

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



anno XVI, numero 17, dicembre 2024

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 XVI, numero 17, 17 dicembre 2024

DOI: 10.6092/issn.2036-1599/n17-2024

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), Stefania Onesti (Università di Siena), Claudia Palazzolo (Université Lumière Lyon 2), Éden Silva Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Giulia Taddeo (Università di Genova)

Redazione: Marco Argentina, Rita Maria Fabris, Silvia Garzarella, Caterina Piccione, Silvia Zanta

Progetto ed elaborazione grafica: Marco Argentina, Carlo Fava, Éden Silva Peretta

Email: danzaericerca@unibo.it

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



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

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

Sommario

STUDI

- «Non muovere né l'anima senza il corpo, né il corpo senza anima». Le pratiche del ritmo nel "Timeo" e nelle "Leggi" di Platone** 7
di Simona Donato
- La possessione nella pantomima** 25
di Manlio Marinelli
- Oltre il sinfonismo musicale čajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne "La bella addormentata"** 51
di Marta Mele
- "La Torre". La *Totentanz* dell'*Unpolitischen* in Hugo von Hofmannsthal** 69
di Valeria Maria Lucchetti
- Un esercizio di biografia. Alicia Alanova tra danza d'arte e spettacolo commerciale (1919-1945)** 89
di Giulia Taddeo
- Dissection et maïeutique du corps dansant: naissance et mort textuelles de la danse** 113
di Lucas Sérol
- L'Estremo Oriente di Djemil Anik. Influssi e interpolazioni delle danze giavanesi nell'attività artistica e pedagogica** 127
di Fiorella Cardinale Ciccotti

Understanding dance and its non-human agency in Ekman's "A Swan Lake"	139
di Martina Cayul	
Reprendre des œuvres du répertoire contemporain avec des enfants. Retours sur deux cas exemplaires: "Petit projet de la matière" et "Boutures d'un Sacre"	159
di Marie Quiblier	
Sensorialità e danza: un primo inventario estetico-pedagogico	181
di Rita Maria Fabris e Antonella Lazzaretti	
Coreografie dell'"Arcipelago" (2015-2023). Estetica, archeologia, ecologia nel lavoro di Annamaria Ajmone con il luogo	201
di Giada Cipollone	
BIBLIOGRAFIE	
Scaffale bibliografico 2019-2024	217
a cura di Stefania Onesti	
ABSTRACTS	235

Studi

Simona Donato

**«Non muovere né l'anima senza il corpo,
né il corpo senza anima».**
Le pratiche del ritmo nel “Timeo” e nelle “Leggi” di Platone

Una sola è la salvezza da entrambi questi mali [follia e ignoranza]:
non muovere né l'anima senza il corpo, né il corpo senza anima.
Platone, *Timeo*¹

Introduzione

In Occidente una delle prime definizioni conosciute di ritmo, sicuramente la più fortunata nell'antichità, è quella di Platone che, in un passo delle *Leggi*, afferma: «La scansione ordinata del movimento ha il nome di “ritmo”, e quella voce quando il tono acuto si fonde col grave, si dice “armonia”, e l'abbinamento tra ritmo e armonia si chiama “danza” [*choreía*]»². In un altro passo dello stesso dialogo il filosofo, riferendosi sempre al ritmo e all'armonia, che considera un tratto distintivo degli esseri umani rispetto agli altri animali, li definisce come «la percezione dell'ordine e del disordine insiti nei loro movimenti»³.

1. Per quanto riguarda le citazioni dai dialoghi platonici seguo la consuetudine di chi si occupa di filosofia greca di fare riferimento al passo o frammento, indicato da un numero, e al paragrafo del frammento, indicato da una lettera. Questo permette di individuare il passo con precisione in qualsiasi traduzione con testo a fronte, che riporta sempre le suddette suddivisioni, basate sul testo greco. La citazione offerta nell'esergo si trova in Platone, *Timeo*, 88b. Edizione utilizzata: Platone, *Timeo*, a cura di Francesco Fronterotta, con testo greco a fronte, BUR, Milano 2017. Per un'introduzione generale all'opera, con cronologia, giudizi critici e bibliografia aggiornata al 2017, si veda l'apparato critico dell'edizione citata, in particolare l'*Introduzione* a cura di Francesco Fronterotta. Per quanto concerne la bibliografia rispetto a temi specifici, si rimanda alle note relative ai singoli passi. Una delle più note bibliografie generali su Platone disponibile online è quella di Luc Brisson, *Bibliographie platonicienne 2017–2018*, in «Études platoniciennes», n. 14, online: <https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/1357> (u.v. 27/4/2024).

2. Platone, *Leggi*, II, 664e. Edizione utilizzata: Platone, *Leggi*, a cura di Franco Ferrari e Silvia Poli, con testo greco a fronte, BUR, Milano 2015. Come per il *Timeo*, per un'introduzione generale all'opera, con cronologia, giudizi critici e bibliografia aggiornata al 2015, suggerisco di fare riferimento, in prima istanza, all'apparato critico dell'edizione citata, in particolare all'*Introduzione*, a cura di Franco Ferrari e alla *Premessa al testo*, a cura di Silvia Poli. Per quanto concerne la bibliografia rispetto a temi specifici, si rimanda alle note relative ai singoli passi.

3. *Ivi*, 653e. Sulla nascita della definizione di ritmo in Platone si veda Barbara Kowalzig, *Broken rhythms in Plato's “Laws”*. *Materializing social time in the chorus*, in Anastasia-Erasmia Peponi (edited by), *Performance and Culture in Plato's*

Per il filosofo ateniese è proprio il concetto di movimento scandito da un ritmo, che è il nucleo comune dei diversi nomi con cui la cultura greca dell'epoca di Platone si riferisce alla danza⁴, che permette di trovare uno stretto legame di quest'ultima con la forza cosmogonica primigenia del demiurgo, artefice/coreografo del cosmo, che ordina i moti degli astri e dona movimenti circolari regolari all'anima e di attribuire quindi alle diverse pratiche del ritmo un valore di integrazione psico-fisica e terapeutica a livello individuale, e un valore educativo e politico a livello collettivo.

Proprio in virtù di tale nesso, infatti, le attività ritmiche hanno il potere di collegare il microcosmo con il macrocosmo, la dimensione sensibile con quella intelligibile, e sono caratterizzate da una forte dimensione unificante, di concordia e di fraternità, per la collettività.

Il movimento ordinato da un ritmo ha, infatti, un ruolo centrale all'interno delle complesse relazioni tra la sfera psichica e quella corporea: tale ritmo, osservato nella danza degli astri⁵, e imitato con vari mezzi, può essere considerato come "interfaccia" tra la dimensione sensibile e quella intellettuale, propedeutica all'esercizio della filosofia, nonché come principale cura per le malattie dell'anima incarnata, in particolare per la follia e l'ignoranza.

Sul suddetto "potere" del ritmo e del movimento, attività che si accompagnano al piacere e alla gioia, si fonda anche la teoria dell'educazione per mezzo della danza corale nelle *Leggi*, in cui si afferma che i concetti di «uomo di buona educazione» e di «bravo danzatore» sono inseparabili l'uno dall'altro⁶.

Mi soffermerò, in questa sede, in modo più analitico sul *Timeo*, poco citato negli studi di

"Laws", Cambridge University Press, New York 2013, pp. 171-211 e il capitolo *La notion de "rythme" dans son expression linguistique* di Émile Benveniste offerto nel suo *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris 1966, pp. 327-335.

4. Quando ci si riferisce alla danza nell'antichità greca, bisogna tenere in considerazione un ampio spettro semantico che va dall'*orchésis* (movimento del corpo accompagnato da gesti), alla *choreia* (danza corale), ma anche alla *mousikè* (insieme di musica propriamente detta, danza e poesia con un metro preciso) e considerare anche la stretta linea di confine con la *gymnastikè* (attività ritmica che ha come scopo la perfezione del corpo). Nelle opere di Platone qui prese in considerazione non sempre è possibile delimitare esattamente i confini tra le suddette pratiche ritmiche. Per questo motivo, in questo saggio, quando utilizzerò il termine "danza" senza specificazioni mi riferirò in generale a ciò che è in comune tra tutti i termini, altrimenti specificherò di volta in volta a quale accezione mi riferisco. Per un primo approccio alle definizioni dei termini vedi Francesco Pelosi, *Funzione socio-antropologica della choreia: danze di guerra/danze di pace*, in Umberto Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea*, online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/funzione-socio-antropologica-della-choreia-danze-di-guerra-danze-di-pace_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/funzione-socio-antropologica-della-choreia-danze-di-guerra-danze-di-pace_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)) (u.v. 24/9/2024); Ornella Di Tondo — Flavia Pappacena — Alessandro Pontremoli, *Storia della danza in Occidente. Dall'antichità al Seicento*, Gremese, Roma 2015, vol. I, pp. 21-32; il classico Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1994, pp. 247-249. Per un approfondimento sulla danza in Platone e in generale nella cultura greca antica cfr., per esempio, Graham Pont, *Plato's Philosophy of Dance*, in Jennifer Nevile (edited by), *Dance, spectacle and the body politick*, Indiana University Press, Bloomington 2008, pp. 267-281; Anastasia-Erasmia Peponi (edited by), *Performance and Culture in Plato's "Laws"*, cit. (con ampia bibliografia); Steven H. Lonsdale, *Ritual Play in Greek Religion*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1993; Lillian B. Lawer, *The dance in ancient Greece*, A & C Black, London 1964; Anastasia-Erasmia Peponi, *Frontiers of Pleasure Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, Oxford University Press, New York 2012; Francesco Pelosi, *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

5. Platone, *Timeo*, 40c.

6. Platone, *Leggi*, 654a.

danza, e parlerò in modo più sintetico delle *Leggi*, dialogo molto più conosciuto in questo ambito⁷. Intendo così portare l'attenzione su come Platone fondi, proprio nel *Timeo*, la stretta analogia, o isomorfismo, tra la dimensione macrocosmica della grande danza delle stelle, quella microcosmica dell'equilibrio dinamico psicosomatico di ogni vivente, e, infine, quella intermedia della coralità armonica della *polis*. E come tale fondamento sia la legittimazione su base cosmologica e antropologica del noto uso pedagogico e politico delle danze nelle *Leggi*, che assume così una dimensione ecologica.

La complessità dei rapporti tra anima e corpo

Il dialogo platonico che meglio ci può far comprendere il ruolo del movimento ritmico nei rapporti tra anima e corpo, è il *Timeo*, composto tra il 360 e 350 a.C.⁸, perché è qui che assistiamo alla descrizione di quell'incontro/scontro, unico e irripetibile e sempre sfuggente al pensiero, dell'anima con il corpo umano in cui si incarna, e che dà luogo a quella relazione assai complessa tra sensibile ed intelligibile che siamo noi esseri umani viventi⁹.

Prima del *Timeo*, Platone¹⁰ non aveva mai tematizzato la questione dei rapporti tra anima e corpo, ma ne aveva fatto cenno nelle occasioni in cui aveva parlato dell'anima¹¹. Se è vero che il

7. L'importanza delle *Leggi* per la conoscenza della danza greca antica è nota (si veda la nota 4 del presente saggio), le descrizioni dei movimenti e degli atteggiamenti dei danzatori che il filosofo fa nelle *Leggi* sono molto precise e ricche di particolari, tanto da costituire un'importante fonte per gli storici che si occupano della danza della sua epoca i quali ricavano molteplici informazioni che riguardano la descrizione anche dettagliata e la pratica delle diverse danze, destinate a diverse categorie di cittadini (o non cittadini) nelle diverse festività. Allo stesso tempo, però, probabilmente perché l'aspetto specifico della danza non vi è tematizzato esplicitamente e per la sua difficoltà di lettura e la sua "oscurità", negli studi di danza non si trova quasi nessun riferimento al *Timeo*, se non la frequente citazione della danza delle stelle (Platone, *Timeo*, 40c). D'altro canto, per secoli i filosofi hanno studiato gli scritti di Platone, che abbondano di riferimenti alla danza e ai danzatori, senza sentire la necessità di approfondire ed esplorare questo importantissimo lato del suo pensiero. A questo proposito si veda, per esempio, Graham Pont, *Plato's Philosophy of Dance*, cit., p. 268. Si veda anche il prezioso Evaghélos Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 2002.

8. Francesco Fronterotta, *Introduzione a Platone, Timeo*, cit., p. 21.

9. Sui rapporti fra anima e corpo in Platone: Andrea Bianchi, *Platone, Nietzsche e il "mind-body problem"*, in «ACME, Annali della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXIV, fascicolo I, gennaio-aprile 2011, pp. 123-150; Luc Brisson, *Le parti mortali dell'anima o la morte come oblio del corpo* e John Dillon, *Come fa l'anima a dirigere il corpo? Tracce di una disputa sulla relazione corpo-anima nell'Antica Accademia*, entrambi in Maurizio Migliori — Linda M. Napolitano Valditara — Arianna Fermani (a cura di), *Interiorità e anima. La psychè in Platone*, Vita e Pensiero, Milano 2007, rispettivamente alle pp. 25-34 e 51-57; Mario Vegetti, *Fra Platone e Galeno: curare il corpo attraverso l'anima o l'anima attraverso il corpo?*, in «Atque. Materiali tra filosofia e psicoterapia», a cura di Robert Manciocchi, Paolo Francesco Pieri e Amedeo Ruberti, n. 16, n.s., 2015, pp. 75-87; di Vegetti si veda anche *Quindici lezioni su Platone*, appendice a Platone, *Dialoghi*, vol. I, Einaudi, Milano 2008, pp. 747-1021. Per uno sguardo generale sull'anima nell'antica Grecia: Giovanni Reale, *Corpo, anima e salute. Il concetto di uomo da Omero a Platone*, Raffaello Cortina, Milano 1999; Mario Vegetti, *Il corpo tra servitù e signoria nel pensiero antico*, audio integrale della conferenza tenuta il 26/10/2007 presso la Fondazione San Carlo, <https://www.fondazioneancarolo.it/conferenza/il-corpo-tra-servitu-e-signoria-nel-pensiero-antico/> (u.v. 15/9/2023); Pedro Laín Entralgo, *El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*, Espasa Universidad, Madrid 1987.

10. Per una trattazione introduttiva su tutta la filosofia di Platone e un primo approccio ai dialoghi che citerò qui di seguito, si veda Franco Ferrari, *Introduzione a Platone*, Il Mulino, Bologna 2018, con bibliografia aggiornata al 2018.

11. Per esempio, nel *Fedone* Platone, in parziale continuità con le credenze orfico-pitagoriche, identifica la parte più vera del sé umano con l'anima e considera il corpo, tutt'al più, come strumento della psiche immortale. In questo dialogo,

filosofo si identifica con l'aspetto intellettuale che lo rende affine alle idee, è anche vero che, nella vita incarnata, l'anima deve fare i conti con il corpo, e con quella dimensione sensibile, appetitiva e passionale che crea numerosi problemi non solo alla speculazione filosofica, ma anche alla convivenza civile e che bisogna affrontare, in uno sforzo educativo collettivo, se si vuole vivere in una città giusta.

Nella *Repubblica*¹² si parla di un'anima non disincarnata ma collocata in un contesto collettivo concreto (per quanto ideale), in cui per la prima volta vengono inseriti, nelle funzioni dell'anima, anche aspetti legati al sensibile, che precedentemente non vi erano inclusi e che invece venivano attribuiti al corpo: è l'anima (incarnata in un corpo umano) che sente piacere e dolore, che desidera, ha paura e si adira.

La giustizia della *polis* si basa su una corrispondenza tra le "parti" o istanze dell'anima e le classi sociali che da queste in qualche modo derivano: l'armonia regna quando gli aspetti appetitivi e passionali dell'essere umano svolgono il loro compito in funzione di quello razionale, così come il ruolo di ogni cittadino è quello di attendere al proprio compito, guidato dai filosofi. Il rapporto tra anima e corpo qui non è ancora tematizzato, ma il tema dell'anima è trattato nella sua dimensione concreta, incarnata, e assume un aspetto più complesso di quello dei dialoghi precedenti. Quello che appare chiaramente è che la dimensione corporea comincia qui ad emergere in un contesto collettivo, comunitario e politico, in una circolarità tra anima e politica che ha bisogno del corpo per essere realizzata.

Nel *Fedro* l'anima viene rappresentata dalla famosa metafora del carro alato, tirato da due cavalli, uno bianco e uno nero e guidato da un auriga¹³. Il carro nel suo complesso è l'anima, l'auriga è la sua parte razionale, il cavallo bianco è la parte irascibile o passionale, quello nero la parte concupiscibile o desiderativa¹⁴.

Da questo mito si evince che l'auriga, l'istanza noetica, che possiede la conoscenza delle idee per averle contemplate, sa dove andare, ma per andarci ha bisogno dell'energia dei cavalli che fa muovere il carro. Mentre l'anima è qui descritta come fonte e principio di movimento per se stessa e per tutte le altre cose che si muovono, il corpo, invece, a cui il movimento è dato dall'esterno, è inanimato¹⁵.

che narra le ultime ore di vita di Socrate, vi è l'identificazione della più autentica natura umana con l'anima immortale e una decisa affermazione della separazione del corpo dall'anima, della negatività dell'elemento corporeo e della necessità per il filosofo di contenere il più possibile la dimensione somatica corrottrice e "imprigionante", anzi, di separarsene già in vita, anticipando la morte con una vita ascetica (Platone, *Fedone*, 65c, edizione utilizzata: Platone, *Fedone*, in Id., *Dialoghi*, cit.). Il corpo, in ogni caso, non è da disprezzare e da trascurare: finché si è in vita bisogna prendersene cura, come fa Socrate che, nelle sue ultime ore, lo lava accuratamente, pur sapendo che di lì a poco sarebbe diventato un cadavere (Platone, *Fedone*, 116a).

12. Edizione utilizzata: Platone, *La Repubblica*, Bur, Milano 1988.

13. Platone, *Fedro*, 246a-247b. Edizione utilizzata: Platone, *Fedro*, in Id., *Dialoghi*, cit.

14. Curiosamente nella metafora non viene data nessuna importanza alla spiegazione del significato del carro (*ochema*). Secondo Dillon (John Dillon, *Come fa l'anima a dirigere il corpo?*, cit., p. 54), si tratta forse dell'astro che viene assegnato ad ogni anima, che dunque nel mito non sarebbe priva di corpo, anche se questo non è umano.

15. Platone, *Fedro*, 245c.

L'anima incarnata tra ritmo e aritmia

Veniamo dunque al *Timeo*, dove emerge in modo più esplicito la questione del movimento come principio della vita e come unica possibilità di una convivenza “pacifica” dell'anima con il corpo che la ospita. Le fonti del movimento sono due: l'anima del mondo (e di conseguenza la parte immortale dell'anima individuale, creata a sua immagine), che si muove di moto circolare uniforme, e la *chora*, sostrato spaziale e materiale di ogni corpo mortale, che possiede un movimento proprio, rettilineo, irregolare e caotico. L'incontro/scontro tra anima e corpo si gioca quindi in termini di movimento e del suo ritmo.

Il *Timeo*, stando a quanto detto nello stesso dialogo¹⁶, doveva contribuire, insieme al *Crizia* e forse all'*Ermocrate* (che non fu mai scritto), a fondare la città ideale, legittimandola, nel risalire all'indietro fino all'origine dell'universo, su base cosmologica.

È quindi importante ricordare come, sin dall'inizio, Platone istituisca uno stretto collegamento tra la dimensione macrocosmica dell'universo, quella microcosmica dell'essere umano e quella intermedia della città giusta, in un'analogia a tre livelli (cosmo, essere umano, città), che dà senso a tutta la costruzione teorica.

In particolare, come si comprende già nella *Repubblica*, è il concetto di armonia e di ritmo che fonda la possibile convivenza tra gli esseri umani. La costruzione della *polis* in analogia con il modello dell'universo è possibile solo perché l'universo stesso presenta caratteristiche di perfezione e armonia dinamica, in tutte le sue parti, comprese quelle “inferiori”.

Nel *Timeo* viene dapprima narrata¹⁷ la generazione del cosmo e delle specie viventi, per poi concentrarsi sulle caratteristiche peculiari degli esseri umani, e in modo particolare sullo statuto dell'anima e dei suoi rapporti con l'elemento corporeo.

Il demiurgo, divino artigiano¹⁸, servendosi delle realtà intelligibili come modello, crea il corpo del mondo, utilizzando ed esaurendo tutti gli elementi corporei – terra, acqua, fuoco, aria – e gli dona la forma più perfetta, quella sferica e liscia, e il movimento che fra i sette¹⁹ esistenti è in assoluto il più

16. Platone, *Timeo*, 27a-b.

17. Il discorso di Timeo, astronomo di Crotone, protagonista del dialogo, è in realtà un lungo monologo, che, come viene specificato più di una volta, sulla base della stretta relazione tra il *logos* e l'oggetto di cui si parla, non potrà essere un discorso vero, ma solo verosimile, visto che il suo oggetto, il cosmo, è una realtà sensibile e mutevole, e prende la forma di un mito (Platone, *Timeo*, 29a), un discorso che va oltre la dimensione razionale umana ma che ha, forse proprio per questo, una forte rilevanza filosofica, ed è sostenuto anche da un ragionamento matematico che spiega la struttura ordinata del cosmo.

18. Sulle caratteristiche del demiurgo, sulle “abilità artigianali divine” in rapporto alla dimensione teleologica dell'universo, si veda David Sedley, *Creazionismo. Il dibattito antico da Anassagora a Galeno*, ed. it. a cura di Francesco Verde, Carocci, Roma 2011, pp. 121-126.

19. Oltre al movimento circolare esistono altri sei movimenti, tutti rettilinei: da destra a sinistra e viceversa, dal basso all'alto e viceversa, da avanti a dietro e viceversa (Platone, *Timeo*, 43b), essi sono irregolari, casuali e senza ritmo. Si tratta dei movimenti che derivano dalla *chora*, sostrato spaziale e materiale allo stesso tempo di tutti i corpi (*ivi*, 52e).

eccellente, quello di rotazione uniforme nello stesso luogo e intorno a se stesso²⁰.

Successivamente²¹, l'artefice colloca al centro del corpo dell'universo l'anima del mondo, e la distende lungo tutta la sua estensione, in modo da non lasciare alcuna parte inanimata. In questo modo il demiurgo, «il dio che è sempre» generò l'universo «come un dio felice»²².

Seguendo un complesso procedimento matematico²³, il demiurgo, per creare l'anima del mondo, mescola *essere, identico e diverso*, aspetti che caratterizzano tutto ciò che è, e ottiene due strisce che sovrappone facendole toccare nel punto mediano, che piega e ottiene così due cerchi, uno inclinato rispetto all'altro come il piano equatoriale terrestre rispetto all'eclittica. Ai due cerchi, uno dell'identico e l'altro del diverso, (ma entrambi composti da mescolanza di *essere, identico e diverso*) diede un movimento rotatorio in senso opposto uno all'altro. La descrizione di questi movimenti è molto complessa e si basa su rapporti matematici, in base ai quali Timeo conclude che essi si muovono «secondo un ritmo ben cadenzato»²⁴.

L'anima del mondo è l'origine di tutti i movimenti ordinati: in virtù dei movimenti circolari (i periodi) essa imprime e conserva i movimenti di tutti gli astri, e anche dei corpi terrestri, i quali, però, sono anche soggetti ai movimenti irregolari e caotici della *chora*, sostrato spaziale e materiale che possiede un movimento proprio²⁵.

Dopo aver creato l'anima e il corpo del mondo ed averli armonizzati tra loro, il demiurgo crea il tempo come «immagine mobile dell'eternità [...] un'immagine eterna che procede secondo il numero»²⁶, cioè secondo un ritmo regolare e armonico che, pur differendo dal modello eterno, in qualche modo ne è un'immagine. E per marcare e conservare il ritmo del tempo vengono generati i pianeti «erranti» e il sole come lume per mostrarne agli esseri umani i movimenti²⁷.

Infine, per rendere la sua creazione quanto più possibile simile al modello, il demiurgo si trova nella necessità di dover creare le specie viventi (una immortale e tre mortali) che l'universo deve contenere in sé: «la prima è la stirpe celeste degli dèi, la seconda, poi, è la specie alata, cioè quella che procede in aria, la terza è la specie acquatica, la quarta è la specie pedestre, che vive sulla terra»²⁸.

Legati alla stirpe divina sono gli astri non erranti, «viventi divini, eterni, che, muovendosi di un movimento uniforme nello stesso luogo, rimangono sempre fermi»²⁹. L'osservatore che sta sulla terra

20. *Ivi*, 34a.

21. Ma la sequenza temporale è solo un modo del discorso verosimile che è l'unico accessibile agli esseri umani (*ivi*, 34c).

22. *Ivi*, 34b.

23. *Ivi*, 35b.

24. *Ivi*, 36d.

25. *Ivi*, 52e.

26. *Ivi*, 37d.

27. *Ivi*, 38c.

28. *Ivi*, 39e-40a.

29. *Ivi*, 40b.

potrà osservare tutti questi movimenti, le «danze [*choreías*] degli astri» e calcolarne i rapporti matematici che li regolano, senza cadere nella superstizione di chi ne ricava presagi e paure³⁰.

Si arriva dunque alla creazione della psiche umana. Essa risulta composta da un principio razionale e immortale, creato dal demiurgo con i resti della generazione dell'anima del mondo, e da una specie mortale, generata dagli aiutanti del divino artefice³¹.

Una volta composto il tutto, il demiurgo lo divise in tante anime quanti sono gli astri e attribuì ogni anima ad un astro. In seguito, le pose su un carro e le condusse a vedere l'universo, rivelando loro le leggi del fato³².

Tali leggi consistono nella «prima generazione»: tutte le anime sono state generate uguali, al massimo della perfezione possibile, grazie alla bontà del demiurgo³³ che ha generato l'essere umano come il più pio tra i mortali.

Tuttavia, quando le anime vengono innestate nei corpi e investite da un fiume di sensazioni e passioni derivanti dal mutamento quantitativo di essi, alcune riusciranno a dominare i movimenti irregolari provenienti dal corpo e vivranno nella giustizia, altre invece si lasceranno dominare e vivranno nell'ingiustizia³⁴.

Nel passo sopra riassunto³⁵ si dice che le anime discendono nei corpi assegnati «per necessità»: esse esistono per essere unite al corpo. Certamente, in senso generale, questo significa che l'anima serve a guidare e a governare il corpo e a contribuire dunque a quella compiutezza, della bellezza e

30. *Ivi*, 40c. La creazione delle tre specie mortali risponde alla necessità della compiutezza, che riproduce efficacemente il suo modello intelligibile: senza di esse l'universo resterebbe incompiuto. Affinché queste specie siano mortali, non possono essere create dal demiurgo, che le creerebbe immortali; egli affida dunque, la creazione delle specie mortali agli dèi aiutanti, mentre egli stesso fornisce loro la parte immortale (*ivi*, 41c). Su questo aspetto si veda David Sedley, *Creazionismo. Il dibattito antico da Anassagora a Galeno*, cit., pp. 126-138.

31. Sulla natura della «parte mortale» creata dagli dèi aiutanti l'interpretazione più comune sostiene che la «parte mortale» che gli aiutanti del demiurgo sono chiamati a creare sia costituita dal corpo e dalle parti inferiori dell'anima. Tuttavia, è da notare che nel resto del dialogo Platone non parla di *creazione* delle parti mortali, ma descrive il momento in cui l'anima razionale entra in contatto con il corpo mortale, sottolineando le reazioni che questo processo genera nell'anima. Su questo aspetto seguono Fronterotta che afferma che nel *Timeo* non vi siano una o più «parti mortali dell'anima», ma che quelle che normalmente vengono definite come tali siano piuttosto una «reazione psico-fisiologica che si ingenera nel corpo, investendo poi l'anima immortale, quando questa discende o viene innestata in quello». Cfr. Francesco Fronterotta, *Anima e corpo: immortalità, organicismo e psico-fisiologia nel "Timeo" platonico*, in «Études platoniciennes», n. 2, 2006, pp. 141-154, online: <http://etudesplatoniciennes.revues.org/1068> (u.v. 20/4/2024) e Francesco Fronterotta, *Che effetto fa essere un pipistrello? Il problema mente-corpo nel "Timeo" platonico*, in Maurizio Migliori — Linda M. Napolitano Valditara — Arianna Fermani (a cura di), *Interiorità e anima*, cit., pp. 89-108.

32. Platone, *Timeo*, 41e.

33. *Ivi*, 29a.

34. Le prime, alla morte del corpo, potranno tornare al proprio astro e vivere una vita felice e consona alla propria natura immortale, le seconde avranno una «seconda generazione» (*ivi*, 42c), in una natura femminile e se persistono nel non seguire il movimento rotatorio su se stessa che è proprio dell'anima immortale si incarna in una qualche natura animale, in analogia con il tipo di ingiustizia commesso. Sulla questione, importantissima, ma impossibile da trattare in questa sede, del maschilismo di Platone (meno strutturale rispetto a quello di Aristotele, ma pur sempre presente), rimando a Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, Roma 1992.

35. Platone, *Timeo*, 42a-e.

dell'armonia del cosmo che il demiurgo crea. L'anima è principio di movimento dei corpi, ma esso, a quanto pare, può essere esercitato solo attraverso il corpo stesso, essa può muovere se stessa solo attraverso il corpo che anima, sia esso quello di un astro³⁶, o di un vivente umano. Questa necessità, dunque, indica verosimilmente anche il fatto che l'anima del singolo individuo umano non è in grado di sussistere senza il corpo. In questo modo il corpo umano è il principio di individuazione dell'essere umano in quanto connubio unico e irripetibile che si genera ad ogni incarnazione. Ed è proprio questa difficile ma necessaria unione che permette quella varietà degli esseri umani che contribuisce alla compiutezza del cosmo.

Il plesso psicosomatico è creato, dunque, sul modello di quello tra anima e corpo dell'universo, in una stretta corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo, che è una delle chiavi di lettura del dialogo, ma mentre l'anima del mondo è costituita di materiale di prima mano e i corpi celesti sono immortali, l'anima umana è costituita con elementi meno puri e il corpo in cui si incarna è mortale.

Per formare i corpi umani, gli aiutanti del demiurgo prendono porzioni dei quattro elementi e li uniscono, con «fitti chiodi invisibili» in un unico agglomerato che è il corpo di ciascun individuo, che «subisce influssi ed efflussi», e legano a questo i periodi (cioè i movimenti circolari) dell'anima immortale³⁷.

Quando l'anima immortale che, come l'anima del mondo, compie solo movimenti rotatori su se stessa, è innestata nel corpo³⁸, viene investita da un fiume di movimenti di tipo irregolare e rettilineo, che provengono dalla continua variazione quantitativa del corpo sensibile, che per definizione non è mai identico a se stesso ma muta continuamente in quantità. Essi generano violente affezioni: la sensazione, il piacere misto al dolore, poi il timore, l'ira e le altre passioni³⁹:

Ora tali movimenti, immersi in un grande fiume, né lo dominavano né ne erano dominati, ma a forza ne erano trascinati e lo trascinavano, in modo che il vivente si trovava interamente in movimento, ma senza ordine, dove gli capitasse di procedere, e senza regolarità, giacché aveva tutti e sei i movimenti: in avanti e all'indietro, verso destra e verso sinistra, in alto e in basso, procedeva da ogni parte errando a caso in queste sei direzioni⁴⁰.

Tali movimenti sono provocati in primo luogo dal nutrimento, ma poi soprattutto dalle affezioni causate nell'anima dal contatto del corpo con i quattro elementi del mondo esterno che, attraversando il corpo, colpiscono l'anima, e sono chiamati «sensazioni»:

E le sensazioni, suscitando anche allora, nel momento stesso in cui si producono, un movimento grandissimo e di grandissima intensità, muovendo e scuotendo fortemente, insieme

36. *Ivi*, 41d.

37. *Ivi*, 43a.

38. *Ivi*, 44b.

39. *Ivi*, 42a-b.

40. *Ivi*, 43d.

con quel fiume che scorre di continuo, i periodi dell'anima, da un lato impedirono del tutto la rotazione dell'identico, scorrendo in direzione contraria ad essa, e ostacolarono il suo dominio e il suo procedere, dall'altro turbarono anche la rotazione del diverso⁴¹.

In questo modo i rapporti matematico-ritmici dei movimenti dell'anima vengono completamente sconvolti, anche se non sciolti del tutto, cosa che solo il demiurgo, che li ha creati, può fare.

Le affezioni producono nei corpi delle aritmie, i periodi dell'anima non comandano più, gli intervalli regolari dei periodi di rotazione sono piegati all'irregolarità. In questa condizione i movimenti risultano completamente irregolari e continuamente cangianti, producendo nell'essere umano una situazione di confusione paragonabile a quella di trovarsi a vivere a testa in giù⁴², dando luogo a conoscenze false, in cui l'identico viene confuso con il diverso, e a comportamenti privi di ragione. Questo è quello che succede quando un'anima viene legata ad un corpo mortale⁴³.

Tale situazione, tuttavia, non permane per sempre: a poco a poco, cessato il tumulto iniziale, l'anima recupera i suoi equilibri, grazie ad un corretto nutrimento, che predispone all'educazione. Se invece l'individuo non vi bada, ma procede «zoppicando a caso» l'anima sarà destinata a tornare nell'Ade ad errare⁴⁴.

Sempre in analogia con l'universo, gli dèi collegarono i due movimenti circolari divini ad un corpo sferico, la testa, che è la parte che domina nei viventi umani e le offrirono come servitore e veicolo il corpo, che permette alla testa di spostarsi nel mondo sensibile ed è soggetto a tutti i movimenti rettilinei⁴⁵.

