muñoz, in riferimento alle azioni performative, introduce il concetto di *ephèmera*, intendendo «tutte quelle cose che rimangono dopo una performance, una sorta di prova di ciò che è avvenuto, ma non certo la cosa in sé»²³. L'effimero di Muñoz «non poggia su fondamenti epistemologici, ma è interessato a seguire le tracce, i barlumi, i residui e le macchie delle cose»²⁴. La sua

21. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 2017, p. 146.

22. Laurent Sebilotte, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, cit., p. 25.

23. José Esteban Muñoz, *Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, in «Women & Performance: a journal of feminist theory», vol. VIII, n. 2, 1996, pp. 5-16: p. 10.

24. *Ibidem*.

è una prospettiva materialista: ciò che transita non è immateriale ma anzi, in quanto transitorio, è in grado di lasciare una traccia e divenire prova e testimonianza del suo passaggio. L'effimero può essere considerato a buon diritto una traccia materiale del divenire costante della performance.

La questione è, dunque, riconsiderare il carattere effimero delle arti performative non nell'ottica dell'evanescenza – motivo per il quale si devono escludere, a livello linguistico, i termini come “evanescente” – quanto piuttosto nella prospettiva emergenziale che tale carattere evidenzia. L'archiviazione deve rispondere alla logica di ciò che resta, più che alla logica di ciò che se ne va. L'obiettivo della memoria in danza dovrebbe essere, dunque, ricercare i resti più che depositare le tracce di ciò che sembra sparire. Per compiere questo passaggio mi servirò dell'aiuto di Rebecca Schneider. La domanda che dà avvio alla riflessione dell'autrice è perspicua:

se consideriamo la performance come “della” scomparsa, se pensiamo all'effimero come alla “scomparsa”, all'effimero come a ciò che “svanisce”, e se pensiamo alla performance come all'antitesi della conservazione “salvifica”, ci limitiamo a una comprensione della performance predeterminata da un'assuefazione culturale alla logica patrilineare, identificata con l'Occidente (probabilmente bianco-culturale) dell'Archivio?²⁵

Schneider arriva diritta al punto: pensare alla performance come effimera e dunque al polo opposto di ciò che è salvabile, non è una concezione viziata da un *habitus* culturale? L'Occidente si muove a partire da una logica di archiviazione che sembra iscritta in noi senza che ce ne rendiamo conto: «comprendiamo noi stessi in relazione ai resti che accumuliamo, alle tracce che ospitiamo, segniamo e citiamo, alle tracce materiali che riconosciamo»²⁶. L'insistenza per il documento nella cultura occidentale mostra il punto di partenza da cui guardiamo al mondo. Il fatto che gli studi sulla danza affrontino il problema dell'archivio partendo dalla concezione di memoria e mettendo in crisi l'idea stessa di documento archiviabile, mostra come il punto di partenza sia sempre un modo culturalmente situato di intendere l'atto del rimanere, la conservazione, e al polo opposto la sparizione.

La domanda di Schneider è dunque centrale: è lecito continuare a dire che la performance sia un processo della sparizione? Non è forse una definizione predeterminata dalla nostra prospettiva culturale, di cui ora siamo consapevoli e di cui si sono mostrati i limiti? La visione di Phelan, così come quella di altre studiose e studiosi della performance degli ultimi cinquant'anni, riflette la logica

25. Chi scrive traduce: «if we consider performance as 'of' disappearance, if we think of ephemerality as 'vanishing', of the ephemeral as that which 'vanishes', and if we think of performance as the antithesis of 'saving' preservation, do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably white-cultural) logic of the Archive?» (Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York 2011, p. 97).

26. Chi scrive traduce: «we understand ourselves relative to the remains we accumulate as indices of vanishment, the tracks we house, mark, and cite, the material traces we acknowledge as remaining» (*ibidem*).

dell'archivio. Per Schneider dire che la performance svanisce, in quanto non permanente, è il risultato di tale logica. Ma, al contrario, non dovremmo pensare ai modi in cui l'archivio dipende dalla performance, più che determinare i caratteri della performance come risultato della logica archivistica? Phelan, dunque, non sembra rendersi conto che la logica della sparizione, più che una conquista performativa, è la risultante di una pratica di pensiero, radicata nel mondo occidentale, che guarda la scena teatrale attraverso la coppia dicotomica salvabile/non salvabile, ossia attraverso l'ideologia del "ciò che rimane". L'archivio è deputato alla raccolta e conservazione di quello che rimane; ma che cosa rimane? Che cosa significa rimanere? E perché nella performance pensiamo non resti nulla? Rimane qualcosa che non ha la sembianza del documento o dell'oggetto archiviabile. Dice Schneider, più avanti, nel suo saggio:

quando ci avviciniamo alla performance non come ciò che scompare (come si aspetta l'archivio), ma come "atto" del rimanere e come mezzo di riapparizione e "ri-partecipazione" (anche se non è una metafisica della presenza) siamo quasi immediatamente costretti ad ammettere che i resti non devono essere isolati al documento, all'oggetto, all'osso contro la carne²⁷.

L'azione che fa Schneider è chiaramente rivoluzionaria. Contrariamente a Phelan, non dice che la performance svanisce – non è questo a caratterizzarla – piuttosto è caratteristico della performance di rimanere, è ciò che rimane nell'atto della sua sparizione. Contro una logica archivistica che decreta la sparizione dell'evento nel suo darsi come effimero, è possibile opporre una nuova idea di performance come pratica della persistenza e della ricomparsa. In tal modo, si può ammettere una qualità memorativa che guarda a ciò che resta più che ha ciò che se ne va: la questione centrale della performance

non è che, come tutte le cose, passa ma al contrario che essa ha pressoché tutta la sua vita davanti, moltiplicata e distribuita nelle occorrenze singolari che continueranno ad alimentare i residui viventi della sua manifestazione, così come le memorie singolari dei suoi spettatori²⁸.

La danza appare come quell'arte che possiede la qualità, non di sparire, ma di rimanere differentemente. La performance si costituisce mentre sparisce, diventa se stessa attraverso la sparizione e così facendo trova una rimanenza. Il problema che Schneider lascia irrisolto è la natura di questo "rimanere differentemente". Come lo si può intendere?

27. Chi scrive traduce: «when we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the 'act' of remaining and a means of re-appearance and 'reparticipation' (though not a metaphysics of presence) we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object, to bone versus flesh» (*ivi*, p. 101).

28. Francesca Bortoletti – Annalisa Sacchi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenza, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018, pp. 9-28: p. 18.

Resti performativi/archivi viventi

A partire dalle prospettive di Muñoz e Schneider e seguendo la trama di un percorso che già una decina di anni fa Marco Pustianaz, Giulia Palladini e Annalisa Sacchi avevano iniziato a tracciare²⁹, qui ripropongo l'idea per cui è possibile ritrovare quel che rimane della performance, non come conservazione, ma come resto performativo – come sopravvivenza – nell'esperienza spettatoriale. Prima è necessario, tuttavia, ripercorrere la storia dell'emancipazione spettatoriale e del suo progressivo slittamento di ruoli e funzionalità³⁰.

La centralità del pubblico è un assunto di partenza, condiviso dalla scena teatrale contemporanea e dal suo contraltare, ossia la critica e le culture teatrali. La sua funzione si è modificata nel tempo e man mano che la platea si è fatta meno umbratile, le teorie teatrali hanno cominciato a preoccuparsi non solamente di quel che accadeva in scena ma anche tra le file del pubblico. Ancora di più, si è insistito a tal punto sul ruolo spettatoriale che è diventato il punto privilegiato, benché complesso da definire, da cui guardare al teatro. Osservatore, visitatore, testimone, interattore, intermediario: lo spettatore è stato investito di differenti definizioni. Da puro osservatore e fruitore è divenuto partecipante immerso e interno alla performance. Il suo ruolo oggi si è modificato al punto da includere nuove azioni, non di carattere puramente partecipativo. La sua evoluzione racconta di un incremento di responsabilità e al contempo di uno sconfinamento di ruoli. Sicuramente, questo processo – che non vorrei chiamare di attivazione perché presuppone un primario stadio di passività che non esiste – di trasformazione del proprio ruolo ha inizio con quella che Erika Fischer-Lichte ha chiamato la svolta performativa degli anni Sessanta/Settanta che in qualche modo ha permesso una attivazione o un incremento di partecipazione. Lo spettatore è co-costitutivo dello spazio scenico e dunque, si ricerca il modo di intervenire su questa sua potenzialità. Ancora di più si comprende che è la compresenza corporea di ambo le parti a creare la performance, senza, nulla accadrebbe. Proprio a partire da quel periodo si inizia a comprendere che esiste un terreno di co-responsabilità, dettato dalla partecipazione co-esperita dell'evento teatrale e che il carattere di imprevedibilità può essere un'occasione positiva, non solamente come condizione di possibilità degli spettacoli ma anche come motivo per differenziare le strategie teatrali e rendere partecipe ancora di più il pubblico. Si comprende che il

29. Si veda l'evento-convegno tenutosi a Vercelli nel 2010, dal titolo *Archivi affettivi*, da cui la pubblicazione Marco Pustianaz – Giulia Palladini – Annalisa Sacchi (a cura di), *Archivi affettivi. Un catalogo (Vercelli, Torino, 11-13 novembre 2010)*, Mercurio, Torino 2013.

30. Occorre precisare che nell'ottica di una teoria della spettatorialità il pubblico teatrale verrà trattato in maniera alquanto generale, sebbene sia opportuno ricordare che il pubblico della danza non sia il pubblico del teatro in senso stretto o meglio, non si sovrappone totalmente. Tuttavia, è importante sapere che quando parlo di teatro in senso generale intendo l'insieme di differenti pratiche artistiche (danza, performance, ecc.) che è possibile, per semplicità, definire teatrali, proprio in virtù di una serie di funzioni che nello spazio teatrale, fisico e linguistico, trovano ragion d'essere.

feedback loop, ossia il fenomeno di autoproduzione generato dalla relazione tra i partecipanti entro cui lo spettacolo prende forma, è impossibile da guidare o da indirizzare e che lo spettatore porta in serbo un potere forte e al contempo debole. Invece che domandarsi se fosse possibile instradare il pubblico e governarlo, si inizia a domandare:

In che modo durante lo spettacolo le azioni e il comportamento di attori e spettatori agiscono reciprocamente? Quali sono le condizioni sulle quali si fonda questa interazione? Quali sono i fattori da cui dipendono di volta in volta il suo corso e il suo esito? Si tratta di un processo che è del tutto estetico, o non forse piuttosto di un processo sociale?³¹

Definire, dunque, oggi lo spettatore un partecipante è un'azione frutto di un cambio di paradigma culturale, sociale e artistico che ha implicazioni e responsabilità. Come scrive Claire Bishop:

il segno distintivo dell'orientamento artistico verso il sociale negli anni Novanta è stato un insieme condiviso di desideri volti a ribaltare l'orientamento tradizionale tra l'oggetto d'arte, l'artista e il pubblico. In parole povere: l'artista è concepito meno come produttore individuale di oggetti discreti che come collaboratore e produttore di *situazioni*; l'opera d'arte come prodotto finito, trasportabile e mercificabile è riconcepita come un progetto in corso o a lungo termine con un inizio e una fine non chiari; mentre il pubblico, precedentemente concepito come "spettatore" o "osservatore", è ora riposizionato come co-produttore o *partecipante*³².