Proprio in virtù della supremazia della testa, gli dèi vi collocarono gli organi di senso «strumenti di previdenza dell'anima»⁴⁶. Tra questi la vista è il più importante: essa è della più grande utilità «perché nessuno degli attuali discorsi sull'universo avrebbe potuto essere pronunciato, se non avessimo visto gli astri, il sole e il cielo»⁴⁷. Dall'osservazione del ritmo «del giorno e della notte, dei mesi, dei periodi degli anni, degli equinozi e dei solstizi, abbiamo infatti ricavato il numero e la nozione di tempo, che hanno permesso l'indagine sulla natura, e da queste nasce l'esercizio della filosofia»⁴⁸.

41. *Ivi*, 43c-d.

42. *Ivi*, 43e.

43. *Ivi*, 44a-b.

44. *Ivi*, 44c.

45. *Ivi*, 44e.

46. *Ivi*, 45a-b.

47. *Ivi*, 47a.

48. *Ivi*, 47a-b.

Gli dèi, infatti, ci hanno donato la vista

perché, osservando i periodi dell'intelletto nel cielo, noi ce ne servivamo per comprendere *i movimenti circolari del pensiero che è in noi*, che, pur essendo dello stesso genere di quelli nel cielo, sono perturbati, mentre quelli sono imperturbabili, e perché, dopo averli appresi e aver preso parte alla correttezza dei ragionamenti secondo natura, imitando *i movimenti assolutamente regolari della divinità*, noi correggevamo i nostri movimenti erranti⁴⁹.

Anche l'udito e la voce servono per lo stesso scopo, infatti il suono musicale è anch'esso utilissimo per raggiungere l'equilibrio. L'armonia, che «ha dei movimenti analoghi a quelli che si svolgono regolarmente nella nostra anima», ci è stata data dalle Muse non in vista soltanto di un piacere irrazionale, ma «come alleata per portare all'ordine e all'accordo con sé il movimento dell'anima divenuto in noi discordante; e anche il ritmo ci fu dato dalle stesse Muse per lo stesso scopo, come aiuto per correggere la nostra disposizione che manca per lo più di misura e grazia»⁵⁰.

Gli aiutanti del demiurgo ebbero l'accortezza di proteggere la testa, preziosa e delicata sede dell'anima immortale, dalla contaminazione delle passioni provenienti dal resto del corpo ponendo un «istmo» e una frontiera tra la testa e il torace, il collo. E nel torace collocarono poi la parte mortale dell'anima, divisa in una parte migliore, quella irascibile, passionale e una peggiore, quella desiderativa, e posero un'ulteriore separazione nel torace, il diaframma⁵¹.

L'anima immortale, dunque, si trova nella testa, l'anima irascibile/passionale nella parte alta del torace, separata da un istmo, ma vicina alla testa, affinché possa collaborare con essa, mentre l'anima appetitiva o desiderativa si trova a metà strada tra il diaframma e l'ombelico, nel fegato, il più lontano possibile dalla testa. Quest'ultima, necessaria con le sue funzioni di nutrimento e di riproduzione alla generazione di una stirpe mortale, fu incatenata al suo posto, «come una bestia selvaggia»⁵².

Vengono poi spiegate le malattie dell'anima, che derivano da una cattiva disposizione del corpo o da una cattiva educazione. L'eccesso o carenza di umori che vagano per il corpo vanno a colpire le diverse parti dell'anima, in base alla sede in cui finiscono: le malattie che colpiscono la parte desiderativa provocano «scontentezza e afflizione», quelle della parte irascibile «temerarietà e viltà», quelle della parte razionale «oblio e insieme di pigrizia intellettuale»⁵³.

Timeo passa poi ad esaminare le possibili cure per il corpo e per l'anima. Esse si basano tutte sulla misura e sulla proporzione, tali da mantenere un equilibrio perfetto tra le parti dell'anima e tra

49. *Ivi*, 47c. Corsivi miei.

50. *Ivi*, 47d-e.

51. *Ivi*, 69e-70a.

52. *Ivi*, 70d. Tuttavia, seguendo la disposizione del demiurgo di fare il genere mortale il migliore possibile, per correggere la debolezza della parte peggiore dell'anima, collocarono nel fegato la capacità di divinazione, una forma di conoscenza non razionale, ma che in qualche modo attinge alla verità (*ivi*, 71e). Importante è anche la funzione del midollo: in esso, infatti, sono fissati «i vincoli della vita, per cui l'anima è avvinta al corpo» (*ivi*, 73b).

53. *Ivi*, 86b-87b.

l'anima e il corpo⁵⁴.

Grande attenzione è dedicata alle pratiche che favoriscono un giusto equilibrio poiché proprio da queste deriva la salute del plesso psicosomatico. Infatti «se una struttura corporea più debole e piccola sostiene un'anima forte e grande in tutti i sensi, oppure se anima e corpo sono congiunti secondo un rapporto contrario, non può essere bello il vivente nel suo insieme»⁵⁵.

In quell'unione di corpo e anima che chiamiamo vivente

quando l'anima in esso, che è migliore del corpo, si adira, scuotendolo tutto dall'interno, lo riempie di malattie; quando si dedica con impegno a certi studi o ricerche, lo corrode; quando, ancora, si applica all'insegnamento e ingaggia battaglie, in discorsi pubblici e privati, per le contese e per il desiderio di vittoria che si determinano, lo rende rovente e lo agita e, scatenando dei flussi, inganna la maggior parte dei cosiddetti medici.⁵⁶

Oppure

quando al contrario un corpo grande e superiore all'anima si trova connaturato a un'intelligenza piccola e debole, poiché, per natura, vi sono nell'uomo due desideri – l'uno, del nutrimento, a causa del corpo, l'altro, dell'intelligenza, in virtù di ciò che vi è in noi di più divino – allora il movimento del più forte, dominando e facendo crescere il proprio dominio, e rendendo d'altra parte l'anima stupida, incapace di apprendere e senza memoria, suscitano in essa la malattia peggiore, l'ignoranza.⁵⁷

Risulta chiaro, da questi passi, che per Platone il fatto che l'anima sia superiore al corpo non significa assolutamente che al corpo non debbano essere dedicate cure e attenzioni. Ed emerge anche come le relazioni tra anima e corpo non siano né unilaterali, di signoria e servitù, né pacifiche. In un caso, le malattie dell'anima dipendono dal corpo, nell'altro, il corpo è devastato dalla prepotenza dell'anima. E anche per le pratiche di salute/salvezza vale lo stesso: si può rendere bello il corpo con l'anima ma anche mettere ordine nell'anima tramite pratiche corporee.

Il principio generale che guida queste pratiche è: «non muovere né l'anima senza il corpo, né il corpo senza l'anima, in modo che, *difendendosi l'uno dall'altro*, essi divengano equilibrati e sani»⁵⁸.

È necessario dunque che chi si dedica ad un'intensa attività intellettuale conceda al corpo il suo movimento ritmico, dedicandosi alla ginnastica e alla danza, mentre chi si dedica ad attività fisiche, dia all'anima i suoi movimenti, ricorrendo alla musica (*mousiké*) e alla filosofia, mantenendo un equilibrio psicosomatico che prende a modello la costituzione dell'universo⁵⁹.

Il corpo è continuamente assediato e attaccato da affezioni, movimenti che provengono

54. *Ivi*, 87c-d.

55. *Ivi*, 87d.

56. *Ivi*, 87e-88a.

57. *Ivi*, 88b-c.

58. *Ivi*, 88c.

59. *Ivi*, 88d.

dall'esterno e che penetrano al suo interno e lo surriscaldano, lo raffreddano, producendo dannose alterazioni. Se lo si lascia in quiete e lo si abbandona a queste alterazioni esso viene distrutto. Ma

se, invece, si imita quella che abbiamo chiamato “nutrice e balia dell’universo”⁶⁰, e *non si lascia mai il corpo in quiete in nessun modo, ma lo si muove*, scuotendolo sempre da ogni parte, lo si difenderà da alterazioni naturali interne ed esterne, e scuotendolo nella giusta misura, si comporranno in un reciproco ordine, in base alla loro affinità, le affezioni che vagano per il corpo e le sue parti, secondo lo stesso ragionamento che prima abbiamo svolto riguardo all’universo.⁶¹

Vengono poi spiegati, in una gerarchia dal migliore al peggiore, i modi in cui si può muovere il corpo, per evitare le alterazioni nocive:

In effetti, tra i movimenti del corpo *il migliore è quello che si produce in esso per sua stessa azione, perché è il movimento che più assomiglia a quello del pensiero e dell’universo*. Mentre peggiore è il movimento che si produce in esso per azione di qualcos’altro; il peggiore di tutti, poi, è quello che, in virtù di altre cause, muove il corpo solo in qualche sua parte, mentre esso giace e si trova in quiete. Ecco perché, tra le purificazioni e le ricostituzioni del corpo, la migliore è quella che si ottiene grazie alla ginnastica [*gymnastiké*], la seconda quella che si ottiene attraverso i movimenti di oscillazioni sulle navi [...]; il terzo genere di movimento, che è utile solo quando si sia proprio costretti [...] è quel movimento di natura medicinale, che comportano i farmaci purganti.⁶²

Timeo poi ribadisce la superiorità dell’anima sul corpo affermando che i viventi umani sono delle «piante celesti», che affondano le radici della propria testa nel cielo, ed è questo legame che tiene eretto l’intero corpo⁶³. Considerando che la «specie di anima che rimane inattiva e non esercita i propri movimenti diviene necessariamente la più debole di tutte»⁶⁴, compito del vivente umano è quello di mantenere i movimenti di tutte le parti in equilibrio e ben ordinata la parte divina che ha in sé, attribuendo a ciascuna parte che lo compone i propri nutrimenti e movimenti:

E i movimenti affini a ciò che vi è in noi di divino sono i pensieri e i movimenti circolari dell’universo; e ciascuno, assecondandoli e correggendo quelle rotazioni che alla nascita hanno subito una deviazione nella nostra testa con *l’apprendimento delle armonie e dei movimenti circolari dell’universo*, deve rendere simile il soggetto di tale contemplazione all’oggetto contemplato in accordo con l’antica natura, e, resili simili, giungere al compimento della vita migliore che gli dèi abbiano predisposto per gli uomini.⁶⁵

L’equilibrio tra anima e corpo è dunque, come abbiamo appena visto, un equilibrio di movimenti. Quando uno dei due è più debole, bisogna introdurre movimenti supplementari.

60. Si tratta della *chora*, il già citato sostrato spaziale e materiale.

61. *Ivi*, 88d-e. Corsivi miei.

62. *Ivi*, 89a-c. Corsivi miei.

63. La posizione eretta dei viventi umani è possibile grazie alle radici celesti, che garantiscono il legame con il divino e indicano un giusto rapporto con la conoscenza del vero e del falso. Come si è visto (*ivi*, 43e), chi si abbandona a movimenti irregolari e ad aritmie, vive “come a testa in giù”, dando luogo a conoscenze false, in cui l’identico viene confuso con il diverso. Ringrazio uno dei revisori di questo articolo per aver suggerito questo collegamento.

64. *Ivi*, 89e.

65. *Ivi*, 90a-d. Corsivi miei.

In caso di ipertrofia del corpo, bisogna ricorrere alla *mousiké*, insieme di canto, danza e poesia, e alla filosofia, considerate anch'esse come movimenti⁶⁶. In caso di ipertrofia dell'anima, invece, poiché un corpo fermo e inattivo viene assalito e travolto sia da alterazioni interne alla stessa anima, sia da affezioni esterne, che lo possono annientare, occorre opporre a tali movimenti irregolari un movimento interno regolare, più vigoroso, volto a contrastare l'azione patogena delle affezioni.

Tra tutti i modi per ricostituire e purificare il corpo, i migliori sono dunque i movimenti che provengono direttamente dall'interno, dall'anima, che volontariamente, in uno sforzo di autodisciplina, si dedica all'attività ritmica del corpo.

Ricapitolando, l'aspetto terapeutico del movimento ritmico basato sull'imitazione della grande coreografia del cosmo di cui si parla nel *Timeo* sembra essere legata ad una dimensione di salutogenesi individuale, nell'ambito del rapporto individuo/cosmo. L'ideale, per Platone, sarebbe che la parte razionale dell'anima riuscisse a governare spontaneamente le altre due, quella irascibile e quella appetitiva, in modo tale da potersi dedicare alla ricerca della verità che è la filosofia. Ma la parte appetitiva, che bene indirizzata costituisce la forza psichica (*eros*), che, tramite il desiderio della bellezza e del sapere, rende l'essere umano filosofo, spesso non si lascia imbrigliare, come il cavallo nero nel mito del *Fedro*. Anzi, in alcuni casi, essa arriva a sottomettere anche la parte razionale e la porta con sé nella confusione e nella pazzia. Cosa fare allora? Oltre alla dieta corretta, dice Platone, è efficace osservare e imitare i periodi degli astri, sul cui modello sono stati creati i movimenti dell'anima immortale.

L'imitazione dei periodi degli astri è dunque la "pratica del ritmo", in un crescendo dialettico (che ricorda molto il percorso di Eros attraverso i gradi della bellezza nel discorso di Diotima del *Simposio*)⁶⁷, che va dalla ginnastica all'*orchesis*⁶⁸, che comprendeva diversi tipi di attività basate su movimenti ritmicamente ordinati, ancora molto legata alla dimensione dell'esercizio fisico (e affine ad attività come acrobatica, ginnastica, gioco con la palla, giochi dei bambini, processioni, parate, recitazione gestuale dell'attore, i movimenti e i giochi compiuti nei riti, l'addestramento militare e la lotta)⁶⁹, per passare per la danza vera e propria praticata in forma collettiva, *chorós* o *choreía*, espressione di una temporalità ordinata e condivisa per arrivare alla *mousiké*: musica, danza e poesia (con metri e ritmi precisi), attività immediatamente propedeutica alla filosofia, anch'essa caratterizzata dal ritmo binario della dialettica.

66. *Ivi*, 88c.

67. Platone, *Simposio*, 210a-212c. Edizione utilizzata: Platone, *Opere complete 3*, Laterza, Roma 1991.

68. Si veda la nota 4 del presente saggio.

69. Si veda Ornella Di Tondo — Flavia Pappacena — Alessandro Pontremoli, *Storia della danza in Occidente*, cit., pp. 22-23.

Le pratiche del ritmo

Il ruolo educativo e politico svolto dalla *choreia* nelle *Leggi*⁷⁰ ci mostra l'aspetto benefico del movimento ritmico da un altro punto di vista rispetto a quello del *Timeo*, concentrato più sul rapporto tra individuo e cosmo. Nell'ambito del modello di città-stato presentato nell'ultima opera di Platone, non più quello ideale della *Repubblica*, ma mirato alla realizzazione di uno stadio "secondo in perfezione", governato da buone leggi, non si fa quasi cenno alla dimensione ontologica delle idee, né a quella cosmologica⁷¹. Rimane però centrale il ruolo terapeutico delle attività coreutiche, che, anzi, diventano uno dei principali strumenti educativi all'armonia e alla cittadinanza. Le danze sono qui considerate donate dagli dèi (e rimandano comunque ad una dimensione di perfezione) e vengono trasmesse dalla *polis*, attraverso l'educazione, al cittadino, che le attua nei riti e nelle festività per onorare gli dèi, coreghi essi stessi⁷². Se nel *Timeo* sembra esserci nell'autore la fiducia nell'automovimento⁷³, cioè nella possibilità del vivente umano di rimediare da sé ai disordini psicosomatici, ora viene sottolineata invece l'importanza della collettività per sostenere l'armonia individuale e l'equilibrio politico.

Le attività ritmiche, infatti, che derivano dai modelli coreutici divini, e che, in quanto tali, vanno conservati senza introdurre variazioni⁷⁴, sono le alleate degli esseri umani non solo per portare

70. Le *Leggi* sono l'ultima opera realizzata da Platone, probabilmente tra il 353 e il 347 a.C. La morte gli impedì la revisione finale e fu pubblicata postuma. Nel periodo tra la composizione del *Timeo* (360 – 350 a.C.) e quella delle *Leggi* è avvenuta un'evoluzione nel campo delle arti performative con la rottura del legame che tradizionalmente legava la poesia, la musica e l'orchestica, per cui ciascuna di esse tendeva a diventare autonoma dalle altre. Platone critica tale tendenza definendola "teatrocrasia". In campo orchestico questo cambiamento si completa verso la fine del IV sec. a. C. e produce il passaggio da una danza corale a carattere mimetico ad una danza a carattere mimico, che in seguito diverrà pantomima. Su questo aspetto, impossibile da approfondire in questa sede, rimando a Silvia Gastaldi, *La "teatrocrasia": cattiva educazione e degenerazione politica nelle "Leggi" di Platone*, in Giusi Furnari Luvarà (a cura di), *Filosofia e Politica. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, vol. III, pp. 159-171; Evaghélos Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, cit., pp.148-153, e a Ornella Di Tondo — Flavia Pappacena — Alessandro Pontremoli, *Storia della danza in Occidente*, cit., p. 31. Per la bibliografia generale sulle *Leggi* si rimanda alla nota 2 del presente saggio. Sul modello educativo delle *Leggi* si rimanda alla nota 91 del presente saggio.

71. Anche se Platone non richiama in quest'opera l'origine cosmologica delle danze, la ragione profonda dell'efficacia educativa delle attività coreutiche viene comunque ascritta alla capacità di mettere ordine e armonia ai movimenti agitati e caotici dei giovani. L'origine divina delle danze e l'insistenza sul fatto che non si debbano introdurre cambiamenti inducono a pensare che l'ordine e l'armonia non siano di origine storico-culturale, ma che abbiano un solido fondamento ontologico, la cui derivazione originaria e il modo in cui riguardano l'incontro tra anima e corpo ci viene spiegato dettagliatamente nel *Timeo*.

72. Platone, *Leggi*, 653a-654a.

73. Sull'automovimento, oltre a quanto illustrato nel paragrafo del presente saggio intitolato *L'anima incarnata tra ritmo e aritmia*, si veda Giovanni Panno, *Dionisiaco e alterità nelle "Leggi" di Platone. Ordine del corpo e automovimento nella città-tragedia*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

74. Platone, *Leggi*, 816d-817e. Essendo le danze legate a modelli di perfezione divina, devono essere conservate dalla tradizione così come sono state ricevute, in quanto ogni innovazione sarebbe una degenerazione, un allontanamento dal modello divino. Platone constatava effettivamente una degenerazione nelle arti coreutiche (si veda la nota 69 del presente saggio), dovuta anche alla prassi di lasciar giudicare i "canti" al popolo solo in base ad un piacere irrazionale, che è invece proprio l'aspetto dell'anima che va contenuto e incantato dalle pratiche ritmiche. Per evitare la quale il filosofo suggerisce un

all'ordine e all'accordo con sé il movimento dell'anima, ma, grazie all'isomorfismo tra anima e città, anche per raggiungere la misura e la temperanza nella collettività.

Non sempre l'anima, come abbiamo visto, è in grado di contrastare spontaneamente i movimenti che la assalgono. Questo vale in generale negli infanti, la cui struttura razionale non è ancora formata e poi nel caso degli «agitati» o dei «posseduti» che non sono in grado, con un movimento autonomo, di rimettere ordine nella propria anima.

In entrambi i casi si può ricorrere a movimenti esterni ritmici e ondulatori, come il rullo e il beccheggio di una barca, di cui Platone parla nel *Timeo* e che poi riprende nelle *Leggi*, dove li associa al fatto che le mamme intuiscono, per esperienza pratica, che il bambino agitato si calma cullandolo e cantando una ninna nanna, cantilena monotona e ripetitiva:

ricorrono al movimento, e lungamente li vanno cullando tra le braccia; e non stanno zitte, ma adoperando qualche canzone, cercano di *incantarli*, i loro bimbi; proprio come quando si curano gli agitati; le mamme fanno uso, insomma, di *quel tipo di danza assai noto*, accompagnato dal canto e partecipe di movimento.⁷⁵

Sia i bambini che piangono, sia gli agitati o i Coribanti⁷⁶, che vengono curati nello stesso modo, sono afflitti da uno stato d'ansia e di timore, derivanti da movimenti esterni. Quando chi si trova in tale stato subisce un forte movimento esterno regolare, questo arriva a contrastare il movimento interno pavido o folle e si produce così un senso di pace⁷⁷.

Questo esercizio che i bambini possono intraprendere in tenera età, con l'aiuto di chi si prende cura di loro, e che consiste in movimenti ritmici è, secondo Platone, un vero e proprio esercizio di virtù⁷⁸.

L'educazione interviene con l'insegnamento sistematico di movimenti regolari quando sono più grandi, ma questo inizia già con i neonati, che dovrebbero «trascorrere i loro primi giorni come se fossero su una barca»⁷⁹.

controllo molto rigido su di esse. Su questo aspetto si veda, oltre al citato Silvia Gastaldi, *La "teatrocrazia"*, anche l'*Introduzione*, a cura di Franco Ferrari all'edizione delle *Leggi*, cit.

75. *Ivi*, 790c-e. Corsivi miei.

76. I Coribanti, che costituivano i seguaci di Cibele, erano ritenuti inventori delle danze orgiastiche, con musica frenetica di strumenti a fiato e di timpani a cui si attribuiva azione purificatrice e risanatrice. Il rituale consisteva in primo luogo in una ricerca volta a identificare la divinità dalla quale il soggetto era posseduto, proponendo diversi stimoli musicali, appartenenti ognuno a una precisa divinità; il soggetto reagiva solamente a quello pertinente alla divinità che lo possedeva, che quindi poteva essere placata con i sacrifici. Poi aveva luogo una danza alla quale partecipavano gli esorcizzati. Tale tecnica terapeutica coreutico-musicale trova riscontri molto precisi nel mondo etnologico gravitante più o meno sul Mediterraneo (cerimoniali *zar* e *bori* nell'Africa settentrionale) e, nel folclore, in quanto rimane del tarantismo nell'Italia meridionale e in pratiche analoghe (*argia* in Sardegna). Si veda la voce *Coribanti*, in *Enciclopedia Treccani*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/coribanti/> (u.v. 22/9/2024).

77. *Ivi*, 791a.

78. *Ivi*, 791c.

79. *Ivi*, 790d.

L'animo agitato che si esprime in movimenti irregolari si calma dunque con un movimento contrario, regolare e calmo, come il cullare e la ninna nanna. È questo un metodo "allopatico", diverso da quello "omeopatico" delle danze di trance e possessione che curano una possessione diffusa e passiva con una più forte e volontaria⁸⁰. La trance e la possessione sono considerate da Platone in ogni caso stati patologici e dunque vanno calmati con la regolarità e la sobrietà⁸¹.

In questo circuito di movimenti, come in una ruota che gira senza sosta, agli stimoli esterni regolari del cullare prima e della ginnastica poi, che raggiungono e purificano l'anima, essa risponde con altri movimenti e figure (*schémata*) regolari che riflettono la sua serenità.

È interessante notare come in Platone i confini tra ginnastica (*gymnastiké*) e danza e tra danza e musica (*mousiké*) siano delineati in modo da considerare la danza per metà appartenente alla ginnastica, per l'altra metà alla musica: gli stessi movimenti e gesti del corpo (*orchesis*) sono associati alla ginnastica se hanno come scopo la perfezione del corpo, sono chiamati danza (*choreía*) se invece hanno un carattere mimetico della grande coreografia divina oppure di modelli virtuosi⁸² e associati alla *mousiké*, la quale così, diventa «una sorta di metà dell'arte della danza»⁸³.

La sequenza è dunque la seguente: le anime immature o squilibrate esprimono il loro stato con movimenti caotici nell'ambiente esterno (per esempio il pianto o i gesti sconnessi dell'agitato), a questi si risponde con un allenamento costante sin dalla più tenera età con movimenti ritmici che li annullano e che giungono fino all'anima purificandola. L'anima, a sua volta, ormai allenata al ritmo, risponde con movimenti propri: la ginnastica diventa danza, in cui, dal ritmo, cominciano ad emergere le "figure" o immagini, che costituiscono quella dimensione intermedia tra il sensibile e l'intelligibile che permette poi il passaggio ad attività più astratte come la musica propriamente detta e la filosofia.

Su questo principio è fondata la teoria dell'educazione per mezzo della danza nelle *Leggi*, in cui si afferma, come già accennato, che i concetti di uomo di buona educazione e di bravo danzatore sono inseparabili l'uno dall'altro⁸⁴.

Magnesia, la città la cui fondazione è teorizzata nelle *Leggi* dall'anonimo ateniese insieme ai suoi interlocutori (il cretese Klenias e lo spartano Megillos) è pensata come una colonia a Creta che sarà costituita da persone provenienti da tutta l'isola di Creta e dal Peloponneso⁸⁵. Situazione difficile, dato che si tratta di una massa eterogenea di persone che confluisce nello stesso territorio, la cui armonizzazione richiede tempo e difficoltà, per questo è necessario in questa colonia prestare parti-

80. Cfr. Evanhélos Moutspoulos, *La musica nell'opera di Platone*, cit., p. 129.

81. Platone, *Leggi*, 791a.

82. *Ivi*, 673a e 795d.

83. *Ivi*, 673b.

84. *Ivi*, 654a.

85. *Ivi*, 708a.

colare attenzione all'istituzione di concordia e amicizia⁸⁶. Quale mezzo migliore della pratica corale del ritmo, della temporalità condivisa, per trovare l'unità nella molteplicità e prepararsi a ricevere il contenuto razionale delle leggi?

Non è possibile in questo contesto analizzare il modello educativo contenuto nelle *Leggi*⁸⁷. Mi limito, dunque, a ricordare alcune funzioni dell'attività ritmica.

La predisposizione al ritmo è un dono degli dèi ed in loro onore, in particolare di Apollo, di Dioniso e delle Muse, vengono istituite feste di ringraziamento per questo dono, in cui esse, pur invisibili, assistono di persona e danzano in compagnia degli esseri umani⁸⁸.

La danza nasce dalla natura stessa del vivente, in particolare dall'espressione, spesso involontaria e non controllata, di vitalità, propria degli esseri giovani, che così esprimono, in modo disordinato o sguaiato la gioia di vivere:

Tutti gli esseri giovani non riescono a stare mai in quiete con il corpo e con la voce, ma cercano continuamente di muoversi e di esprimersi, alcuni con balzi e salti come se danzassero e giocassero esultanti, altri emettendo ogni sorta di suoni. Ora, mentre le altre creature animate non hanno *la percezione dell'ordine o del disordine insiti nei loro movimenti, e dunque di ciò a cui diamo in nome di "ritmo" e di "armonia"*, a noi quegli stessi numi di cui abbiamo detto che ci furono assegnati come *compagni di danza* hanno trasmesso *la percezione del ritmo e dell'armonia unita al senso di piacere*, e subito ci spingono a muoverci e dirigono le nostre evoluzioni intrecciandoci gli uni agli altri con danze e cori, e hanno scelto il nome di "cori" in relazione alla gioia che in essi è connaturata.⁸⁹

Il dono della danza corale (*choreía*) è dunque tanto prezioso perché il movimento ritmico della danza (*chorós*) è affine alla gioia (*chará*): i giovani, che spontaneamente sono portati ad esprimere la loro forza vitale con salti, corse e grida e che non riescono a stare fermi, vi si dedicano volentieri, perché esso è espressione ma anche causa di grande piacere e gioia⁹⁰.

La *choreía*, pertanto, ha diverse funzioni, che, nelle *Leggi*, la rendono il principale mezzo educativo collettivo: è espressione di gioia e piacere "ordinato", mette l'umano in relazione con il divino, forma bei corpi e un'anima equilibrata. Essa, essendo piacevole, parla il linguaggio della

86. *Ivi*, 695d.

87. Sul modello educativo nelle *Leggi* si vedano i già citati Anastasia-Erasmia Peponi (edited by), *Performance and Culture in Plato's "Laws"* e Steven H. Lonsdale, *Ritual Play in Greek Religion*. Si vedano inoltre Silvia Gastaldi, *Educazione e consenso nelle "Leggi" di Platone*, in «Rivista di Storia della Filosofia», vol. XXXIX, n. 3, 1984, pp. 419-452; Penelope Murray — Peter Wilson (edited by), *Music and Muses. The Culture of Mousiké in the Classical Athenian City*, Oxford University Press, New York, 2004; Giovanni Panno, *Dionisiaco e alterità nelle "Leggi" di Platone*, cit.; Eric Csapo, *The Politics of the New Music*, in Penelope Murray — Peter Wilson (edited by), *Music and Muses*, cit., pp. 207-230; Barbara Kowalzig, *Broken rhythms in Plato's "Laws"*, cit., pp. 171-211; Frances L. Spaltro, *Why Should I Dance for Athena?*, Phd Dissertation, Division of the Humanities, Department of Classical Languages and Literatures, The University of Chicago, Chicago 2011.

88. Platone, *Leggi*, 653a-654a.

89. *Ivi*, 653d-654a. Corsivi miei.

90. *Ivi*, 664c. Lo stesso concetto è in *Cratilo*, 397c, edizione utilizzata: Platone, *Cratilo*, in Id., *Opere complete*, vol. II, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 1-79.

dimensione appetitiva e, in una specie di “auto-incanto”⁹¹, la orienta verso ciò che la ragione ritiene buono⁹².

La pratica del ritmo si conferma dunque come una terapia educativa individuale e collettiva della parte desiderativa dell’essere umano che, non solo è necessaria al nutrimento e alla riproduzione, ma è anche la sede dell’energia erotica di cui la filosofia non può fare a meno. Essa è, dunque, espressione stessa della relazione, intima e non priva di conflitti, tra anima e corpo, mai data una volta per tutte e sempre da rinnovare, in un allenamento costante, in cui consiste uno degli aspetti della temperanza, virtù individuale e politica allo stesso tempo.

91. Julia Pfefferkorn, *La χορεία come incantesimo. La creazione di consenso nelle “Leggi” di Platone*, in «Epekeina», vol. VII, nn. 1-2, 2016, pp. 1-17, online: <http://www.ricercafilosofica.it/epekeina/index.php/epekeina/article/view/155> (u.v. 29/4/2024).

92. Platone, *Leggi*, 665c.

Manlio Marinelli

La possessione nella pantomima¹

Luciano e il divino pantomimo

Lo scopo di questo articolo è proporre un excursus il più possibile completo sul ruolo che la possessione (*enthousiasmos*)², intesa come fenomeno e pratica teatrale, ricopre nella dinamica esecutiva e nella *relazione teatrale*³ della pantomima (orchesis ma il termine vale al contempo anche danza in generale) di età imperiale. Intendo concentrarmi sull'arco temporale a cavallo tra il primo e il secondo secolo d. C. e basare la mia ricerca esclusivamente sulle più interessanti fonti letterarie che si sono concentrate sul tale forma teatrale e offrono spunti di riflessione in merito al tema proposto: il trattato *De saltatione* di Luciano di Samosata, alcuni brani delle opere di Plutarco e di Dione di Prusa oltre ad alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina*⁴.

I fenomeni legati alla possessione sono un elemento essenziale nella composizione e nella performance antica per la quasi totalità delle *mimeseis*⁵. Lo stesso vale per le forme della danza,

1. Per quello che riguarda le citazioni in greco ho scelto di traslitterare solo quelle parole che sono di uso comune (*mania*, *pathos* ecc.), mantengono identica forma in italiano (*aulos*, *polis*) o che richiamano concetti ricorrenti e oggetto di analisi nel corso dell'articolo (*mimesis*, *orchesis*, *schemata*) evitando di traslitterare quantità e accenti. In tutti gli altri casi si è mantenuto l'alfabeto greco.

2. Per un'analisi del fenomeno della possessione del poeta e del performer fino al IV secolo cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, pp. 80-100, 131 e ss., 321-322, 337-339, 419-420. Sull'incidenza della possessione nella composizione della tragedia attica cfr. Manlio Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, in «Il castello di Elsinore», n. 72, 2015, pp. 9-42. Per la definizione del fenomeno della possessione in generale si vedano: il cap. III del classico Eric Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Rizzoli, Milano, 2009, in particolare sulla possessione poetica le pp. 125-127; Roberto Velardi, *Enthousiasmòs*, Edizioni Dell'Ateneo, Roma 1989, dedicato al trattato platonico *Ione* che è una fonte essenziale per tale processo; Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano 2010, pp. 85 e ss.; Marcello Massenzio, *Il poeta che vola*, in Bruno Gentili — Giuseppe Paioni (a cura di), *Oralità, cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 21-25 luglio 1980)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1985 pp. 161-174.

3. Intendo il concetto di relazione teatrale come categoria semiotica che definisce i processi comunicativi e di relazione tra performer e spettatori. Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, La casa Usher, Firenze 1994, p. 25.

4. Per quanto Dione e Plutarco precedano Luciano preferisco procedere per nuclei tematici e non cronologicamente per non disperdere l'argomentazione che si presenta in maniera più compatta nel Samosatense.

5. Nel mondo greco il termine *mimesis* copre con il suo spettro semantico tutte quelle che noi potremmo definire come performance teatrali.

compresa quella che era parte dello spettacolo tragico⁶. È ugualmente possibile riscontrare una loro presenza nel contesto della pantomima.