Sebbene l'analisi di Bishop riguardi in particolare l'arte contemporanea sviluppatasi dopo il 1989, è evidente che quello che scrive sul mutamento di senso rispetto alla considerazione dell'artista, dell'opera e del pubblico sia estendibile al teatro, per cui – come s'è già visto – tale metamorfosi era in atto dagli anni Sessanta. Il pubblico di prima è fruitore; lo spettatore era semplicemente colui che guardava e assisteva alla messa in scena. Parlare di partecipazione manifesta l'intento di creare un terreno comune da cui costruire un processo artistico; lo spettatore non è più colui che guarda ma colui che partecipa con il suo guardare e il suo agire. Rendendo interscambiabili il ruolo dell'artista con quello dello spettatore, le arti performative iniziano a considerare più che la produzione artistica singolare, il fare collettivo, la pratica di gruppo, collegata in qualche modo ad un teatro di tipo politico. La ricerca costante di un'alternativa all'opera-prodotto muove dal tentativo perdurante di rieducare lo spettatore ad una partecipazione che è primariamente di stampo politico. Così,

l'attacco alla concezione dello 'spettatore contemplativo' veniva giustificata nella prospettiva di un teatro politico che contrapponeva a contemplazione – che definisce la separazione storica fra

31. Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, cit., p. 70.

32. Chi scrive traduce: «the hallmark of an artistic orientation towards the social in the 1990s has been shared set of desires to overturn the traditional orientation between the art object, the artist and the audience. To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of *situations*; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or *participant*» (Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London-New York 2012, p. 2).

produttori e fruitori – azione, intesa come capacità dello spettatore di intervenire nell'elaborazione dello spettacolo come [...] coproduttore – nel senso che – lo spazio teatrale è concepito come laboratorio della fantasia sociale, secondo la definizione di Heiner Müller³³.

Pratiche di gruppo, meccanismi di feedback, scritture collettive, azioni sovversive, sono alcune istanze richiamate dalle arti performative e dalla *performance art*, che in quegli anni elaboravano un'idea differente di autorialità e allo stesso modo di partecipazione³⁴. Oggi, tuttavia, lo spettacolo si è modificato ulteriormente; l'opera, seguendo il percorso inaugurato proprio con la svolta performativa, è divenuta interamente evento, effimero e destinato a non lasciare traccia. Ancora di più, l'evento non è nemmeno considerato come il punto finale privilegiato da cui osservare il percorso finora svolto ma piuttosto un cantiere aperto, continuamente in divenire. Lo spettacolo è «fatto con pezzi creati in e per contesti differenti, depositati in archivi e disponibili a essere riassemblati per nuove opere in diversi formati»³⁵. Allo spettatore è richiesto, più che di condividere una visione sul mondo, di agire in quanto performer, di emanciparsi da qualsiasi funzione di ruolo ed essere libero di muoversi nello spazio artistico attraverso l'esplorazione di identità multiple. Allo spettatore non spetta più alcuna opera interpretativa o di decodifica dello spettacolo, ma piuttosto di produzione: egli è divenuto performer e l'autore un trasmettitore. La trasformazione è di ruoli oltre che di competenza: una tale metamorfosi non è nemmeno ascrivibile al terreno dell'inversione poiché non ci sono attori e spettatori che si scambiano di ruolo, ma piuttosto l'emergenza di figure differenti e al contempo non suscettibili a definizione univoca. Questo sconvolgimento – perché non è possibile più definirlo un ribaltamento – porta in luce alcune domande sul pubblico del futuro.

Annalisa Sacchi, in riferimento alle esperienze di spettatorialità del teatro di regia contemporaneo, scrive: «L'eclissi dello spettatore-modello annuncia il venire dello spettatore qualsiasi, compreso e atteso [...] non come interprete elettivo, ma come colui con il quale stringere una singolare alleanza basata sulla commozione»³⁶. L'anonimato è, così, condizione per un rapporto conoscitivo; lo spettatore è colui che incontra l'opera per via patica, attraverso un rapporto di commozione, non necessariamente interpretativo. La decodifica non è più richiesta perché «le forme di spettatorialità [...] si dirigono piuttosto verso l'immagine di uno spettatore che sfugge l'eccellenza, uno spettatore incapace di riassorbire e normalizzare l'opera entro la perfezione di un'interpretazione»³⁷. La commozione è

33. Valentina Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 91-92, 2009, pp. 65-85: p. 78.

34. Per approfondire la relazione storica tra arte partecipativa e storia sociale, politica e culturale si vedano i momenti focali della storia del Novecento evidenziati da Bishop in Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, cit.

35. Valentina Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, cit., p. 82.

36. Annalisa Sacchi, *Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 91-92, 2009, pp. 87-103: p. 88.

37. *Ivi*, p. 89.

una relazione conoscitiva, ossia portatrice di sapere; tale stato patico permette di accedere non solo ad un bagaglio di conoscenza nuovo ma anche ad una esperienza comunitaria. Il nuovo spettatore si rende conto di essere un *soggetto-con* altri soggetti: «Tale essere-con è precisamente lo specifico della spettatorialità teatrale; un essere-con che si salda e si conferma, nel corso dello spettacolo, attraverso un lavoro affettivo»³⁸. Le passioni sono il terreno comune di un'esperienza collettiva che si dà nella ricezione particolare di ogni individuo; le emozioni rinviano sempre ad un comune assimilabile e riconoscibile. Lo spettatore qualsiasi non è, dunque, detentore di alcuna abilità: in lui non si ricercano capacità o competenze specifiche che gli permettano di acquisire un ruolo di tal genere. Allo spettatore qualsiasi è richiesto di rispondere alla scena di cui si rende partecipe attraverso un sommovimento emotivo, «laddove il pathos non è un semplice accidente della soggettività, ma al contrario ne è un costitutivo essenziale»³⁹.

Sacchi evidenzia come questa modalità sia quella esperita dal teatro di regia contemporaneo; questa specificazione è d'obbligo dal momento in cui il riferimento è ad una tipologia di pubblico tipica di un'esperienza teatrale limitata⁴⁰. Ciò che sembra vero, tuttavia, è che quello che Sacchi dice sullo spettatore del teatro di regia contemporaneo può trovare dei riferimenti anche in altre occasioni di spettatorialità, poiché a emergere in Sacchi è una tendenza che, secondo diversi gradi, è possibile riscontrare anche nel pubblico della danza contemporanea, del circo così come della performance. Tale tendenza è iscrivibile in un ritorno a una spettatorialità affettiva, che vive della co-presenza della platea e si alimenta da essa, che si allontana dall'ipotesi semiotica e mette in crisi qualsiasi tentativo definitorio di ruoli. A cadere sono le definizioni tradizionali dei ruoli per cui l'attività di produzione dello spettatore appare confusa e non precisabile.

Occorre chiedersi dunque: di che cosa è produttore oggi lo spettatore? L'unica soluzione riguarda, come scrive Sacchi, «i protocolli della testimonianza [...] e investe il carattere performativo dei resti teatrali»⁴¹. Su questo punto la questione della definizione del ruolo spettatoriale incrocia la questione della ricerca di un'archiviazione non normativa dell'evento performativo. Di certo, come si è detto più volte sulla scorta di Phelan, l'evento nella sua singolarità svanisce; allo stesso modo anche la presenza dello spettatore smette di esistere in quanto esistenza presente all'interno dello spazio teatrale. Ma qualcosa di questa relazione rimane: sebbene a teatro non sia possibile salvare l'originale, la riproducibilità di un'opera è salvata proprio nello spettatore. Egli raccoglie le conseguenze di questa possibilità di riproduzione,

38. *Ivi*, p. 90.

39. *Ivi*, p. 91.

40. Esempi di questa tipologia di teatro sono riportati da Sacchi, la quale cita, a titolo di esempio, i registi Romeo Castellucci, Alvis Hermanis, Bill Viola, Luca Ronconi e João Fiadeiro.

41. Annalisa Sacchi, *Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica*, in «Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti», n. 5, 2013, pp. 48-75: p. 92.

resta come scarto e virtualità a posteriori – non posteriore *al* teatro, ma posteriore *del* teatro, o meglio di ciò che del teatro non può che essere svanito. È infatti la peculiare rimanenza di ciò che sappiamo svanito a poter implicare ancora lo spettatore, non la rimanenza certificabile o documentata di ciò che ogni spettacolo conserva⁴².

È proprio per il fatto stesso che l'evento sparisce e si dà solo nel suo carattere effimero, che lo spettatore acquisisce una posizione di rimanenza: la sua presenza è implicata in virtù di ciò che sparendo, rimane. Lo spettatore svanisce come l'evento, è sempre già svanito, ma il suo carattere effimero può acquisire un senso nuovo. In che modo? Attraverso quella che da Sacchi e Pustianaz è stata definita un'archiviazione affettiva. Tale archivio, di cui lo spettatore diventa ora il depositario, può solamente essere di tipo affettivo, «un archivio che non passerà alla storia e apparirà dunque, nella prospettiva del futuro, a turno improduttivo, insignificante, addirittura impolitico»⁴³. Ma un archivio di tal genere “conserva” – anche se il termine può apparire del tutto fuorviante perché questo archivio non ha come obiettivo quello di conservare quanto piuttosto di trasformare, di far vivere – l'affezione per la scena, l'affetto, nel senso deleuziano del «cambiamento di intensità prodotto dall'incontro di corpi e che ha come effetto una riconfigurazione materiale e dinamica, vale a dire processuale, della loro relazione»⁴⁴. Che cosa significa dunque, costruire un archivio affettivo? Proprio nell'introduzione al catalogo dell'evento-convegno tenutosi a Vercelli nel 2010, dal titolo *Archivi affettivi*, i curatori scrivevano:

La nostra proposta implica l'idea di archivi affettivi, con ciò intendendo non tanto delle entità oggettive ma degli atti di individuale rimemorazione. Definire l'archivio in quanto affettivo significa ipotizzare una qualche forma di continuità (l'evento non si perde, si trasforma) nella discontinuità radicale (l'evento si trasforma perché non è mai stato uno)⁴⁵.

42. Marco Pustianaz, *La presenza dello spettatore*, in «Culture teatrali», n. 21, 2011, pp. 191-206: pp. 195-196.

43. *Ivi*, p. 198.

44. *Ivi*, p. 196.

45. Marco Pustianaz – Giulia Palladini – Annalisa Sacchi (a cura di), *Archivi affettivi. Un catalogo (Vercelli-Torino, 11-13 novembre 2010)*, cit., p. 10. Da un punto di vista pratico, alla spettatrice e allo spettatore del convegno è stata richiesta una collaborazione nella creazione della documentazione affettiva. Al pubblico è stato così distribuito un contratto di collaborazione spettatoriale, costituito di dodici punti sintetici in cui si racchiude il desiderio e le aspettative di un'opera di tal genere. Da questo contratto scaturiscono alcuni nodi emblematici su cui si basa la proposta di archiviazione affettiva: innanzitutto, è richiesto al pubblico di «condividere il peso affettivo della documentazione di archivio»; viene bandita l'ufficialità della documentazione a favore di un plurilinguismo dei linguaggi mediatici (immagini, suoni, testi) e di una pluralità di archivi contro il potere monolitico dell'archivio unico; non ci sarà dimora futura predestinata dell'archivio affettivo ma una molteplicità di forme, al contempo più o meno strutturate, la cui vita può solo darsi in movimento e dall'azione che il futuro le imprime; non esistono archivisti ma semmai partecipanti, spettatori, mossi dal desiderio di attenzione ma anche dalla noia; «i vuoti del nostro archivio sono altrettanto importanti dei pieni. Archiviamo leggeri, prestando cura e attenzione alla situazione, al tempo del momento». Per le citazioni si veda *ivi*, p. 17. Su questi due punti è interessante notare che il primo gesto fondamentale che viene richiesto agli archivi affettivi è lasciare che essi, in qualche modo, si scrivano da soli: lo spettatore è sollecitato a rimanere in ascolto del proprio affetto interiore, del proprio desiderio di essere coinvolto e di ricordare. Le tracce materiali che si produrranno, più che oggetti della volontà di archiviazione del singolo, sono i resti che una pratica del lasciarsi 'affettare' è in grado di disperdere. L'apertura ad una generosità condivisa, ad una presenza e ad un ascolto comunitario è il primo passo per l'archiviazione affettiva, come sottolineano gli ultimi due punti del manifesto: «11.

In sede del termine “conservazione” si può, dunque, usare “continuità” e più che svanire, si dirà che l’evento si trasforma perché radicalmente discontinuo e sempre aperto al passaggio.

Analisi di un’esperienza: i *Custodi delle residenze*

L’esperienza di custodia del bando *ERetici_Le strade dei teatri* può raccogliere il percorso fatto fin qui poiché rappresenta un buon esempio di archiviazione affettiva. Il bando *ERetici_Le strade dei teatri* prende avvio sotto la guida del Centro di Residenza Emilia-Romagna, composto da L’arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera. Obiettivo di *ERetici*, come recita il bando, «comprendere e rilanciare le esigenze artistiche e organizzative di giovani artisti (singoli artisti e formazioni artistiche) che si affacciano o si sono appena inseriti nel contesto delle arti sceniche e performative contemporanee»⁴⁶. La *call* è aperta a giovani artisti o compagnie residenti in Italia e appartenenti alla fascia anagrafica under 28, con particolare interesse per l’esplorazione dei diversi linguaggi e le possibili connessioni delle arti sceniche e performative, tra cui teatro, danza, *performing arts* e circo contemporaneo. Al progetto vincitore vengono garantiti «quattro periodi di residenza creativa, contributo economico [...] accompagnamento critico e tutoraggio artistico e tecnico; vitto e alloggio nelle foresterie di L’arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera»⁴⁷. Per l’anno 2020/2021 è stato selezionato il danzatore e coreografo Massimo Monticelli che ha presentato il progetto *Cassandra o della Verità*⁴⁸. I tutor che lo hanno accompagnato sono stati Gerardo Guccini, Enrico Pitozzi, Elena di Gioia, Daniele del Pozzo e BAM! Strategie Culturali, accanto ai professionisti interni al Centro di Residenza. Il loro scopo è stato mettere al servizio dell’artista saperi e competenze nella convinzione che la condivisione degli interrogativi sia un passo decisivo del processo di ricerca, formazione e composizione di un’opera nuova.

Una sezione del bando era rivolta nello specifico a dieci giovani spettatori o spettatrici under 30 residenti in Emilia-Romagna. La *call* si presentava con un nome alquanto evocativo poiché questi stessi spettatori venivano definiti *Custodi delle Residenze*; ad essi il compito di

comporre una comunità itinerante che parteciperà attivamente ai progetti di residenza a Mondaino e Rubiera di concerto con gli artisti selezionati, i tutor e le due strutture del Centro

Sei autorizzato a documentare. A distruggere. O dimenticare. A delegare ad altri la custodia. A manipolare tu stessa. O... 12. Sii generoso. Fine del contratto» (*ibidem*).

46. Si veda il bando online: https://www.residenzeartistiche.it/notizie/eretici_2020_2021 (u.v. 5/4/2023).

47. *Ibidem*.

48. *Cassandra o della Verità*, performance e coreografia di Massimo Monticelli, musica Marco Pedrazzi, con il supporto artistico di Tommy Cattin e Giordana Patumi, Progetto vincitore della seconda edizione di *ERetici_Le strade dei teatri* (2021). Con il contributo del Centro di Residenza Emilia-Romagna, composto da L’Arboreto – Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera.

di Residenza. I *Custodi delle Residenze* svilupperanno riflessioni e modalità di relazione con gli artisti, le opere d'arte e le comunità creative di prossimità [...] la comunità itinerante di spettatori svolgerà un ruolo importante di visione e accompagnamento critico⁴⁹.

Il progetto si è nutrito dunque del contesto in cui è nato, il mondo delle residenze creative: uno spazio multiplo e in divenire, contraddittorio perché sfugge la definizione univoca; sono il luogo della creazione, la bottega d'arte, uno spazio di organizzazione, una sala prove, un radicamento, un luogo in cui andare e da cui andarsene, uno spazio di ricerca e di formazione ma anche di produzione, il luogo del nutrimento, dell'errore, della fatica. Sono un tempo, «il Tempo sospeso, un momento di lusso necessario concesso alla riflessione sul proprio fare, allo studio, al confronto, alla composizione»⁵⁰, singolare, condiviso, comune; sono il tempo della crisi, del rischio, delle macerie, della solitudine, dell'arresa; sono il tempo-luogo dell'incontro, della ricerca, della creazione, della cura, della libertà, dell'ascolto, della possibilità di sguardo. In quanto bottega, la residenza possiede gli strumenti del mestiere, consentendo all'idea di nascere, farsi e disfarsi, trovare concretezza, a volte arresto ma anche sviluppo. È un luogo radicalmente altro e distante, dove viene concessa la libertà di stare nella differenza, di esplorare quel che è ignoto in sé, della propria creazione, dei propri desideri; ha le sembianze di una casa e di un circolo di affetti ma, in quanto dimora ospitale, è di tutti e di nessuno, è un luogo di passaggio.

Due sono le fasi del progetto dei *Custodi*: la prima, online, li ha visti riflettere e studiare il mondo delle residenze e conoscere il progetto vincitore di quell'anno, *Cassandra o della Verità*. La seconda fase ha previsto la partecipazione dei *Custodi* in presenza, presso Mondaino (19-20 giugno 2021) e poi Rubiera (1-3 luglio 2021), nei periodi di residenza dell'artista. Tutto il percorso si è concretizzato nello scambio reale e nella condivisione di differenti momenti durante il periodo vissuto insieme, da *brainstorming* a workshop e sedute laboratoriali, fino ai convivi. Fondamentali sono state le esperienze di condivisione artistica con il danzatore e i suoi collaboratori. In entrambe le residenze, infatti, è stata data la possibilità di assistere alle prove aperte e ad un momento successivo di confronto, in cui all'artista sono state poste domande e osservazioni circa il lavoro sviluppato fino a quel momento. In più, è stato possibile partecipare a due workshop di danza contemporanea, condotti dal gruppo di lavoro di Massimo Monticelli; questa esperienza è stata probabilmente ciò che ha permesso di instaurare una relazione, non semplicemente sull'opera, ma sulla processualità e di aprire lo sguardo ai temi, le domande, i nodi irrisolti del lavoro. Da parte degli artisti, condividere lo spazio della danza con non professionisti è stata una occasione di far crescere il lavoro e osservare il movimento da una nuova prospettiva; dal lato dei *Custodi*, lasciarsi andare ad una esperienza corporea

49. Si veda il bando online: https://www.residenzeartistiche.it/notizie/eretici_2020_2021 (u.v. 5/4/2023).

50. Marco Valerio Amico, *Il Tempo residenziale*, in Fabio Biondi – Edoardo Donatini – Gerardo Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria: presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, L'arboreto, Mondaino 2015, p. 35.

non convenzionale e avere il coraggio di ricercare un'espressione e una comunicazione non verbale, di fronte a persone per lo più sconosciute, ha maturato un'affezione e uno sguardo spettatoriale nuovo, coinvolto e consapevole.

L'ultima fase ha richiesto una maggior produzione in termini di scambio di idee e contenuti da parte dei *Custodi*. Al termine delle due residenze, infatti, è seguita una verifica, ossia un momento di riflessione sulla propria esperienza. In generale, è emerso da parte dei partecipanti che all'iniziale momento di caos, dovuto alla novità di un tale coinvolgimento e ai mezzi utilizzati (la piattaforma Zoom), è seguita la concretezza data dal ritrovarsi e lavorare in presenza. La difficoltà, tuttavia, più grande è stata comprendere il proprio ruolo all'interno del percorso di *ERetici*; un tale spaesamento è stato causato principalmente da una certa novità nel partecipare attivamente come spettatori di un processo creativo e non di un'opera conclusa. Il grado di questo coinvolgimento è più simile a quello di un autore chiamato ad assistere allo svolgimento delle prove, alle sessioni di lavoro e a partecipare alla creazione. In quanto spettatori, talvolta, si aveva paura di non essere all'altezza, di non sapere bene comprendere o di non interpretare in maniera coerente. Queste resistenze sono state vinte, di fatto, grazie alle occasioni sopra descritte di scambio e condivisione e all'iniziale confusione è seguita una vera presa di consapevolezza del proprio agire in quanto custodi del processo, liberi di esperire la relazione con gli artisti in maniera autentica. L'esperienza di custodia ha così permesso di avvicinarsi all'evento performativo con uno sguardo conscio del processo più che del risultato e di sviluppare un senso di comunità spettatoriale. Da più persone è emerso con concretezza il desiderio, in futuro, di osservare il pubblico, di sentirsi parte di una realtà ampia; in ognuno dei *Custodi* è maturato un senso di partecipazione collettiva che non è accessoria all'esperienza del guardare. Tra le conclusioni in sede di verifica è emersa la volontà di trattenere una modalità di sguardo attiva, la possibilità di fare esperienza collettiva di visione e in particolar modo di continuare a relazionarsi tra i *Custodi* anche attraverso reti nuove.

A partire da queste sinergie è stato naturale per i *Custodi* farsi autori di un racconto altro che sapesse mettere in gioco nuovamente le relazioni intercorse, le domande e i dubbi suscitati dal lavoro degli operatori e degli artisti e divenire testimoni di questa narrazione. Da loro, infatti, sono nate una serie di domande sul tema di *Cassandra*, appese nel chiostro della Corte Ospitale perché fossero spunto ulteriore per gli spettatori e le spettatrici che la sera del 3 luglio hanno partecipato alla presentazione finale del lavoro, e due lettere, dedicate agli artisti e ai *Custodi del futuro*. Questo materiale è stato poi condiviso in una sessione di lavoro finale con lo staff, gli artisti e i tutor, tramite modalità partecipative e di gioco sul tema del 'custodire', di cui ideatori sono stati gli stessi custodi. Un coinvolgimento di questo genere è espressione diretta di un bisogno di autorialità, della necessità di custodire la memoria di quello che è stato e di quello che sarà. Sono testimonianze autoriali dello sguardo spettatoriale dei custodi, per i quali *Cassandra o della Verità* è diventato motivo di messa in

discussione e di trasformazione. Questo accompagnamento autoriale, benché collaterale, ha costituito un elemento aggiuntivo su cui si è costruita la relazione con il performer prima e con il pubblico ampio successivamente. La pratica epistolare in particolar modo racconta di un desiderio di intimità, di una ricerca poetica di linguaggio e di relazione con l'altro da sé e di una riflessione sulla formazione della propria personalità e della comunità spettatoriale. L'obiettivo non è mai stato quello di formare dei critici o un pubblico critico ma rendere i partecipanti consapevoli che far propria un'opera, o meglio un processo creativo, significa anche diventare in qualche modo creatori di qualcosa di totalmente inimmaginabile, anche agli occhi dell'artista. Da custodi ad ambasciatori di una modalità di sguardo, archivi viventi in cui si scrive e riscrive la storia degli eventi, la memoria affettiva del gesto danzante.

Essere custodi ha significato sbilanciare l'asse della propria personale rassicurazione, cadere fuori dalla propria realtà di riferimento, vestirsi di altri panni. Di rimando questa funzione ha modificato l'ambiente in cui ha preso forma, il contesto delle residenze e il lavoro artistico del performer. All'impossibilità di salvare l'evento effimero, l'esperienza di custodia ha contrapposto un'archiviazione affettiva e, per questo, trasformativa della relazione instaurata: così, la memoria della performance, seppur parziale e limitata ad un gruppo ristretto e alle differenze delle memorie singolari, ha potuto trovare una sopravvivenza.

Concludo con uno stralcio della lettera aperta ai custodi del futuro, lasciando aperta la domanda sulla funzione e il ruolo futuro della spettatorialità. L'esperienza di custodia d'altronde racconta di una deriva che non è più definibile solamente partecipativa. C'è una molteplicità di funzioni che viene chiamata in causa e che si inserisce nell'alveo della complessa tematica dell'autorialità.