Nel suo trattato in forma di dialogo *De saltatione* Luciano di Samosata immagina che il personaggio di Licino (che è la maschera dell'autore) proponga una difesa della danza pantomimica contro Cratone, che rappresenta e sintetizza la figura dei colti intellettuali (πεπαιδευμένοι) che ne sono detrattori. Nel paragrafo 7, quindi all'inizio della trattazione, Licino propone al suo avversario un primo abbozzo di storia delle origini della *orchesis*, ripreso poi nel paragrafo 25, e poggia la sua argomentazione sulle osservazioni di « quanti hanno studiato in modo del tutto veritiero l'origine della danza [ὀρχήσεως περί γενεαλογούντες] »⁷: esistono dei trattatisti che hanno rintracciato l'origine della *orchesis* (danza ma anche pantomima come si diceva) nella prima origine di tutte le cose (ἄμα πρώτη γενέσει τῶν ὄλων), in una danza (χορεῖα) circolare che corrisponde al movimento degli astri e all'intreccio dei pianeti che sono regolati da un bel ritmo e da una giusta disposizione armonica (εὐρυθμος, εὐτακτος ἀρμονία). La posizione di Luciano potrebbe fare pensare ad influssi pitagorici⁸ in merito al rapporto tra μουσική e κόσμος in cui un ruolo era giocato proprio dagli *schemata* della danza. Anche Platone si era occupato dell'origine della danza come manifestazione esterna della percezione del mondo⁹ in cui l'elemento generante è il ῥυθμός (ritmo) e non è escluso che questi possano essere stati tra i riferimenti di Luciano. Nel prosieguo del paragrafo l'autore parla della connessione tra danza e ispirazione della Musa, un argomento che, vedremo, non è solo di scuola e nel paragrafo 8 si dedica ad una descrizione delle origini mitiche della danza. In questo paragrafo appaiono notevoli le osservazioni che egli propone a proposito del rapporto tra danza e coribantismo: vedremo come da qui l'analisi verta verso alcuni aspetti della possessione dei danzatori. La tematica del coribantismo era stata al centro delle riflessioni platoniche sulla possessione dell'aedo, ma del performer in generale¹⁰, nello *Ione*¹¹ ed è importante vedere come Luciano approfondisca la sua osservazione antropologica tornando su una relazione, quella tra coribantismo e danza, che ha un carattere importante nel definire il ruolo della *orchesis* nel patrimonio rituale, tra possessione e prossimità con Dioniso: lo stesso tema che aveva interessato le ipotesi militanti di Dione di Prusa, come vedremo a breve.

6. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 132 e ss. su alcune testimonianze in merito alle *Trachinie* di Sofocle.

7. Luciano, *De saltatione*, 7. Tutte le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono mie.

8. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, Peeters, Louvain 2007, pp. 384-385 constata la presenza di riferimenti platonici e pitagorici privi di intenti umoristici che costituiscono il link tra il Samosatense, Plutarco e Aristide Quintiliano. Cfr. anche su Pitagora Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 14 e ss.

9. Cfr. Platone, *Leggi*, 673d.

10. Nel quadro della cultura performativa antica i performer appartengono ad una categoria culturale comune, come espressamente dichiarato, tra gli altri, dallo stesso Platone in *Ione* 532d 7, cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit. p. 51 e ss, 364 e ss.

11. *Ivi*, p. 51 e ss., 80 e ss. Sul coribantismo in Platone cfr. Henri Jeanmaire, *Dioniso*, Einaudi, Torino 1972, p. 130 e ss.

Il tema emerge in diversi punti del trattato sia osservando la sua incidenza sui processi ricettivi sia su quelli esecutivi. Il primo riferimento allo stato di *mania* in cui si trovano gli spettatori lo si trova nel paragrafo 5, allorché Cratone risponde a Licino che gli chiede se egli basi le sue accuse contro la pantomima sull'esperienza diretta, se sia cioè mai stato in teatro, ovvero sul sentito dire:

A me mancava ancora questo, di sedere con questa fitta barba e la chioma canuta, in mezzo alle femmine e a quegli spettatori presi da mania [μεμηνόσιν] applaudendo e gridando le più incongrue lodi a un certo uomo foriero di rovina che è prostrato senza alcuna necessità.

Tra gli aspetti deleteri del luogo teatrale, oltre alla sua effeminatezza¹², c'è il fatto che gli spettatori che vi siedono non sono in se stessi, ma sono presi da *mania*. Seguendo una tradizione teorica che si può fare risalire alla linea platonico-aristotelica, questo fenomeno è visto ed interpretato dal colto Cratone in senso negativo e il ritratto che egli dà, è quello di una massa scomposta che si scalmana per un guitto che simula vergognosamente delle emozioni. Sempre Cratone ritorna su questo punto poche righe dopo rivolgendosi però la sua attenzione alle argomentazioni dell'avversario che gli espone in breve il suo intero programma ideologico: «Non ho assolutamente tempo di ascoltare un uomo preso da mania [μεμηνότος ἀνθρώπου ἀκροᾶσθαι] che loda la sua malattia»¹³.

Licino è preso da identica malattia del pubblico. Le parole di Cratone vanno lette come una rappresentazione degli argomenti dei detrattori dello spettacolo, di conseguenza quello che egli dice della *mania* è la rappresentazione in negativo di un fenomeno che caratterizzava gli spettacoli. Si pongono dunque degli interrogativi: che cosa è realmente questa *mania*? Si tratta di un vago stato di eccitazione o è possibile vedervi una connessione con il fenomeno dell'*enthousiasmós* che caratterizza la composizione e la performance fin dal V secolo?¹⁴ Che relazione ha questo stato di agitazione con i processi ricettivi? Il punto di vista di Cratone, e dunque degli "intellettuali", dei sofisti, è chiaro e non si discosta da quanto vedremo in merito a Dione di Prusa o viene espresso da Elio Aristide, i cui argo-

12. Sul tema dell'accusa di effeminatezza del pantomimo cfr. Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata*, in «Il castello di Elsinore», n. 74, 2016, pp. 25-57 e Manlio Marinelli, *Il corpo del performer nel "Pro Saltatoribus" di Libanio*, in «Il castello di Elsinore», n. 75, 2017, pp. 9-23 con relativa bibliografia. Può essere interessante notare, anche in merito alle conclusioni del presente studio, come la questione dell'effeminatezza del pantomimo rimane una critica assai radicata nel contesto dei trattatisti di tematica teatrale anche in area cristiana. Si consideri quanto alla fine del II secolo scrive Tertulliano, *De Spectaculis*, trad. it. Emanuele Castorina, La Nuova Italia, Firenze 1961, p. 415. Parlando del teatro – 17, 2-3 – dice: «il suo grandissimo successo si deve alle nefandezze che l'attore di Atellane mostra coi gesti e l'attore dei mimi riproduce anche in abiti femminili, annullando completamente il pudore del sesso [...] e che per questo l'attore di pantomime (pantomimus) subisce fin dalla fanciullezza sul suo stesso corpo». In questo passo, che esula dalla mia ricerca, ci sono tre aspetti da sottolineare: l'ossessione e la rimozione del corpo e degli elementi performativi, l'accusa di effeminatezza corruttrice nel gesto dell'attore e infine l'attestazione che la pratica pantomimica richiedeva una formazione ed un training fin dall'infanzia, come attestato anche da Libanio nel *Pro Saltatoribus*, 103-107. Cfr. Manlio Marinelli, *Il corpo del performer*, cit., p. 20 e ss.

13. Luciano, *De saltatione*, 6.

14. Sulla composizione in stato di possessione del poeta tragico cfr. Platone, *Apologia di Socrate*, 22a 8 e ss. e quanto argomentato in Manlio Marinelli, *Il codice visivo*, cit.

menti conosciamo tramite la mediazione della testimonianza di Libanio¹⁵. Dal paragrafo 7 del dialogo parla quasi esclusivamente il personaggio di Licino e dunque abbiamo l'opportunità di sentire la voce opposta al colto Cratone, abbiamo la possibilità di sentire un punto di vista apologetico, che, io credo, nella precisione e nel taglio degli argomenti rappresenta il punto di vista dei teatranti, della cultura materiale del teatro in contrapposizione con il punto di vista elitario dei πεπαιδευμένοι. Fin da subito si riscontra un particolare accento posto sulla questione della rappresentazione ispirata e della possessione del performer in contesti che si caratterizzano per scarsi margini di ambiguità. Nel paragrafo 7 il protagonista sostiene che la *orchesis* ha avuto una evoluzione, da principi naturali e divini, che l'hanno traghettata verso uno stato di compiutezza che è connotato da armonia e da una buona ispirazione delle Muse (πολύμουσον)¹⁶. Nel paragrafo 8 racconta le sue origini mitiche: «La loro [dei demoni Cureti, *N.d.T.*] danza era con le armi, la spada tra loro che battevano gli scudi e balzavano in un furore di invasamento divino e guerresco [πηδώντων ἔνθεόν τι καὶ πολεμικόν]».

Il balzare (πηδάω), che è una caratteristica tecnica del codice orchestico, è visto come conseguenza e come carattere della possessione divina nei confronti del danzatore del mito. La descrizione di Luciano-Licino non può che fare pensare allo schema recitativo, presente anche nello spettacolo tragico, della possessione, come viene documentato da varie altre fonti¹⁷. Se in un caso si parla di ispirazione delle Muse nell'altro ci si riferisce alla possessione divina di un rito consacrato a Zeus: da lui dunque sono ispirati questi danzatori. Luciano nel secondo caso non descrive la pantomima ma quello che lui considera, nel suo particolare disegno ideologico, un predecessore illustre e mostra una sua figura tipica (πήδημα) come manifestazione di possessione divina. L'autore persegue questo argomento anche nel paragrafo 10, in cui richiama l'esempio nobile (e virile) degli Spartani che «fanno tutto insieme alle Muse [μετὰ Μουσῶν]» e dunque combattono accompagnati dagli *auli* secondo

15. Su Libanio e il suo trattato sulla pantomima cfr. Margaret E. Molloy, *Libanius and the Dancers*, Holm-Weidmann, Hildesheim 1996; Nicola Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in «Dioniso. Annale della Fondazione INDA», n. 2, nuova serie, 2003, pp. 84-105; Manlio Marinelli, *Il corpo del performer*, cit.

16. Longo (Luciano, *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, UTET, Torino 1986, p. 345) traduce «costituito di più arti insieme», la Nordera (Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, trad. it. Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992, p. 55) «ricca dei doni delle Muse». Visto il contesto in cui si parla di evoluzione del genere in rapporto alla dimensione euristica, di indagine e tensione verso la natura, vedo in questo riferimento qualcosa di analogo a quanto accadeva fin dall'età arcaica in merito alla concreta incidenza delle Muse nel lavoro del poeta come del performer: non credo che si tratti di un aggettivo di maniera ma di una osservazione specifica ad un aspetto della cultura teatrale che vede nelle muse le divinità che soffiavano l'ispirazione nel *mimētēs*.

17. Cfr. Manlio Marinelli, *La forma in movimento. Il corpo dell'attore nella tradizione scolastica: una prima indagine*, in «Synthesis», vol. XXXI, n. 1, febbraio 2024 – enero 2025, in cui io argomento come già nella pratica recitativa del V secolo fosse presente uno schema della possessione in cui era presente proprio il balzare (*pedao*) dopo uno stato di quiete, cioè una forma di *sats* (sul concetto di *sats* cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 87). Cfr., tra gli altri documenti: scolio all'*Ippolito*, v. 215, in cui si descrive Fedra posseduta da *Eros* («Qui bisogna che l'attore [ὑποκρινόμενον] muovesse se stesso [κινήσαι ἑαυτόν] sia nella condizione gestuale [σχήματι] sia nella voce [φωνῆ] e al momento in cui dice "vado verso il bosco" faccia un balzo [ἀναπηδᾶν] come se lei stessa [cioè il personaggio di Fedra] si mettesse in movimento»); *Hypothesis* dell'*Agamennone* in cui si descrive la possessione di Cassandra [εἰσπηδᾶ ὡς θανουμένη].

una precisa marcia che dimostra un legame tra combattimento e danza¹⁸, ma, per quanto ora ci riguarda, soprattutto la presenza delle Muse nei fenomeni orchestrici. Infatti nel paragrafo procede nel descrivere l'apprendimento delle arti delle danze e del combattimento degli efebi spartani dei giorni suoi. Quando questi cessano la loro lotta,

la lotta finisce in danza e un auleta sta in mezzo suonando l'*aulos* e battendo con il piede ed essi seguendosi a vicenda in fila mostrano tutti gli *schemata* procedendo secondo il ritmo, prima quelli di guerra, dopo poco quelli coreutici, quelli cari a Dioniso e ad Afrodite.¹⁹

La connessione che egli rintraccia per il tempo del mito nel precedente passo viene subito confermata dall'esempio contemporaneo. Un'ipotesi da verificare è dunque che Luciano testimoni la ricerca di precedenti mitici e storici a spiegare un processo di invasamento che a quanto pare si evidenziava comunque nei comportamenti del pubblico e vedremo dei pantomimi: egli cioè vuole spiegare e giustificare in termini positivi quel processo che offre ai detrattori il destro per una critica all'eccesso irrazionale del fenomeno spettacolare e della pantomima in generale. In ragione di ciò egli osserva come la danza abbia illustri precedenti e importanti impieghi attuali in cui i movimenti e le posture gestuali appaiono ispirate dagli dèi, nell'ultimo esempio, cioè quello contemporaneo, Dioniso e Afrodite. Nel paragrafo 11 arriva una autentica descrizione di questa possessione dei danzatori:

Infatti il canto [τὸ ἄσμα], ciò che cantano mentre danzano [ὀρχούμενοι ἄδουσιν], è un'invocazione ad Afrodite e agli Amori, che partecipino insieme a loro al *komos* e insieme a loro danzino. E l'altro canto [...] ha anche per insegnamento come bisogna danzare. Infatti dice: «Avanti giovinetti cambiate il piede e meglio farete il *komos*», cioè meglio danzerete. Similmente essi anche danzando fanno la cosiddetta "catena".

Il canto è un soffio (ἄσμα) e attraverso questo soffio i danzatori ricevono la compartecipazione degli dèi alla loro performance. Luciano non si discosta dal modello che registra la concreta presenza del dio che possiede coloro che danzano già nella tragedia e insiste sulla compartecipazione al *komos* (συγκωμάζω), sulla compartecipazione alla danza (συνορχέομαι) degli dèi.

Per altro non mancano altri documenti che suggeriscono un legame tra Dioniso e la pantomima: si considerino gli epigrammi IX, 248 (*Antologia Palatina*) e XVI 290 sul pantomimo Pilade

18. L'insistenza di Luciano su questa tematica ricopre un ruolo importante contro l'accusa di corruzione e effeminatezza. Anche nella danza balinese esiste una relazione tra danza e guerra: si pensi alla danza del *kris* attuata dai seguaci del *Barong*. Cfr. Vito Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze 1995, p. 79; Ferruccio Marotti, *Trance e dramma a Bali. Per un teatro della crudeltà*, Studio Forma, Torino 1976, p. 186 e ss. che presenta un'ampia documentazione fotografica. Eugenio Barba – Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005, p. 203 e ss. individuano i principi comuni che si riscontano tra arti marziali e teatro orientale (ma anche come certi aspetti del lavoro fisico di Dario Fo richiamino il *karate*), e alle pagine 206 e ss. descrivono il rapporto tra teatralità e arti del combattimento nella storia dello spettacolo occidentale.

19. Luciano, *De saltatione*, 10.

(età augustea) e 289 (*Antologia di Planude*) su Senofonte di Smirne²⁰ che oltre a mostrare la presenza dei temi tragici, e in particolare di quello delle Baccanti euripidee, mi sembra insistano sui tratti entusiastici e divini della performance del pantomimo. Nell'epigramma 290, opera di Antipatro di Tessalonica leggiamo a proposito del celebre pantomimo Pilade: «Entrava [ἐνέδυσ] nei panni stessi del dio del deliro bacchico [Βακχευτήν] quando portò da Tebe le baccanti sul palcoscenico italiano».

Il legame con Dioniso, l'esattezza tecnica della rappresentazione e al contempo l'ispirazione della musa sono confermati da Boeto l'elegiaco: «Se nel sacro Olimpo Dioniso entrò danzando col corteggio di menadi e di satiri, Pilade secondo il suo mestiere [τεχνήεις] tale lo danzò [ὠρχήσατο], secondo le rette norme dei tragici servi delle muse [μουσοπόλων]»²¹.

Pilade è un pantomimo talmente celebre da passare in leggenda ed essere consacrato dai poeti: qui l'epigramma ci testimonia il rapporto tra la *technè* orchestrale e il legame possessivo delle muse, tanto più enfatizzato considerando il contesto di rappresentazione dionisiaca documentato dai due poeti²².

Ma è ancora notevolissimo notare come in *Antologia di Planude* 289, leggiamo a proposito del pantomimo Senofonte: «Credemmo di vedere lo stesso Iobacco, quando il vecchio diede alle menadi il via ad una danza di follia [χορομανίης] e la recitazione di quest'uomo era divina [Φεῦ θείης ἀνδρός ὑποκρισίης]».

L'anonimo poeta ci offre una volta di più una descrizione di una pantomima e di uno specifico performer che ha a che vedere con la mania dionisiaca (χορομανίης) ma soprattutto definisce con chiarezza un legame tra la performance, la recitazione del pantomimo (ὑποκρισία) e il tratto della divinità, che mi pare sia coerente con l'idea dell'*enthousiasmos*. Queste fonti rivestono l'interessante caratteristica di essere delle descrizioni di pratica scenica e integrate con le osservazioni di Luciano ci offrono un quadro più tondo rispetto al tema che mi sono proposto. In definitiva suggeriscono un paradigma che vede coesistere il fenomeno della possessione con quello del dominio e della proprietà tecnica del performer: al contempo egli è descritto e lodato per una performance in cui la possessione coesiste con la perfezione tecnica. I pantomimi – e questa fu la causa della loro progressiva marginalizzazione da parte del potere e dei colti²³ – erano vere e proprie *étoiles*, divi del loro tempo che, ci dicono

20. Sullo stesso periodo cfr. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit., p. 316.

21. *Antologia Palatina*, IX, 248.

22. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit., pp. 164-166.

23. Sui rapporti tra pantomima e impero cfr. il capitolo 3 in *ivi*, in particolare p. 186 e ss., che tende a sfumare l'idea di una sostanziale contrarietà del potere imperiale, e in particolare di Domiziano, contro i pantomimi sostenuta da Vincenzo Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Quaderni dell'istituto di filologia greca dell'Università di Palermo, Palermo 1957, p. 57. L'impatto enorme che il pantomimo aveva tuttavia ancora nel V secolo d. C. sul pubblico e sul popolo nella zona di Alessandria e il profondo grado di preoccupazione da parte del potere politico-religioso nella conseguente gestione dell'ordine pubblico, sono documentati, tra gli altri, da Socrate Scolastico, *Historia Ecclesiastica*, VII, 13. Su questa testimonianza e sul curioso intreccio che vi si può rintracciare tra pantomima e rapporti con l'ebraismo da parte del montante potere cristiano ad Alessandria, rappresentato da quel Cirillo che fu mandante dell'omicidio di Ipazia la matematica, è in corso un

i poeti, in scena splendono della loro grandezza tecnica proprio nel diretto rapporto con un dio.

Nel paragrafo 22 Luciano torna sulle origini della danza: ora riferisce della connessione tra Dioniso e le danze teatrali (*cordax*, *emmeleia*, *sikinnis*)²⁴ ma più che sulla possessione dell'esecutore sposta il proprio sguardo su quella del fruitore:

Dunque credo che tu non ti aspetti di sentire delle cose dionisiache e bacchiche, che tutte quelle erano danze. E infatti tre sono le danze più nobili *cordax*, *sikinnis*, ed *emmeleia*, avendole scoperte i satiri, i servi di Dioniso, da questi chiamarono ciascuna. E Dioniso, servendosi di quest'arte, dominò i Tirreni, gli Indi e i Lidi e incantava attraverso la danza [κατωρχήσατο] con questi tiasi una stirpe così guerriera.

Nelle righe immediatamente dopo egli dice: «Così, egregio, vedi che non sia indegno accusare un'occupazione insieme divina e mistica e occupazione per cotanti dèi e eseguita in loro onore e che procura un tale diletto [τέρψιν] e anche contestualmente utile insegnamento [παιδιάν]»²⁵.

L'*Orchesis* viene posta sotto l'egida di un misticismo dionisiaco che coinvolge gli esecutori e i ricettori che sono entrambi posseduti e incantati dal dio. Se fin qui sembra che ne abbia dato una descrizione principalmente legata ai riti, nella parte finale del trattato torna sul tema, offrendoci un paio di spunti rilevanti sia per quello che riguarda il versante performativo sia per quello ricettivo. Nel paragrafo 79 Luciano ci offre invece una descrizione interessante del processo fruitivo che, a mio parere, ha dei rimandi non secondari con gli aspetti della possessione teatrale:

Tanto la pantomima incanta [θέλγει] che, se uno che ama entra in teatro [ἐς τὸ θέατρον], attraverso l'assistere [ἰδὼν, cioè vedendo, *N.d.T.*] è edotto di quanto cattivi sono gli strali dell'amore e colui che è preso dal dolore [λύπη ἔχόμενος] esce dal teatro [ἐξέρχεται τοῦ θεάτρον] del tutto felice come avendo bevuto una medicina [φάρμακον] lenitiva e, a seconda del poeta, sia che scaccia il dolore sia l'ira [νηπενθές καὶ ἄχολον]. Prova del suo essere affine alle cose che succedono e del fatto che ciascuno degli spettatori acquisisce conoscenza di quanto gli si rappresenta [τὰ δεικνύμενα] è il fatto che spesso gli spettatori [θεατάς] piangono [δακρῦειν] quando si vede in scena qualcosa di compassionevole e pietoso [τι οἰκτρὸν καὶ ἐλεεινὸν φαίνεται]. E la danza bacchica [Βακχικὴ ὄρχησις]²⁶ che si fa soprattutto in Ionia e nel Ponto, e che è satirica, così ha conquistato gli uomini di lì che al tempo stabilito tutti,

mio studio. Cfr. sulla vicenda di Ipazia: Socrate Scolastico, *Historia Ecclesiastica*, VII, 15; Luciano Canfora, *Cirillo e Ipazia nella storiografia cattolica*, in «Anabases», n. 12, 2010, pp. 93-102; Silvia Ronchey, *Perché Cirillo assassinò Ipazia?*, in Arnaldo Marcone – Umberto Roberto – Ignazio Tantillo (a cura di), *Tolleranza religiosa in età tardoantica IV-V secolo*, Edizioni Universitarie di Cassino, Cassino 2014, pp. 135-177.

24. Cfr. il commento di Simone Beta e Marina Nordera a Luciano, *La danza*, cit., p. 119, che mette in luce il legame tra Dioniso, danza e teatro. Non mancano i documenti che suggeriscono un legame tra Dioniso e la pantomima; si considerino gli epigrammi da me studiati nel presente articolo: IX, 248 (*Antologia Palatina*) e 289 (*Antologia di Planude*) sul pantomimo Pilade e 290 (*Antologia di Planude*) su Senofonte di Smirne (per lo stesso periodo cfr. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit., p. 316) che, come argomento nel testo, mostrano la presenza dei temi tragici, e in particolare di quello delle *Baccanti* euripidee, e insistono sui tratti entusiastici e divini della performance del pantomimo (cfr. *Antologia di Planude*, 289: «Φεῦ θείης ἀνδρὸς ὑποκρισίης»).

25. Luciano, *De saltatione*, 23.

26. Non sembra, a dire di molti critici, che esista una pantomima bacchica professionale: Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit, pp. 317-318 riporta alcuni dati a favore e contro e conclude che una danza o pantomima bacchica sia da considerarsi più una pratica culturale al di fuori del teatro professionale. Cfr. Paola Ceccarelli, *La Pirrica nell'antichità greca e romana: studi sulla danza armata*, Istituto Editoriali Poligrafici e Internazionali, Pisa 1998, pp. 215-216 che studia la pirrica bacchica.

dimentichi di tutte le altre cose, seggono per tutto il giorno guardando dei Pan²⁷ e dei Coribanti e dei Satiri e dei bovati.

Nel luogo teatrale avviene un incanto. Questa forma di psicagogia è descritta con connotati tutti presi dal vocabolario magico e religioso che era presente già da Omero fino a Gorgia e Platone (θέλω, φάρμακον, ἐχόμενος)²⁸: la comunicazione teatrale è catartica, presenta una funzione di oblio (ληθεδανόν) attraverso cui gli spettatori si liberano di ira e dolore. I fatti rappresentati in scena (δεικνύμενα) destano compassione (ἔλεος) e queste emozioni si palesano attraverso una concreta e fisica manifestazione quale il pianto, come già avveniva allo spettatore di età arcaica, all'Ulisse di fronte allo spettacolo della corte dei Feaci. Un esempio di incanto è quello delle danze dionisiache: la descrizione dell'effetto ricettivo è chiaramente quella della possessione bacchica. Il tempo della realtà è del tutto sospeso e il ricettore entra in un tempo altro, il tempo della rappresentazione: ci troviamo nuovamente di fronte questo tipo di relazione possessiva che promana dallo spettacolo, una possessione del ricettore che si configura come seduzione che muove dalla performance verso gli spettatori (θεαταί). È possibile che Luciano si rifaccia a *topoi* mutuati dalla tradizione. Tuttavia dare fiducia alle fonti mi pare la linea da seguire in una prospettiva emica, in particolare quando sono coerenti tra loro e quando non c'è alcuna evidenza a loro contraria. È dunque lecito, a mio parere, restare ai dati che l'autore ci propone su un fenomeno di possessione che per il tramite degli esecutori si riversa sui ricettori, secondo una modalità che non ci appare affatto nuova. Anche Luciano si trova nell'esigenza di spiegare una ricezione estremamente partecipata all'*orchesis* dei suoi tempi e anche lui resta stretto alle spiegazioni e alle credenze che comunemente si attribuiscono a queste manifestazioni, rifacendosi ai paradigmi della possessione e del coribantismo. Si tratta di paradigmi esplicativi che però non credo escludano di considerare l'affinità di questa *relazione teatrale* affine ai fenomeni entusiastici dei periodi precedenti: aspetti delle pratiche dionisiache restano centrali nella descrizione e nella spiegazione del fenomeno che l'autore offre e questa presenza è tanto più probabile se viene letta nel contesto di un dionisismo che in età imperiale si configura come "ribellione rituale" ben controllata dall'istituzione, secondo quella strategia politica che cerca di ingabbiare dentro un rituale istituzionalizzato una divinità e delle manifestazioni che conservano un carattere di spiazzamento: i detrattori continuano ad accusare il teatro di essere sviante e estraneo alla *polis*, cioè una forma esterna all'istituzione statale e cittadina, qualcosa di *Unheimlich*, inconsueto, spiazzante, destabilizzante, non familiare. Al contrario

27. MacLeod e Harmond nell'edizione Loeb Classical Library, leggono Τῖτᾶνας laddove Jacobitz nell'edizione Teubner, leggeva Πᾶνας: tuttavia in apparato nessuno di loro dà alcun ragguaglio. È possibile che nella recensione dei manoscritti il primo editore abbia confuso dei segni prossimi tra di loro? O che la tradizione manoscritta non sia concorde? Chi scrive non è un filologo, ma è chiaro che l'aporia si risolverebbe soltanto attraverso una verifica diretta sui codici.

28. Sul tema del vocabolario magico e dell'incanto del fruitore cfr. Jacqueline De Romilly, *Gorgias et le pouvoir de la poésie*, in «The Journal of Hellenic Studies», vol. XCIII, November 1973, pp. 155-162, in particolare p. 155.

i sostenitori come Luciano riportano lo spiazzamento alla funzione catartica, al concetto di utilità, che era già presente nella percezione diffusa del IV secolo, come testimoniato dalle *Donne alla festa di Dioniso* di Timocle²⁹ e ancora maggiormente in età imperiale come testimoniava la maniera di presentare la sequenza di tale comico da parte di Ateneo nei *Deipnosofisti*³⁰. Il concetto di utilità per la cittadinanza è un argomento ricorrente ancora in Libanio e Coricio di Gaza³¹, nel quadro della dialettica che si istituisce tra le forze che progressivamente tendono a enfatizzare l'opzione antispettacolista nata in ambiente peripatetico e quelle che invece si fanno portavoce del punto di vista opposto. In quest'ottica i fenomeni di ricezione che un autore come Dione descriveva, vedremo a breve, con tratti *entusiastici*, soprattutto attraverso la descrizione delle loro manifestazioni fisiche, e che suscitavano la sua censura, ritornano anche in Luciano ma visti nell'ottica dell'utile, della liberazione dalle passioni nefaste di cui liberarsi: nel primo caso le passioni attivate dal fenomeno teatrale sono intese come destabilizzanti e coribantismo e dionisismo sono fenomeni da espellere, nel secondo come equilibranti e al contrario Coribanti e Baccanti acquistano una dimensione *hypsipolis*, assumono un ruolo nel quadro dell'istituzione cittadina. Due punti di vista diversi sullo stesso fenomeno che rappresentano, io credo, due diversi atteggiamenti della società greco-romana: il primo, esterno alle cose di teatro o che comunque rivendica la sua esternalità ad esse, è quello dei circoli intellettuali legati alla cosiddetta seconda sofistica, alla sua area più influente, il secondo, interno o che si propone come interno alla cultura materiale del teatro, sostiene le posizioni della comunità, "delle masse" che affollano l'edificio, lo spazio del teatro e che lo considerano, lo vivono come un aspetto cardinale della loro vita nella comunità.

Tuttavia Luciano appare come un osservatore abile e in cerca di equilibrio: è chiaro, da quanto riportano le fonti, che si registrassero episodi di profonda compartecipazione alla mania che offrivano gioco facile ai detrattori, come Elio Aristide, nel classificare come pericolosi i fenomeni spettacolari quali la pantomima. Dato che Luciano cerca di offrirne un quadro rassicurante ed equilibratore, non gli è possibile fare rientrare anche questi casi nella sua tassonomia, per quanto l'occhio di un etno-antropologo di oggi non ne avrebbe difficoltà. Così in conclusione di trattato differenzia la recitazione di chi è in grado di gestire la mania con quella di chi non lo è. Ma prima di evidenziare questo punto leggiamo nello specifico le parole di Luciano. Egli sta parlando dell'equilibrio necessario nella mimesi che eviti eccessi e affettazione e racconta di avere visto un pantomimo interpretare (ὑπόκρισιν) Aiace, che dopo avere recitato in modo eccellente e degno,

29. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 103 e ss. su questa commedia del IV secolo e sul frammento di essa che testimonia della concezione popolare del fenomeno della catarsi; peraltro, Aristotele stesso classifica la catarsi tragica come fenomeno legato ad una fruizione di massa lontana da quanti detengono la *paideia*.

30. Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti*, VI, 223b.

31. Su Coricio di Gaza cfr. Manlio Marinelli, *La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e l'Apologia dei mimi*, in «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», nuova serie, n. 6, 2016, pp. 69-103 e la bibliografia ivi citata.

Danzando nella parte di Aiace dopo la sconfitta cadde subito in una tale condizione di mania [μαινόμενον ἐς τοσοῦτον] che non recitava [ὑποκρίνασθαι] la *mania*, ma egli stesso sarebbe sembrato a qualcuno essere verosimilmente preso da follia [μαίνεσθαι]. Strappò il vestito di uno di quelli che battevano con il sandalo d'argento e avendo preso l'*aulos* di uno di quelli che lo suonavano, come se si trovasse vicino ad Odisseo e fosse molto coinvolto per la vittoria, glielo spaccò sulla testa avendogli dato un colpo, e se il copricapo non si fosse opposto avrebbe ricevuto molto più di un colpo e lo sfortunato Odisseo sarebbe morto cadendo per causa del pantomimo in preda del delirio. Ma tutto il pubblico [θέατρον] partecipò alla follia [συνεμειμήναι] di Aiace e balzavano³² e gridavano e si strappavano i vestiti, le plebi e i cittadini comuni che non si occupavano della corretta forma esecutiva [εὐσχήμονος] non vedendo il peggio piuttosto che il meglio, ritenendo che tali cose fossero la migliore rappresentazione dell'emozione [μίμησιν τοῦ πάθους] mentre i cittadini migliori [ἀστειότεροι], che erano presenti, provavano vergogna per quanto avveniva ma non biasimavano l'azione in silenzio, mentre avvolgevano con lodi l'insania della danza, anche vedendo con precisione che non erano le azioni di Aiace ma della *mania* di un pantomimo.³³

Luciano ammette la presenza di eccessi nella recitazione di alcuni pantomimi, ma affronta l'argomento classificandoli in opposizione con una recitazione che sia in grado di gestire la *mimesis* dei *pathe*. In pratica Luciano torna a presentare l'idea di un performer che sia in grado di gestire la propria condizione emotiva, in questo caso la *mania* che fa parte del personaggio di Aiace e che secondo le tassonomie platoniche³⁴ passa dal poeta all'esecutore e quindi al pubblico. Così come i detrattori della pantomima, egli ammette la presenza di due tipi di pubblico: da una parte quelli che non sono in grado di discernere la qualità della *orchesis* dall'altra i cittadini migliori, che invece posseggono questo gusto e che però nella fattispecie sono sovrastati dalla presenza massiva degli altri. Da qui consegue che la pantomima rientra nel discorso sulla presenza di uno spettatore sofisticato dato che esiste una pantomima sofisticata che deve essere perseguita. Questo genere spettacolare dunque viene sottratto al dominio dell'irrazionale per rientrare in quello di una sorta di *logos* senza parola, la cui caratteristica sarà chiarita da Luciano attraverso le sue osservazioni sulla recitazione. L'idea è che la disciplina psico-fisica del performer sia in grado di condurre la propria esecuzione grazie ad una *technè* di azioni fisiche che gestiscono gli aspetti irrazionali dei *pathe* e quelli della possessione attraverso un controllo del corpo e della propria presenza sulla scena. Il performer non è né deve essere un invasato privo di controllo ma è un esecutore consapevole di sé e del proprio rapporto con l'elemento emotivo. La lettura di Luciano non appartiene quindi alla argomentazione retorica pensata a tavolino per giustificare un fenomeno che egli osserva, ma fa parte della linea che descrive e spiega la presenza di fenomeni che si differenziano sulla base di diversi esiti performativi. Luciano non falsifica i dati, la fenomenologia della sua osservazione, ma la inquadra in un coerente discorso teorico che mira a leggere il fenomeno orchestico-pantomimico in una tradizione alta che ha spiegato, con diversi

32. La stessa reazione rientra negli eccessi del pubblico della pantomima secondo Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32, 55.

33. Luciano, *De saltatione*, 83.

34. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 50 e ss.

obiettivi, la questione della mimesi del performer. Egli riporta la pantomima entro un quadro istituzionale sia attraverso la nozione di utile sia attraverso quella tecnica della dinamica recitativa, laddove i suoi avversari appiattivano l'intero genere, quando non ogni modalità di esecuzione teatrale, nell'ambito delle manifestazioni irrazionali, di disordine dell'individuo. Al di là della correttezza dei dati che egli riporta, è chiaro che ci troviamo sempre sospesi nella duplicità di una forma spettacolare che suscita differenti modelli di lettura, influenzati dalle intenzioni argomentative dell'osservatore: se egli vuole espellerla enfatizza i fenomeni di ricezione incontrollata, se invece vuole renderla coerente con le istituzioni cittadine, differenzia gli esiti performativi e pragmatici classificandoli in buoni e cattivi. Così Licino conclude il dialogo rivolgendosi a Cratone proprio sottolineando la capacità dello spettatore di essere al contempo conquistato dalla pantomima, folle per lei, ma saldo nella propria mente:

Oh amico, ti ho mostrato, questi pochi tra i molti risultati e modi di lavoro della pantomima [ὀρχήσεως ἔργα καὶ ἐπιτηδεύματα]³⁵ così che tu non ti accanissi del tutto verso me che ne sono appassionato spettatore [θεωμένω]. Se tu volessi condividere con me lo spettacolo [τῆς θείας] io so bene che ne saresti del tutto conquistato e anche folle per la pantomima [ὀρχηστομανήσοντα]. [...] Infatti sarai incantato [θελχθήση], per Zeus, e non avrai la testa di asino e il cuore di porco ma la mente ti rimarrà del tutto salda [ὁ μὲν νόος σοι ἐμπεδωτέρος ἔσται].³⁶

In chiusura Luciano ribadisce una volta ancora che lo spettatore della pantomima può oscillare tra due stati che, nella sua visione, non sono in contraddizione: da una parte l'incanto e la *mania* che promana dall'esecuzione orchestico-recitativa, dall'altra il saldo dominio della mente (*νόος*) che dunque non cede allo smarrimento irrazionale. Ma lo stesso vale per il pantomimo che recita sotto l'ispirazione e la possessione di un dio ma mantiene, come abbiamo visto, forte il dominio della propria *techné*, secondo la testimonianza di Boeta l'elegiaco e degli altri poeti descrittori di pantomimi che abbiamo avuto modo di incontrare in queste poche pagine.

Luciano si mostra, a mio parere, un osservatore attento del fenomeno ricettivo e di quello esecutivo, offrendone una lettura che, partendo dalla tradizione teatrologica antica, offre una visione importante dello spettacolo. Egli si propone infatti come portavoce di un punto di vista diffuso su di esso, collocando questo punto di vista in un ampio quadro di riferimenti: così egli è al contempo testimone interno del fenomeno teatrale e classificatore di esso attraverso i mezzi intellettuali di cui poteva disporre un raffinato esponente della cultura greca di età imperiale.

35. Così nella fortunata traduzione («risultati e modi di lavoro») a cura di Vincenzo Longo. Cfr. Luciano, *Dialoghi*, cit., p. 405.

36. Luciano, *De saltatione*, 85.

La fronda dei colti: Plutarco e Dione di Prusa

Del resto già nella generazione precedente a Luciano, ne abbiamo già accennato, è rintracciabile una fronda intellettuale che testimonia in maniera assai analoga a Luciano i tratti entusiastici della *orchesis* classificandoli e adoperandoli come motivazione avversa ai fenomeni performativi e alla pantomima in particolare.

Nella V conversazione del VII libro delle *Quaestiones Convivales* Plutarco si occupa del fenomeno possessivo ed in particolare della *mania*. In questo frangente la sua attenzione è mirata verso lo spettacolo teatrale, sia esso musicale, tragico, mimico o orchestico³⁷: egli descrive un processo di manipolazione e seduzione dello spettatore in cui la possessione e la perdita di sé giocano una parte non secondaria. Plutarco pare interessato alla *mania*, da intendersi come spossessione di sé in seguito alla fruizione di determinati stimoli spettacolari. Tuttavia vedremo che questi fenomeni sono da Plutarco intesi come guidati dall'autorità e dal potere delle Muse, il che li riporta in un'ottica nella quale l'ingresso del dio è causa e corrisponde all'uscita dell'individuo da sé. Per mezzo dell'evento teatrale la divinità entra nello spettatore e causa la perdita di sé: una perdita di sé che Plutarco classifica entro i termini di un controllo razionale garantito dalla divinità stessa, che evita che il fatto teatrale susciti un piacere improprio. In 704d l'auleta offre al pubblico del simposio, che è già abbandonato all'ἡδονή, una μουσική «che inebria più di un qualsiasi vino» (παντὸς οἴνου μᾶλλον μεθύσκουσιν): gli spettatori oltre all'urlo (βοά) e al battere le mani (κροτεῖν), balzano (ἀνεπήδων οἱ πολλοί), compiono dei movimenti indegni di un uomo libero (συνεκινῶντο κινήσεις ἀνελευθέρους), che si accordano con i suoni e i canti (τοῖς κρούμασιν³⁸ ἐκείνοις καὶ τοῖς μέλεσιν). La reazione fisica che succede alla musica è improntata all'abbandono eccessivo che corrisponde ad un eccessivo piacere: la fruizione ha degli effetti psico-fisici che sono osservati da Plutarco, e che sono deprecati in quanto distanti dal modello di equilibrio che il πεπαιδευμένος deve tenere. Infatti in 705d torna sull'eccesso di ἡδονή che colpisce lo spettatore che soggiorni a lungo, senza mangiare e senza bere, in teatro: si tratta di un piacere eccessivo, come il sesso o il piacere del ventre, che l'individuo non riesce a dominare. L'uomo è egualmente preda di piacere: «se non presso il tempio di Afrodite, ma presso il luogo delle Muse o il teatro è preso [κατὰ τὸ Μουσεῖον ἔάλωκεν ἢ τὸ θέατρον]»³⁹.

«Questo è un piacere pericoloso – continua – in quanto, per mezzo di ὄυθμός e μέλος, accede a trascinare non la parte irrazionale e fisica dell'anima [ἄλογον καὶ φυσικὸν [...] τῆς ψυχῆς] ma quella razionale e giudicante [κρίνοντος [...] καὶ [τοῦ] φρονούντος]»⁴⁰. È chiaro che qui Plutarco

37. Cfr. Plutarco, *Quaestiones Convivales*, VII, 706d.

38. Non è secondario notare che il termine *krouma* indica la musica che accompagna i pantomimi.

39. Plutarco, *Quaestiones Convivales*, VII, 705e.

40. *Ivi*, 706a.

pensa ai fenomeni spettacolari in genere e all'effetto delle classi di espressione esecutive (vista e ascolto) sugli spettatori, come abbiamo visto poco fa, ma soprattutto a quelle forme specifiche, mimo e pantomima, che andavano per la maggiore e si erano imposte come modelli di comunicazione, come dice apertamente in 706d. In questo passo egli conclude il suo ragionamento prescrivendo che, coloro i quali sono distratti verso generi deteriori, come il mimo, possono essere veicolati verso la buona tragedia di Euripide, la buona lirica di Pindaro, la buona commedia di Menandro. Anche gli autori citati non sono frutto di una scelta casuale: Eschilo ed Aristofane erano, secondo Plutarco, troppo inclini agli effetti estemporanei della forma teatrale, rispetto all'equilibrio dei due autori che egli cita⁴¹. Di fronte alla questione della possessione teatrale Plutarco si trova nella posizione di osservarne gli esiti e le caratteristiche ma di volerla comprendere entro le coordinate di equilibrio razionale che egli intende prescrivere ai fenomeni del teatro, coerentemente alla linea di pensiero in cui egli si viene a collocare. La civiltà teatrale che egli osserva è ancora dominata dalla cultura materiale e dal predominio diffuso del linguaggio scenico multicodice, come privilegiato accesso della massa alla nozione stessa di *mimesis* che sia pantomima, tragedia, commedia.

Nella volontà di definire questi concetti nel quadro della *paideia* alta cui egli aspira, Plutarco cerca di razionalizzare le figure delle Muse, così come i fenomeni dionisiaci e possessivi legati alla ricezione come all'esecuzione teatrale. La qualità dei processi ricettivi che egli classifica non è dissimile da quanto abbiamo osservato in altri lavori essere il percorso fruitivo dello spettatore antico. Analogamente egli si pone di fronte ai fenomeni possessivi osservandone delle dinamiche che non appaiono per nulla dissimili da quelle che abbiamo visto. Tuttavia Plutarco cerca di definirli entro un disegno di razionalizzazione funzionale al concetto di *paideia* e di individuo *πεπαιδευμένος* che egli, come molti suoi predecessori, propugna. L'autore non sposa il punto di vista della cultura teatrale del suo tempo, al contrario si propone in esatta opposizione con essa come teorico di una cultura alta e letteraria che si definisce in termini antifrastici rispetto alla cultura materiale dei teatranti e rispetto al loro indulgere verso il codice visivo e la presenza corporale e materiale del performer e dello spettacolo in generale.

Coerentemente a questo punto di vista si pone Dione di Prusa. Oltre che testimoniare alcuni aspetti che abbiamo già visto, tramite il Crisostomo possiamo proporre un ulteriore passo nel definire l'abito mentale dei colti, dei *πεπαιδευμένοι*, già nel primo secolo, pochi anni prima rispetto a Luciano, nei confronti della pantomima, come del teatro in generale ed in particolare dei suoi carat-

41. Cfr. Lamberto Di Gregorio, *Plutarco e la tragedia greca*, in «Prometheus. Rivista di studi classici», vol. II, n. 2, 1976, pp. 151-172, in particolare p. 166 e ss. sull'interesse di Plutarco per la messinscena. È importante rilevare il mutamento di prospettiva nel corso della critica antica: Euripide aveva perso l'agone con Eschilo nella commedia di Aristofane (cfr. Aristofane, *Rane*, v. 1470 e ss.) e nella polemica strumentale del comico gli erano rimproverati proprio gli eccessi teatrali nell'uso delle macchine sceniche e dei ritrovati spettacolari. Ora la prospettiva è ribaltata, anche se né l'uno né l'altro dei tragici lesinava l'uso dei ritrovati materiali dello spettacolo.

teri irrazionali e segnatamente dell'oggetto di questo articolo.

Nel *Discorso agli Alessandrini* egli dice come costoro si mostrano «ίλαροί τε γὰρ ἀεὶ καὶ φιλογέλωτες καὶ φιλορρησταί»: essi sono ilari e affezionati allo spettacolo comico e alla pantomima e gli ascoltatori sono mossi da canti femminili e dalle musiche dei pantomimi («ἄσματα γυναικῶν καὶ κρούματα⁴² ὀρχηστῶν»)⁴³. L'effetto di mimo e pantomima viene descritto in questo segmento, su cui tornerò, come prossimo alla mania entusiastica dei coribanti: in definitiva i loro pur differenti mezzi espressivi, conseguono il medesimo effetto del tutto perturbante sulla *psyché* dei fruitori e Dione introduce in 32,62 un concetto che attraversa ossessivamente l'intero pensiero teorico greco sullo spettacolo: mi riferisco all'effeminatezza che si attribuisce alle soluzioni canore e vocali o gestuali. In definitiva questi effetti tumultuosi e irrazionali (θόρυβοι) che si registrano nei teatri (ἐν τοῖς θεάτροις), queste autentiche possessioni ed estasi, costituiscono un errore che progressivamente porterà la città, l'uomo, alla rovina⁴⁴. Considerata la centralità che Dione attribuisce in questa orazione al luogo teatrale, si finisce per chiarire da qui come egli ritenga che gli spettacoli che gli Alessandrini, come per altro i popoli delle altre città greco-romane, presentano nel loro teatro abbiano effetti perturbanti sulla personalità dello spettatore, suscitandone l'aggressività e instillando in lui una forma di possessione analoga a quella coribantica, attraverso i lazzi dei mimi e gli orpelli musicali dei pantomimi, non alieni da aspetti femminili. Dione si colloca, a mio avviso, sulla linea platonico-aristotelica che individua nel teatro un luogo eversivo in quanto sfugge al controllo dell'istituzione: la sua forza irrazionale sconvolge gli equilibri della comunità, non tanto per i contenuti che esso veicola, quanto proprio per il fatto di essere un luogo che sfugge al controllo istituzionale proponendo, nel cuore della comunità, dei modelli e dei paradigmi⁴⁵ che si vorrebbero marginali.

Quest'aspetto emerge chiaramente in 7,119 e ss. in cui si inibisce categoricamente la professione di mimo e di pantomimo ai poveri che Dione propone come modello di valori civici: va detto che Dione, al contrario di altri suoi contemporanei⁴⁶, non fa finta di confondere queste due differenti mimesi spettacolari, ma le condanna entrambe in ragione degli eccessi irrazionali che suscitano. Il

42. Per la traduzione di κρούματα come "musica da pantomimi", cfr. Luciano, *De Saltatione*, 2 e Luciano, *Nigrino*, 15. Cfr. anche Minoos Kokolakis, *Pantomimus and the treatise "Περὶ ὀρχήσεως"*, Sideris, Athènes 1959, p. 19 che connette i passi di Dione e Luciano.

43. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,61.

44. Cfr. *ivi*, 32,74.

45. Su questa tematica, oltre a quanto vado argomentando nella presente ricerca, cfr. il capitolo 8 di Ismene Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and the Pantomime Dancing*, Duckworth, London 2007 (pp. 104-112), in merito al ruolo della pantomima a questo riguardo: nella autorappresentazione del sé le élites romane propongono la preponderanza delle arti del *logos* in opposizione alla comunicazione gestuale della pantomima, che è vista come istruttrice di omosessualità passiva, effeminatezza, prostituzione (cfr. *ivi*, pp. 104-106). Mi sembra, come si vedrà, che Dione sia il rappresentante più significativo e più attrezzato culturalmente di tale linea: non a caso stabilirà il primato dell'ascolto e contemporaneamente esalterà la capacità del pubblico coltivato (πεπαιδευμένος) di discernere e di fruire correttamente anche dei generi più "rozzi".

46. Cfr. Margaret E. Molloy, *Libanius and the dancers*, cit., p. 81.

fatto che i mimi avessero, nella visione del Crisostomo, una forte presa sulla società del tempo è confermato da 66,8 a proposito delle strategie che il procacciatore di gloria deve attuare per i suoi fini: «Ed è necessario che riunisca auleti e mimi e citaristi e buffoni [θαυματοποιου̅ς] e anche giocolieri e pancrazisti e lottatori e corridori e tale stirpe [τὸ τοιοῦτον ἔθνος], se non intenderà intrattenere la massa [τὸ πλῆθος] in modo mediocre e da pitocco».

Una volta ancora l'autore distingue con precisione le varie forme e i vari professionisti di esse, dimostrando di non ritenerle la stessa cosa, per classificarle però in un'unica categoria (ἔθνος), un'unica popolazione di intrattenitori per la massa (τὸ πλῆθος): evidentemente la presenza di questi spettacoli è segno di sfarzo ed è considerato segno di appartenenza ad un'alta classe sociale, se a questi ambisce chi cerca la *doxa*.

Per rafforzare quanto visto finora, voglio proporre ancora alcune notazioni sull'atteggiamento di Dione in ordine agli spettatori – e quindi anche alla questione della possessione come dinamica della *relazione teatrale* – e al lavoro percettivo, visivo e uditivo, nella fruizione dello spettacolo.

Negli studi sulla ricezione un punto importante è quello di non considerare il pubblico come un'entità monolitica, identica a tutte le latitudini e in tutte le epoche⁴⁷. Questo discorso vale anche per il pubblico del mondo antico: per quanto si possa constatare una frequenza continua nel corso di tutta la grecità attorno ad alcune specifiche emozioni legate a certi processi ricettivi⁴⁸, si vede parimenti come la tipologia di pubblico e il lavoro dello spettatore cambi a seconda dell'epoca, della caratteristica del genere spettacolare, della zona geografica. Le osservazioni di Dione nella orazione agli Alessandrini (32) si possono leggere in questo senso. Prima di ritornarvi nuovamente sotto l'ottica di una lettura della questione dello spettatore, è necessario proporre una considerazione preliminare: esiste, nel mondo greco, una lunga tradizione che descrive le intemperanze del pubblico⁴⁹, il che induce a ritenere che nel giudizio che Dione dà degli Alessandrini in quanto spettatori, la posizione intellettuale dell'autore giochi un ruolo tutt'altro che marginale sia nel giudicare sia nel classificare i fenomeni e nell'attribuire loro dei tratti di partecipazione violenta che egli tende a non registrare negli altri popoli. È dunque una testimonianza importante e dettagliatissima, oltre che attendibile data la peculiarità del genere e il contesto in cui venne eseguita, ma per la sua piena comprensione e per il suo corretto utilizzo è necessario tenere presente la posizione di Dione che vado tracciando e che tende a polarizzare delle questioni che erano invece probabilmente più fluide di quanto lui le descriva. Ma torniamo

47. Cfr. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1992, p. 179 e ss. e Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., pp. 25-33, 224 e ss.

48. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit. p. 13 e ss, 247 e ss.

49. Cfr. Platone (*Leggi*, 658b-659c; *Repubblica*, 492b), Aristotele (*Politica*, 41b 14 e ss., 42a 17 e ss.; *Poetica*, 61b 30; *Etica Nicomachea*, 1175b 12-14), Teofrasto (*Caratteri*, 11, 5), Erodoto (6, 21), Demostene (*Per la corona*, 265; *Contro Midia*, 226), Ateneo (*Deipnosofisti*, 406f), Seneca (*Epistolae ad Lucilium*, 115, 14-15), Eliano (*Varia Historia*, II, 13), Alcifrone (*Epistulae*, III, 35, 3).

sul testo dell'orazione 32.

Fin dal principio Dione pone la questione della corruzione del pubblico e del cattivo uso che essi fanno del teatro in quanto luogo ed occasione di *paideia*⁵⁰. In 32,24 egli spiega agli spettatori che userà mezzi differenti da quelli della spettacolarità cui loro sono abituati, gli strumenti della pantomima (κρούματα e ὀρχήματα), userà cioè il discorso razionale che è da ritenersi fruibile dalla componente colta degli spettatori. Da questo segmento si introducono le sue riflessioni generali sugli spettatori ideali e sulla concreta condizione del pubblico d'Alessandria. Cominciamo da 32,27-30. Il *demos* è diviso dal Crisostomo in due categorie: nel primo caso esso è ragionevole e pacifico nel secondo caso irrazionale e facile al tumulto. Inutile dire che la prima è una categoria positiva al contrario della seconda. Gli Alessandrini sono per lui del miglior tipo⁵¹, sono in grado di prodursi in un ascolto ammirevole, un unico ascolto privo di disordine – per quanto essi siano una massa (ἀκοή μία τοσοῦδε πλήθους)⁵² – come mostrano mentre ascoltano Dione. Ma non danno dimostrazione di questa attitudine quando assistono agli spettacoli abituali: allora sono un mare in tempesta, immersi in σκώμματα, πληγαί, γελῶς. Ma il teatro è un luogo centrale secondo Dione della vita di una comunità cittadina: «ἐν τῷ θεάτρῳ δὲ βλέπεται τὸ δημόσιον ἦθος»⁵³.

Il teatro è il luogo dell'incontro della comunità e lì, a detta di Dione, le pulsioni vanno temperate il più possibile: gli Alessandrini nei teatri si comportano come le donnacce (κακαὶ γυναῖκες), che per strada sono persino più licenziose di quanto non facciano nei propri appartamenti (οἴκοι). La questione del comportamento a teatro, dice l'autore (32,33), è essenziale: i teatri d'Alessandria sono famosi in tutto il mondo (32,40) e sia i Greci, sia i barbari conoscono bene il loro pessimo comportamento da spettatori (32,35) perché i visitatori della città, una volta tornati a casa raccontano tutto (32,41). In 32,45 Dione arriva ad importanti precisazioni su cui è bene soffermarsi:

E infatti quando vi riunite: pugilate, gridate, gettate, danzate, sotto l'influsso di quale droga [πυκτεῦτε, βοᾶτε, ῥιπτεῖτε, ὀρχεῖσθε, ποίῳ χρισάμενοι φαρμάκῳ]? È chiaro per l'influsso della follia, come se non fosse possibile per voi guardare questi spettacoli con decenza. Dunque non crediate che io dica che non bisogna che nelle città [ἐν ταῖς πόλεσιν] si svolgano tali spettacoli. Infatti bisogna ed è necessario ci siano per la debolezza della massa e per il loro tempo libero. Ugualmente anche tra i migliori vi sono quelli che hanno bisogno di un certo divertimento e di incoraggiamento nella vita. Ma bisogna che si faccia con l'ordine e la postura [σχήματα] adatta agli uomini liberi.

Siamo qui in un punto che ci consente di tornare sul già detto e di allargare la prospettiva a nuovi aspetti. Dione si concentra su tre aspetti: 1) lo spettacolo appare allo spettatore come un'autentica droga (φάρμακον) che si impossessa di lui; 2) gli spettacoli non vanno aboliti in quanto

50. Cfr. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,4 e ss.

51. Cfr. *ivi*, 32,29.

52. *Ibidem*.

53. «In teatro si vede il carattere di un popolo» (*ivi*, 32,32).

in sé sarebbero anche necessari per una comunità, ma è la modalità della ricezione che li rende non più utili ma pericolosi; 3) la ricezione non deve produrre sconvolgimenti all'ordine (κόσμος) del cittadino libero (ἐλεύθερος) che dunque deve astenersi da quegli atteggiamenti fisici (*schemata*) che non gli si addicono, quali il tirare come un *boxeur* o il danzare come un pantomimo. Rimando il primo punto all'ultimo posto della trattazione e parto dal secondo. Ci troviamo di fronte un chiarimento di rilievo essenziale: gli spettacoli non sono da espellere dalla città, in quanto hanno un'utile funzione di divertimento del pubblico, sia esso parte della massa (πολλοί) sia della componente più istruita, quelli migliori (βελτίονες), di cui aveva già parlato in precedenza. Il punto, dice l'oratore, non è che gli spettacoli siano esclusi dalla *polis*, ma che siano fruiti secondo quella che è una corretta ricezione per i cittadini liberi: evitando quindi le manifestazioni di esplosione emotiva irrazionale che lui descrive in più punti. In questo senso il discorso dioneo appare moderare la propria *vis* polemica, o per meglio dire appare precisarne il contorno: egli mostra di discostarsi dal modello platonico, o comunque non sposarne gli assunti più radicali, in quanto sposta l'asse dalla potenza perturbante dallo spettacolo alla capacità di dominio dello spettatore. Così come Aristotele, egli continua a classificare gli spettacoli come mediocri, ma non adatti solo alla gente grossolana, bensì necessari al divertimento della classe colta e coltivata. Questa precisazione di prospettiva è chiaramente spiegata in 32,48-32,55, un segmento che voglio analizzare nel dettaglio a partire da questo punto di vista, per poi tornarvi in seguito in merito agli altri punti che sto trattando. In 32,48 egli continua a sviluppare quanto detto in 32,45: così come le Sirene del mito, gli spettacoli rovinano quanti si fanno sedurre da loro. Ma cosa mostra tutto ciò? «Per Zeus non la forza della μουσική né la superiorità dell'arte [τέχνη], ma la leggerezza degli ascoltatori e la debolezza della città [ἀκροατῶν κουφότητα καὶ πόλεως ἀσθένειαν]»⁵⁴.

La seduzione non avviene perché gli spettacoli musicali abbiano in sé questa forza, ma si tratta di una responsabilità di chi li ascolta: la *polis* è debole e dunque tradisce la propria compostezza seguendo quanto di peggio la *techné* propone. Si può e si deve morire per i valori della città, dice in 32,50, ma è una grave vergogna impiccarsi per una suonatrice d'arpa che è una creatura ignobile e indegna di vivere.

Ma lasciamo perdere questi qui. Ma nello stesso spettacolo [ἐν αὐτῇ τῇ θεῶν] le cose che avvengono non sono vergognose [αἰσχρά] e piene di ogni insolenza [ὑβρεως], la tensione e il guardare di sottocchi, quasi tenendo le anime sulle labbra, come, io credo, si prendesse la felicità attraverso le orecchie, chiamando un misero mortale salvatore e dio?⁵⁵

Dione si scaglia con evidenza contro il divismo che caratterizzava gli spettacoli musicali come quelli orchestrici: questi nuovi “divi” sostituiscono i valori costitutivi della comunità, proponendo

54. *Ivi*, 32,47.

55. *Ivi*, 32,50.

manifestazioni vacue e irrazionali che destabilizzano le istituzioni della comunità, per le quali vale la pena arrivare a morire. Questi spettacoli, continua l'autore in 32,51, si possono vedere anche nelle altre città, eppure non vi si assiste all'inverosimile esito di quelli presentati ad Alessandria. Le persone razionali (σώφρονες) fanno le stesse cose di quelle irrazionali (ἀνόητοι), compreso essere spettatori di spettacoli (θεωροῦντας), dice in 32,52, ma è il comportamento che differisce. Infatti ci sono due modi di assistere allo spettacolo⁵⁶: il primo di quelli che non sono mai paghi e sono eccitati (ἐπτοημένοι)⁵⁷ da quanto si trovano davanti, il secondo di quanti assistono in modo acconcio (κοσμίως) e tranquillo (μετ'εὐρίης). Dipende dagli spettatori dunque veicolare lo spettacolo nei termini che siano coerenti con l'ordine (κόσμος) e le regole della comunità. Dione classifica gli Alessandrini nella prima categoria benché essi potrebbero appartenere alla seconda: «Ma non voi, ma voi state seduti presi [ἐκπεπληγμένοι], e balzate più dei pantomimi [τῶν ὀρχηστῶν μᾶλλον], siete tutti in tensione per i canti. In generale è l'ubriachezza che spinge gli uomini a cantare e danzare, presso di voi è il contrario»⁵⁸.

Dione ci offre una testimonianza del fenomeno dell'*arousal* (ἐκπεπληγμένοι)⁵⁹ nel contesto alessandrino di cui egli sta parlando: il fatto che l'oratore parli di fronte agli stessi cittadini di Alessandria esclude che la sostanza di quanto lui dice non corrispondesse ad una osservazione, almeno in parte fedele, della situazione⁶⁰. Lo spettacolo desta nello spettatore un concreto stato di agitazione emotiva, che si manifesta concretamente in urla, balzi, stati di violenta agitazione. Egli differenzia la ricezione sulla base della cultura dello spettatore e sostiene chiaramente che lo stesso spettacolo sortisce effetti pragmatici differenti negli spettatori, benché non sembri negare che i processi ricettivi presentano esiti emotivi analoghi. Benché in questa orazione egli lodi la compostezza di alcuni popoli, è possibile che la loro classificazione come composti si definisca relativamente alla violenta facinorosità degli Alessandrini: non dimentichiamo infatti che in 11,10 se l'era presa con quegli spettatori che cadono nell'inganno emotivo suscitato dalla perizia tecnica degli attori tragici e un concetto assai simile tornava in 38,39, mentre in 33,10 aveva descritto il pubblico della commedia come un bambino convinto dalla balia a prendere una medicina con lo zucchero. Tuttavia la differenziazione del pubblico era un concetto che pervadeva anche 27,1-5, l'orazione sui simposi e le feste, a dimostrazione

56. Cfr. *ivi*, 32,54.

57. Per il verbo πτοέω più l'accusativo di relazione cfr. Eschilo, *Prometeo*, v. 866.

58. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,55.

59. Su questo processo ricettivo, un'emozione basica che attiva l'attrazione e la successiva formulazione cognitiva cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 228. Sulla possibilità di considerare l'ἐκπληξις come una emozione basica analoga all'*arousal* cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 53 e ss., 67, 78, 269 e ss., 292.

60. Dimitri Kasprzyk – Christophe Vendries (Traduction et commentaire par), *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse. "Discours aux Alexandrins"*, Presses universitaires, Rennes 2012, p. 121: «Les reproches formulés par Dion sont en partie informés par une tradition philosophico-politique hostile au peuple, mais aussi fondés sur des faits observables, mentionnés par d'autres auteurs» («I rimproveri formulati da Dione sono in parte informati ad una tradizione ostile al popolo, ma anche sono fondati su fatti osservabili, menzionati da altri autori»).

che non si tratta di un artificio retorico estemporaneo. Dovendo definire la posizione politica di Dione a proposito degli spettacoli, quest'ultimo segmento indica un aspetto da rimarcare: l'oratore non è affatto contrario in sé agli spettacoli né ne raccomanda l'espulsione a chi li ascolta. Al contrario egli insiste sulla loro funzione positiva ed equilibrante all'interno della comunità, ma se, e solo se, gli spettatori sono πεπαιδευμένοι, colti, in grado cioè di operare una ricezione che sia coerente con i valori della *polis*. Più che di una contraddizione rispetto alla parte iniziale mi sembra che si possa parlare di una precisazione, che mostra l'attenzione dell'autore alla cultura spettacolare del suo tempo e soprattutto il tentativo di uniformarla ad un preciso spettro di riferimenti speculativi su cui egli costruisce il suo percorso sospeso tra la tradizione culturale greca ed il ruolo di spicco che egli riveste in rapporto alla classe dirigente imperiale romana. Il suo progetto infatti appare largamente nutrito da una concezione dell'istituzione dello stato che appare un'eredità di suggestioni platoniche ed aristoteliche, in particolare nel tentativo di ricomprendere e temperare la potenza eversiva e destabilizzante dello spettacolo nel quadro di quell'istituzione.

Evidentemente quanto abbiamo visto da ultimo si riconnette al terzo punto che avevamo evidenziato. Dione individua un vero e proprio stile di comportamento che contraddice la compostezza che egli raccomanda al suo cittadino ideale: l'esaltazione del performer come fosse una divinità, le manifestazioni irrazionali di partecipazione in cui lo spettatore mostra di rivivere letteralmente e fisicamente le emozioni suggerite dallo spettacolo, sono due esempi di rilievo ampiamente visti. Ma è importantissima l'enfasi che egli pone sul carattere femminile delle manifestazioni fisiche delle forme spettacolari quali mimo e pantomima, che sono quelle su cui si concentra maggiormente l'attenzione dell'autore, che confondono le priorità dei valori del cittadino: «Tanta è la malasorte di questi miserabili da ritenere virile [ἀνδρεῖον] quanto tra tutte le cose è del tutto privo di virilità [τὸ πάντων ἀνανδρότατον] e nobile quanto è turpe»⁶¹.

A una certa tipologia di spettacolo consegue un totale ribaltamento del valore principale su cui si basa la vita della comunità, il dato cioè dell'essere virile che è al centro della principale angoscia culturale dell'uomo greco a proposito del rapporto tra lui, il teatro e l'istituzione civica⁶². Inoltre va sottolineato, una volta ancora, il parallelo tra turpitudine e non virile che prelude all'altra equazione turpitudine-femminile. Su questo incide ovviamente l'idea che tutto ciò avvenga nel centro della civiltà⁶³ e in quel luogo centrale della *polis* che è il *theatron*: tutti aspetti che mostrano quale sia l'idea di coerenza tra cittadinanza e ricezione teatrale che il Crisostomo formula.

61. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,49.

62. Sull'angoscia culturale dei Greci nei confronti del femminile e le sue espressioni teatrali nella teoria come nella prassi cfr. Manlio Marinelli, *La mimesi invertita: inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone*, in «Mimesis Journal», vol. VIII, n. 1, 2019, pp. 9-24.

63. Cfr. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,47.

Un punto su cui è invece importante soffermarsi è quello che riguarda la descrizione del fenomeno ricettivo come fenomeno possessivo in particolare nel contesto della ricezione della pantomima: è infatti necessario descrivere questo aspetto e comprenderne la tematica, comprendere cioè se siamo nel contesto di una efficace metafora o se si intenda un vero e proprio fenomeno di perdita del sé causata dallo spettacolo e se e in che misura questo aspetto sia comparabile e in rapporto con le visioni successive in ordine cronologico che ho studiato. Si tratta di una formulazione analoga? In che misura? E qual era la posizione e la percezione diffusa di ciò a quel tempo?

Abbiamo visto che in 32,45 Dione descriveva alcune delle manifestazioni irrazionali che contraddistinguevano la ricezione degli Alessandrini e la loro reazione allo spettacolo, in particolare agli aspetti musicali e si chiedeva retoricamente di quale φάρμακον essi fossero preda. I migliori non si mostrano preda di una tale ricezione che però contraddistingue la massa. Tra queste manifestazioni irrazionali egli elenca grida, danze, scontri di pugilato: un armamentario di espressioni fisiche e vocali prive di controllo e sfrenate che vengono connesse all'idea dell'assunzione di una droga (φάρμακον) e che somigliano molto agli stati di trance e possessione? di sé. Effettivamente Dione ricorda spesso come gli spettatori alessandrini non siano in loro, tanto che non riescono ad attuare quelle operazioni di moderatezza che invece sono nelle loro potenzialità⁶⁴. In 32,55 l'autore, come abbiamo visto, descrive queste manifestazioni ricettive fisiche:

Ma non voi, ma voi state seduti presi [ἐκπεπληγμένοι], e balzate più dei pantomimi [ἀναπηδάτε τῶν ὀρχηστῶν μᾶλλον], siete tutti in tensione [συντείνεσθε] per i canti. In generale è l'ubriachezza che spinge gli uomini a cantare e danzare, presso di voi è il contrario. Il canto realizza l'ubriachezza [μέθην] e la follia [παράνοια]. Infatti tale è la natura del vino: chi ne fa un uso eccessivo e smisurato non è in grado di moderarsi razionalmente [σωφρονεῖν], ed è costretto a compiere azioni cattive.