Cercare uno sguardo, creare un linguaggio.

Non è sempre necessario ottenere qualcosa ma pensa di custodire uno sguardo. Il tuo è potente, apre possibilità, non esclude, non termina in te. È un allenamento ad usare occhi nuovi che si parlano e forse condividono un'attitudine, non la medesima visione ma un modo comune di stare nella visione. Cercare uno sguardo è custodire un linguaggio, comune condiviso. È uno strumento. Ognuno ha la sua voce. Ognuno le sue parole. Ma insieme condividiamo un linguaggio, una trama comune. Questo strumento puoi porlo al servizio degli artisti. I tuoi occhi aperti all'incontro, il tuo linguaggio pronto all'ascolto⁵¹.

I *Custodi delle Residenze* possono essere, per le ragioni sopra esposte, un buon esempio di pratiche spettatoriali contemporanee di archiviazione affettiva, grazie alle quali la danza mantiene viva e al contempo riscrive la propria storia. L'archivio vivente, tuttavia, non è solo il luogo della conservazione dell'evento nelle memorie individuali delle vite incontrate, ma dà forma alla creazione,

51. Tratto dalla *Lettera aperta ai Custodi del futuro*. Per la versione completa si veda: <https://sguardimora.tumblr.com/post/657411134804082688/i-custodi-delle-residenze-tra-riflessivit%C3%A0-e> (u.v. 23/4/2023).

è garanzia della sua trasformazione, è il luogo in cui «l'evento [...] si de-realizza, vale dire, va incontro al nuovo senza il quale nessun evento potrà mai dirsi accaduto»⁵². Lo spettatore rende attuabile la possibilità del collasso entro cui si costruisce l'evento teatrale; i Custodi sono il punto mediale, il termine causale che rende possibile la relazione. Come scrive Pustianaz in risposta a ciò che resta del teatro:

Del teatro rimane così il dettaglio qualunque, troppo minimo per avere un senso, o la qualità generale di una disposizione, troppo vaga per essere individuata. Forse nella relazione tra dettaglio insignificante e indistinta generalità sono in gioco nuovamente i termini di un'etica – cioè di una relazione sufficiente alla vita – che l'archivio degli affetti di teatro può interrogare⁵³.

52. Marco Pustianaz, *La presenza dello spettatore*, cit., p. 203.

53. *Ivi*, p. 205.

Flavia Dalila D'Amico

Accessibilità.

Una questione estetico-politica nelle pratiche del duo Comuniello-Guarino

Il contributo si propone di mappare le strategie di accessibilità legate alle pratiche di danza sperimentate dal duo Comuniello-Guarino nell'ottica di espandere la fruizione di performance a pubblici ipo e non vedenti. L'ambito analizzato e circoscritto dal saggio è un terreno ancora poco esplorato e in fase di elaborazione, per cui la riflessione che qui di seguito si dispiega è da considerarsi come una germinale ipotesi di ricerca che attraverso momenti di dialogo con il duo¹ si prefigge di slargare le maglie dei significati che precipitano sul termine "accessibilità".

Non esiste infatti una definizione univoca di questa parola, quanto piuttosto una pluralità di definizioni a seconda delle cornici teoriche in cui è inserita, che di volta in volta spostano e riformulano la sua consistenza e di pari passo le potenziali ricadute su un'ipotetica comunità beneficiante.

In termini generali, l'accessibilità è la caratteristica di un dispositivo, un servizio, una risorsa o un ambiente di essere fruibile con facilità da una qualsiasi tipologia di persona, senza discriminazione alcuna. In termini giuridici l'accessibilità è un diritto fondamentale, disciplinato dalla legge italiana n. 104 del 1992 e ribadito dall'articolo n. 30 della Convenzione delle Nazioni Unite divenuto legge italiana nel 2009 che stabilisce il diritto delle persone con disabilità ad avere pari accesso alla vita culturale e in particolare «a luoghi per spettacoli o servizi culturali, come teatri, musei, cinema, biblioteche e servizi turistici»². Nell'ambito dei Disability Studies, un campo di studi interdisciplinare sorto alla fine degli anni Settanta, l'accessibilità di un servizio, un prodotto, un ambiente, misura il grado di possibilità per una persona di accedere all'agire sociale e politico³. In quest'alveo critico, lo

1. Il contributo è frutto di due anni di osservazione del lavoro del duo e di uno scambio per email con Camilla Guarino, avvenuto in data 16/2/2023.

2. Legge n. 18 del 3 marzo 2009.

3. Per un maggiore approfondimento si rimanda a Michael Oliver, *Social Work with Disabled People*, MacMillans, Basingstoke 1983; Lennard Davis, *The Disability Studies Reader*, Routledge, London and New York 2006; Tobin Siebers, *Disability Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

studioso William Bess distingue tra interpretazione tecnica e figurativa del termine. Nel primo caso ci si riferisce alle soluzioni adottate per accedere e attraversare lo spazio urbano, gli edifici architettonici o i siti web. Figurativamente il termine suggerisce un insieme molto più ampio di significati che riconducono alla capacità di una determinata società di garantire opportunità eque di partecipazione sociale e politica. Bess sottolinea quanto l'adeguamento alle norme di accessibilità delle infrastrutture pubbliche ottenuto dalle lotte dei movimenti per i diritti delle persone con disabilità, non si sia ancora effettivamente tradotto in garanzia di inclusione all'agire sociale⁴. Nell'impianto teorico e applicativo dell'Universal Design il termine accessibilità indica una metodologia di progettazione volta a fornire al più alto numero di utenti possibili accesso a una medesima esperienza in maniera equivalente. Da quest'ultima cornice teorica deriva una chiave di lettura della società, un approccio culturale che tiene conto a monte della complessità cui si rivolge un progetto, anziché agire *ex post* per adattare un ambiente inaccessibile alle necessità di un singolo individuo.

Provare a traslare questa prospettiva in campo artistico vuol dire comunicare e progettare eventi e spettacoli tenendo conto della pluralità di esigenze e prerogative di potenziali destinatari, in definitiva scegliere a chi si rivolgono i discorsi e predisporre un determinato grado di interazione. Ne consegue che stabilire quali soggettività possano accedere o meno a un evento, un discorso, uno spettacolo implica un rapporto di potere, implicito o esplicito, tra chi eroga conoscenza e chi la riceve o può riceverla. All'accessibilità materiale e fattuale se ne ricollega quindi una più ampia, ossia quella della possibilità di contribuire all'agire culturale e sociale. Vista in questi termini l'accessibilità è uno strumento politico che consente di allargare la rappresentanza di pubblici eterogenei considerandone le specifiche esigenze.

Avvicinandoci per approssimazione al nostro terreno di interesse, in ambito museale si è assistito negli ultimi anni a un'evoluzione della normativa: dall'abbattimento delle barriere architettoniche pianificato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali all'istituzione di una Commissione Ministeriale, fino alla pubblicazione nel 2008 delle linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale. Se il campo dell'Exhibit Design ha maturato esperienze consolidate nell'ambito dell'elaborazione di strategie di inclusione concepite nei termini dell'Universal Design, il versante delle arti performative risulta ancora carente di una medesima progettualità. Le motivazioni di un tale ritardo, oltre che sistemico-culturali, sono riconducibili sia alla natura estemporanea e non replicabile di un'opera performativa, che al suo svolgersi nel tempo, ovvero alla processualità, caratteristica imprescindibile delle arti dal vivo. Sebbene molti degli edifici architettonici preposti alle arti performative rispettino le norme di accessibilità per quel che concerne

4. Williamson Bess, *Access*, in Rachel Adams – Benjamin Reiss – David Serlin (edited by), *Keywords for Disability Studies*, NYU Press, New York 2015, pp. 14-17.

le disabilità motorie, diversa è la questione per le disabilità sensoriali. L'apparato di comunicazione, gli staff e non da ultimo gli impianti spettacolari non tengono ancora troppo conto delle esigenze delle comunità sorde e cieche. Pochi ad esempio gli spettacoli che prevedono l'interpretariato in Lingua dei Segni, sottotitoli e audiodescrizioni. Ad oggi infatti l'unico ente italiano specializzato nella produzione di audiodescrizioni di spettacoli per un pubblico ipo e non vedente è il Centro Diego Fabbri di Forlì fondato nel 2004⁵. In questo contesto il progetto *No Limits*, si pone come antesignano in Italia di una progettazione culturale strutturata, volta a garantire pieno accesso alle persone ipo e non vedenti al fatto performativo, attraverso tour tattili⁶ e audiodescrizioni⁷. Tuttavia il Centro adotta tali strumenti per estendere l'accessibilità di spettacoli strutturati da una narrazione definita, la cui trama è portata avanti da personaggi e da una scansione di azioni nel tempo. L'audiodescrizione in questo caso è funzionale a trasmettere il contesto in cui avviene l'intreccio, integrandosi in maniera complementare ai dialoghi e ai rumori di scena. Diversa è la questione quando ci troviamo di fronte ad una performance di danza contemporanea che radica la propria natura sul movimento e sui saperi incarnati dai performer. Come descrivere verbalmente una partitura che può prevedere una moltitudine sincronica di movimenti? Come trasmettere la postura culturale e soggettiva specifica di una performer? Come riportare le relazioni millimetriche sottese tra i diversi performer in scena e bilanciate su sospiri, sguardi, dinamiche di gestualità concitate o al contrario rarefatte nel tempo e nello spazio? E queste ultime con le altre presenze sceniche: luci, suoni, oggetti, costumi?

L'accessibilità rimanda ad un campo relazionale e gravitazionale imprescindibile, una finestra tra *un soggetto* e *qualcosa* cui accedere. Quanto più numerosi saranno i soggetti da prendere in considerazione, tanto più ampia dovrà essere tale finestra. Ma che succede alla finestra se consideriamo

5. Il Centro Diego Fabbri nasce dalla collaborazione di più soggetti e persone per organizzare e promuovere eventi, azioni e progetti legati ad arte e cultura. L'idea di base è quella di mantenere viva la lezione e l'impegno di Diego Fabbri su temi e questioni vitali del teatro e dei linguaggi dello spettacolo. Ad oggi il Centro ha all'attivo una serie di azioni culturali rivolte tanto alla formazione dello spettatore, quanto all'accessibilità ai linguaggi artistici per un più vasto pubblico: dal progetto *Scuola dello Spettatore*, alla collaborazione con l'Azienda Usl della Romagna per la promozione dell'attività teatrale svolta dal *Dirigibile* (Compagnia teatrale Centro Diurno Psichiatrico di Forlì), al progetto *Teatro No Limits* di audiodescrizione e sopratitolazione degli spettacoli teatrali. Online: <http://www.centrodiegofabbri.it/> (u.v. 25/3/2023).

6. Si tratta di un percorso sul palco in cui lo spettatore esplora lo spazio in cui si svolgerà lo spettacolo. La compagnia (attori, tecnici, regista, ecc.) con l'aiuto di chi ha curato l'audiodescrizione guida gli spettatori attraverso le quinte e il palco, descrivendo ciò che li circonda. È possibile toccare con mano le scenografie, gli oggetti di scena e i costumi. Gli elementi tattili rafforzano la percezione e la rappresentazione della realtà messa in scena. Lo spettatore può così creare un'immagine mentale completa e verosimile. Online: <http://www.centrodiegofabbri.it/ultime-news/item/110-il-tour-tattile-vedere-il-palco-senza-usare-gli-occhi> (u.v. 25/3/2023).