Dione sta descrivendo l'ἔκπληξις, cioè l'emozione basilica che prende gli spettatori alessandrini: essa è priva di formulazione razionale ma rimane del tutto al proprio stato istintuale e pre-interpretativo. Le manifestazioni che le conseguono sono le stesse che abbiamo visto poco fa: danze sfrenate e tensione ("siete in tensione", συντείνεσθε) fisica causata dall'ascolto dei canti. Il canto è descritto come causa di una condizione di ubriachezza (μέθη) e di follia, di perdita del controllo razionale (παράνοια). Il ricettore è del tutto privo della propria razionale capacità di moderazione (σωφρονεῖν). Evidentemente l'autore sta parlando di uno stato di uscita da sé, causato dall'incidenza del dato spettacolare con particolare sottolineatura per la musica. Egli ci descrive una occorrenza specifica, gli Alessandrini del I secolo d. C., esattamente come Platone ci aveva descritto e aveva compiuto la sua riflessione sugli Ateniesi del V-IV secolo. Ma procediamo nella lettura per comprendere il discorso dioneo nella sua interezza. Dopo la descrizione dell'ἔκπληξις in 32,56 dice:

64. Cfr. *ivi*, 32,30-45.

Presso certi barbari si dice che per il vapore di alcune sostanze bruciate avviene una dolce ubriachezza, allora sono beati e s'alzano ridendo e fanno tutte le cose che fanno quelli che hanno bevuto, ma non si fanno del male l'un l'altro. Voi soli tra i Greci vi ponete nello stesso stato emotivo attraverso le orecchie e la voce [δι' ὠτῶν καὶ φωνῆς αὐτὸ πάσχετε] e delirate più di questi, e vi muovete peggio e somigliate più a dei crapuloni.

L'autore procede nella descrizione degli effetti dello spettacolo presso gli spettatori d'Alessandria: attraverso la voce (*phonè*) e la percezione auditiva essi subiscono una condizione emotiva e si trovano in uno stato di alterazione persino più grande dei barbari che assumono delle droghe bruciandole. Come degli oppiomani essi subiscono un'alterazione della capacità di articolare pensieri compiuti (ληρέω), quindi un'alterazione mentale e della parola come segno di ciò, così come di muoversi in maniera coordinata, di camminare dritti. Come abbiamo visto in 32,55 queste manifestazioni si uniscono a urla e a tensione fisica che porta verso il ballo sfrenato, quel balzare (ἀναπηδάω) che come abbiamo visto era l'elemento caratterizzante lo *schema*⁶⁵ possessione. Subito dopo Dione entra nel vivo della questione della possessione:

Eppure le arti delle Muse e quelle di Apollo sono doni dolci e gentili. Infatti l'uno lo chiamano il Guaritore [Παιήονα] e Allontanatore di malattia [Αληξίκακον], perché scaccia i mali [ἀποτρέποντα τῶν κακῶν] e instilla la sanità nelle anime e nei corpi [ψυχαῖς καὶ σώμασιν], né la malattia né la follia [μανίαν]. Quelle le chiamano le vergini, per la pudicizia e la temperanza [σώφρονας].⁶⁶

Le arti delle Muse e di Apollo però hanno una funzione del tutto diversa: esse scacciano i mali, e non installano nelle anime e nei corpi né il νόσος né la *mania*. In altri termini Dione parla della capacità di Apollo e delle Muse di possedere i corpi e gli animi dei ricettori, ma non per condurli alla *mania* ma per guarirli dai mali, e questi due aspetti, guarigione e manifestazioni di possessione folle, per Dione sono incompatibili. Le Muse inoltre sono divinità della temperanza e della saggezza quindi l'esatto contrario di quello che si vede nel teatro d'Alessandria. L'argomentazione procede su questa linea in 32,57:

Sembra che la μουσική sia stata inventata per curare agli uomini le affezioni [πάθη] e soprattutto per trasformare le anime che si trovano in uno stato di rozzezza e selvatichezza. Per questo alcuni tra i filosofi all'alba si armonizzano con se stessi al suono della lira, discostandosi dal turbamento dei sogni. E noi per mezzo dei canti sacrifichiamo agli dèi, in modo da essere ben disposti e posati. E c'è un altro tipo di *aulos* e canto nelle affezioni del lutto [ἐν πένθεισιν], quando noi leviamo, io credo, la durezza e l'instinguibilità del dolore [τοῦ πάθους] e facciamo il dolore più morbido attraverso un canto che si nasconde tra i lamenti, come i medici che curando e ammorbidendo le infiammazioni delle piaghe tolgono il dolore.

65. Cfr. in particolare Manlio Marinelli, *Il codice visivo*, cit. e Manlio Marinelli, *La forma in movimento*, cit., in cui mi sono occupato specificatamente di questo aspetto.

66. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,56.

Come i pitagorici Dione individua nella musica e nella lira un elemento catartico⁶⁷, di distensione: queste tematiche erano già di Aristotele e Dione appare richiamarsi ad una lunga tradizione. Non deve sfuggire come Dione qualifichi nel novero dei canti (ὠδή) che curano l'animo dell'ascoltatore anche quelli trenodici, che Platone aveva espulso dalla città⁶⁸ e che si accompagnavano a manifestazioni esagerate di dolore e di compianto. In 32,58 Dione spiega al suo pubblico come la μουσική abbia il ruolo di temperare gli stati di follia e di irrazionalità tipici dei simposi e dell'ubriachezza del vino: l'instabilità prodotta nel soggetto dal vino è da essa controbilanciata in misura e armonia. Ma cosa avviene ad Alessandria?

Tutte queste cose sono ora [νῦν] rivoltate e volte nel contrario. Infatti voi non siete posseduti dalle Muse ma da alcuni Coribanti [οὐ γὰρ ἐκ τῶν Μουσῶν, ἀλλ' ἐκ Κορυβάντων τινῶν κατέχεσθε] e rendete degni di fede i racconti dei poeti. Quelli infatti portarono in scena alcune Baccanti prese da follia per via dei canti [παρεισάγουσι Βακχᾶς τινὰς μαινομένας ὑπὸ μέλους] e dei Satiri. Dunque vi mancano le pelli di cerbiatto [νεβροῖδων] e il tirsò e la pelle di leone da portare sulle braccia. Per il resto mi sembra che abbiate l'aspetto di Ninfe e Satiri.⁶⁹

I comportamenti scomposti e folli che ha descritto ora vengono classificati *ex professo*: gli Alessandrini hanno l'aspetto di Satiri, Ninfe e Baccanti, appaiono cioè come i posseduti da Dioniso. Infatti essi, dice, non sono posseduti dalle Muse ma dai Coribanti: rispetto al passato, rispetto alla retta possessione che si verificava in passato egli vede un capovolgimento. Il riferimento ai Coribanti era già di Platone nello *Ione* ed alcuni passaggi delle *Leggi* e di altre opere⁷⁰. Dione parla apertamente della forza psicagogica della musica e la chiama altrettanto apertamente possessione: le Muse possiedono così come i Coribanti; ci sono due questioni da vedere in merito a questa osservazione del Crisostomo. L'autore, in primo luogo, sembra volere intendere che questa affinità con il coribantismo è un connotato tutto contemporaneo (νῦν) e tutto alessandrino, ma sappiamo che non è così e che già tra V e IV secolo l'analogia è attestata da Platone, senza considerare le molte attestazioni di profondo coinvolgimento e sconvolgimento emotivo del pubblico che abbiamo citato poco fa: evidentemente egli tende a enfatizzare una distanza con il passato per motivi legati al suo disegno argomentativo. I Coribanti, in secondo luogo, avevano un particolare rito catartico finalizzato alla rimozione del male e nel V secolo la loro pratica ad Atene rivestiva carattere istituzionale⁷¹. Il *paziente* era posseduto dalla musica e dalla danza praticata durante il rito e la sua malattia scompariva. Si sarà già notato un aspetto che io ritengo essenziale: il coribantismo era un rito che aveva le stesse funzioni che Dione prescrive alla possessione di Apollo e delle Muse, eppure egli lo utilizza per descrivere il fatto che gli Alessandrini

67. Cicerone, *Repubblica*, VI, 18; Giamblico, *Vita di Pitagora*, 114.

68. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit. p. 68 e ss.

69. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,58.

70. Cfr. Platone, *Ione*, 534a e ss.; Platone, *Leggi*, 790d e ss.; Platone, *Eutifrone*, 277d-e.

71. Cfr. tra gli altri Roberto Velardi, *Enthousiasmòs*, cit. p. 111 e Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, cit. p. 58 e ss.

sono presi da follia mentre la possessione delle Muse è una possessione che dovrebbe guarirli dallo stato di afflizione. In altri termini, egli nega patentemente al coribantismo, così come al dionisismo, la loro funzione catartica e curativa che invece, abbiamo visto, è attestata. Platone aveva cercato di incamerare in termini istituzionali il rito bacchico mentre Aristotele ne parlava con imbarazzo⁷²: Dione per un verso non sembra negare né l'influenza terapeutica e catartica della mimesi musicale né la presenza di stati di possessione, per l'altro propone un'idea di essa che potremmo definire istituzionale, edulcorata. Egli parla di una possessione caratterizzata da misura e razionalità, una possessione equilibrata e non sembra darsi per inteso della possibilità che gli stati di *mania* e di alterazione della coscienza che descrive siano finalizzati al conseguimento della cura e dell'equilibrio di un individuo come di una comunità. In questo senso egli appare del tutto coerente con gli aspetti maggiormente normalizzanti della linea platonica. È chiaro che egli intende spuntare la presenza dei fenomeni di compartecipazione emotiva allo spettacolo, la Simulazione Incarnata che invece gli Alessandrini vivono con così violenta partecipazione e che Dione stesso riporta in termini descrittivi al paradigma della possessione coribantica e bacchica. In definitiva egli distingue due possessioni: una buona, dagli esiti positivi sul soggetto (quella delle Muse e di Apollo), e una cattiva, dagli esiti negativi sull'individuo e la cittadinanza (quella dei Coribanti, delle Baccanti e dei Satiri). L'autore si costruisce quindi un quadro delle caratteristiche dei fenomeni possessivi rilevabili attorno ai culti di Apollo e Dioniso e alla fine opta per il più istituzionale e olimpico, dal suo punto di vista, Apollo, rispetto al perturbante e incontrollabile Dioniso: per questa via testimonia anche lui di un tentativo della classe dirigente e delle cerchie intellettuali di imbrigliare e depotenziare il ruolo perturbante di un fenomeno che evidentemente conosceva ancora una grande diffusione. Inoltre va chiarito che Dione non mi sembra si riferisca esclusivamente alla μουσική ma estende il fenomeno alla fruizione di tutti gli spettacoli contemporanei, come si evince dalla lettura di 32,59: «Siete sempre ilari, amanti delle buffonerie e della pantomima [ἴλαροί τε γὰρ αἰεὶ καὶ φιλογέλωτες καὶ φιλορρησταί]».

Queste osservazioni sono dunque animate da una riflessione sugli spettacoli comici e sulla pantomima. Il passo in verità potrebbe essere inteso anche diversamente: si può riferire cioè alle manifestazioni del pubblico di fronte agli spettacoli musicali (danze e ilarità), come intendono sia Dimitri Kasprzyk e Christophe Vendries sia Lamar Crosby nell'edizione Loeb. Ma a me non pare equivocabile che di pantomima si parli in considerazione di quanto Dione dice, poco dopo, in 32,62. Dopo avere specificato in 32,61 che tra i musicisti e gli auleti contemporanei non c'è nessuno che possa paragonarsi a quelli del passato, ai mitici Amfione e Orfeo, quest'ultimo figlio d'una Musa, dice:

Chi è in grado di citare un loro [dei contemporanei] canto perfetto o un ritmo nobile? Ma avendo mescolato insieme canti femminili e musiche di pantomimi [ᾄσματα γυναικῶν καὶ

72. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 336 e ss.

κρούματα ὀρχηστῶν] e canzoni da ubriachi, come dei cuochi cattivi e incapaci, muovono gli ascoltatori [ἀκροατὰς κινουῦσιν] ignoranti e lussuriosi con questi modi musicali.⁷³

Già in precedenza aveva descritto la ricezione frenetica che contraddistingue gli spettatori alle esibizioni di mimi e pantomimi. In sostanza ora si sofferma all'aspetto uditivo, ma si riferisce dichiaratamente alle soluzioni musicali ascoltabili in quegli spettacoli pantomimici che ha già richiamato. Bisogna anche sottolineare come una volta ancora in questo passo enfatizzi, nel quadro di una critica agli aspetti negativi e corruttori di questi spettacoli, l'aspetto femminile che essi presentano. Il quadro si fa ancora più disturbante dell'equilibrio del cittadino e della comunità: possessione, mimesi femminile, stravolgimento e capovolgimento dei valori fondanti della *polis* sono gli assi tematici che muovono l'argomentazione dell'oratore di Prusa.

In 32,50 l'autore aveva stigmatizzato la propensione a trattare i performer come delle divinità. Gli spettatori si lasciano possedere dalla μουσική e dai suoi esecutori trattandoli alla stregua di divi. Dione intende chiarire che questo chiamare *theos* tali personaggi sia una profanazione dei valori civici: l'unica possessione è quella delle Muse e i performer non hanno diritto ad alcun connotato divino. Evidentemente siamo in un contesto in cui, rispetto al V secolo, il ruolo sacro di questi personaggi si è profondamente temperato, almeno nell'elaborazione colta: quanto Dione vuole dire è che i cittadini sostituiscono alle vere divinità e ai veri valori della *polis*, dei personaggi che sono corruttori e che si fanno tramite di una possessione negativa e lussuriosa. In particolare mimi e pantomimi.

L'analisi proposta mostra a mio avviso due aspetti importanti. In primo luogo mostra la presenza, certamente ancora a cavallo tra i primi due secoli dopo Cristo, del fenomeno della possessione come una delle matrici del comportamento in scena del pantomimo, nell'ambito di una teoria dell'emozionalismo del performer e della *relazione teatrale* e in continuità con quanto avveniva nelle epoche passate. In secondo luogo l'*enthousiasmós* è un elemento che divide la teoresi e i punti di vista degli antichi rispetto al fenomeno della pantomima come delle performance in generale: i colti intendono considerarla come un elemento che squalifica la pantomima in quanto genere spettacolare destabilizzante dell'equilibrio del cittadino, ricollegandosi per questa via alla linea platonica. Dione di Prusa polemizza con la dinamica del fenomeno nella contemporaneità, mentre pochi anni dopo Luciano di Samosata cerca di conciliare questa tensione scaricando gli aspetti deteriori sui cattivi pantomimi a fronte della presenza di grandi artisti che invece sono interpreti di una pantomima nobile: non è il genere a mostrare eccessi irrazionali ma alcuni dei suoi esponenti. Resta il fatto che tra i detentori della *paideia*, contro i quali combatte Luciano, l'elemento della possessione viene classificato come aspetto peculiare, destabilizzante e deterioro della *orchesis*: un argomento che si

73. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,62.

associa agli altri che informeranno la polemica anti-teatrale che animerà sempre di più in epoca imperiale, in particolare con il progressivo saldarsi dell'impero al cristianesimo nel IV secolo, la riflessione dei colti fino alla progressiva condanna ed espulsione definitiva in età bizantina della pantomima come degli altri generi teatrali dall'impero. La possessione sarà un altro degli elementi pagani che produrranno la polemica antispettacolista dei colti. Non sono in grado al momento di individuare in che misura questo punto specifico abbia penetrato e sia stato oggetto del pensiero dei padri della chiesa e del potere imperiale che farà suoi i loro punti di vista⁷⁴. Può essere indicativo ricordare come Coricio di Gaza⁷⁵, dovendo difendere i mimi, durante l'età di Giustiniano, sentisse l'esigenza di temperare la figura e l'influenza dionisiaca sugli spettacoli teatrali: «I mimi dimostrano un tranquillo compiacimento [τέρεψιν] e la libertà dal conflitto e dal turbamento e si accordano molto a Dioniso»⁷⁶.

Che questo Dioniso edulcorato fosse un tentativo, in una requisitoria in difesa dei mimi e del teatro, sulla scorta dei suoi predecessori, di depotenziare agli occhi degli avversari gli elementi pagani, nel momento in cui il potere cristiano e l'impero si erano fortemente saldati dal punto di vista politico e ideologico?

74. Su questo tema cfr., oltre a Ruth Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge-London 2008, p. 197 e ss., Leonardo Lugaresi, *Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum / Journal of Ancient Christianity», vol. VII, n. 2, 2003, pp. 281-309.

75. Coricio di Gaza, *Apologia Mimorum*, 114, in *Choricii Gazaei opera*, recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig, In aedibus B.G. Teubneri, Stutgardiae, 1972, p. 370.

76. *Ibidem*.

Marta Mele

Oltre il sinfonismo musicale čajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne “La bella addormentata”

Quando nel 1999 a San Pietroburgo ad opera di Machar Vaziev e Sergej Vicharev fu realizzato il tentativo di ricostruzione filologica della produzione originaria de *La bella addormentata*, basato sulla revisione della coreografia a partire dalle notazioni in sistema Stepanov – portate in Occidente dall'ex *régisseur* dei Teatri Imperiali Nikolaj Sergeev e conservate nella collezione teatrale della biblioteca dell'Università di Harvard –, nella città sede del teatro in cui la stessa produzione originaria aveva visto la luce scoppiò una «guerra tra i critici»¹. Come ricorda lo studioso Tim Scholl, a contestare

1. Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, Yale University Press, New Haven-London 2004, p. 150. Lo spettacolo originario aveva debuttato il 3 gennaio 1890 al Teatro Mariinskij. Come scritto sulla locandina si trattava di un balletto-*féerie* in 3 atti, con Prologo. Il libretto di Ivan Vsevoložskij e Marius Petipa era basato sulla rielaborazione delle fiabe di Charles Perrault. La musica era stata scritta da Pëtr Čajkovskij, e la coreografia era stata creata da Marius Petipa. Le scenografie erano state ideate da Heinrich Levogt (Prologo), Michail Bočarov (I e II atto), Ivan Andreev (I atto), Konstantin Ivanov (II atto), Matvej Šiškov (III atto). Costumi su disegni di Ivan Vsevoložskij. La direzione musicale fu affidata a Riccardo Drigo. Tra gli interpreti principali vi erano Carlotta Brianza (Aurora), Pavel Gerdt (Desiré), Marija Petipa (Fata dei lillà), Enrico Cecchetti (Fata Carabosse). A tal proposito, si veda la locandina riprodotta in Marina Konstantinova, “*Spjaščaja krasavica*”. *Šedevry baleta*, Iskusstvo, Moskva 1990, p. 61. La ricostruzione filologica cui si fa riferimento andò in scena al Teatro Mariinskij il 30 aprile 1999. Essa nacque da uno scambio di idee tra l'allora direttore del balletto del Mariinskij Machar Vaziev (n. 1961) e il coreografo Sergej Vicharev (1962-2017). Il sistema di notazione decifrato da quest'ultimo prende il nome da Vladimir Stepanov (1866-1896), artista e insegnante di balletto russo. Egli aveva seguito corsi di antropologia e anatomia all'Università di Pietroburgo. Recatosi nel 1891 in missione a Parigi, pubblicò lì nel 1892 l'*Alphabet des mouvements du corps humain*. Il suo sistema fu incluso tra le discipline speciali dell'Istituto Teatrale Pietroburghese, dove diventò insegnante, e a causa della sua morte prematura il suo utilizzo fu ripreso dai colleghi Aleksandr Gorskij (1871-1924) e Nikolaj Sergeev (1876-1951). Aleksandr Gorskij scrisse due manuali sul sistema Stepanov: Aleksandr Gorskij, *Tablica znakov dlja zapisyvanija dviženij čelovečeskogo tela po sisteme Artista Imperatorskich S.-Peterburgskich Teatrov V.I. Stepanova*, San Pietroburgo, Imperatorskoe S. Peterburgskoe Teatral'noe Učilišče [1899] e Aleksandr Gorskij, *Choreografija: primery dlja čtenija*, San Pietroburgo, Izdanie Imperatorskogo S.P.B. Teatral'nogo Učilišča 1899. Nikolaj Sergeev lasciò la Russia rivoluzionaria nel 1918. Le notazioni da lui portate all'estero sono custodite nella Harvard Theatre Collection della Houghton Library. Una parte di esse è accessibile sul sito: <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185> (u.v. 16/6/2024). In italiano sul sistema Stepanov si veda il saggio 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. 16/6/2024) ed il saggio di Matteo Ferrareso, *Note che trascrivono il gesto: la notazione Stepanov per il balletto*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. XVI, n. 15, 2023, pp. 7-36, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/18749> (u.v. 16/6/2024). Sulle questioni dell'autenticità delle ricostruzioni a partire dalle notazioni si veda invece il saggio di Elena Randi, *L'“Arlecchinata” di Petipa: fonte d'ispirazione o balletto da conservare*, in

l'operazione furono in primo luogo i professionisti di balletto cresciuti nell'epoca sovietica, che mal giudicavano il tentativo di sovrapporre una "nuova" versione, benché filologica, al lascito ricevuto in eredità tramite la revisione del 1952 ad opera di Konstantin Sergeev, divenuta ormai canonica². Poche furono le voci che si discostarono da questa tendenza, tra cui il critico del «Kommersant» Tat'jana Kuznecova e i colleghi Vadim Gaevskij e Marija Ratanova. Nella ricostruzione di Tim Scholl, secondo Marija Ratanova (così come secondo Tat'jana Kuznecova e Vadim Gaevskij) la ricostruzione del balletto aveva rivelato i limiti della danza sovietica e in particolare «il fallimento del suo dogma centrale, il sinfonismo»³. La canonizzazione della versione di Konstantin Sergeev, secondo lo studioso, trovava invece la sua spiegazione nelle costruzioni mitologiche della nuova Russia post-sovietica, che sentiva la necessità di «inventare, o reinventare, la tradizione», legandola al periodo dell'eroismo della Seconda Guerra Mondiale e, in particolare nel caso di San Pietroburgo, a quello dell'assedio di Leningrado da parte delle forze armate tedesche (settembre 1941-gennaio 1944)⁴. In ultima analisi, la storia scenica de *La bella addormentata* rifletteva, agli occhi dello studioso, il percorso della città dove era stata messa in scena la produzione originaria ed era questo il peculiare significato del titolo del suo libro che declinava l'essenza di «leggendina in cammino» del balletto *La bella addormentata* al contesto più propriamente sovietico e post-sovietico⁵.

A livello più globale, insieme al cuore della produzione classico-accademica del coreografo Marius Petipa, tale spettacolo manifesta ancora oggi la sua vitalità "leggendaria", essendo ripreso o riletto nei più disparati contesti internazionali. Soprattutto, esso costituisce una pietra miliare della storia del balletto in quanto segnò la prima collaborazione tra Marius Petipa e il compositore Pëtr Čajkovskij, nata sotto l'egida del Direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo Ivan Vsevoložskij, cultore dell'epoca di Luigi XIV e fautore di una riforma teatrale che cercava di riportare in auge il teatro statale dopo la liberalizzazione concessa ai teatri privati nel 1882 e la conseguente invasione delle ballerine italiane⁶.

«Biblioteca Teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, 2020, pp. 97-126.

2. Konstantin Sergeev (1910-1992) fu primo ballerino e primo coreografo del Teatro Kirov. Dopo aver ripreso i balletti classici *Raimonda* (nel 1948) e *Il lago dei cigni* (nel 1950), nel 1952 realizzò la propria versione de *La bella addormentata*, cercando di avvicinare lo spettacolo alle esigenze contemporanee. Non soddisfatto dalla vecchia pantomima tradizionale, egli cercò infatti di rivelare l'azione e le caratteristiche dei personaggi attraverso la danza. Fu inoltre esaltato il carattere energico del protagonista maschile, interpretato da Konstantin Sergeev in persona. Come scenografo fu invitato Simon Virsaladze (1909-1989), dedito a restituire la poeticità dello spettacolo in corrispondenza ai requisiti del genere della *féerie*. Nei ruoli principali si esibirono Natalija Dudinskaja (Aurora), Alla Šelest (Fata dei lillà), Boris Šavrov (Fata Carabosse). Cfr. Marina Konstantinova, *Spjaščaja krasavica. Šedevry baleta*, cit., pp. 186-191.

3. Cfr. Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 157-159.

4. Cfr. *ivi*, pp. 131-136.

5. Cfr. *ivi*, pp. VIII-X.

6. Nel marzo 1882, sotto il regno di Alessandro III, si riaffermò il ruolo dei Teatri Imperiali come istituzione pedagogica statale e si autorizzò al contempo l'attività imprenditoriale privata nel campo teatrale. Negli anni successivi sulle scene russe debuttarono danzatrici quali Virginia Zucchi, Emma Bessone, Elena Cornalba, Luigia Algisi, Antonietta Dell'Era, Carlotta

Erede dell'antica nobiltà, laureato all'Università di San Pietroburgo, ex addetto alla Cancelleria del Ministero degli Esteri a Parigi, Vsevoložskij aveva suscitato grandi speranze con la sua mente illuminata ed il suo amore per la cultura francese ed il teatro quando ricevette l'incarico dallo zar Alessandro III nel 1881⁷. Egli vide nel balletto il genere maggiormente rispondente ai suoi intenti di riforma e tentò di convogliare al suo interno l'elemento del lirismo musicale russo che all'epoca riscuoteva un clamoroso successo⁸.

Nacque così l'intento di coinvolgere un compositore del calibro di Pëtr Čajkovskij, già autore delle opere *Evgenij Onegin*, *La Pulzella d'Orléans*, *Mazepa*, della *Quarta* e della *Quinta Sinfonia*, di opere orchestrali a programma (*Romeo e Giulietta*, *La tempesta*), di *suites*, concerti, romanze e opere per pianoforte⁹. L'impresa non era facile. Com'è noto, la musica per balletto non aveva goduto fino ad allora di grande considerazione. Le composizioni dei vari Cesare Pugni e Ludwig Minkus erano dettate dalle necessità ritmiche di accompagnamento della danza e lasciavano poco spazio al contenuto drammaturgico, rendendo pertanto le figure sceniche troppo piatte e non ascrivibili a piani di significazione universali¹⁰. Al contrario, Čajkovskij fin dalla gioventù aveva sviluppato un amore per il teatro in cui era inglobato anche il genere del balletto. Il suo ideale personale era *Giselle*, poiché in questo spettacolo il compositore vedeva una sintesi perfetta tra l'aspetto letterario, la musica e la danza. Secondo Čajkovskij, il genere del balletto doveva raggiungere le stesse finalità artistiche dell'opera e del dramma e, secondo il suo punto di vista, per realizzare quest'obiettivo occorreva che la narrazione drammatica del balletto si riflettesse nelle immagini musicali e coreografiche¹¹. Tuttavia, le trattative intavolate da Vsevoložskij nell'intento di collaborazione con Čajkovskij non andarono subito a buon fine. Dopo il tentativo non riuscito di mostrare alla famiglia imperiale un atto da *Il lago dei cigni*¹²,

Brianza, ed infine Pierina Legnani. Cfr. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 189-191 e pp. 198-201.

7. Tra il 1881 e il 1886 Ivan Vsevoložskij fu Direttore dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo e Mosca, dal 1886 al 1899 egli si occupò solo dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Cfr. *ivi*, p. 193.

8. Fin dall'epoca dell'imperatrice Anna I a primeggiare in Russia erano state le compagnie d'opera italiane. Tuttavia, in seguito alle mire nazionaliste di Alessandro III, il Mariinskij promosse la musica del Gruppo dei Cinque (*Mogučaja Kučka*: del gruppo formatosi a San Pietroburgo negli anni Cinquanta-Sessanta dell'Ottocento facevano parte i compositori Milij Balakiriev, Modest Musorgskij, Aleksandr Borodin, Nikolaj Rimskij-Korsakov e Cezar' Kjuj) e le opere di Pëtr Čajkovskij. Cfr. *ivi*, pp. 189-193 e Donatella Gavrilovich, *Marius Petipa: un'altra storia. Il rapporto con gli scenografi e i direttori dei Teatri Imperiali*, 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. 39-64.

9. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva 1956, p. 79 e p. 157.

10. *Ivi*, p. 35.

11. *Ivi*, pp. 45-46.

12. Già nel 1871 Čajkovskij aveva composto a Kamenka un balletto per bambini in un atto dal titolo *Il lago dei cigni*, ispirandosi agli studi di Aleksandr Afanas'ev e alle fiabe di Aleksandr Puškin. Successivamente egli compose un nuovo balletto dallo stesso titolo su libretto di Vladimir Begičev e Vasilij Gel'cer (da una fiaba di Johann Musäus). Il balletto coreografato da Julius Reisinger andò in scena al Teatro Bol'šoj di Mosca nel 1877, ma non ebbe successo. Solo dopo la morte di Čajkovskij, al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1894 Lev Ivanov mise in scena una nuova versione coreografica del secondo atto del balletto. Nel 1895 fu poi ripreso e riveduto l'intero spettacolo da Lev Ivanov e Marius Petipa. Cfr. *ivi*,

al compositore fu proposto di comporre il balletto-*féerie* *Salammbô*, ma questi rifiutò. L'accordo su *Ondine*, invece, non portò ad un risultato¹³. E quando al compositore fu proposto il balletto *La bella addormentata*, egli inizialmente non rispose. Cambiò idea solo dopo aver letto il libretto ed attese di chiarire con Petipa i dettagli della musica¹⁴. A questo punto, Marius Petipa sottopose a Čajkovskij un piano compositivo molto rigido, pensato del resto anche per garantire al compositore che il suo lavoro non sarebbe stato alterato durante la messinscena, come invece era avvenuto con *Il lago dei cigni* moscovita¹⁵. Tramite tale piano compositivo al compositore furono sottoposte la suddivisione in numeri e scene e l'indicazione delle caratteristiche dei personaggi, dell'ambientazione, degli effetti scenici, oltre che dei *desiderata* del coreografo riguardanti il tempo, il metro, il carattere dei movimenti e persino la strumentazione o il ritmo di battute. Sembra, dunque, strano che Čajkovskij riuscisse a sentirsi libero nel dover seguire questo schema. Nonostante ciò, il compositore non solo riuscì a donare piena dignità alla musica per balletto, ma creò un'opera che nelle parole della musicologa sovietica Julija Rozanova si rivelava pari alle migliori creazioni operistiche e sinfoniche quanto a «profondità di contenuto» e «integrità della forma»¹⁶.

Non è casuale il fatto che Aleksandr Benois, recatosi senza convinzione alla seconda recita del balletto, dopo aver sentito dire dal fratello che la produzione era piuttosto «pesante» e la musica «confusa» e non adatta alla danza, ebbe a ricredersi totalmente uscendo dal teatro rapito proprio dalla bellezza della musica, che a suo dire aveva suscitato nella sua anima un «dolcissimo languore» e una sensazione di «gioia celestiale»¹⁷.

Fredda fu invece l'accoglienza dell'imperatore Alessandro III, che si limitò a porgere al compositore il finto complimento «Očen' milo» (Molto grazioso)¹⁸. La critica non fu più lungimirante, concentrandosi sulla valutazione negativa degli aspetti esteriori della produzione. Come fu osservato, lo spettacolo esemplificava infatti la tendenza allora imperante verso la «féerizzazione» del balletto¹⁹. A questo proposito, il critico della «Peterburgskaja gazeta» evidenziava l'origine straniera del termine *féerie* usato per esprimere il significato di fiaba. Se tale parola si adattava perfettamente alla nuova produzione, ciò per il critico significava che il teatro si stava allontanando nella sua più

pp. 78-153.

13. Cfr. *ivi*, pp. 163-166.

14. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, Iskusstvo, Moskva 1977, p. 320.

15. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, Muzyka, Moskva 1976, p. 60.

16. *Ivi*, p. 65.

17. Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, translated by Mary Britnieva, Wyman & Sons, Putnam-London 1941, pp. 122-124 (ed. russa rivista e ampliata, *Moi vospominania*, Nauka, Moskva 1990).

18. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, cit., p. 337.

19. Tale processo si era accelerato in Russia a partire dalla metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, quando a guidare i Teatri Imperiali era già Vsevoložskij. Tra i primi esempi di balletto-*féerie* vi fu *Les pilules magiques*, messo in scena al Teatro Mariinskij da Petipa nel 1886 in occasione della riapertura del teatro. Tale genere di spettacolo si contraddistingueva per le spese eccessive devolute alla realizzazione di costumi e disegni sensazionali. Cfr. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, cit., pp. 206-208.

intima essenza dalla cultura russa²⁰. Il critico del «Peterburgskij listok» si chiedeva invece dove fosse finito il balletto vero e proprio, constatando la natura estremamente sontuosa delle scenografie e dei costumi e lamentandosi dell'inesistenza della coreografia, cui del resto a suo dire la musica non forniva alcun supporto. In sostanza, secondo tale critico ci si ritrovava costretti a ricordarsi che si trattava pur sempre della messa in scena lussureggiante di una *féerie*, e non di un balletto²¹. Tale parere era ribadito persino dal colto Sergej Chudekov, il quale nel contestare le enormi somme di denaro spese giudicava lo spettacolo piuttosto come «un diorama e un'esibizione di costumi e oggetti scenici», anziché come «un balletto nel senso in cui Noverre e le altre colonne portanti di questa arte ne avevano inteso la terminologia»²². Ci vollero almeno cinque anni perché tra i vari pareri si distinguesse per acume il giudizio del critico musicale German Laroš, che definì Čajkovskij «un compositore drammatico»²³ e intravide ne *La bella addormentata* il raggiungimento di una nuova fase non solo nell'evoluzione stilistica di Čajkovskij, ma dell'arte del balletto in generale. Laroš si esprimeva in termini di autenticità, di rafforzamento dell'inventiva melodica, dello sviluppo sinfonico, e della caratterizzazione musicale²⁴. Concetti questi che furono sistematizzati teoricamente negli anni Venti del ventesimo secolo negli studi sul sinfonismo del balletto dal musicologo Boris Asaf'ev²⁵.

Interessato al rapporto tra le forme musicali e il rivelamento attraverso il loro uso di un contenuto artistico, egli si soffermò in particolare sull'arte compositiva di Čajkovskij, dedicando alla musica de *La bella addormentata* un lungo articolo pubblicato nel 1922 sull'«Eženedel'nik petrogradskich gosudarstvennych akademičeskich teatrov» («Settimanale dei Teatri Accademici Statali di Pietrogrado»). Qui Asaf'ev specificò la novità di tale creazione, definendola come una nuova «forma di azione musicale-coreografica». Secondo il musicologo, in Russia erano già stati fatti dei tentativi in

20. «Peterburgskaja gazeta», 3 gennaio 1890, in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., p. 174. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl.

21. «Peterburgskij listok», 4 gennaio 1890, pubblicato in traduzione inglese in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 174-176. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl.

22. «Peterburgskaja gazeta», 5 gennaio 1890, pubblicato in traduzione inglese in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 183-184. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl.

23. Il riferimento è tratto dal titolo del saggio di German Laroš [Herman Laroche], *Čajkovskij kak dramatičeskij kompozitor*, in «Ežegodnik Imperatorskich teatrov. Sezon 1893/1894 g. Prilož. 1», pp. 81-182, tradotto parzialmente in lingua inglese in Tim Scholl, *Sleeping Beauty. A Legend in Progress*, cit., pp. 195-199. La traduzione dal russo è ad opera di Tim Scholl. L'originale si può consultare sul sito: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/3159-ezhegodnik-imperatorskih-teatrov-sezon-1893-1894-gg-prilozhenie-kn-1#mode/inspect/page/1/zoom/4> (u.v. 11/8/2024).

24. Cfr. *ivi*, pp. 168-175.

25. Nel 1922 in un lavoro dedicato all'arte strumentale di Čajkovskij il sinfonismo fu definito da Boris Asaf'ev come «un flusso sonoro coerente (globalmente unico), ininterrotto nella data sfera di suoni (ovvero nella composizione), che si muove in una serie di concezioni musicali che si succedono, ma sono unite, che è attratto e ci attira instancabilmente da un centro all'altro, da una realizzazione all'altra fino all'estrema conclusione. In tal modo, il sinfonismo ci appare come la continuità della coscienza musicale (nella sfera delle conoscenze di ciò che è imminente), quando nessun elemento è concepito e accolto come indipendente tra la moltitudine dei restanti; quando intuitivamente si contempla e si comprende come un tutt'uno l'Essere musicale-artistico, dato in un processo di reazioni sonore». Boris Asaf'ev, *O muzyke Čajkovskogo*, Muzyka, Leningrad 1972, p. 238.

questa direzione, tra cui *Il lago dei cigni* dello stesso Čajkovskij o i migliori tra i balletti di Pugni e Minkus, ma fino ad allora nessuno era mai riuscito ad elevarsi dalla natura concertistica della musica per balletto per portarla al livello di integrità di un'«azione musicale-coreografica», come invece avveniva nel dramma musicale. Al contrario, secondo Asaf'ev, la musica de *La bella addormentata* aveva segnato una nuova fase storica, poiché la sua sostanza sonora si era incarnata in un'opera monumentale e allo stesso tempo fortemente compatta. Come spiega il musicologo, a permetterlo era stato in primo luogo l'utilizzo di definite formule di danza e, in secondo luogo, la loro trasformazione ai fini dello sviluppo sinfonico globale del balletto secondo fattori di sviluppo tematico e di colorito strumentale, oltre che in conformità all'idea dei Leitmotiv²⁶.

Come si può notare, la teorizzazione di Asaf'ev spiegava bene il sinfonismo musicale del balletto, ma non si occupava del sinfonismo più propriamente coreografico di tale genere teatrale. Tuttavia, come osserva la studiosa russa Tat'jana Bukina, per realizzare l'«azione musicale-coreografica» di cui parlava lo stesso Asaf'ev occorre che sia la linea musicale sia quella coreografica si sottoponesse alle leggi dello sviluppo sinfonico²⁷. In altre parole, l'elaborazione tematico-stilistica non doveva riguardare solo le formule musicali ma anche le formule coreografiche. Rimaneva, dunque, da approfondire e riconcettualizzare il ruolo di Petipa nell'elaborazione propriamente coreografica del sinfonismo dell'azione danzante.

Nel cercare tali risposte ci accostiamo alla nota monografia dedicata ai balletti di Čajkovskij dal musicologo Roland John Wiley negli anni Ottanta. Qui Wiley sostiene che come lavoro teatrale *La bella addormentata* è del tutto inusuale e distante persino da *Il lago dei cigni*. Se nel primo balletto la tensione drammatica si sviluppa grazie all'introduzione di eventi inaspettati che conducono alla tragedia, ne *La bella addormentata* l'esito della storia è anticipato fin nel Prologo²⁸. Eppure, *La bella addormentata* è altrettanto ricca di movimento drammatico, nascosto tra le pieghe della matura struttura musicale, fondata sull'unità tematica, su una sapiente esplorazione ritmica e tonale, e su innovazioni quali la trasformazione della variazione classica²⁹. Tuttavia, anche il testo di Wiley si concentra quasi esclusivamente sullo sviluppo sinfonico musicale del balletto, senza fornire spiega-

26. Come esempio di sviluppo sinfonico musicale, Asaf'ev riporta l'utilizzo della formula musicale del valzer nel I atto del balletto e la sua trasformazione nella variazione di Aurora in Re maggiore su musica di violino nello stesso atto, o ancora l'utilizzo della formula musicale della polka nell'ultimo atto e la sua trasformazione nella variazione di Aurora in La maggiore su musica di violino nello stesso atto. Cfr. Boris Asaf'ev, *Spjaščaja krasavica*, in «Eženedel'nik petrogradskih gosudarstvennyh akademičeskich teatrov», n. 5, 1922, poi ripubblicato in Boris Asaf'ev, *O baletu. Stat'i. Recenzii. Vospominanija*, Muzyka, Leningrad 1974, pp. 76-85.

27. Tat'jana Bukina, *B. V. Asaf'ev u istokov «Muzykal'nogo baletovedenija»: Technologija naučnogo otkrytija*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», n. 4, 2019, p. 152, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/1197> (u.v. 16/6/2024).

28. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Oxford University Press, New York 1985, p. 107.

29. Cfr. *ivi*, pp. 113-150.

zioni di quanto la coreografia di Marius Petipa in sé e per sé rispecchi il sinfonismo della musica. A proposito dei metodi compositivi del coreografo di origini francesi, dopo aver ricordato i manoscritti di Petipa conservati presso l'archivio del Museo Teatrale Statale Centrale "A.A. Bachrušin" di Mosca, Wiley ne osserva il legame con un particolare processo di lavoro incentrato sulla formulazione di un libretto, la raccolta di dati storici sul soggetto, la progettazione di piani scenici specialmente per le danze di gruppo e l'insegnamento della coreografia ai danzatori. Si tratta giusto di poche righe, seguite nel testo di Wiley dalla semplice constatazione di come di regola le danze di Petipa nascessero da una particolare attenzione per le diverse qualità delle ballerine³⁰.

Non diversa la situazione nella recente monografia di Nadine Meisner dedicata a Petipa. Pur intitolando un capitolo *Grande Musica, Grande Danza* e dedicandone l'epigrafe al paziente lavoro di assemblamento di dettagli composti con gusto e intelligenza nell'imponente creazione de *La bella addormentata*, la studiosa presenta nel testo solo minimi accenni ai processi compositivi dello stesso Petipa e concentra la sua attenzione quasi esclusivamente sulla musica di Čajkovskij, senza chiedersi come le sue qualità sinfoniche si rispecchino nella coreografia di Petipa³¹.

Nei nostri propositi di approfondimento su questi temi, ci vengono invece incontro alcuni studi nati in ambito russo-sovietico, e prima di tutti quelli di Jurij Slonimskij, il quale nel suo testo sulla drammaturgia del balletto ottocentesco sottolinea quanto il coinvolgimento da parte di Čajkovskij nella creazione de *La bella addormentata* fu generato dall'influsso positivo del lavoro di Petipa nella rielaborazione del libretto. Se Vsevoložskij era partito dal presupposto di voler creare una *féerie*, nel libretto ricevuto da Čajkovskij il balletto si presentava piuttosto come una creazione fantastica basata sui temi eterni dello scontro tra il bene e il male³².

Nel tentativo di verificare la validità dei suggerimenti relativi al ruolo di Petipa nella creazione de *La bella addormentata* e di comprenderne meglio il metodo di lavoro, ci accostiamo alle note coreografiche di Petipa pubblicate in una raccolta del 1971 a cura di Anna Nechendzi e Jurij Slonimskij e commentate dal coreografo e teorico sovietico Fëdor Lopuchov. Da tali note si evince una particolare attenzione dedicata dal *maître de ballet* di origini francesi alla composizione scenica dei gruppi e alla distribuzione dei ruoli in considerazione delle diverse caratteristiche dei danzatori. Così gli schizzi e le note di Petipa relativi al Prologo de *La bella addormentata* rivelano, per come sottolineato da Lopuchov, la costruzione del compatto gruppo delle fate in modo da dar vita all'*adagio* del *Pas de six* e il suo sfaldarsi per lasciar posto alle singole variazioni, assegnate alle varie interpreti, tenendo conto della loro rispettiva abilità di danzare su diversi tempi musicali³³. Anche per quanto riguarda il primo

30. Wiley si sofferma in particolare sulla specificità della danza di Carlotta Brianza. Cfr. *ivi*, pp. 155-160.

31. Nadine Meisner, *Marius Petipa. The Emperor's Ballet Master*, cit., pp. 223-229.

32. Cfr. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, cit., pp. 320-323.

33. Al di là della danzatrice indicata con il solo cognome di Petrova che fu poi sostituita alla prima dello spettacolo da

atto, centrale nel disegno coreografico di Petipa è il pensiero volto alla composizione scenica delle ghirlande, chiamate a rappresentare lo stile del barocco francese³⁴. Come mette in guardia Lopuchov, alle volte Petipa nel seguire queste prassi compositive sembra non valorizzare appieno la musica. Si tratta ad esempio ancora del Prologo dove la Fata dei lillà apparentemente sembra non danzare una variazione³⁵. Al contrario, in altri momenti Petipa si rivela ben capace di elevarsi al livello del pensiero musicale di Čajkovskij. È il caso della “piccola coda” delle Nereidi, in cui il coreografo, riprendendo l’idea musicale di canone-fuga utilizzata da Čajkovskij, diventa un suo pari. Secondo Lopuchov, infatti, nella coda delle Nereidi Petipa crea per la prima volta la realizzazione di un «canone coreografico a tre figure»³⁶. Spiega Lopuchov:

Le Nereidi escono in sei alla volta. Il primo sestetto imposta il tema. Il secondo sestetto lo ripete, mentre le prime sei danzatrici lo sviluppano. La coda a canone-fuga è condotta idealmente dal punto di vista dell’elaborazione dei temi coreografici: quattro *ballonnés*, e di seguito quattro *emboîtés* con giro (mezza *pirouette* con la gamba che esce all’*écarté*), *tombé*, *coupé*, *pas de chat* e *pas de bourrée* sul posto. Questo tema si incornicia in un metro quaternario suddiviso in battute, poiché la coda danzata inizia dalla seconda metà della battuta in metro binario, mentre Petipa la costruisce in un tempo quaternario: per questo danzarla è molto difficile. La coda prosegue fino alla fine sulla base della musica in metro binario. La forma a canone-fuga è condotta idealmente. Cambiare qualcosa in essa significa permettere un atto di vandalismo. Il canone coreografico è molto più perfetto ne *La bella addormentata* che in *Giselle*, dove è solo accennato. Il tema nella coda delle Villi del secondo atto di *Giselle* è un’*arabesque* cantilenante in combinazione con una *sissonne*, che di nuovo si conclude con un’*arabesque* cantilenante. Nel balletto di Čajkovskij il tema danzato dato è più ampio e riunisce rigorosamente tutti i partecipanti con il motivo del *ballonné*. Nelle cosiddette «nuove redazioni registiche» de *La bella addormentata* si trovano grossolane alterazioni di questo capolavoro di Petipa. Ricostruirlo è il compito urgente dei maestri del balletto russo. Nell’intensità dell’azione la coreografia si eleva qui allo stesso livello della musica.³⁷

Tale visione dello stretto rapporto tra la coreografia di Petipa e la musica di Čajkovskij è peculiare di una nuova fase nell’elaborazione teorica di Fëdor Lopuchov. Negli anni Venti sotto l’influsso degli studi sul sinfonismo di Asaf’ev e del simbolismo di Andrej Belyj egli si era dedicato alla teorizzazione e alla messinscena della “danzasinfonia”, genere coreografico che tentava di tradurre l’archi-

Marija Anderson nel ruolo di Fleur de farine, i ruoli delle altre cinque fate furono pensati e successivamente interpretati dalle seguenti danzatrici: Aleksandra Nedremskaja (Candide), Klavdija Kuličevskaja (Fée aux miettes), Anna Johansson (Canari qui chante), Vera Žukova (Violante), Marija Petipa (Fata dei lillà). Cfr. Anna Nechendzi – Jurij Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa, Materialy. Vospominanija. Stat’i*, Iskusstvo, Leningrad 1971, p. 191.

34. Cfr. *ivi*, pp. 193-204.

35. *Ivi*, p. 191. Uno studio approfondito sulla storia della variazione della Fata dei lillà si può trovare in Natalia Zozulina, «Spjaščaja krasavica» M. Petipa v redakcijach Mariinskogo-Kirovskogo teatra, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», vol. XXIX, n. 2, 2017, pp. 31-60, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/395> (u.v. 16/6/2024).

36. Anna Nechendzi – Jurij Slonimskij (a cura di), *Marius Petipa, Materialy. Vospominanija. Stat’i*, cit., p. 205.

37. *Ivi*, pp. 205-206. Ove non diversamente specificato, le traduzioni sono state curate dall’autrice del presente saggio. Relativamente agli scritti di Fëdor Lopuchov si fa poi presente che 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. 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 Lopuchov, *Writings on Ballet and Music*, edited and with an introduction by Stephanie Jordan, translations by Dorinda Offord, The University of Wisconsin Press, Madison 2002.

tettura sinfonica musicale nella danza secondo rigorosi criteri di oggettività. Secondo Lopuchov, il sinfonismo si sarebbe potuto manifestare non solo a livello musicale ma nella stessa arte coreografica quando i movimenti danzati non fossero stati semplicemente eseguiti a ritmo di musica, ma avessero costituito parte integrante di un'elaborazione coreografica tematica³⁸. Il suo spettacolo del 1923 dal titolo *La danzasinfonia. La magnificenza dell'universo* sulla musica della *Quarta Sinfonia* beethoveniana non ebbe successo, ma il paradigma cui diede vita sarebbe stato sviluppato già negli anni Trenta all'estero da George Balanchine (Georgij Balančivadze) e Léonide Massine (Leonid Mjasin) e si sarebbe imposto in patria nell'epoca del "disgelo" grazie al lavoro di Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij³⁹. Nel testo coevo all'esperimento sulla danzasinfonia dal titolo *Le vie del coreografo (Puti baletmejsiera, 1925)*⁴⁰ Lopuchov aveva espresso un parere ben diverso sull'operato di Petipa, lamentandosi del suo approccio alla musica di Čajkovskij. Secondo il teorico sovietico, ne *La bella addormentata* Petipa si era fondato sull'idea ancora dominante che vedeva la musica come un accompagnamento dello spettacolo di balletto, ma non come un elemento con esso cooperante, dimenticando dunque che «la danza senza musica è morta»⁴¹. In particolare, nel capitolo dedicato alle «Danze attorno alla musica, sulla musica, sotto la musica e nella musica»⁴², Lopuchov aveva analizzato nel dettaglio i momenti del Prologo dello spettacolo che rivelavano le criticità di tale approccio. Ad esempio, secondo il teorico sovietico, il momento dell'entrata della Fata dei lillà era stato sottolineato con forza da Čajkovskij con un cambio di tonalità che distingueva la Fata dei lillà dalle altre fate per indicare come la sua apparizione portasse un «principio luminoso» nell'episodio iniziale. Tuttavia, per Lopuchov, nella messinscena di Petipa ciò non fu in alcun modo estrinsecato. Più in generale, secondo il teorico, nella messinscena di Petipa l'intera entrata delle fate con il suo libero carattere di passo «da parata»⁴³ si rivelò in contrasto con la musica di Čajkovskij, che l'aveva distinta sensibilmente dall'entrata degli ospiti, conferendole un carattere «semidanzato»⁴⁴. E neanche le variazioni delle fate rispecchiavano per lui nella danza l'andamento della musica. Per quanto concerneva invece l'arrivo della Fata Carabosse, se nella musica di Čajkovskij la sua «malvagia apparizione» era sottolineata da una pausa che ne rifletteva l'impressione suscitata tra i presenti, nella messinscena di Petipa non vi era nulla del genere: lo stesso

38. Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejsiera*, Petropolis, Berlino 1925, pp. 54-55.

39. Per approfondimenti si rimanda a Marta Mele, *La forma sonata coreografica ne "Il regno delle Ombre" de "La Bayadère" di Marius Petipa rivelata negli scritti di Fëdor Lopuchov*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. XVI, n. 15, 2023, pp. 61-76, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/18751> (u.v. 16/6/2024), e a Marta Mele, *Discutendo sull'eredità sinfonica di Fedor Lopuchov: alla riscoperta de "Il vortice rosso" (1924)*, in «SigMa – Rivista di Letterature Comparete, Teatro e Arti dello Spettacolo», n. 7, 2023, pp. 357-375, online: <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/10530> (u.v. 16/6/2024).

40. Per i rimandi bibliografici all'edizione del testo si veda la nota n. 38 del presente saggio.

41. Fëdor Lopuchov, *Puti baletmejsiera*, cit., p. 29.

42. *Ivi*, pp. 61-102.

43. Cfr. *ivi*, p. 83.

44. *Ibidem*.

apparire della fata cattiva su di una carrozza sembrava a Lopuchov una scelta alquanto «discutibile»⁴⁵.

A tale proposito va ricordato come Lopuchov si dedicò concretamente ad una ripresa de *La bella addormentata* negli anni 1922-1923, ovvero all'inizio del suo incarico in qualità di assistente alla direzione e coreografo-direttore del balletto del GATOB⁴⁶. In tale occasione egli diede effettiva priorità all'integrità della musica di Čajkovskij, ricostruendo danze ed episodi pantomimici in precedenza scomparsi. In verità, egli giudicò «eccezionalmente buone» le danze e le *mises-en-scène* realizzate da Petipa, limitandosi ad esprimere il proprio disappunto relativamente ai tagli musicali⁴⁷. Secondo Lopuchov, alcuni di essi erano stati operati in occasione della messinscena del 1914 con le nuove scenografie di Konstantin Korovin⁴⁸. Essi avevano privato lo spettacolo delle danze del principe Desiré durante la caccia, così come dell'adagio di Desiré con la Fata dei lillà nel secondo atto, nonché dell'*entrée* e della sarabanda dell'ultimo atto. Sempre in questo atto, la variazione eseguita nel 1890 da Pavel Gerdt nel ruolo di Desiré era nel 1914 passata alle Pietre Preziose. Altri tagli risalivano invece all'epoca della stessa messinscena originaria di Petipa. Era questo il caso della variazione della Fata dei lillà nel Prologo, tagliata perché assegnata alla danzatrice Maria Petipa che nelle parole di Lopuchov «non danzava il classico», con la conseguenza che «la *suite* di danze delle fate non aveva conclusione né musicale, né danzata»⁴⁹. Inoltre, prima della messinscena di Lopuchov, non erano mai state eseguite le «meravigliose» pagine musicali dell'*entr'acte* sinfonico che introduceva nell'atmosfera del sonno di Aurora⁵⁰. Dunque, nella sua ripresa Lopuchov cercò di riportare alla luce i pregi della versione musicale originaria, reinventando *ex novo* le danze mancanti nello stile che egli attribuiva a Petipa. Per le danze degli aristocratici durante la caccia, egli si ispirò alle danze de *La prova di Damis*. Sempre *ex novo* compose l'*entrée* del *pas de deux* delle nozze dei protagonisti nell'ultimo atto e la variazione di Aurora nel secondo atto (per la quale, come racconta Lopuchov, in precedenza si usava un'altra musica)⁵¹. Infine, per la variazione della Fata dei lillà nel Prologo Lopuchov partì dal ritratto della fata delineato da Čajkovskij nella musica, oltre che dalla caratterizzazione offertane dallo stesso Petipa in altri episodi del balletto:

45. *Ivi*, pp. 82-84.

46. La ripresa de *La bella addormentata* andò in scena inizialmente l'8 ottobre 1922 al teatro GATOB e fu poi perfezionata il 31 ottobre 1923 nello stesso teatro con la trasformazione del *pas de quatre* del terzo atto nel *pas de deux* di Aurora e Desiré. Nei ruoli principali: Elizaveta Gerdt (Aurora), Michail Dudko (Desiré). Cfr. Natalia Zozulina – Valentina Mironova, *Peterburgskij balet. Tri veka: chronika. Tom IV. 1901-1950*, Akademia Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj, San Pietroburgo 2015, p. 270 e p. 285. GATOB era la sigla con cui si indicava il Teatro accademico statale d'opera e balletto di Pietrogrado/Leningrado. L'ex Teatro Mariinskij assunse tale nome tra il 1920 e il 1935, prima di essere rinominato Teatro Kirov.

47. Fëdor Lopuchov, *Šest'desjat let v baleta*, Iskusstvo, Moskva 1966, p. 225.

48. Secondo alcune fonti a riprendere la coreografia nel 1914 fu Nikolaj Sergeev, secondo altre fu invece Aleksandr Gorskij. Cfr. Marina Konstantinova, "*Spjaščaja krasavica*". *Šedevry baleta*, cit., p. 144.

49. Fëdor Lopuchov, *Šest'desjat let v baleta*, cit., p. 226.

50. *Ivi*, p. 227.

51. *Ibidem*.

Mi sembrava che la variazione conclusiva della *suite* dovesse fondarsi sui salti, che avrebbero creato l'immagine della fioritura della natura e allo stesso tempo della sua pacificazione. In modo conforme usai nella variazione anche le braccia della danzatrice. Volevo distinguere questa variazione dalle altre, elevando con ciò stesso la figura della Fata dei lilla.⁵²

Se negli anni Venti, Lopuchov contestò piuttosto aspramente l'approccio al sinfonismo musicale di Čajkovskij da parte di Petipa sia discutendone i difetti nell'attività teorica sia cercando di correggerli nella propria attività di coreografo-ricostruttore, il giudizio più mite su Petipa contenuto nelle proprie *Memorie* (*Šest'desjat let v baletě*, 1966) in relazione alla ripresa de *La bella addormentata* va riferito ad una revisione delle proprie opinioni da parte di Lopuchov a distanza di circa cinquanta anni dalla prima teorizzazione. Nel contestualizzare tale cambiamento ci appare opportuno ricordare che il genere coreografico del "coreodramma sovietico" (noto anche come *ballet-pièce* o *drambalet*; in esso sulla danza prevaleva una sorta di pantomima psicologica danzata) aveva ormai ampiamente dimostrato i suoi limiti⁵³. Grazie al clima di libertà riconquistata nel periodo successivo alla morte del segretario generale del PCUS Iosif Stalin nel 1953, giovani coreografi come Jurij Grigorovič e Igor' Bel'skij ripresero gli esperimenti di Lopuchov degli anni Venti proponendo un nuovo paradigma di "sinfonismo coreografico" che avrebbe ribaltato il precedente rapporto tra la pantomima e la danza, affidando a quest'ultima in una forma rielaborata la centralità assoluta nello spettacolo di balletto⁵⁴. Conservando del "coreodramma sovietico" i meriti dell'avvicinamento del balletto al teatro drammatico, si puntava adesso ad ottenere tale risultato tramite il riflettersi dello sviluppo musicale sinfonico nelle immagini danzate⁵⁵. L'opportunità di constatare i nuovi risultati coreografici diede probabilmente modo a Lopuchov di ripensare il proprio approccio all'operato di Petipa, correggendo alcuni giudizi espressi negli anni Venti.

Oltre alla teorizzazione del "canone coreografico" rintracciabile nella coda delle Nereidi formulata nelle note di commento ai materiali di Petipa, in un proprio volume del 1972 dal titolo *Le rivelazioni coreografiche* (*Choreografičeskie otkrovennosti*) Lopuchov arriverà a sostenere che ne *La bella addormentata* Petipa avesse compreso appieno il lavoro di Čajkovskij e che avesse apportato dei tagli musicali solo perché costretto. Secondo Lopuchov, la presenza di questi tagli certamente alterò il corretto sviluppo delle figure dello spettacolo, ma nel complesso il *modus operandi* di Petipa aprì la

52. *Ibidem*.

53. Sul genere del "coreodramma sovietico" si veda Marta Mele, *La codificazione dei processi compositivi del coreodramma sovietico. Il caso de "La fontana di Bachčisaraj"*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*, a cura di Vito Di Bernardi, n. 134, 2020, pp. 127-146 e Marta Mele, *La discussione su "Le fiamme di Parigi" (dicembre 1932): la transizione verso il "coreodramma sovietico" riflessa nei dibattiti dell'epoca*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale. Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo della Sapienza Università di Roma – Parte prima*, a cura di Aleksandra Jovičević, n. 136, 2021, pp. 87-105.

54. Sul nuovo emergere del sinfonismo coreografico nel periodo del "disgelo" si veda Christina Ezrahi, *I Cigni del Cremlino. Balletto e potere nella Russia sovietica*, trad. it. Marta Mele, Gremese, Roma 2017, pp. 123-130.

55. Cfr. Viktor Vanslov, *Balety Grigoroviča i problemy choreografii*, Iskusstvo, Mosca 1968, p. 22.

strada a Gorskij e Fokin⁵⁶. Più significativamente, in questo testo Lopuchov sostiene che Petipa, utilizzando la danza classica al livello di sviluppo in cui essa si trovava nella sua epoca, si comportò «come un fine musicista e un fine coreografo», comprendendo «la sostanza dell'intonazione della musica de *La bella addormentata*», ed utilizzando la posa *effacée* e i movimenti *en dehors* per rivelare «l'apertura», «il principio luminoso» che corrisponde alle tonalità maggiori della musica⁵⁷. Nello scritto Lopuchov analizza poi nel dettaglio le singole variazioni delle fate nel Prologo per comprenderne i temi coreografici e spiegarne le riprese drammaturgiche all'interno del balletto, facendo dunque risaltare la sostanza sinfonica della coreografia cui diede vita il *maître de ballet* di origini francesi. Nel seguire Lopuchov, scopriamo dunque come i doni delle fate nel Prologo de *La bella addormentata* abbiano una componente propriamente coreografica. Lo dimostra già la variazione della prima fata nella cui coreografia è racchiuso il dono della tenerezza. Se nella musica il tema della tenerezza risuona nella melodia dell'oboe, accompagnato dal clarinetto e dagli archi, la coreografia per come analizzata da Lopuchov riflette tale sentimento nella morbidezza e nell'apertura dei movimenti:

Con un passo sulla gamba destra in punta solleva la sinistra in *demi-attitude en arrière*, con le braccia in su. Questo movimento si ripete su entrambe le gambe sette volte. Il secondo movimento è una camminata lungo il proscenio con l'accento sul *plié* della gamba sinistra (se la camminata è a sinistra), senza scendere dalle punte. Qui Petipa permise alle interpreti di improvvisare i movimenti delle braccia. La terza parte, quella finale, è la più importante. La gamba «esce» in *écarté effacé* – la posa più aperta della coreografia – diverse volte con entrambe le gambe. Sarebbe più giusto dire che la prima fata dona ad Aurora un amore tenero, per questo nelle successive variazioni di Aurora, per esempio dopo l'adagio con i fidanzati, e persino nell'ultimo atto compare lo stesso *écarté*, benché reso più difficile dal *tour en dehors*. In questo modo, una volta divenuta adulta, Aurora possiederà il dono dell'amore e della tenerezza ricevuto dalla prima fata.⁵⁸

Decisamente più movimentata e scattante è la danza della seconda fata, la quale premia Aurora con il dono dell'amore nella sua pienezza. Al ritmo della tarantella e al moto vorticoso della melodia musicale si associa il movimento del *rond de jambe* e l'energia del *pas de bourrée*:

Ella compie dei passi «all'indietro» in punta con una gamba, mentre l'altra si trova nella posizione *sur le cou-de-pied* [...], e dopo *pas de bourrée en avant*. Nella ripetizione dei passi «all'indietro» al posto dell'ultima posa *sur le cou-de-pied* si effettua un *rond de jambe en l'air* [...]. Con questi movimenti diretti *en arrière* e *en avant* si crea l'impressione di una determinazione energica.⁵⁹

Più complessa è la costruzione della variazione della terza fata. All'eleganza melodica musicale e al pizzicato degli archi si intreccia il carattere civettuolo della coreografia eseguita senza quasi mai

56. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, Iskusstvo, Moskva 1972, p. 81.

57. Cfr. *ivi*, pp. 83-84.

58. *Ivi*, pp. 87-88. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 70.

59. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 88. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 70. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 205.

scendere dalle punte:

I movimenti della prima parte della variazione sono tre *emboités* sulle punte, di cui il terzo prolungato nel tempo. La seconda parte è rappresentata dallo stesso indietreggiare in *emboité*, ma la sfumatura di artificiosità è accentuata da un particolare movimento delle braccia, che ricorda l'avvolgimento di un gomito. La terza parte della variazione è costituita da tre *sautés* sulle punte con una gamba in posa *demi-attitude tire-bouchon*; al quarto *sauté* la gamba è portata in *demi-arabesque*; la direzione, come nella prima parte, è in diagonale. La quarta parte è costituita dall'indietreggiare sulle punte lungo una linea sinuosa. Gerdt sosteneva che nella prima messa in scena Petipa aveva coreografato degli *emboités* lungo tale linea sinuosa. Ma la difficoltà d'esecuzione lo costrinse a semplificare il movimento con un semplice indietreggiare sulle punte, come nella variazione di Esmeralda. L'ultima parte è una piena ripetizione della terza parte con un tipico finale – il *couru* sulle punte fermato in posa *attitude tire-bouchon*, la posa fondamentale della variazione.⁶⁰

Meno dettagli servono a Lopuchov per descrivere la variazione della quarta fata che porta in dono ad Aurora l'eloquenza. Il suono del flauto e dei campanelli trova la sua corrispondenza coreografica nella velocità delle punte e nel movimento delle braccia che rendono l'idea del volo:

La quarta variazione, il cui tema è condotto nell'orchestra dal flauto, per qualche ragione era eseguita dalla fata Canarino vestita con un costume di color giallo tenue, benché sia difficile immaginare che la fata donasse ad Aurora la capacità di fischiare come un fringuello. Ed ecco che una leggera civetteria si avverte sia nella musica di Čajkovskij, sia nel *couru* sulle punte coreografato da Petipa. Le fate offrono ad Aurora dei doni di cui beneficiare nella vita, cosa perfettamente compresa da Petipa. La sua soluzione, si capisce, è assai più convincente del soggetto di Vsevoložskij.⁶¹

Segue la variazione della quinta fata che porta in dono ad Aurora l'energia. Gli impetuosi intrecci del violino e del clarinetto sono sottolineati nella coreografia dalle *pirouettes* e dai salti:

L'ultima fata dona ad Aurora energia e volontà. Alcuni artisti di un passato non lontano definivano questa variazione "pungente" a causa dei movimenti genialmente inventati da Petipa, in base ai quali infrangendo di tutti i canoni accademici che richiedono la posizione arrotondata del polso, il dito indice è steso e spostato in avanti; inoltre, ai movimenti delle braccia corrisponde un energico scavalcarsi delle gambe.⁶²

Segue la variazione della sesta fata, che secondo la musicologa Rozanova rappresenta il climax musicale della *suite* di variazioni delle fate donandole una particolare solennità pur nella semplificazione melodica e ritmica⁶³. Per quanto riguarda la coreografia, Lopuchov ne *Le rivelazioni coreografiche* riferisce invece che Petipa non avesse coreografato tale variazione e che tale compito fosse spettato

60. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 89-90. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 70. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 205.

61. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 90. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., pp. 70-71. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., pp. 205-206.

62. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., p. 90. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 71. Cfr. Jurij Slonimskij, *P.I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, cit., p. 206.

63. Cfr. Julija Rozanova, *Simfoničeskie principy baletov Čajkovskogo*, cit., p. 71.

per la prima volta a lui stesso nel 1914 quando gli fu richiesto dalla danzatrice Ljubov' Egorova⁶⁴. Si tratterebbe dunque di una discrepanza oltremodo consistente tra la musica e la coreografia, risolta nel seguente modo da Lopuchov:

La variazione da me composta serve effettivamente solo come esposizione del personaggio della Fata dei lillà. La Fata dei lillà non fa in tempo a porgere un dono ad Aurora, ed in questo consiste l'incipit del soggetto nel complesso. A ciò si lega il fatto che la sua variazione [...] è stata da me costruita sulla base delle successive variazioni di Aurora, le quali sono state a loro volta costruite da Petipa sui temi dei doni delle fate nel Prologo, cosa in cui è racchiuso un grande significato. Nel comporre io la variazione della Fata dei lillà, che esprime la fioritura della primavera, ho conservato appieno il principio dell'*effacé*. Solo lì dove sembra voglia allertare Aurora, prevedendo le azioni della Fata Carabosse, compaiono due volte dei *tours en dedans*, ma sempre con le braccia libere verso l'alto, e concludendo in una posa sviluppata in *effacé*. Tutti i movimenti sono aperti ed ampi: ora *à la seconde*, ora in *écarté*. La variazione della Fata dei lillà predetermina la liberazione preparata per la piccola Aurora dai doni delle fate e difesa dalla Fata dei lillà [...].⁶⁵

Nel complesso, dalla brillante analisi di Lopuchov si nota come i temi coreografici finora evidenziati nelle variazioni delle fate siano ripresi in altri punti della coreografia di Marius Petipa per esplicitare dei legami drammaturgici, e dunque per donare una peculiare qualità sinfonica alla coreografia de *La bella addormentata*. Da tale analisi si evince come Petipa riuscì a creare uno stretto legame tra danza e musica, pur senza porsi ancora l'intento di tradurre rigorosamente in danza le architetture sinfoniche musicali come avrebbe invece cercato di fare il coreografo sovietico negli anni Venti con l'esperimento della "danzasinfonia". Tale idea è confermata dal proseguimento dell'analisi di Lopuchov. Secondo il teorico sovietico, se le variazioni delle fate costituiscono il climax del Prologo, il momento culminante del primo atto è formato dal valzer con le ghirlande e dall'*Adagio della rosa*, in cui Aurora danza con i pretendenti. Segue subito dopo la variazione di Aurora, che alla calorosa ricchezza d'emozioni espressa dal violino accompagnato dal glissando dell'arpa e dal pizzicato degli archi fonde il lirismo di una danza costruita sui temi delle variazioni delle fate nel Prologo, rappresentati in diversi *épaulements*⁶⁶. Spiega Lopuchov:

La prima parte [della variazione di Aurora] inizia dalla *glissade*, seguita da un passo in *arabesque* con transizione in *failli e attitude*. Petipa coreografo a questo punto un *renversé*, ma in seguito lo tolse per semplificare la difficile variazione in cinque parti. Dopo c'è un *pas de bourrée* sul posto, per fare una nuova *glissade* con l'altra gamba e ripetere la combinazione dall'altro lato. Questi movimenti si hanno in tutte le fate, e io li utilizzai anche per la variazione della Fata dei lillà nel Prologo. La seconda parte della variazione con i *sautés* su una gamba sulle punte, durante i quali l'altra esegue un *rond de jambe en l'air*, è un movimento derivato dalla seconda fata. La terza parte della variazione di Aurora è costruita sulle *pirouettes en dehors*, che si hanno in tutte le fate. La quarta parte è "consonante" con la variazione della prima fata nel Prologo e l'ultima parte – i *tours en manège* – sono un'eco del tema della fata Carabosse, che lo esegue nel Prologo del balletto. I *tours en manège* si eseguono *en dedans*, sono come delle ombreggiature (la base della

64. Fëdor Lopuchov, *Choreografičeskie otkrovennosti*, cit., pp. 91-92.

65. *Ivi*, pp. 92-93.