7. Prima della messa in scena un'audiointroduzione accompagna gli spettatori alla scoperta di scenografie, personaggi e trama dello spettacolo. L'introduzione contiene brevi descrizioni, scelte di regia e informazioni storico-culturali e critico-letterarie per preparare chi la ascolta alla "visione" dello spettacolo. Cosa succede durante lo spettacolo? Il servizio viene effettuato dotando il pubblico cieco e ipovedente di cuffie *wireless*, collegate alla sala di regia. Da qui una voce narrante accompagna gli utenti lungo lo sviluppo narrativo dello spettacolo, inserendosi nelle pause della recitazione. Il testo dell'audiodescrizione si integra con il copione teatrale, senza mai sovrapporsi ai dialoghi e alla colonna sonora. Questo è possibile grazie alla lettura in tempo reale, che crea una sinergia perfetta con lo spettacolo. Online: <http://www.centrodiegofabbri.it/ultime-news/item/110-il-tour-tattile-vedere-il-palco-senza-usare-gli-occhi> (u.v. 25/3/2023).

ogni singolo “soggetto” una prismatica esperienza situata, dinamica e variabile a seconda del contesto e quest'ultimo una nebulosa di tensioni mutevole nel tempo?

Questa suggestione ci avvicina all'accezione che il duo Comuniello-Guarino abbraccia dell'accessibilità: un processo dinamico, situato, da negoziare di volta in volta in funzione delle estetiche degli artisti e delle necessità di pubblici specifici, nonché una scrittura percettiva che insuffli la scena come agente di senso, anziché un servizio aggiuntivo dal sapore “para-sanitario”.

Per il duo, ridurre le barriere sensoriali e architettoniche di un evento performativo significa infatti sul piano estetico assolvere l'accessibilità come motore di pensiero e sviluppo di progetti complessi e multisensoriali. Tenendo conto del rapporto caotico delle forze agenti nel nostro campo gravitazionale, l'accessibilità è qui intesa come un processo biotico in cui l'ascolto di suoni, voci e l'esperienza tattile diventano fonte primaria di creazione drammaturgica in continua interazione con il lavoro artistico e insieme agente generativo di forme di coesione sociale, nel transito tra le proposte culturali, gli spazi e i corpi che li attraversano.

Che cos'è l'audiodescrizione?

Prima di addentrarci nella specifica ricerca di Comuniello-Guarino è bene comprendere cosa sia l'audiodescrizione, ovvero una traccia audio pre-registrata o realizzata in tempo reale, solitamente fruita mediante auricolare, che traduce verbalmente un contenuto visivo. Le tecniche di audiodescrizione, concepite e studiate a partire dagli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti, variano a seconda del contesto di riferimento: audiovisivo⁸, esposizioni museali⁹, performance teatrali, siti web¹⁰, didattica mediatizzata¹¹. Come scrive lo studioso Giovanni Ganino:

Non esiste un metodo standard audiodescrittivo, così come non esiste una definizione di audiodescrizione universalmente riconosciuta [...]. La definizione più appropriata, nonostante la sua semplicità, ci sembra la seguente: “traduzione intersemiotica di un codice visivo in codice verbale [...]”. Più semplice la descrizione tecnica: una o più tracce audio, integrate e sincronizzate con le tracce audio e video dell'audiovisivo¹².

L'ambito che ha maggiormente generato studi e sistematizzato standard e linee guida per l'audiodescrizione è sicuramente quello dell'audiovisivo, cinema e televisione, dal quale emerge

8. Cfr. Pablo Romero-Fresco, *Accessible Filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*, Routledge, London and New York 2019.

9. Cfr. Andrea Bellini, *Toccare l'arte. L'educazione estetica di ipovedenti e non vedenti*, Armando Editore, Roma 2000.

10. Cfr. *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) international standard*, online: <https://www.w3.org/WAI/standards-guidelines/wcag/> (u.v. 29/4/2023).

11. Cfr. Serenella Besio, *Tecnologie assistive per la disabilità*, Pensa MultiMedia, Lecce 2005.

12. Angela De Piano – Giovanni Ganino, *Audiodescrizione e didattica multimediale in ambito umanistico per studenti universitari con disabilità visive*, in «Italian Journal of Special Education for Inclusion», n. 1, 2014, pp. 98-103: p. 99.

un'idea di audiodescrizione come partitura verbale obiettiva, sintetica e integrata alla colonna sonora in modo da non sovrapporsi¹³. Al contrario gli studi in ambito museale hanno sollevato l'urgenza di sviluppare metodologie descrittive specifiche, tese a trasmettere la sensazione e l'estetica dell'opera, oltre alle sue caratteristiche fisico-materiali¹⁴. Come fare infatti a restituire le sensazioni, le pulsioni, le trazioni e gli attriti che un corpo in movimento trasmette? Come edificare pratiche generative che non demarchino percorsi paralleli e distinzioni tra una fruizione privilegiata e una riduzione descrittiva della prima? Le principali risposte a queste domande provengono dalle pratiche artistiche, pochi infatti, per lo meno in Italia, gli studi a riguardo¹⁵. Alcune compagnie e artisti hanno inglobato nelle proprie creazioni strategie accessibili, tra cui le audiodescrizioni, da una prospettiva estetica, rendendo conto della valenza politica dei corpi, della loro capacità di generare nuove scritture sensoriali e al contempo mettendo in discussione pratiche e istituzioni politiche nell'intento di slargare le maglie del diritto alla fruizione e produzione culturale. A fare da caposcuola in questa direzione è sicuramente la compagnia britannica Graeae, fondata nel 1980 da Nabil Shaban e Richard Tomlinson, una compagnia teatrale guidata da artisti con disabilità, che sin dalla nascita sperimenta un linguaggio drammaturgico accessibile, promosso e diffuso, oltre che con le performance, mediante laboratori e corsi di formazione. Nello spettacolo *Blasted* (2019), ad esempio, ispirato dall'omonimo testo di Sarah Kane, l'audiodescrizione è trasmessa in scena dagli attori e solo in parte udibile tramite cuffie, mentre la Lingua dei Segni è integrata creativamente nella partitura gestuale dei performer.

Altre compagnie, come la Candoco Dance Company, fondata nel 1991 da Celeste Dandeker e Adam Benjamin, e Stopgap, fondata nel 1995 dalla coreografa Vicki Balaam, oltre che scardinare i codici della danza e la normatività richiesta ai corpi per praticarla, utilizzano il *medium* audiovisivo per creare degli affondi monografici sui singoli spettacoli con audiodescrizioni e dialoghi con gli artisti. Un corollario di strumenti pensato per diffondere le performance in remoto, unito alla ricerca costante di convocare dal vivo un linguaggio poetico e insieme accessibile.

Un percorso molto diverso è invece quello delle performance sensoriali. Nel 1988 l'artista Andreas Heinecke, lavorando con performer ciechi, ha elaborato *Dialog in the Dark*: una forma di

13. Joe Clark, *Standard techniques in audio description*, online: <https://joelclark.org/access/description/ad-principles.html> (u.v. 29/4/2023).

14. La nascita di Art Education for the Blind (AEB) nel 1987 negli Stati Uniti ad opera di Elisabeth Axel è avvenuta con lo scopo di promuovere l'accessibilità delle persone cieche o ipovedenti all'arte, sviluppando una metodologia descrittiva specifica. La fondazione lavora insieme a scienziati, ricercatori e persone non vedenti, per elaborare metodologie funzionali all'accessibilità non soltanto dei dati visivi, ma anche degli stili e delle emozioni generate. Cfr.: <https://uia.org/s/or/en/1100025124> (u.v. 29/4/2023). Sulle esperienze italiane è importante citare il Museo Statale Tattile Omero di Ancona la cui metodologia è raccolta nel volume Giovanni Bollea, *L'arte a portata di mano*, Armando Editore, Roma 2006.

15. Il dibattito internazionale in materia è abbastanza vivace, per un maggior approfondimento si consiglia: Louise Fryer, *An Introduction to Audio Description: A Practical Guide*, Routledge, London and New York 2016; Louise Fryer – Amelia Cavallo, *Integrated Access in Live Performance*, Routledge, London and New York 2021.

performance in cui i visitatori esplorano diverse stanze nella completa oscurità sollecitati attraverso il tatto, il gusto e l'olfatto. Sulla stessa scia, negli anni Novanta il regista teatrale e antropologo colombiano Enrique Vargas inizia la ricerca sul "teatro dei sensi", studiando i rituali delle comunità indiane d'Amazzonia. La prima performance in questa direzione è *El Hilo de Arianna* del 1992 realizzata con la compagnia Teatro de Los Sentidos¹⁶. Il teatro dei sensi prevede una drammaturgia strutturata sull'interazione con uno spettatore (viaggiatore) per volta o un piccolo gruppo. Ogni spettatore funge da personaggio principale che, bendato, attraversa diversi ambienti e interagisce con performer e materie che sollecitano tutti i sensi, eccetto la vista. Il filone del teatro dei sensi assume ben presto interesse tanto da divenire un "genere" autonomo. Nel 2009 infatti anche in Norvegia la compagnia Blind Teater Project, composta interamente da performer ciechi, allestisce la performance sensoriale *Blind Theatre* mantenendo lo stesso principio costruttivo, ma amplificandolo attraverso dispositivi tecnologici: i partecipanti bendati sono invitati ad indossare una protesi elettronica controllata da un computer che consente di sondare in maniera interattiva diverse storie, mediante un coinvolgimento tattile e olfattivo.

Più di recente la *media artist* Carolyn Lazard, che nel suo percorso problematizza la questione dell'accessibilità nel sistema delle arti visive, crea l'installazione *Long Take* presso la galleria Nottingham Contemporary di New York assumendo la danza come luogo di negoziazione tra le gerarchie dei sensi dominanti nell'esperienza artistica. Secondo l'artista le pratiche di danza pur coinvolgendo differenti apparati sensoriali come la cinestesia, l'udito, il tatto, la propriocezione, è una disciplina che affida principalmente al canale della vista la fruizione. Nell'ottica di capovolgere il regime visivo come luogo privilegiato di conoscenza del mondo e dell'arte, Lazard crea un'installazione audiovisiva costituita da tre monitor e ispirata dalle ricerche di Merce Cunningham e Steve Paxton. Sui monitor tuttavia non vediamo dei corpi in movimento, ma delle scritte bianche su sfondo nero. L'artista infatti ha annotato su un foglio una partitura coreografica e consegnato il testo al coreografo e performer Jerron Herman il quale lo ha tradotto in movimento. L'esecuzione è stata poi ripresa in video e montata con l'inserimento dell'audiodescrizione affidata alla poetessa Joselia Rebekah Hughes.

I tre monitor dunque sono campeggiati rispettivamente da: la partitura coreografica per iscritto, l'audiodescrizione poetica della Hughes e la sottotitolazione dei rumori e dei suoni generati in fase di esecuzione dal performer. Questa stratificata intelaiatura di scritte che rimandano a traduzioni di codici visivi e sonori espande il volume dell'installazione attraverso una spazializzazione dei diversi audio che compongono l'opera, ovvero quello dei rumori e dei respiri del danzatore, quello della partitura verbale dell'audiodescrizione sotto forma di poesia e quello più "oggettivo" della descrizione

16. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Gabriele Poole, *Vecchio Fango — An Introduction to the "Theater of the Senses"*, in «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», n. 3, 2017, pp. 132-144.

dei rumori.

Con *Long Take* Lazard offusca intenzionalmente i confini tra istruzione, descrizione e traduzione, mettendo in discussione la vista come veicolo predefinito e primario di un'esperienza estetica. Un groviglio di traduzioni che spostano sull'ascolto e la lettura la fruizione di una performance. Parafrasando Carolyn Lazard: «La cultura occidentale ha ampiamente privilegiato la vista come mezzo principale per produrre conoscenza. È una violenza epistemica che restringe le infinite possibilità di come diamo significato alla vita»¹⁷. *Long Take* non è solo un potente invito a esplorare l'accessibilità e l'inclusione come pratica creativa, ma dimostra quanto riflettere sull'accessibilità in campo artistico non significhi ridurre la complessità dei discorsi. Nella sua forma stratificata – partitura, suono, descrizione – *Long Take* si allontana dalle idee di trasparenza o coerenza di una traduzione intercodice, magnificando il diritto di accesso alle persone con disabilità all'incoerenza.