66. *Ivi*, pp. 93-94.

parte di Carabosse), mentre tutti i tours delle fate si eseguono *en dehors*.⁶⁷

Dopo aver ripercorso lo scritto del teorico sovietico ci rendiamo conto che in esso solo poche righe sono dedicate ad una riconsiderazione in termini sinfonici della parte pantomimica della messinscena. Secondo il teorico, del resto, la danza occupa il novantacinque per cento dello spettacolo *La bella addormentata* e la pantomima il restante cinque per cento, ma è vero anche che a differire è il loro stesso valore all'interno dello spettacolo⁶⁸. Scrive infatti Lopuchov:

Persino nel caso in cui l'interprete del ruolo di Carabosse avesse dovuto solo mimare (poiché la Fata Carabosse è vecchia e sembrerebbe che la sua età escluda la possibilità di danzare), Petipa si decise ad esprimere la sua cattiveria in un monologo, perché sapeva che nessuna mimica può essere comparata alla danza.⁶⁹

Secondo il teorico, ne *La bella addormentata* la pantomima subì però un'evoluzione:

Ne *La bella addormentata* Petipa si rivelò un regista riflessivo e capace di anticipare gli altri. La differenza de *La bella addormentata* dagli altri vecchi balletti, anche se di buona qualità, consiste proprio nel fatto che qui non c'è una mimica pura, ovvero la gesticolazione convenzionale dei "sordomuti". L'eccezione è costituita dai due "racconti" insensati della Fata dei lillà che hanno tagliato tutto il tessuto coreografico del balletto. So dalle parole di Širjaev che Petipa non aveva alcun rapporto con questi "racconti"; a crearli furono altre persone, tra cui la stessa Marija Petipa. Tali "racconti" sono costruiti con metodi divenuti antiquati. Ne *La bella addormentata* Petipa li rifiutò trovandone altri innovativi, suggeritigli dalla musica di Čajkovskij, anch'essa scritta in modo innovativo rispetto al balletto del tempo.⁷⁰

Spostandoci per un momento in ambito italiano, la studiosa Elena Randi in un recentissimo testo sull'epoca del balletto di Petipa ci ricorda come ai tempi la questione delle «dosi di danza e di pantomima da inserire in un balletto» fosse una questione di capitale importanza. Secondo la studiosa, in un capolavoro quale *Giselle*, realizzato nella prima metà dell'Ottocento, «tra danza *stricto sensu* e pantomima si scopre un equilibrio assai armonioso e misurato, in cui, fra l'altro, la distinzione fra i due linguaggi è piuttosto sfumata, l'uno innestandosi quasi sempre nell'altro»⁷¹. Al contrario, secondo la studiosa, nel balletto accademico del secondo Ottocento capita più spesso che la parte narrativa diventi più esigua e «non di rado poco coerente», in quanto «concepita come un pretesto per esibire la danza», dunque «la partitura gestuale che rende questa fabula, si rivela piuttosto oscura e poco comprensibile»⁷².

67. *Ivi*, pp. 94-95.

68. Cfr. *ivi*, p. 84.

69. *Ibidem*.

70. *Ivi*, p. 85.

71. Cfr. Elena Randi, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022, p. 21.

72. Cfr. *ivi*, p. 22.

Ricollegando tali argomentazioni alle osservazioni espresse dalla critica in occasione della messa in scena nel 1999 a San Pietroburgo della ricostruzione filologica de *La bella addormentata*, ci chiediamo dunque quale fosse il reale rapporto tra le dosi pantomimiche di questo spettacolo, pur con i loro deprecabili difetti, e la qualità sinfonica della coreografia del balletto originario.

Del resto, se come abbiamo visto all'inizio di questo saggio l'operazione effettuata da Vaziev e Vicharev mise in crisi la concezione di "sinfonismo coreografico" portata avanti nell'epoca del "disgelo" che donava piena centralità alla danza, già a proposito della messa in scena moscovita de *La bella addormentata* realizzata dal coreografo Jurij Grigorovič nel 1963 erano state espresse importanti riserve. Secondo lo studioso sovietico Vanslov, Grigorovič coreografò tale versione del balletto come uno «spettacolo-concerto» basato su una «suite ininterrotta di numeri danzati», il cui legame drammaturgico è molto debole. Naturalmente Grigorovič lo fece per esprimere al meglio le idee coreografiche a lui contemporanee, ma secondo Vanslov sbagliò nel rifiutare categoricamente la pantomima e le danze di carattere. Così facendo, in realtà dallo spettacolo scomparve «il confronto tra la poesia e prosa, il sogno e la realtà», tipico del balletto romantico ed essenziale per *La bella addormentata*⁷³.

Nel tentare, dunque, di comprendere meglio la qualità sinfonica veicolata nella creazione coreografica originaria di Petipa e di percepire come nel ventesimo secolo la danza abbia preso il sopravvento sulle altre componenti sceniche, rileggiamo quanto scritto dallo studioso Jurij Slonimskij sui processi compositivi di Marius Petipa e, nello specifico, sul ruolo che nel sistema di narrazione utilizzato da tale coreografo occupava il *pas d'action*.

Come suggerisce Slonimskij, Petipa elaborò autonomamente e nei dettagli il piano del Prologo e degli atti successivi ancor prima di incontrare Čajkovskij, costruendo lo spettacolo di balletto in modo del tutto innovativo. Nell'analisi di Slonimskij, in ogni atto era presente un incipit e uno scioglimento, e il punto nodale di ogni atto offriva una caratteristica diversa della protagonista. Secondo tale studioso, il ricorso alle analogie strutturali non testimoniava una povertà d'immaginazione da parte di Petipa, bensì permetteva che allo sviluppo sinfonico della musica si associasse una particolare qualità sinfonica della coreografia, costituita dall'elaborazione dei temi danzati al fine di donare integrità al loro sviluppo drammaturgico. Per realizzare tale proposito, l'intensità drammatico-emotiva di ogni atto era pianificata sulla base di uno schema fisso. L'inizio dell'atto era affidato al recitativo pantomimico o alla danza di carattere. Seguivano una grande danza e dopo un *pas d'action*, ovvero un *ensemble* danzato con un adagio al centro. La danza e la pantomima in questo tipo di costruzione smisero dunque di essere in antagonismo e gli aspetti virtuosistici acquisiti tramite il contatto

73. Viktor Vanslov, *Balety Grigoroviča i problemy choreografii*, cit., pp. 145-147.

con le danzatrici italiane vennero ad acquisire un senso nella costruzione dell'immagine coreografica⁷⁴.

In occasione di recenti convegni dedicati a Petipa, l'analisi di Slonimskij è stata ampliata nella Russia post-sovietica dallo studioso Boris Illarionov. Secondo la sua formulazione sia il *Pas de six* delle fate nel Prologo, che il *Pas d'action* d'Aurora nel I atto, o il *Pas d'action* delle Nereidi del II atto sono una forma classica destinata ad esprimere il momento culminante dell'azione interiore, il cui sviluppo è preparato dalla scena danzante del Prologo, dal valzer nel primo atto e dalla scena della caccia nel secondo atto, che lo studioso descrive come grandi composizioni dalle molte figure o altrimenti come *divertissement*. La marcia del Prologo o la scena delle filatrici nel primo atto altro non sono che scene pantomimiche atte ad esprimere l'esposizione e l'incipit dell'azione esteriore. La scena di Carabosse alla fine del Prologo, la crescita del bosco alla fine del I atto, il panorama e la scena nella stanza di Aurora alla fine del II atto, così come l'apoteosi alla fine del III atto, altro non sono che composizioni scenografiche che includono elementi di pantomima. Esse servono a sciogliere l'azione esteriore e a ripristinare l'ordine iniziale. In sostanza l'azione del balletto si sviluppa specularmente in ogni atto prevedendo un movimento rispetto alla stasi iniziale, e si scioglie poi ritornando in una situazione di staticità⁷⁵.

Naturalmente, tale formulazione critica non appare definitiva, aprendo la scia a una serie di domande sulla reale dimensione statica o dinamica del sinfonismo coreografico di Petipa. Nel tentare di aprire una strada a futuri studi su un classico che non perde mai di attualità, ci tornano alla mente le considerazioni maturate dalla danzatrice russa Natal'ja Makarova, emigrata in Occidente nel 1970, in rapporto alla personale lunga esperienza nell'interpretazione dei balletti classici. Testimoniando il proprio approccio al ruolo di Aurora ne *La bella addormentata*, nella sua autobiografia la Makarova spiega come tale personaggio si costruisca “in crescendo” nei diversi atti del balletto e come di fatto le sfumature impresse da ogni interprete ridefiniscano ogni volta in modo nuovo il rapporto della danza con la musica⁷⁶.

Al momento attuale ci sentiamo tuttavia di ribadire che la coreografia originaria de *La bella addormentata* ideata da Petipa presentava una qualità sinfonica che senza cercare di tradurre rigorosamente in danza l'architettura musicale riusciva comunque ad intrecciarsi saldamente con la musica. Il sinfonismo della coreografia si fondava in sintesi sull'elaborazione dei temi danzati e sulla loro ripresa

74. Jurij Slonimskij, *Dramaturgija baletnogo teatra XIX veka. Očerki. Libretto. Scenarii*, cit., pp. 326-331.

75. Cfr. Boris Illarionov, *Struktura choreografičeskogo dejstvija v «Spjaščej krasavice» M. I. Petipa*, in «Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj», vol. XLIX, n. 2, 2017, pp. 16-30, online: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/394> (u.v. 16/6/2024).

76. Natalia Makarova, *La danza, la mia vita*, Gremese International, Roma 2015, pp. 166-168 (ed. in lingua russa, *Biografija v tance*, Artist.Režisser.Teatr, Moskva 2011). La testimonianza della danzatrice è particolarmente importante in quanto ella ebbe la possibilità di confrontare direttamente la versione di Konstantin Sergeev con la tradizione inglese che prese qui vita originariamente da Nikolaj Sergeev, benché l'esperienza più significativa per la danzatrice fu il confronto con la versione del balletto realizzata da Kenneth MacMillan nel 1973. Cfr. *ivi*, pp. 124-125.

nei momenti più opportuni della drammaturgia coreografica al fine di donarle integrità e profondità di contenuto. Inoltre, la struttura drammaturgica usata era capace di comporre i diversi elementi pantomimici e di danza al fine di predisporre i momenti culminanti dell'azione coreografica. Tale sapiente organizzazione riusciva a creare un'armonia di fondo che sembrava voler ricondurre dal movimento alla stasi. Affidando però alla danza i momenti culminanti dell'azione, Petipa ne sprigionava il potere evocativo e non univocamente traducibile a parole. Unendosi con la ricchezza di sentimenti espressi dalla musica, la danza diveniva fonte di ispirazione per innumerevoli letture interpretative, tuttora da esplorare.

Valeria Maria Lucchetti

“La Torre”. La *Totentanz* dell’*Unpolitischen* in Hugo von Hofmannsthal

Il *sentire* come risposta alla crisi primonovecentesca

Posto che la *reductio* al puro *Cogito*, rampante nella tradizionale metafisica occidentale, fu arginata dalle investigazioni organiche e psichiche, condotte a fronte delle questioni neurologiche, psicanalitiche e filosofiche che contraddistinsero l’arco cronologico che abbraccia la *fin de siècle* ottocentesca e la prima metà del ventesimo secolo, l’impasto teoretico-ontologico di Hugo von Hofmannsthal propose il riposizionamento estetico dell’*Essere* in virtù della paradigmatica figura dello *Übermensch* di Nietzsche.

In un’epoca in cui si assiste al «cortocircuito fra nuovi linguaggi artistici e [alla] “valorizzazione” del corpo»¹ il *filosofo-poeta* ripensa il soggetto nella sua complicità animico-organica, che comporta una rilettura delle recondite interazioni con il *Mondo*. Si immette dunque sulla linea critica di altrettanti riformatori del teatro che avvertono la necessità di rinnovare la scena, affinché torni a mostrare «le esigenze e i bisogni della vita e dei viventi»² in concordanza con «la pressante eticità che costituisce l’assillo della temperie espressionista, quella volontà di palingenesi individuale e sociale»³ – per dirla, rispettivamente, con i termini di George Fuchs e Felix Emmel. La figura del drammaturgo viene glorificata a guisa di strumento ausiliario per captare la bassezza dell’umanità primonovecentesca, di modo che si compia il suo risanamento in forza di una consapevole aderenza alla *Natura*; aspetto che, a sua volta, implica la ricostruzione di una moralità confacente, appunto, agli equilibri del *Cosmo*. Hofmannsthal palesa quindi un approccio fenomenologico integrativo in virtù dell’*aisthesis*, intesa come criterio principale nella realizzazione di un nuovo linguaggio congeniale alla *Vita*, dove coes-

1. Elisa Guzzo Vaccarino – Silvia Carandini (a cura di), *La generazione danzante. L’arte del movimento in Europa e nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997, p. 18.

2. Cfr. George Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, Müller, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 21.

3. Cfr. Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 27.

senzialità e *co-ēx-sistentia* si realizzano all'insegna della *σύνθεσις*, e il cui esito più alto si riscontra nell'opera ultima: *La Torre* (1927)⁴.

Prendendo le distanze da *l'art pour l'art*, l'opera d'arte inizia a essere designata tale nell'interazione con il fruitore, poiché egli ne fa *Erlebnis* [Esperienza vissuta] per riverbero ritmico-organico, come asserisce Fuchs. L'ambiente del palcoscenico si presume in grado di instillare nel pubblico una rinnovata vitalità, che è capace di renderlo "attivo-reattivo" e di ricondurlo al *Tutto*. La riconciliazione con le forze universali che precedono l'umano è intravista, dunque, in uno slancio dionisiaco, valutata l'entusiastica sinergia; di conseguenza, in merito al commercio *inter partes*, l'individuo torna a pensarsi come *entità-tra-le-entità*. Il teatro è allora concepito in qualità di mezzo per eccellenza nella restituzione della corallità, dal momento che avverte la pulsazione della radice primigenia rivelata dell'umano e, perciò, il suo *essere-nel-mondo*. Come specifica ancora Fuchs, un battito ancor più efficace se manifestato nel «movimento ritmico del corpo umano nello spazio», in quanto «quintessenza della teatralità»⁵ stessa. E a proposito di movimento, Umberto Artioli, indagando tale temperie culturale, conferma che «la "nuova danza" tedesca (dalla "danza libera" di Rudolf von Laban al nascente *Tanztheater* nelle sue varie forme) scaturisce infatti dallo studio cosciente e sistematico dell'espressione corporea come strumento inalienabile e diretto del sentire individuale e collettivo»⁶. Detto ciò, Hofmannsthal non è distante dal clima appena descritto, e con il protagonista de *La Torre*, Sigismund, presta attenzione al fatto che l'*Essere* è in grado di *ēx-sistere* grazie alla fatticità del *gestūs* e al *disvenire* tramite esso, individuando nel teatro un ambiente di apertura a una condizione estatica che permette di trascendere la maschera ontica del quotidiano per indagare l'interiorità tramite il focus "extra-quotidiano". Guardando oltre la struttura biologica, Hofmannsthal assume un'angolatura presaga, sensitiva e taumaturgica per modellare Sigismund in ottemperanza alla plasticità cinestetica e liminale dell'atto etico, in quanto *terza via* congeniale alla «teodicea dei sensi»⁷: quella del principe si fa *corpo-grafia* che si rivela nel suo "evento coreico", perché ascritta al metamorfico divenire e al *sopravanzamento*. Il giovane è l'incarnazione della cultura della «*Körperseele*, il corpo agito dallo spirito, l'espressione fisica dell'anima dell'individuo»⁸ che caratterizza l'*Ausdruckstanz* tedesca. Sembra perciò lampante che il *Trauerspiel* sia una tela organica e psico-spirituale insieme, dove il trascendimento

4. Qui si prende in esame l'ultima versione del *Trauerspiel*. Ogni riferimento è tratto da Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, trad. it. di Silvia Bortoli Cappelletto e con un saggio di Massimo Cacciari, Adelphi, Milano 2012 (I ed. *La Torre*, in *Gesammelte Werke: in drei Bänden*, Bd. III, S. Fischer, Berlin 1934).

5. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 17.

6. *Ivi*, p. 21.

7. Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, Bd. X, hrsg. von Ernst Behler in Beratung mit Jean Jacques Anstett und Hans Eichner, Schöningh, Paderborn et al. 1960, p. 109 [traduzione letterale].

8. Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Cue Press, Imola 2015, p. 97 (I ed. Il Mulino, Bologna 1988).

del protagonista – «mistico *senza* misticismo»⁹ – sancisce l’apertura sinestetica fra visibile e invisibile, nonché il ponte fra i *puncta* materialistico e moralistico che è venuto meno. Infatti il suo vorticare bacchico e apollineo consente al *poeta doctus* di perseguire l’amplesso tra *Forma e Spirito*, al fine, così, di rispondere adeguatamente alla *quaestio* più calzante: «Si deve nascondere il profondo? Dove? Nella superficie»¹⁰. Hofmannsthal si cimenta nell’eccedere la forma attraverso la performance di Sigismund, appunto, in cui l’acme dell’avanzare motorio è segnato dall’approssimazione a quel silenzio che si confà al *logos* non-verbale di Tersicore. Un processo, quest’ultimo, che, penetrando le viscere dell’uomo e del mondo, anela alla *chair* dell’Arte¹¹.

Nel dettaglio, insistendo sulle discipline coreutiche, il drammaturgo e librettista austriaco è approdato a una notevole considerazione e sublimazione della danza poiché è consistita in una risposta alla crisi del linguaggio e, nel dettaglio, alla sua identità di poeta. Le sorelle Wiesenthal, Ruth St. Denis, Isadora Duncan e Vaclav Nižinskij sono alcuni fra i nomi di spicco con cui prese contatto. D’altronde, basti anche dare solo un primo sguardo al libro degli ospiti di casa Rodaun¹² per conoscere le frequentazioni che, incarnando le contraddizioni dell’epoca, impressero un radicale segno nel suo *modus operandi*, accompagnandolo nel passaggio – mai netto – dalla *poesia poetata* simbolista al fervore drammaturgico, ascrivibile alla *Lettera di Lord Chandos* (1902)¹³. In un panorama oscillante fra visibilio e turbamento, spiritualità e materialità, castità ed erotismo, sgorgato da una percezione del corpo umano *altra*¹⁴, Hofmannsthal fa del *Chandos* «un manifesto del deliquio della parola e del naufragio dell’Io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio»¹⁵, come analizza Magris. Ammette così l’impossibilità di incasellare i fenomeni entro griglie monolitiche, in quanto non confacenti al divenire *ad infinitum* del *Mondo*. Il soggetto moderno, del resto, non fu più letto come suscettibile di definizione mediante i tradizionali strumenti espressivi, dal momento che ogni cate-

9. «Chandos-Brief. Die Situation des Mystikers ohne Mystik». Hugo von Hofmannsthal, *Ad me Ipsum*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze III (1925-1929), Buch der Freunde, Aufzeichnungen (1889-1929)*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 601 [corsivo mio].

10. «Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche». Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*, cit., p. 268.

11. Cfr. Caterina di Rienzo, *Per una filosofia della danza. Danza, corpo, chair*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

12. Il libro degli ospiti di casa Rodaun è online: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/CBAWFBSTPSUXX744NV2UWLIDLLZEEMBF?isThumbnailFiltered=true&query=Ruth+St.+Denis&rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=11> (u. v. 8/4/2024).

13. Il passaggio è riconducibile a Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in «Der Tag», n. 489, Berlin, 18 Oktober 1902. Per un ulteriore approfondimento cfr. Timo Günther, *Bild und Begriff: Zur Poetik von Hugo von Hofmannsthals “Ein Brief”*, in «Poetica», vol. XXXIII, n. 3/4, 2001, pp. 525-548.

14. Delsarte e Dalcroze, per esempio, sono alcuni nomi nevralgici da cui è sfociata una rifondazione pedagogica, musicale, estetico-filosofica della danza. I nuovi studi sulla percezione del corpo (che qui non verranno approfonditi), portarono le danzatrici e il danzatore di cui sopra (insieme a molti altri) a sperimentazioni e teorie altre rispetto agli schemi canonici del balletto. Per un primo approfondimento cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.

15. Claudio Magris, *L’indecenza dei segni*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di Marga Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974, pp. 9-14: p. 10.

goria venne ricodificata in ossequio alla *dynamis*, sicché «nulla si lasciava più contenere in un concetto»¹⁶; di qui, «un incomprensibile disagio anche solo a pronunciare le parole “spirito”, “anima” o “corpo”»¹⁷. Fu perciò inevitabile la crisi: se il rapporto semantico simboleggiava il legame *Io-Mondo*, persa la connessione fra significante e significato, venne meno la sintesi *Io-Mondo*. Sulla scorta dello iato fra il sistema psico-fisico e quello simbolico del lessico, oltre alle sollecitazioni coreutiche, Hofmannsthal si è inserito, così, nella ricerca dell'unità ontologica dell'*Essere*, animato, insieme, dall'urgenza di captare un terreno fertile dove accudirne i germogli, tenendo conto che «solo con l'estasi è possibile raggiungere, sulla scena, l'agognata unità di parola e di gesto»¹⁸.

Elettra (1904)¹⁹ costituisce il preludio a tale approccio, perché «è una tragedia integralmente, irriducibilmente umana»²⁰ il cui iter teleologico verte sulla restituzione estetico-coreica del sentire che scuote il *γένοϋς*. Peraltro il suo ritratto angustiato risponde alle fondamenta dell'Espressionismo, dove «l'uomo, in quanto corpo, scrutando di nuovo se stesso ha sentito che dal suo intimo, dal movimento di questo apparato [...] scaturiscono esperienze spirituali; ha percepito che c'è vita ed energia che preme verso l'esterno, che chiede di essere libera e di avere forma»²¹. Hofmannsthal mette in pratica quanto proferito nella *Lettera*: il vorticare conclusivo della presunta menade consta nella vetta del *pathos*; o meglio, nel delirio di un rito di venerazione e di abnegazione alla figura paterna, dove il rimuginare è assorbito dall'imperativo «taci e danza!»²². Sebbene un simile slancio dionisiaco la conduca in un quadro “extra-quotidiano”, quest'ultimo resta pur sempre parallelo e adeso al presente, a una condizione da cui non riesce a sradicarsi. La sua parola resta fine a sé stessa: Elektra medita la morte, riflette, ribatte, però non si mobilita, spirando in funzione dell'anelito alla vendetta. Il linguaggio del personaggio non corrisponde al suo corpo, piuttosto pare dissociato; vale a dire che non significa nel concreto ciò che vorrebbe significare, poiché trova nella principessa un'entità incapace di incarnarlo e *agirlo*. Pertanto, l'estasi perseguita con la fluttuazione estetica della danza non permette affatto a Elektra la catarsi rispetto al sangue che rigetta, ma che decanta con la rivalsa. In una simile tragedia, dunque, si avverte sì il bisogno di individuare una *Kultur* che sappia rivivificare e, poi, esprimere le necessità della *Moderne* di cui sopra, tuttavia l'ambiente del teatro persegue *tout court* l'idea di un *Kreis*²³ etico-estetico solo con l'ultima produzione, poiché quella di Sigismund è

16. Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di e trad. it. di Roberta Ascarelli, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1992, p. 17.

17. *Ivi*, p. 13.

18. Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 179.

19. Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, trad. it. di Giovanna Bemporad, Garzanti, Milano 1981 (I ed. *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles*, S. Fischer, Berlin 1904).

20. Alberto Rizzuti, *La danza di Elektra*, in Giangiorgio Satragini – Chiara Sandrin (a cura di), *Musica e cultura di fronte alla Grande Guerra*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, pp. 93-119: p. 102.

21. Fritz Böhme, *Movimento ed espressione*, citato in Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 30.

22. «schweigen und tanzen!». Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, cit., pp. 140-141.

23. Il termine “Kreis” è ripreso dalla cerchia letteraria tedesca *George-Kreis*, fondata alla fine del XIX secolo da Stefan

un’ approssimazione psico-fisica al silenzio che fa vibrare gli animi; è un sacrificio incondizionato che interessa gli spettatori, invitandoli a riconoscere una *Zivilisation*²⁴ fino a quell’altezza giudicata «irreligiosa, meccanicista, cosmopolita, disincantata, in una parola *inorganica*»²⁵.

Il vorticare iniziatico della *veritas* nella *vanitas*

Nella cornice “nervosa” del regno, l’amletico Sigismund è scolpito plasticamente e in chiave espressionistica sia nella foggia animalesca che nel suo *animus labantem* di melanconico. Le Maschere sono altresì animate da fluttuazioni psichiche; o meglio, incarnano derive di “castelli in aria” affette da «brama furibonda», la quale frutta constatazioni opinabili riflettendosi nello *Spiegel* [Specchio] del principe. Avanzano, così, una giustapposizione di «aspirazioni impotenti»²⁶, perché maturate nel solco di una radice prima estirpata, come nota l’«acuto fisionomista»²⁷ qual è il Medico: «Nel posto in cui questa vita è divelta dalle sue radici nasce un vortice che ci trascinerà tutti con sé»²⁸. Il regno è dunque architettura ai limiti dell’immaginifico; circuito neuronale di soggetti fabbricatori di chimere ascritti all’atto comunicativo del nominare. Ma l’itinerario psicologico per eccellenza è proiettato da un’unica coscienza: la «coscienza incarnata»²⁹ di Sigismund, che esplose nella sua azione mormorante come “eco corporea” sulla superficie della *vanitas*. Se in un primo istante vita e sogno³⁰, esteriorità e interiorità, temporalità e atemporalità gli appaiono intrecciate, «l’evasione fisica dalla torre sarà accompagnata da un salto psicologico dalla realtà onirica alla realtà storica»³¹. L’uomo Sigismund scopre, attraccando al regno, che è *è-nel-mondo*. Archetipo della *Verità*, grazie alla mistica intuizione che gli proviene dall’esperienza sensoriale, risolve quindi gli interrogativi visionari persistenti; ossia le figurazioni di cui è pregna la torre, che è simbolico baluardo *versus* la «*pax apparens*»³², luogo edenico *sui generis* che sottrae il Messia qual è ai fraintendimenti del regno, fornendogli gli strumenti conosci-

George e a cui prese parte anche Hofmannsthal. Qui viene adoperato per far leva sull’anelito del *poeta doctus* circa la possibilità di un’intesa spirituale e intellettuale collettiva.

24. La differenza fra *Kultur* e *Zivilisation* consta, rispettivamente, nel riferimento alla dimensione artistico-metafisica e alla sfera dei valori convenzionali borghesi. Fra coloro che si occuparono della distinzione, si menziona Thomas Mann in quanto esponente della *Konservative Revolution*, nonché personalità assai influente per Hofmannsthal.

25. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 180.

26. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 26.

27. *Ivi*, p. 25.

28. *Ivi*, p. 20.

29. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 59.

30. L’approssimazione alle istanze freudiane è incontrovertibile. Inoltre, si intravede l’opera di riferimento: *La vida es sueño* (1635) di Pedro Calderón de La Barca, dramma filosofico-teologico da cui però Hofmannsthal prende le distanze in chiave morale.

31. Peter A. Stenberg, *Hofmannsthal and Sigismund: The Move from the Tower*, in «*Monatshefte*», vol. LXVII, n. 1, 1975, pp. 21-36: p. 27 [traduzione letterale].

32. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, in Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., pp. 161-228: p. 195.

tivi necessari per un approccio che non perda di vista l'*Ursprung* [Origine] che interroga.

È così che Sigismund intraprende un *motus* iniziatico nel regno imbestiato del padre, Basilius. Non è un caso, allora, se la chiave analitica inerente alla drammaturgia dell'opera si deve trarre dallo schema ermeneutico pertinente al passaggio dallo status preesistenziale a quello esistenziale: se il primo presuppone una perfetta aderenza alla propria interiorità, il secondo vuole l'interazione con l'esterno. In obbedienza a tale criterio paradigmatico, Sigismund va scoprendosi innanzitutto come *Leib* anziché *Körper*³³, la cui presenza non è però plausibile. A rincalzo, l'incisività delle constatazioni del Medico circa il dualismo dal sapore cartesiano: «Il battito non è buono, e tuttavia – garantisco – il muscolo cardiaco è vigoroso. Ma voi smentite il vostro cuore... *Cuore e cervello devono essere in consonanza*. Ma voi avete acconsentito alla *separazione diabolica*, avete represso i nobili visceri»³⁴. L'insistenza sulle sostanze organica e spirituale del protagonista è significativa. Fin dal principio, Hofmannsthal non ne trascura lo status animico e psico-fisico, piuttosto preme a più riprese sul fatto che «deve essere penetrato in lui un raggio che ne ha destato l'essenza più profonda»³⁵ al punto che «voler guarire il [suo] corpo agendo solo sul corpo sarebbe da ciarlatano»³⁶. Sicché fa ulteriore luce sul taglio coreutico *sui generis* del *Trauerspiel*, educando lo spettatore a fruire il principe nel suo iter animico-motorio.

Lo iato che si evince durante la transizione al regno è pregno della risposta all'interrogativo «Dov'è il mondo?»³⁷. Il moto percettivo verso l'esterno suggerisce che tra Sigismund e il regno si instauri una relazione pragmatica, in quanto garanzia del riconoscimento del corpo-*proprio*, che allora fuoriesce dalle condizioni di astrattezza e insufficienza esistenziali. Vale a dire che al giovane urge lo specchio spettrale delle Allegorie per intendere appieno sé stesso, tanto quanto queste reclamano lo *Spiegel* del *Politico* – come Maschera, si badi – che egli potrebbe rivestire per sanare il caos del regno, il cui sgretolamento però non si arresta per difetto di empatia. Sulla scia di Fuchs, si potrebbe dire, quindi, che si intende «l'assolutamente disarmonico come necessario all'armonia»³⁸ e, soprattutto, che è imprescindibile «la vertigine sacrificale»³⁹ per dimostrare la natura effimera dell'umano accettato dall'incrostazione solipsistica dell'ego – una condizione che è peraltro intrinseca ai subbugli di Weimar, che è conflitto e, al contempo, riorganizzazione in potenza. L'«interazione-scontro» con Sigismund è inevitabile: auto-percezione e percezione sanciscono le fasi di formazione e di affermazione del principe nelle vesti di *alter Christus*. Nonostante il regno non sia definibile effettivamente come terreno trans- e intersoggettivo, egli è tale in virtù dell'intercorporeità che gli assicura di avvertire

33. Considerando la filosofia tedesca, per *Leib* si intende «essere un corpo», quindi il vocabolo si riferisce al corpo vivente; *Körper*, invece, significa «avere un corpo», dunque si riferisce al corpo nella sua materialità.

34. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., pp. 25-26 [corsivo mio].

35. *Ivi*, p. 18.

36. *Ivi*, p. 20.

37. *Ivi*, p. 17.

38. George Fuchs, *Deutsche Form*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 63.

39. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 64.

il corpo altrui, in primis, come percipiente e, *in secundis*, come pensante. Va da sé che una simile relazione permette l’imbastimento di un legame etico, la cui verità si radicherà nella tensione fra parola e azione, atto e discorso, e troverà sommo compimento nella mistica del silenzio. Infatti il mormorare è l’imperativo etico del *Trauerspiel*, che convalida la smaterializzazione del “fisico” in nome di una spiritualizzazione che si discosta dal *logos* come *instrumentarium*, immettendosi, così, nella drammatica corrente del *sentire*; di qui, il legame solido con i nuovi principi coreutici che «esaltarono la manifestazione diretta del sentire profondo (dell’anima, dunque, e dell’inconscio) attraverso l’espressione esteriore»⁴⁰, onde per cui il teatro divenne svelamento di ciò che è immanente nell’essere umano.