Tutti questi esempi contraddicono alcuni principi, protocolli e tecniche elaborate nell'ottica di rendere accessibili opere d'arte e contenuti audiovisivi, assumendo l'accessibilità come spostamento percettivo e non come elemento ausiliario, slegato dalle opere. Sono esempi che ci spingono a chiederci entro quali relazioni e condizioni materiali sono concepiti solitamente gli spettacoli, a chi si rivolgono, chi ne viene escluso e come si possano generare nuove pratiche di inclusione che tengano conto di prerogative plurali.



Figura 1. Carolyn Lazard, *Long Take*, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, dicembre 2022. Foto: Awa Mally.

17. Carolyn Lazard in Emily Steer, *Carolyn Lazard's Latest Work Offers Another Way to Experience the Beauty of Dance – Almost Entirely Without Sight*, in «news.artnet.com», February 15, 2023, online: <https://news.artnet.com/art-world/carolyn-lazard-long-take-2255472> (u.v. 2/5/2023).

Danzare l'accessibilità: l'audiodescrizione per il duo Comuniello-Guarino

Camilla Guarino e Giuseppe Comuniello si conoscono nel 2015 all'interno del progetto di Virgilio Sieni *Nelle pieghe del corpo*¹⁸ e dal 2018 portano avanti una ricerca artistica che intreccia due percorsi paralleli: uno autoriale e l'altro di collaborazioni con altri artisti, volto alla sperimentazione di linguaggi artistici capaci di restituire la poeticità delle opere in scena a una persona cieca. Giuseppe Comuniello dopo aver perso la vista nel 2009 comincia il suo percorso nella danza con il coreografo Virgilio Sieni con il quale realizza, tra gli altri, lo spettacolo *Danza cieca* (2019). Ha lavorato per coreografi nazionali e internazionali come Alessandro Schiattarella, Emanuel Gat e Michela Lucenti/Balletto Civile. Camilla Guarino si avvicina alla danza contemporanea attraverso laboratori teatrali e coreografici tenuti da Claudia Castellucci, Jacopo Jenna, Teatro Valdoca, Jan Fabre, Armando Punzo, Alessandro Sciarroni e altri. Nel 2020 si diploma al Master in Drammaturgia presso l'Accademia Silvio D'Amico. Entrambi fanno parte di Al. Di. Qua. Artist (prima associazione italiana di categoria costituita da artisti/e con disabilità).

Il percorso autoriale del duo, approfondito altrove¹⁹, si radica sulle possibilità del tatto di divenire motore di senso per l'universo concettuale e drammaturgico delle opere. Di questa tensione si caricano *Lonely Planet* (2019) e *Let me be* (2021) che nascono dall'urgenza dei due artisti di interrogarsi sulle stesse possibilità di descrivere uno spettacolo di danza a una persona cieca. La premessa che sottende la creazione di *Let me be* (2021) è che una qualsiasi descrizione porta con sé riflessioni, associazioni, ricordi e visioni frutto di esperienze personali che, quando trasmesse, inevitabilmente "tradiscono" il dato da descrivere. A partire da questa aporia si sviluppa una partitura in cui il piano del reale e quello dell'immaginario sfumano l'uno nell'altro. *Let me be* non è che il tentativo di descrivere lo spettacolo *zero degrees* (2005) dei coreografi Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui, che è a sua volta un lavoro sull'inevitabile processo di "corruzione" che avviene quando culture e identità diverse si incontrano. Un estratto video di questo spettacolo apre *Let me be* e vede in scena Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui seduti nella medesima posizione a raccontare il proprio passato, compiendo gesti simmetrici (fisici e vocali) identici e speculari, nell'intento di confondersi in un unisono continuamente contraddetto dalle loro stesse differenze (fische, timbriche, di abbigliamento, ecc.). Al termine del video Giuseppe Comuniello e Camilla Guarino entrano in scena, assumono la medesima posizione e postura dei due coreografi precedenti e iniziano un dialogo con le proprie

18. Per maggiori approfondimenti si rimanda al sito dell'artista online: <https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/> (u.v. 2/5/2023).

19. Flavia Dalila D'Amico, *Lost in Translation. Le disabilità in scena*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 159-165.

mani, ingigantite sullo schermo alle loro spalle. Questa micro-partitura, che Camilla Guarino disegna con le dita sui palmi delle mani di Giuseppe Comuniello, non è che la descrizione tattile di ciò che gli spettatori hanno appena visto in video. Queste suggestioni ricevute attraverso il tatto vengono poi tradotte in una combinazione di movimenti dal performer che guida la compagna in un passo a due. Lo spettacolo alterna silenzi, musiche e momenti poetici interpretati dalla stessa Guarino o dalla sua voce acusmatica. Giuseppe Comuniello risponde a questa partitura verbale cercando di riprodurne le evocazioni con gesti, pose e movimenti. Non c'è, tuttavia, un legame consequenziale di causa ed effetto tra il racconto portato avanti dalla performer e la partitura fisica, ma una personale restituzione in cui precipitano ricordi e suggestioni personali. La citazione di *zero degrees* diviene manifesto programmatico di una performance in cui si confondono ripetutamente gli sguardi, si intrecciano immagini e suoni che disattendono ripetutamente il concetto di fedeltà di una qualsiasi traduzione. Un'inevitabile *lost in translation* che diviene pratica di scrittura ed enunciato esistenziale.



Figura 2. *Let me be*, Camilla Guarino, Giuseppe Comuniello, 2021. Per gentile concessione di Federico Malvaldi.

Allo stesso modo, lavorando con altri artisti nell'ottica di renderne accessibili le performance, il duo dismette le regole codificate relative all'audiodescrizione per convertire l'accessibilità degli spettacoli in partitura poetica per gesti, parole, tatto, olfatto, sviluppando di volta in volta delle strategie specifiche a seconda delle urgenze degli autori. In cosa infatti le audiodescrizioni sperimentate dal duo divergono da quelle elaborate dal Centro Diego Fabbri? Risponde Camilla Guarino:

Abbiamo avuto un confronto con il Centro Diego Fabbri proprio su questo aspetto. Il Diego Fabbri lavora su opere con una narrazione definita, come la *Prosa* e il *Balletto* (hanno fatto per ora solo un'esperienza rispetto a questo), quindi ci sono dei personaggi e una storia ben precisi. Noi al contrario lavoriamo su performance che hanno il movimento come protagonista, ma soprattutto una visione più astratta e aperta rispetto al significato e alla fruizione. Mentre per il Centro diventa fondamentale trasmettere alla persona cieca la storia nel dettaglio e nel modo più distaccato possibile per rimanere fedeli al lavoro, noi cerchiamo di dare un'impronta che possa favorire la ricerca di una strada soggettiva dello spettatore, incanalandolo in un mondo dei tanti che possono esistere e discusso precedentemente con l'artista. Attuiamo una scelta di descrizione tra le tante possibili. L'audiodescrizione diventa così una creazione artistica a sua volta. Non per forza tuttavia si deve ricorrere all'audiodescrizione per rendere accessibile il lavoro, ci possono essere altre soluzioni e azioni (come è accaduto con il *Canto delle balene* di Chiara Bersani). Non è considerato un servizio per la persona cieca, ma un lavoro artistico che rende accessibile un'opera di un altro artista. Altra differenza è il background di formazione e esperienza. Il Diego Fabbri ha persone formate sulla creazione di audiodescrizioni, io e Giuseppe siamo performer, io anche drammaturga. Per necessità abbiamo creato un nostro linguaggio che abbiamo il desiderio di condividere con altre persone. Non a caso ho scelto di fare un master in drammaturgia e non di seguire il corso per fare l'audiodescrittrice. Da questo deriva il nome audiodescrizione poetica. L'ultima differenza è che Giuseppe oltre che artista è una persona cieca e fa un lavoro complementare al mio, senza un confronto con lui non saprei se il testo funzioni con il suono e i ritmi della scena, molte idee di accessibilità vengono ovviamente da lui. Per concludere, il nostro lavoro non è in conflitto, ma in un certo senso complementare a quello del Fabbri, ci occupiamo di territori artistici differenti, ciò che audiodescrivono loro non rientra nei nostri interessi e viceversa²⁰.

Sono diverse le realtà che negli ultimi anni hanno ricercato insieme al duo modalità sensoriali di transcodifica coreografica, difficilmente riassumibili in questa sede. Quattro sono le esperienze maggiormente continuative dove Comuniello-Guarino hanno potuto sviluppare una personale prassi di audiodescrizione e traduzioni accessibili: la stagione danza del Teatro Florida di Firenze a cura di Versilia Danza, la stagione del teatro Spazio Kor di Asti diretta dall'artista Chiara Bersani e la curatrice Giulia Traversi, la residenza annuale *Creazioni Accessibili* promossa da Orbita Spellbound Centro Nazionale di produzione della Danza diretto da Valentina Marini e il Festival Short Theatre di Roma diretto da Piersandra Di Matteo. Esperienze queste ancora in embrione e i cui risultati, in termini di partecipazione della comunità cieca delle rispettive città, seppure in crescita, saranno da riconsiderare nella lunga durata. Nell'immediato è tuttavia possibile evidenziare quanto queste quattro occasioni consentano al duo a stretto contatto con gli artisti ospiti di sviluppare partiture poetiche, non solo verbali, che possano tener conto degli accadimenti scenici, senza riprodurre didascalicamente la sequenza di azioni e la concatenazione di relazioni tra gli elementi.

L'incursione della voce nelle pratiche coreografiche contemporanee è un processo di lunga data se pensiamo alle esperienze di Yvonne Rainer²¹ e le sperimentazioni tra coreografi, danzatori e compositori attorno al Judson Memorial Church di New York a partire dagli anni Sessanta²². Fenomeno

20. Camilla Guarino, conversazione via email, avvenuta in data 16/2/2023.

21. Si consideri ad esempio *Parts of Some Sextets* (1965) in cui è presente la voce acustica preregistrata della coreografa e le conversazioni sussurrate dei dieci performer in scena.

22. Tra questi: Trisha Brown, John Cage, Lucinda Childs, Merce Cunningham, Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay, Allan Kaprow, Robert Morris, Claes Oldenburg, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carolee

che trova non pochi riscontri anche sulla scena italiana²³, si pensi ai concerti per voce di Roberto Castello, ai canti nelle produzioni di Balletto Civile o all'uso della voce del coreografo Marco D'Agostin o della coreografa Irene Russolillo. Che succede tuttavia se l'elemento vocale è assunto da una parte come scrittura scenica e dall'altra come canale di trasmissione pensato per chi non può affidare alla vista la comprensione degli avvenimenti su un palco? Che succede cioè se la voce assume il compito di convertire un canale percettivo in un altro? Scrive Camilla Guarino:

Una coreografia puoi descriverla per immagini: i movimenti in scena potrebbero essere molto veloci, velocissimi e i danzatori molto numerosi. Immagina uno spettacolo in cui 27 danzatori compiono 445 movimenti articolari in un minuto e ciascuno di loro secondo una variazione coreografica differente. Per descriverla hai a disposizione dieci dita e una bocca. In questo caso puoi provare a utilizzare delle immagini che rievochino ciò che sta accadendo. *Un campo di tulipani colorati mossi dal vento può essere un'immagine efficace per descrivere i 27 danzatori che si muovono ondeggiando con un berretto in testa disposti a file sfalsate sul palco.* Analiticamente: una scena semplice, statica o ripetitiva può essere descritta anche in modo oggettivo e impersonale. *Se tutti corrono sul posto mentre la danzatrice gira su se stessa, potrei dire che tutti corrono sul posto mentre la danzatrice gira su se stessa. Con il movimento: Se il danzatore si tiene con la mano destra la spalla sinistra, prendi la mano destra dell'uditore e poggiala sulla sua spalla sinistra (o al contrario mettiti tu in quella posizione facendola toccare all'uditore).* Luci, atmosfere, scenografie. Puoi utilizzare un immaginario personale (*il crepuscolo*) o una descrizione effettiva dei colori, oggetti e atmosfere (*Ci sono delle luci basse che creano riflessi dorati sui contorni del corpo nudo in scena*)²⁴.

Quanto riporta l'artista ci è utile a riflettere sulla differenza di funzionamento nel processo conoscitivo dei due canali percettivi, la vista e il suono. Il primo infatti opera in una temporalità compressa e ci consente di recepire diverse informazioni simultaneamente, il suono invece dispone in maniera cronologicamente sequenziale le informazioni. Traslare un contenuto pensato, strutturato e plasmato dal dominio del senso della vista in un asse regolato dal canale sonoro significa assorbirne inevitabilmente uno scarto temporale e ripensarne le logiche interne. In questi termini l'audiodescrizione si costituisce come una partitura autonoma che sposta sulla dimensione sonora il proprio principio costruttivo e riedifica le regole di un sistema drammaturgico, stratificandolo mediante ulteriori detonatori di senso.

Su un piano più ampio, l'audiodescrizione catalizza istanze politiche, riconfigurando non solo i principi estetici, ma anche quelli produttivi di una performance. Le voci *over* di un'audiodescrizione consentono infatti di immaginare modalità non escludenti di fruizione del fatto teatrale, aggrediscono il divario tra coloro che possono accedere in maniera autonoma all'offerta culturale e coloro che non

Schneeman e La Monte Young. Cfr. Meredith Morse, *Voice, Dance, Process, and the "Predigital"*, in Norie Neumark – Ross Gibson – Theo Van (edited by), *VOICE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, MIT Press, Cambridge 2010.

23. Per quanto riguarda gli studi italiani, un primo nucleo di indagini sul gesto sonoro nelle pratiche coreografiche è costituito dal saggio di Piersandra Di Matteo *Performare il ridere*, in «Sciami. Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 7, 2020, pp. 92-112, online: <https://webzine.sciami.com/performare-il-ridere/> (u.v. 25/3/2023) e dal saggio di Flavia Dalila D'Amico, *Danzare la voce per intonare la memoria: L'agonismo vocale di Marco D'Agostin. Conversazione con Flavia Dalila D'Amico*, in Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore 2*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 117-138.

24. Camilla Guarino, conversazione via email, cit.

possono, rivendicano l'attestazione politica di nuovi soggetti finora non invitati a partecipare. Come tuttavia tenere insieme la necessità di sfondare i limiti dell'accesso senza tradire l'estetica di un'opera? Quali le fasi di costruzione dell'audiodescrizione? Risponde il duo:

Ci sono due fasi preparatorie, una prima della scrittura e una prima dell'interpretazione live. Inizialmente chiediamo un video integrale del lavoro o se è possibile lo vediamo dal vivo. Io lo descrivo a Giuseppe registrandomi e senza avere nessuna informazione in più di un pubblico qualsiasi. In secondo luogo chiediamo un incontro con l'autore per porgli tutte le questioni venute fuori durante la descrizione dello spettacolo. Qui capiamo che direzione drammaturgica far prendere al lavoro, elementi fondamentali da tenere e sviluppare, storia della creazione, come possiamo nominare i performer in scena ecc. Prima della fase di "interpretazione" dal vivo, cerchiamo di stare in sala con gli artisti ed entrare in relazione con lo spazio e la sua energia. Io osservo molto le persone che poi andranno in scena per coglierne dei dettagli maggiori e se sono tanti per riuscire a distinguerli tra loro durante un'eventuale improvvisazione²⁵.

Nella prospettiva delineata dal duo le pratiche accessibili non sono solo strumenti "volti a" una determinata comunità, ma opportunità di sperimentazione co-autoriale e multisensoriale, che ridefinisce la relazione tra corpi, linguaggi e rappresentanza politica. Chiaramente le risposte alle intenzioni degli artisti con cui il duo di volta in volta collabora possono essere diverse a seconda della durata di collaborazione e quindi di possibilità di sperimentazione di processi co-autoriali o del momento del processo creativo in cui il duo si inserisce. Scrive Camilla Guarino:

A Space For all our Tomorrows della coreografa Annie Hanauer è stato l'unico lavoro di audiodescrizione finora realizzato durante il processo creativo e non a lavoro finito. Ho creato un testo molto preciso con dei tempi esatti che riesco a cucire addosso ai danzatori conoscendo le loro dinamiche di movimento nonostante i momenti di improvvisazione. In questo caso, più delle altre volte, è stato come andare in scena con la compagnia. In *Alexis 2.0* di Aristide Rontini ispirato dal romanzo *Alexis o il trattato della lotta vana* di Marguerite Yourcenar siamo entrati invece al termine della costruzione della performance. La particolarità dell'intervento risiede in questo caso nell'aver scritto l'audiodescrizione in prima persona, come se la mia voce coincidesse con quella del performer in scena. La decisione è scaturita dalla lettura del romanzo che è una lunga lettera scritta in prima persona. Questo mi ha concesso di usare parole che richiamavano anche delle sensazioni fisiche, ad esempio quando il performer struscia velocemente le mani tra loro dico: "le mie mani si scaldano". In altri casi la partitura verbale non si è dimostrata sufficiente per rendere conto della complessità della scena. Ad esempio in *La vaga grazia* di Eva Geatti, andato in scena a Spazio Kor, abbiamo dovuto aggiungere all'audiodescrizione una mappa tattile. Il palco aveva delle geometrie disegnate sul suolo che davano coordinate precise ai performer. Abbiamo ricostruito quindi la mappa delle traiettorie sul palco con una legenda in modo che gli spettatori potessero seguire il testo insieme al tatto per avere le corrette coordinate spaziali. *Il canto delle balene* di Chiara Bersani è stato invece reso accessibile senza ricorrere all'audiodescrizione. La performance aveva già previsto per il pubblico una traccia sonora da esperire in cuffia, sarebbe stato ridondante inserire un ulteriore suono. Il lavoro si affida alla prossimità con il performer e la platea. Si vengono a creare delle relazioni con ciascun spettatore che non avremmo potuto generalizzare a parole. Giuseppe ha così deciso di mettere un profumo al performer per far percepire la sua presenza, la distanza o l'avvicinamento alle persone non vedenti²⁶.

Può succedere inoltre che l'inserimento dell'audiodescrizione abbia un'eco nella creazione di

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

partenza, modificandola. È successo con *Trespass_processing an emerging choreography* della coreografa Marta Olivieri, progetto selezionato nel 2022 nella prima edizione della residenza annuale *Creazioni Accessibili*²⁷. Dall'incontro tra l'autrice Marta Olivieri e Comuniello-Guarino è emersa una nuova direzione del lavoro. La possibilità di indagare l'audiodescrizione ha infatti informato la partitura coreografica e l'identità dello spettacolo originario, divenendo una nuova produzione: *Trespass Tales of the Unexpected*.

La performance originaria si fonda su emersioni di comportamento e movimento che le due performer eseguono in rapporto ai feedback ricevuti dallo spazio, dal pubblico, dai suoni. Una partitura coreografica dunque radicata sull'improvvisazione e immersa in uno spazio di continuità tra scena e platea. Nella nuova versione la performance prevede in scena una danzatrice e altre due performer audiodescriventi il suo movimento. Due punti di vista su un solo corpo che si muove in continuità e accanto al pubblico. Durante la creazione dell'audiodescrizione sono emerse delle domande: Cosa ci accade quando le nostre azioni e il nostro apparire si trasformano in parola? Come riverberano tali parole sul corpo che agisce in scena? Come l'audiodescrizione modifica lo spazio e il tempo? L'inserimento dell'audiodescrizione diviene in *Trespass Tales of the Unexpected* interrogazione sul dispositivo della descrizione e della costruzione del reale. Il risultato finale è una narrazione accessibile a un pubblico cieco e ipovedente, ma che sovverte i piani di realtà, fantasia, potere e accesso, tanto per chi vede quanto per chi non vede. Inoltre, da un punto di vista tecnico, il lavoro esplose la sensorialità percettive anche grazie a una spazializzazione sonora, restituita tramite speaker indossabili, che restituisce un ambiente amniotico in cui voci, rumori, gestualità e musiche si fondono.

Se in molti casi l'audiodescrizione viene fruita tramite auricolari dal pubblico cieco senza sovrapporsi al dispositivo principale, *Trespass Tales of the Unexpected* alimenta una riflessione su un'organica e necessaria integrazione tra linguaggi accessibili e impianti estetici, nonché una partecipazione di pubblici con difficoltà sensoriali che non risulti ghetizzata, ma continua alla fruizione *tout court*. L'audiodescrizione in questo caso non si delinea come ausilio aggiunto all'impianto spettacolare, ma come motore di senso che investe la partitura coreografica, lo spazio scenico e l'incontro tra pubblici attualmente ancora spesso separati. La performance stratifica diversi piani di lettura e disegna uno spazio attraversabile e percorribile contemporaneamente da entrambi i pubblici e in continuità con i performer. L'audiodescrizione infatti è costruita come traccia verbale autonoma che non rispetta un'immediata coincidenza tra la parola che descrive e l'azione scenica. La partitura vocale e quella gestuale si informano a vicenda, in un gioco di specchi e feedback. Dunque tanto gli spettatori sono chiamati in maniera equivalente ad interrogarsi sul confine tra reale e immaginario, visibile e invisibile.

27. *Creazioni Accessibili* è una residenza annuale affidata tramite call ad artisti che vogliono rendere accessibili i propri spettacoli. Il progetto è promosso da Orbita Spellbound Centro Nazionale di produzione della Danza di Roma diretto da Valentina Marini e si avvale del tutoraggio del duo Comuniello-Guarino.

bile, a cercare delle ancore di riferimento, a questionare la fiducia nei propri sensi, coinvolti simultaneamente senza gerarchia alcuna. Lo spettatore, vedente e non, condivide infatti il medesimo ambiente dei performer ed è sollecitato da una prossimità fisica, per cui da sensazioni tattili e olfattive, nonché da un ecosistema sonoro immersivo grazie a un impianto tecnologico che restituisce la direzione del movimento e della voce nello spazio. L'integrazione dell'audiodescrizione come parte strutturante della performance si delinea come stimolo a complicare i linguaggi sperimentando su più assi percettivi, così da superare la separazione tra i pubblici mediante protesi tecnologiche come gli auricolari.

Gli esempi fin qui appuntati, come enunciato all'inizio del contributo, sono ancora possibilità in fase di sperimentazione, per cui allo stato attuale risulta difficile verificarne i risultati in termini di crescita di partecipazione di nuovi pubblici, così come enucleare le diverse strategie impiegate dal duo in un prontuario sulle audiodescrizioni in campo performativo. Anzi probabilmente la peculiarità delle metodologie sviluppate dal duo è proprio quella di rifuggire da protocolli e regole codificate per rimarcare la necessità di calare l'attenzione sulla particolare genealogia della singola performance colta nel più ampio contesto delle specifiche linee di ricerca dei singoli autori, verificare di volta in volta dunque la strategia da elaborare in dialogo con la concretezza dei casi specifici. Tuttavia le diverse esperienze stimolano l'immaginario attorno a ciò che si definisce "accessibilità" e trovano un filo conduttore nella necessità di inserire la creazione di partiture sensoriali *ex ante* anziché provvedere al riadattamento delle estetiche del fatto performativo *ex post*. Gli eterogenei esempi operano tutti nell'idea di assumere le divergenze connaturate ai differenti corpi che popolano le scene contemporanee come saperi generativi di spinte propulsive per ripensare formati, linguaggi estetici e nuove forme di coesione sociale. Come scrive la fisica-filosofa Karen Barad: «I corpi non sono solo costruzioni discorsive, come la materia non è solo materia. I corpi si co-costruiscono temporalmente e spazialmente mentre cominciano a intra-essere e come tali diventano capaci di agire materialmente e insieme sulla ri-configurazione del reale»²⁸. Sperimentare artisticamente l'accessibilità in questa direzione, significa dunque non solo allargare "la finestra" degli spettacoli a comunità spesso escluse, ma anche potenziare la multisensorialità delle opere a beneficio di qualsiasi persona. Specialmente l'ultimo tra i progetti esaminati, *Trespass Tales of the Unexpected*, mette in discussione la separazione tra una fruizione privilegiata dello spettacolo affidata a un pubblico privo di difficoltà sensoriali accanto a una inferiore di grado pensata (o ripensata) ad hoc per un pubblico non vedente, ovvero una demarcazione tra un pubblico di serie A e un pubblico di serie B. Vista in questi termini l'accessibilità ha una ricaduta importante sul piano politico e diviene pratica istituyente che consente di allargare gli spazi di partecipazione non solo all'agire sociale, ma anche a quello immaginifico di re-invenzione del reale.

28. Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 22.

Abstracts

Matteo Ferraresso*

Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto

20 dicembre 2023, pp. 7-36

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18749>

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 è uno studio della notazione per la danza creata da Vladimir Stepanov e sviluppata da Aleksandr Gorskij verso la fine dell'Ottocento. Analizza i simboli impiegati per descrivere i movimenti semplici (flessione, estensione, abduzione, adduzione e rotazione) e i movimenti complessi (azioni circolari, spostamento del corpo nello spazio e giri sul proprio asse). Il contributo è arricchito da numerose immagini, che illustrano una posizione con il relativo simbolo che la rappresenta nella notazione, ed è completato da tavole riassuntive.

The article analyses the notation for dance created by Vladimir Stepanov and developed by Aleksandr Gorsky towards the end of the 19th Century. It examines the symbols used to describe simple movements (flexion, extension, abduction, adduction and rotation) and complex movements (circular actions, movement of the body in space and rotations around its own axis). The article includes multiple images illustrating a position with the corresponding symbol that represents it in the notation, and is completed by summary tables.

* Università di Padova.

Marco Argentina*

“Le Réveil de Flore” di Marius Petipa: il debutto e la fortuna

20 dicembre 2023, pp. 37-59

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18750>

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 illustra il percorso di vita del *Réveil de Flore*, un balletto di Marius Petipa su musica di Riccardo Drigo. Partendo dall'analisi storico-critica dello spettacolo di debutto – avvenuto nel 1894 a Peterhof, vicino a San Pietroburgo, in occasione delle nozze della figlia dello zar Alessandro III –, il saggio passa in rassegna le fasi della fortuna del balletto petipaiano. Dopo la permanenza nel repertorio dei Teatri Imperiali russi, *Le Réveil de Flore* viene rimesso in scena dalla compagnia della celebre ballerina, Anna Pavlova, fino ai primi anni Venti del Novecento, per essere poi rappresentato, dopo un lungo silenzio, in sporadiche versioni, fra cui quella con intento filologico curata da Sergej Vicharev nel 2007 per il teatro Mariinskij, rimasta in repertorio fino ad oggi.

This article traces the life of *Le Réveil de Flore*, a ballet by Marius Petipa with music by Riccardo Drigo. Starting with a historical-critical analysis of the first performance – which took place in 1894 in Peterhof, near St. Petersburg, on the occasion of the wedding of the daughter of Tsar Alexander III – the essay depicts the various stages of the Petipa ballet's fortunes. After remaining in the repertoire of the Russian imperial theatres, *Le Réveil de Flore* was performed again by the company of the famous ballerina Anna Pavlova until the early 1920s. After a long silence, it was performed in various versions, including the philological version curated by Sergej Vikharev for the Mariinsky Theatre in 2007, which remains in the repertoire to this day.

* Università di Padova.

Marta Mele*

La forma sonata coreografica ne “Il Regno delle Ombre” de “La Bayadère” di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov

20 dicembre 2023, pp. 61-76

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18751>

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

Interrogandosi sulla definizione del balletto *La Bayadère* quale espressione del «più puro classicismo ottocentesco» (Marinella Guatterini), l'autrice del saggio si propone di indagare la formula precisa di tale spettacolo. Dopo aver menzionato i risultati di recenti testi e convegni, l'attenzione si concentra sugli scritti del teorico e coreografo sovietico Fëdor Lopuchov. Se nei commenti ai materiali preparatori di Petipa egli opera una distinzione tra il vertice lirico e quello drammatico del balletto, nel libro *Le rivelazioni coreografiche* (1972) Lopuchov paragona la coreografia de *Il Regno delle Ombre* a una forma sonata di movimenti indirizzata alla vista e adatta a rivelare il contenuto interiore del balletto.

Wondering about the definition of the ballet *La Bayadère* as an expression of the «purest nineteenth-century classicism» (Marinella Guatterini), the author of the essay sets out to investigate the precise formula of this production. After mentioning the results of recent texts and conferences, the focus revolves on the writings of the Soviet theoretician and choreographer Fyodor Lopukhov. If in the comments on Petipa's preparatory materials he distinguishes between the lyrical and dramatic vertexes of the ballet, in the book *Choreographic Revelations* (1972) Lopukhov compares the choreography of *The Kingdom of Shadows* to a sonata form of movements addressed to the sight and suitable for revealing the inner content of the ballet.

* Università di Roma “La Sapienza”.

Enrica Spada*

Sentire e capire. Una riflessione sulla danza attraverso il pensiero sospirato di María Zambrano

20 dicembre 2023, pp. 77-90

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18752>

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 pensiero illuminato e poetico di María Zambrano si offre quale spazio di confronto riflessivo tra la sua visione filosofica e la danza quale dimensione di pratica sensibile ed estetica. Il “sapere dell’anima” che nella riflessione della filosofa spagnola si genera dal superamento della dicotomia tra il “capire” fondato sul logos razionale e il “comprendere” del logos sensibile, tra il sapere della mente e il sapere del cuore, è anche quello che la danza promuove e produce. La danza intesa come pratica e perfezionamento di capacità e qualità cinestesiche oltretché riflessive, affonda il suo senso nell’affermazione di un sapere corporeo incarnato, espressione dell’unitarietà e consustanzialità di corpo, mente e anima. Il corpo che danza è dunque corpo di ragione poetica e danzante.

María Zambrano’s enlightened and poetic thought offers itself as a space for reflective confrontation between her philosophical vision and dance as a dimension of sensitive and aesthetic practice. The “knowledge of the soul” that in the Spanish philosopher’s reflection is generated by overcoming the dichotomy between the “understanding” based on the rational logos and the “understanding” of the sensitive logos, between the knowledge of the mind and the knowledge of the heart, is also what dance promotes and produces. Dance, as the practice and perfecting of kinesthetic and reflexive capacities, sinks its meaning into the affirmation of corporeal knowledge as a dimension of the unity of body, mind and soul. The dancing body is therefore a body of poetic and dancing reason.

* Università di Cagliari.

Mariachiara Grilli*

Anne Teresa De Keersmaeker e Thierry De Mey: “Tippeke” (1996) e “Ma mère l’Oye” (2001-2004), calligrafie dell’invisibile

20 dicembre 2023, pp. 91-118
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18753>
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 propone un esercizio di visione prendendo in esame *Tippeke* e *Ma mère l'Oye*, due lavori di videodanza diretti da Thierry De Mey. In entrambi appare significativa una stessa serie di elementi: il rapporto con la componente testuale, il bosco come *tòpos* simbolico, il femminile, la relazione con il materiale acustico e la dimensione temporale. Al fine di delinearne la peculiare declinazione in ciascuna creazione, l'analisi adotta come chiavi di lettura le cinque definizioni del coreografare offerte da Anne Teresa De Keersmaeker nella *lecture Chorégrapheur Bach*, incrociandole ad alcuni rilievi di carattere musicologico e a osservazioni su tecniche di ripresa e montaggio video, tracciando così un percorso tra molteplici rinvii e significati.

The article proposes an exercise in vision by examining *Tippeke* and *Ma mère l'Oye*, two screendance works directed by Thierry De Mey. The same set of elements can be considered as significant in both films: the connection with the textual component, the wood as a symbolic *tòpos*, the feminine, the relationship with the acoustic material and the temporal dimension. With the aim of outlining their particular declination in each creation, the analysis uses the five definitions of choreographing offered by Anne Teresa De Keersmaeker in her lecture *Chorégrapheur Bach* as keys to interpretation, crossing them with some musicological remarks and with some observations on video shooting and editing techniques, thus tracing a path between multiple references and meanings.

* Ricercatrice indipendente.

Enrico Frisoni*

Il desiderio di memoria della danza tra archiviazione, sopravvivenza e autorialità

20 dicembre 2023, pp. 119-136

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18754>

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 problema della memoria in danza è strettamente legato a quello della sua durata e permanenza nel presente come fatto artistico. Il tema della memoria è divenuto nel tempo un luogo riconosciuto e più volte visitato; dietro ad esso si è nascosto l'incubo di un'arte impossibile da tramandare. In questo saggio propongo di guardare alla memoria dalla parte della spettatorialità. È possibile porre al centro del processo di archiviazione la relazione tra performer e spettatore? Che cosa implica costruire un archivio che risponde a questa esigenza? Il caso di studio scelto, *ERetic_i_Le strade dei teatri*, può fornire una proposta operativa nell'esplorazione di una figura nuova sulla scena teatrale. Dall'archiviazione alla custodia, quale ruolo occupa la comunità spettatoriale oggi?

The problem of memory in dance is closely linked to that of its duration and permanence in the present as an artistic fact. Over time, the theme of memory has become a recognised and repeatedly visited place; behind it has hidden the nightmare of an art that is impossible to pass on. In this essay, I propose to look at memory from the side of spectatorship. Is it possible to place the relationship between performer and spectator at the centre of the archiving process? What does it imply to build an archive that meets this need? The chosen case study, *ERetic_i_Le strade dei teatri*, can provide an operational proposal in the exploration of a new figure on the theatre scene. From archiving to custody, what role does the spectator community play today?

* Da.Re Dance Research, Roma.

Flavia Dalila D'Amico*

Accessibilità. Una questione estetico-politica nelle pratiche del duo Comuniello-Guarino

20 dicembre 2023, pp. 137-150

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/18755>

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 contributo analizza le pratiche di accessibilità sperimentate dal duo Comuniello-Guarino e applicate al campo della danza contemporanea, nell'ottica di estenderne la fruizione alla comunità ipo e non vedente. L'ipotesi è che il duo generi un innovativo terreno in cui ripensare la specificità di saperi incarnati, trasformando l'accessibilità in scrittura percettiva e in un processo dinamico, situato, da negoziare di volta in volta in funzione delle estetiche degli artisti e delle necessità di pubblici specifici. Contestualmente il saggio rende conto dei diversi ambiti applicativi e delle prospettive teoriche che formulano il concetto di accessibilità.

The paper analyzes the accessibility practices pioneered by the Comuniello-Guarino duo and applied to the field of contemporary dance, with the aim to extend its fruition to the hypo and blind community. The hypothesis is that the duo generates an innovative practice which rethinks the specificity of embodied knowledge, transforming accessibility into perceptual writing and a dynamic, situated process, to be negotiated from time to time according to the artists' aesthetics and the needs of specific audiences. Contextually, the paper accounts for the different application domains and theoretical perspectives that formulate the concept of "accessibility".

* Università di Roma "La Sapienza".