Facendo leva sugli studi di Cacciari, l’io incarnato di Sigismund è il solo in grado di *transcendersi* nel segno di una postura intenzionale estatica, in quanto archetipo della «Pax vera [che] è la Pax profunda»⁴¹; del *Politico pontifex* garante di un ponte fra le parti e, perciò, della concordia creaturale nella presunta «civitas Dei»⁴² dell’*oltre*. È capace di incedere fra le Maschere, dove la deflagrazione animico-viscerale del padre funge da contraltare al ritratto che Hofmannsthal ha per lui pensato. Invero il re asserisce: «l’inferno è scatenato contro di noi [...] è come se il terreno diventasse molle e le nostre gambe affondassero nel vuoto. Le mura vacillano dalle fondamenta, e la nostra strada è finita nell’*Intransitabile*»⁴³. Basilius è paradigma della *pax apparens* atea e secolarizzata, dove la conflittualità è istanza necessariamente connaturata al regno: «tutti vanno contro tutti»⁴⁴ nella «civitas diaboli»⁴⁵ che, come sostiene appunto Cacciari, non è più *onto-teo-teleologicamente* fondata, dal momento che hanno «le ali dell’anima costrette in catene!»⁴⁶. L’effettualità della decisione del re sulla sorte del figlio legittima lo status di miseranda tirannide che, essendo indice di frattura, fa della trasgressione una forza intrinseca alla *lex* del *Politico*. La problematicità di quest’ultimo consta nel suo «*dover-essere* ordine e nel suo *non-poter-essere* consenso»⁴⁷, perché emanazione di una entità «Unnatur»⁴⁸ che risulta impotente nel riscontrare l’approvazione universale; ovvero per approdare alla totalità trascendente come emanazione di giustizia: «se si è nella totalità, si è nella giustizia»; quindi «il senso della totalità è quello della giustizia stessa»⁴⁹. Il re rinnega la vera *radix prima*, qual è Sigismund, concepita sotto il sacro vincolo del matrimonio, agendo in obbedienza al «peccato di un’appropriazione»⁵⁰ solipsi-

40. Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l’agitprop*, cit., p. 58.

41. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., p. 195.

42. *Ivi*, p. 197.

43. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 33 [corsivo mio]. Nello specifico, sul vocabolo “Intransitabili” cfr. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., pp. 176-188.

44. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 13.

45. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., p. 196.

46. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 26.

47. Massimo Cacciari, *Intransitabili utopie*, cit., p. 202.

48. *Ivi*, p. 203.

49. Ferruccio Masini, *La via eccentrica: figure e miti dell’anima tedesca da Kleist a Kafka*, Marietti, Torino 1986, p. 82.

50. *Ivi*, p. 85.

stica. Ne consegue l'ammonimento da parte del Grande Elemosiniere: «tu non puoi più nulla, non riesci più a nulla [...]. Tu gridi: ed esso è dietro al tuo grido e ti costringe e ti ordina di ascoltare il tuo grido, di *sentire il tuo corpo, la pesantezza del tuo corpo, di percepire i movimenti del tuo corpo* [...] questo è Dio [...]»⁵¹. Qui Hofmannsthal insiste sul peso e sulla percezione; sulla materialità pensante e senziente che dovrebbe impastare ogni creatura. Il Grande Elemosiniere pone l'accento sulla gravosa staticità di Basilius in qualità di controcanto – si sottolinea – al divenire sublime del figlio, orchestrando la dialettica fra pieni e vuoti, realtà e apparenza. Il suo espressionismo allegorico inchioda la Maschera del re nel peccato della cacciata del simbolo edenico, condannandone l'anima che non può sentire e il corpo che non può elevarsi; in ultimo, specchiarsi in Dio, o meglio, in Sigismund come *alter Christus*. La Maschera del *Politico* sarebbe stata possibile solo se il principe fosse stato artificio dell'Allegoria conflittuale, ma egli è essenzialmente specchio della tragicità di un «impolitico»⁵² che, in quanto tale, è impensabile; dunque è rilevabile nel *Mondo* in conformità alla dialettica fra *essere* cosciente e *non-essere* compreso. Aspetto, quest'ultimo, che restituisce la sua rappresentazione *irrappresentabile*. Pertanto, l'inattuabilità dell'appaesamento e la conseguente assenza di dialogo con le Maschere rendono la sua testimonianza altrettanto *Intransitabile*. Ma se la *Forma* del *Politico* Basilius – come luogo di *Vita* – respinge appunto la ragion d'essere del suo statuto regale, com'è possibile la *rappresentazione* e la *rappresentanza* del regno? La *Politica*, in qualità di *Gestalt* [Forma] della *Kultur*, è allora utopia.

Hofmannsthal, com'è evidente, rimane ancorato alla totalità derivata dalle antinomie, e si accinge a estendere l'effetto dell'azione individuale all'intera comunità di appartenenza: «Questa nuda esistenza qual è il terribile evento di “Sigismund” [agisce] come un focolaio di peste sull'intero regno»⁵³. Ecco che la dimensione sensibile acquisisce uno statuto “reale-rivelatorio” e “irreale-illusorio” sia per il principe che per le Maschere: per esempio, Sigismund, nella sua ibridazione coreica, si arguisce creatura proteiforme che, nel fluire mitico della nascita e della morte fra le messinscene mutevoli del regno, intraprende una *climax* ascendente nei termini della maturazione metafisica; del suo *esser-ci*.

51. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 40 [corsivo mio].

52. Il riferimento va al saggio di Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Adelphi, Milano 1997 (I ed. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. Fischer, Berlin 1918).

53. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Dramen III*, hrsg. von Herbert Steiner, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1957, p. 426 [traduzione letterale].

La voce coreutica dell’*Impolitico*

Discorso e contro-discorso articolano il dramma in ossequio al meccanismo dialettico della *Moderne*. Resta il fatto che Sigismund è *indicibile*, sancita la sua eccellenza, e le sue parole si inverano nel corpo *sub specie rhythmica*, perché il ritmo è «una forza psichica considerevole, una risultante delle funzioni dell’anima [...] che [...] può disciplinare tutte le nostre funzioni vitali»⁵⁴. Il principe è quindi canale cinestetico: la sua intima pulsazione sa «creare il senso dell’ordine e dell’equilibrio dopo aver risvegliato tutti gli istinti motori; [dopo essere stato in grado di] sviluppare le facoltà immaginative»⁵⁵. Il suo “gesto lessicale”, in termini coreutici, rende tangibile l’erranza del significato che ha in seno tanto da restituirlo percepibile agli spettatori, a cui disvela così il destino, che è l’«abisso scavato nell’interiorità umana [...] che solo il teatro, dove a manifestarsi è la voce del dio, può riscattare»⁵⁶. Il suo lessico è sì congegnato dal regno⁵⁷, ma si riconfigura per mezzo della tensione motoria per cui sopraggiunge sé stesso, la datità in generale, spezzando il regno della «“vana eresia della ragione”»⁵⁸.

Poiché Hofmannsthal ambisce a rintracciare il confine fra *Io* e *Mondo* attraverso la sua *Kreatur* [Creatura] negata, nelle scene ultime del *Trauerspiel* si riscontra appieno la compiutezza del principe a fronte delle Maschere. La *climax* di ascesa al silenzio ha origine dalla dissociazione dal suo precettore, Julian, in un atto di ribellione rispetto alla superbia di costui nel bramare le formule del Giudizio Universale, non suscettibili di essere desiderate. Difatti constata che: «Vano è tutto, fuorché il colloquio fra spirito e spirito»⁵⁹, dal momento che il puro *logos* di Julian è stato lo scalpello che ha fatto del regno una caricatura; o meglio, la lente trasfigurante che gli ha affibbiato un’incrostazione ferina, dove, però, è cresciuto grandiosamente umano. Il precettore – come le restanti Allegorie – figura come colui che «è precipitato nell’abisso di un’inesplicabile perdita di sé, abbandonato com’è alla deriva del linguaggio [della *vanitas*], prigioniero dell’ostilità invincibile delle cose, della loro incomprendibilità, della loro ironia»⁶⁰. Figura come Lord Chandos ed Elektra, che sono crollati, rispettivamente, nella retorica e nel delirio della parola fluttuante senza possibilità di catarsi. Invece Sigismund fa del linguaggio con cui è stato “addomesticato” il preludio alla mistica del silenzio, la cui scaturigine si riscontra nella sua capacità di trasfondere la parola nella melodia celeste. Il *pathos* del *Trauerspiel*

54. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, Hoepli, Milano 1925, p. 94 (1 ed. *Le rythme, la musique et l’éducation*, Fischbacher, Paris 1920).

55. Claire-Lise Dutoit, *Jaques-Dalcroze créateur de la rythmique*, citato in Eugenia Casini-Ropa, *Il corpo ritrovato: danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*, in «Teatro e Storia», anno II, n. 2, 1984, pp. 295-346: p. 310.

56. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 27.

57. Si rammenta che Sigismund, prima della segregazione, è stato allevato da un’umile famiglia; poi educato da Julian, come si vedrà in seguito. Che il principe è stato frutto e discepolo del *Königtum*, è indubbio.

58. Cristina Fossaluzza, *Poesia e nuovo ordine. Romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*, Cafoscarina, Venezia 2010, p. 38.

59. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 86.

60. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 85.

si riempie quindi della sua voce cosmica, *phoné*: il suono che il giovane emette è la vibrazione universale, ossia il «“suono fondamentale” che, affluendo direttamente dall’interiorità, [...] si riverbera sul movimento corporeo»⁶¹. Una eco che trascende il fenomeno, nonché il piano del lessico, perché con Sigismund *si muove*; avanza rispetto alla fissità delle Maschere. Lo scarto fra lui e Julian è perciò lampante nelle intenzioni della parola stessa: una ultraterrena e l’altra empirica.

Sigismund si staglia espressivamente autosufficiente nel progressivo appaesamento nella stasi del silenzio, dopo che il suo vorticare verbale ha perseguito l’apice dell’ebbrezza dionisiaca nell’interazione con lo specchio suo contrario: Olivier. Non è un caso se dinanzi al performer eccelso dell’abborrita olocrazia, che mira alla *Politica* secondo *Gewalt* [Violenza], egli sostenga la ferma appartenenza a sé stesso: «Non mi hai. Io appartengo a me solo. Non mi vedi neppure: non puoi vedere, perché i tuoi occhi sono murati da ciò che non è»⁶². Sigismund è *in-individuale* e «inaccessibile»⁶³ in quanto soffio cosmico, e le sue formule poetiche e *im-politiche* colpiscono il pubblico, illustrando una morale che non si limita alla scena; dunque pare doveroso che nello spettatore si compia la resurrezione di ciò che ha *personificato*: «Diventa come lui! Questo è l’unico significato dell’invito, che dalla scena raggiunge noi spettatori [...]. Riceviamo e manteniamo la sua parola»⁶⁴.

Quando il vorticare della sua fiamma persegue l’apice dell’autoconsumo, Sigismund è ritratto sospeso nell’attesa di un’attenzione amorosa: «Testimoniate, fui qui, anche se nessuno mi ha conosciuto»⁶⁵. Allora, «con queste parole si conclude il *Trauerspiel*. Si conclude? Con queste parole inizia la sua altra vita: *in noi*»⁶⁶. In un simile quadro affiora l’immagine in cui Cristo, radunati i discepoli nella circolare e, quindi, solidale danza, pronuncia il suo destino. E se nel regno l’Io e il Tu, nella loro autenticità – si sottolinea –, restano *impossibili*, sono invece possibili nella realtà se il pubblico acconsente ad avvicinarsi alla *Totalità* su cui tanto preme Hofmannsthal con l’appello ultimo del principe. Del resto, come nel vortice della danza, nel linguaggio di Sigismund «*tutto è in tutto* e i frammenti si saldano e si rimarginano le lacerazioni di quanto è separato e sopraffatto»⁶⁷. *L’aequalitas* hofmannsthaliana, dunque, intende qui spazzare via la dissomiglianza artificiosa progettata dagli *escamotages* del Simbolismo, insieme al pungolo del desiderio. La semiosi illimitata e il tropismo, che contraddistinguono il vorticare del giovane, danno adito a un processo di significazione necessariamente *in fluxu et in fieri*; per cui la postura di meta-comunicazione di Sigismund è ascrivibile a un ordine transmetaforico. La *regio dissimilitudinis*, confacente alla mera trasfigurazione estetica, viene

61. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 155.

62. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 101.

63. *Ivi*, p. 89.

64. Max Rychner, *Hofmannsthal’s “Turm”*, in «Neue Schweizer Rundschau», Bd. XI, ed. IV, 1943-1944, pp. 231-255: pp. 254-255 [traduzione letterale].

65. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 105.

66. Max Rychner, *Hofmannsthal’s “Turm”*, cit., p. 251 [traduzione letterale e corsivo mio].

67. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 83 [corsivo mio].

meno nell’essenzialità di questo personaggio che sa ascoltare. O meglio. Auscultare il mondo così com’è nell’ottica del *sentire*. Ciò a riprova che l’attività cogitabonda è sempre secondaria, come si denota dall’approdo della corporeità incosciente del principe nella *vanitas*. Infatti, poi dirà soprattutto «io sento», anziché «io sono»⁶⁸. Ulteriore motivo che legifera l’avanzare del nichilismo gnoseologico sulla sua figura; vale a dire che la sua creaturalità è destinata alla fagocitazione da parte dello scetticismo maturato da grettezza e interessi egocentrici. La patologizzazione bestiale delle Allegorie, affette da ipertrofia dell’attenzione, decanta un nominalismo che si fa sempre più voragine. La sclerotizzazione del loro sguardo, opacizzato dalla lente della semplificazione, naturalizza il “non vero” come “verità”, condannandolo all’etichetta di fiera reitta sin dalla scena incipitaria: qui viene dipinto come «uomo-lupo»⁶⁹. Egli non sarà sovrano del regno, perché non può danzare la partitura della *vanitas*, conscio com’è dell’impossibilità dell’*im-politico*. L’aura eterotopica della torre ne ha determinato una *forma mentis* incongrua al sacrilego – si rimarca –, ragione per cui, in qualità di Messia, non può salvare *questo* regno: la postura che acquisisce a fronte della *Storia* gli permette, piuttosto, di salvare *quel* regno; l’*oltre*. Se Emmel suggerisce che l’attore, «nel caos, percepisce e propaga la voce del Dio»⁷⁰, così fa il personaggio hofmannsthaliano, il cui potenziale mistico-profetico pare allinearsi con l’autore di *Deutsche Form* (1907) per ciò che concerne «l’impulso a dilatare la coscienza singola sino alla coscienza universale, all’unificazione con Dio», sicché «l’arte è fenomeno assolutamente mistico»⁷¹ che permette di valicare le barriere apposte dalla *res cogitans* e, quindi, l’attivazione motoria che anela all’*unio mystica* di corpo e anima. Hofmannsthal costruisce un luogo che sembra rispondere anche alle osservazioni di Fuchs del 1909; ovvero un teatro dove si verifica la cerimonia dell’umanità, perché, accordati tutti sul ritmo – *vis motrix universale* –, si compie la «socialità d’una società»⁷².

Sulla scena de *La Torre*, Hofmannsthal fa agitare le Maschere in preda all’edonismo narcisistico, che perseguita appunto la *Moderne*, mentre Sigismund è il solo a insinuare il sacrilegio dei valori originari, pregni dell’anima di cui è avulso il *Mondo*. La sua liturgia *im-politica* è perciò «atto perlocutorio»⁷³ che stimola la risonanza e la risposta emotive; i suoi «enunciati performativi»⁷⁴ sono tali poiché hanno inglobato l’istanza cinesica: Sigismund è perché *sa*; quindi *fa*, senza bisogno di spiegare. Difatti spesso «tace»⁷⁵; oppure «parla, ma dalla sua bocca non giunge suono»⁷⁶. La sua attitudine

68. Émile Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, cit., p. 94.

69. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 12.

70. Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 27.

71. George Fuchs, *Deutsche Form*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 33.

72. George Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 19.

73. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge 1962, p. 106 (ed. it. *Quando dire è fare*, a cura di Antonio Pieretti, Marietti, Torino 1974).

74. *Ivi*, p. 11.

75. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 43.

76. *Ivi*, p. 61.

profondamente filantropica lo rende capace di articolare un *logos* che abbraccia la totalità e che frantuma il possesso e la contemplazione egoistica dei fenomeni che abitano la contingenza. Un lessico che raggiunge il compimento rinascendo nel silenzio sacrificale; del resto, come asserisce Artioli: «Non si può raggiungere l'originario senza un massacro, un lavoro di negazione attraverso cui si disdice il detto (ossia il dire originale), divenendo stranieri nella propria lingua»⁷⁷. Detto ciò,

Quale altro linguaggio sarà ora possibile se non quello della povertà o quello degli dèi, il linguaggio delle *parole reali* che sono semplici realtà viventi e *non hanno suono e non sono dicibili*? La sospensione dell'angoscia è solo possibile all'orlo del *silenzio* smisurato delle cose, in quello sterminato rapimento *senza parole*, in cui sembra raggiunto uno strato più profondo della preesistenza.⁷⁸

Bandito il lessico dei “senza nome” quali sono le Maschere, che implica divisione, quello che più si avvicina alla *vox* mormorante del principe e alla coesenzialità fra anima e corpo pare essere l'espressione non-verbale della danza. L'agentività del corpo basta a supportare quel silenzio capace di «trascinare il mondo nella profondità dell'io per elevarlo a nuova realtà»⁷⁹. Ormai sembra palese che la portata etica sia immanente a quella estetica, che è stata a lungo latente nella retorica e che Hofmannsthal, assieme ai restanti riformatori del teatro, ha risanato senza farne sfoggio. Difatti «è piuttosto il lungo silenzio finale, testimonianza della parola che ritorna nell'indicibile, a schiudere il *Mysterium magnum* in cui la comunità degli astanti sperimenta, con la morte mistica, la rinascita interiore»⁸⁰.

Infine, tenendo conto che l'azione “impolitico-rituale” del protagonista è da intendersi «non [come] un fenomeno riflettente, bensì riflessivo, totalmente *in fieri*»⁸¹ e che egli è «immagine di Dio»⁸² nella sua impolitica, oltre al fatto che la morale e l'*im-politica*, appunto, si inverano nel corpo e nel suo silenzio che avvolge il pubblico, è possibile parlare di “teatrocrizia”⁸³.

77. Umberto Artioli – Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 12.

78. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 85 [corsivo mio].

79. *Ivi*, p. 8.

80. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 59.

81. Flavio Merlo, *La dimensione rituale nell'azione politica*, cit., p. 79.

82. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 44.

83. Georges Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Balland, Paris 1992, p. 17 [traduzione letterale].

Il sacrificio amoroso delle *Sterne*

SIGISMUND. [...] Dentro di me c’è una stella. La mia anima è santa.⁸⁴

Mentre le Maschere incarnano il *principium individuationis*, perché detentrici degli strumenti del satanico che divide, onde per cui alla loro inettitudine estatica corrisponde un’«inettitudine estetica»⁸⁵, Sigismund aderisce alla sua natura, alle leggi del cosmo, qui indicate dalle *Stelle*. Il principe è interprete dei segni e produttore, nel silenzio, di un significato infinito, tanto da constatare che il *Mondo* è ancora suscettibile di realizzazione *oltre*⁸⁶. Egli medita con il cuore, pensa *con* e *nel* corpo; dunque il suo è un “pensiero vivente”, grazie all’organo capace di pulsare e orchestrare il vortice linguistico della sua *vox* impercettibile. Mondato dalla scorza bestiale, patisce per il sodalizio comunitario nella foggia di redentore dell’umanità in accordo con le pratiche espressionistiche, che guardano molto al «fondo emozionale dell’essere»⁸⁷ affinché si ritrovi il significato autentico della vita. *La Torre*, allora, può essere interpretata come la messinscena del «*transitus* tra la vita e la morte, e il sacrificio che vi si consuma [...] diventa periodica mortificazione dell’umano e introduzione alla vita eterna»⁸⁸.

Giudicato oramai obbligatorio il confronto fra Sigismund e la massa gregaria delle Maschere, oltre a quella fra “Sigismund-bestia”, ignaro del *suo esser-ci*, e l’umano che è, il giovane sembra insito nella pressa di un duplice sguardo: è inteso sia come fiera, sia come futuro re. Ma la reclusione tanto quanto l’*escamotage* del «sonnifero»⁸⁹ costituiscono le facce della stessa medaglia: se la disfatta del regno è insanabile, l’uscita dalla torre non è che l’ordigno del crollo definitivo che consentirà l’agnizione fra “Sigismund-bestia” e la sua *Kreatur*. La comunione fra l’*Essere* e l’*Universo* avverrà a fronte della liberazione della *chair* dalle costrizioni del puro *Cogito*, consentendo l’esplosione dell’*ἐνέργεια* dell’anima e dell’inconscio per un’unità psico-fisica eutonica. Hofmannsthal conferisce spessore al “moto vocale” del principe proprio per sottolineare che il suo volteggiare anela a una sintesi panica. È perciò inevitabile che la corporeità si arguisce nuovo paradigma confacente al cosmo, di cui la coreusi è riflesso e principio d’ordine. Insomma, la costruzione di Sigismund si impernia attorno a un’esperienza dell’*intérieur* come intima dialettica che concerne il sodalizio con Dio, ragione per cui sfocia nella maturazione dell’*Uno*.

Dopo aver stazionato nella quinta scenica della torre, il principe si manifesta nella nudità

84. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 18.

85. Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l’agitprop*, cit., p. 29.

86. Cfr. Roberto Carnevali, *La rinuncia alla vendetta e l’uscita dalla torre. Edipo oggi da Hofmannsthal a Calderón*, in «Costruzioni psicoanalitiche», n. 1, 2001, pp. 107-123.

87. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 25.

88. *Ivi*, p. 52.

89. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 28.

salutifera e salvifica di un “movimento-evento”, la cui carica rituale sarà direttamente proporzionale al grado conoscitivo perseguito. Trascendendo le sovrastrutture sociali, nella sua imperturbabile postura finale, acconsente alla *lex* divina che ha in seno: l’evaso dalla torre, evade dalla *vanitas* tramite il sacrificio che si addice alla sua sostanza. Sicché è possibile attenersi alla sentenza a seguire: Sigismund, come *alter Christus*, vive in Dio. Non è casuale se, difatti, «seduce alla danza proprio come alla morte»⁹⁰. Sintomatico è allora il ritratto del Palatino di Cracovia: «la corona, la testa di Vostra Maestà è circondata dall’aureo splendore di un santo e di un martire per l’eternità»⁹¹, giacché «da sempre i santi sono stati deposti per la resurrezione»⁹². Del resto, come asserisce il Grande Elemosiniere: «La verità, essa è dietro ogni apparenza, abita presso Dio»⁹³. Nella sua *lamentatio* mormorante⁹⁴, nella *dignitas* della sua *vox* silente – che rimanda all’introversione come via cruciale per l’affermazione esistenziale –, il giovane si erge nelle vesti di predicatore del Vangelo della non-violenza, congeniale all’architettura di una società simbiotica fondata su rinuncia e dedizione, dotato com’è di “giuste parole”. Difatti, pur essendo *signum* del peccato regale, non si avvale della forza per mostrare la fragilità del regno. A tal riguardo, Hammelmann asserisce: «La non-azione di Sigismund è la grande azione decisiva della sua vita»⁹⁵. Abdicando al ruolo di Allegoria del *Politico* nella contingenza, è dunque in grado di «correggere la natura»⁹⁶ dell’umano e di collaudare le categorie di una *comunità* dell’*oltre*. Poiché è personificazione dell’Arte, la sua è un’aritmia rispetto al battito delle Maschere, e, nella sua individualità, si fa appunto manifestazione sacra della collettività mancata.

A questo punto, la gravidanza del dialogo con il precettore Julian diventa ancor più comprensibile: Sigismund è ben conscio della sua sorte e la padroneggia con destrezza nelle battute. La torre ha forgiato la filigrana della sua *chair* con una fede incorruttibile, ed egli ammette che la realtà che va cercando non è riscontrabile nel tempo storico. Non a caso, nella lettera rivolta a Burckhardt (1923), Hofmannsthal dipinge il quadro ultimo come segue: «È un’opera quasi misteriosa, e questo atto finale ha qualcosa di un castello costruito sopra un abisso»⁹⁷. E, difatti, quello dell’abisso e della voragine, della vertigine del silenzio sacrificale è il *fil rouge* che salda insieme le sfaccettature del movimento di Sigismund e lungo cui si snoda la via che conduce a carpire la pienezza della sua semiosi. O meglio. Del suo ritmico trascendimento, che sarà declassato dal simulacro del mancato trascendimento qual è

90. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 95.

91. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 77.

92. *Ivi*, p. 71.

93. *Ivi*, p. 38.

94. Il lamento è la forma canonica tipica dell’Antico Testamento.

95. Hanns Hammelmann, *Hugo von Hofmannsthal*, New Haven, Connecticut 1957, p. 58 [traduzione letterale].

96. Bess M. Mensendieck, *Anmut der Bewegung im täglichen Leben*, F. Bruckmann, München 1919, p. 147 [traduzione letterale].

97. Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters*, H. Rinn, München 1948, p. 39 [traduzione letterale].

Olivier: costui ordirà il «delitto mostruoso»⁹⁸ della “bestia messianica”. *La Torre* si conferma così «un *Trauerspiel*, ossia la tragedia del Messia, che vede la promessa del regno della pace infranta dal terrore della dittatura moderna»⁹⁹. E se la spiritualità del protagonista è inefficace nel sovvertire l’uomo del regno, allora quest’ultimo non può essere neppure pensato nell’utopia: anche la tragedia dell’utopia è consumata, a consolidamento che il principe è «homo sacer»¹⁰⁰ passibile di essere radiato.

Idea incarnata dell’animazione del corpo del demiurgo costretto a soccombere, la scena finale permette allora di ascrivere l’intera performance di Sigismund a una vera e propria *Totentanz* [Danza della morte]: il principe plasma la “parola animica” mediante il *gestūs* che, necessariamente, deve assumere un’inclinazione mortifera affinché la sua sia un’azione estetica silente a tutti gli effetti, sì, però capace di far esplodere dall’interno le ambizioni delle Maschere; di qui, potrà somministrare una morale che nel regno è destinata a compiersi nella sua stessa persona, ma che nella realtà può rinsavire l’*ethos* degli spettatori.

La *Totentanz* di Sigismund, si rimarca, reca con sé l’archetipo del *Divino* che, sebbene sia eccentrico rispetto al regno, resta ancorato al rigetto fattivo del giovane dinanzi a ogni pratica di assoggettamento. Soltanto in forza di una morte di elevazione e redenzione egli disporrà la disfatta delle apparenze. La sua performance pare agitarsi, quindi, in virtù dell’antico servizio agli dei, valutata la caratura messianica di cui è portavoce: è «quintessenza delle più sublimi forze terrene»¹⁰¹ passibile di *reductio ad unum*. È perciò inevitabile assistere alle sue inclinazioni *im-politiche* ammantate da un’aura sacrale, che «collega la molteplicità del reale in un frame simbolico-gestuale»¹⁰², rendendo il suo vorticare un «fatto sociale totale» che sa «mettere in moto, in certi casi, la totalità della società e delle sue istituzioni [...]». Tutti i fenomeni accennati sono, ad un tempo, [...] religiosi e anche *estetici*¹⁰³. Danzando *im-politicamente*, Sigismund trascina con sé l’intero palinsesto del mondo, il quale, d’altro canto, segue la direzione opposta di un’involuzione che sfocia nell’«incendio»¹⁰⁴: l’evoluzione del principe consiste nell’inabissamento delle Allegorie. Benché entrambi siano destinati alla morte, quest’ultima assume connotati differenti; ovvero la metamorfosi dionisiaca, che trasuda dall’incedere della creatura, è destinata a un fatal crollo che, da un lato, consiste nella disfatta peccaminosa delle Maschere e, dall’altro, nella *pax*, indice di giustizia, che riguarda il “re empirico” mancato.

98. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 17.

99. William Rey, “*La Torre*” to *Das deutsche Drama*, Bd. II, Benno von Wiese, Düsseldorf 1960, p. 279 [traduzione letterale e corsivo mio].

100. Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

101. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 21.

102. Flavio Merlo, *La dimensione rituale nell’azione politica*, cit., p. 78.

103. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, introduzione di Claude Levi-Strauss, trad. it. di Franco Zannino, Einaudi, Torino 1965, p. 286 (I ed. *Esquisse d’une théorie générale de la magie*, en collaboration avec Henri Hubert, in «L’Année sociologique», vol. VII, 1902-1903).

104. Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, cit., p. 13.

Considerati, di conseguenza, il viaggio nel regno come danza iniziatica e la conclusione sacrificale come danza di elevazione, perché «il sacrificio [...] è [...] il culmine e il centro dell'azione danzante»¹⁰⁵, è possibile affermare che, tramite il *gestūs* silente, in quanto catalizzatore nel processo di «intensificazione della vita»¹⁰⁶ nonché della sua catarsi, con Sigismund, «sognando l'universo, *si parte* sempre, si abita *altrove*»¹⁰⁷.

Il teatro come *Kreis* impegnato

L'universalismo spirituale che trapunta l'inchiostro hofmannsthaliano è una eco che ammonisce i posteri affinché carpiscano la semantica orfica del *Theatrum Mundi* come specchio di senso e contro-senso, poiché è nell'epidermide che si cela il reticolo della *chair*. Difatti Hamburger così scrive: «Hofmannsthal inizia a prendere coscienza del bisogno di un rapporto organico con la società – non di una dittatura dell'artista sul suo pubblico, bensì di un rapporto essenzialmente reciproco»¹⁰⁸. D'altronde, basti guardare ancora alla scena conclusiva del *Trauerspiel*, dove si anela al dialogo amorevole; alla testimonianza.

Il palcoscenico del *poeta doctus* è *humus* dell'interazione antinomica che sventra l'edonismo narcisistico riscontrabile nella poesia poetata – imbevuta della *ὕβρις* simbolista – in ossequio all'assunto per cui l'io riconosce sé stesso nella *Totalità*, che è *compresa* e che lo *comprende*. L'*ex-appropriazione* che interessa Sigismund, per ciò che concerne l'incorporazione esclusivista del *Mondo*, consiste in una tensione che lo rende *in-individuale* e che, quindi, facilita la sua predisposizione all'operato di trascendimento nonché la caduta del dominio del *logos* tradizionale, inabile a *con-tenere* la dimensione in cui è *con-tenuto*: ciò vuol dire che, grazie alle qualità fonetiche e motorie del corpo, la collettività rintraccia «il senso delle origini unitarie»¹⁰⁹. L'«arcana reciprocità simpatetica»¹¹⁰, offerta dalle fluttuazioni del personaggio, permette di valicare l'allucinazione delle Allegorie e, dunque, la polarizzazione anacronistica della «contraddizione tra Io e non-Io, tra l'essere-Io e l'essere-Mondo, due stati che – a causa della dissociazione dell'anima – sono intrinseci all'uomo e costituiscono la sorgente della poesia»¹¹¹. Ciò in obbedienza all'approdo metafisico; evento possibile,

105. George Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, citato in Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 39.

106. Concetta Lo Iacono, *Il danzatore-attore da Noverre a Pina Bausch. Un'antologia ragionata di testi*, Dino Audino, Roma 2012, p. 112.

107. Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, trad. it. di Giovanna Silvestri Stevan, Dedalo, Bari 1999, p. 191 (I ed. *La Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris 1960).

108. Michael Hamburger, *Hugo von Hofmannsthal: Zwei Studien*, Sachse & Pohl, Göttingen, 1964, p. 21 [traduzione letterale].

109. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., pp. 49-50.

110. Ferruccio Masini, *La via eccentrica*, cit., p. 86.

111. Hermann Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*, in Id., *Poesia e conoscenza*, cit., p. 198.

appunto, nell’istante in cui si valica l’*Ego*, che «è solo un aggregato temporaneo di infinite illusioni, un guscio-fantasma, una bolla che di certo si romperà»¹¹².

Il principe è “poeta-vate cangiante”, dove per «Poeta» si intende colui che è «il grande sognatore in senso attivo, che nella sua opera assomiglia al sogno»¹¹³. È perciò assimilabile all’accolita degli eletti nietzscheani, in forza del suo salvare e conservare con veemenza le *Stelle* che ha in seno, per poi *ri-lanciarle* agli spettatori del XX secolo. E ne *La Torre*, Hofmannsthal intende proprio suggestionare lo spettatore; invitarlo catarticamente sulla scena, affinché questa gli parli *vis à vis* per compiere «un rito d’abluzione»¹¹⁴ grazie all’intensificazione vitale, a cui si è soggetti quando si è immessi nella rappresentazione di *Sé* e del *Mondo*. Il “lessico etico-coreutico” di Sigismund è difatti un *minus dicere* che *comprehende* in termini metafisici i *πρόβληματα*, facendosi così testimone della caducità. Del resto, la stasi e la metamorfosi linguistiche sono anelli di congiunzione inter- e transgenerazionali, in quanto incubatrici della *Kultur als geistiger Raum der Nation*¹¹⁵. Ogni momento storico è un punto elastico di slancio per il *gestūs* di una filosofia *altra* e, invero, il principe è personaggio occasionale per delineare considerazioni *im-politiche* finalizzate alla costruzione di uno Stato come “Opera d’Arte”. Vale a dire che, con il suo carattere, si realizza una corporeità artistica per una conclusiva *Lebensreformbewegung*¹¹⁶ *in aestheticis*. Il palcoscenico si innalza quindi a ponte di verità che armonizza, nell’unione, trascendenza e immanenza, contribuendo alla definizione del luogo di rappresentazione come «teatro silenzioso»¹¹⁷.

Il teatro in cui si realizzano le constatazioni di Sigismund è dunque prodomo di un’inedita teoria etico-estetica della *Moderne*; ossia sito per eccellenza per investigare – sperimentando – i significati invisibili del periodo sull’onda della rifondazione individuale e del bisogno di guardare al di là della struttura organica. Hofmannsthal è stato un acuto osservatore, ed è per questa ragione che oggi si può concepire adeso al suo tempo nella misura in cui venga pensato, paradossalmente, *oltre* il suo tempo. Le sue considerazioni sconfinano e anticipano cronologicamente studi postumi sul corpo e sulla realtà tutta: basti guardare agli aspetti fenomenologici che abbracciano la sua poetica e che richiamano, per esempio, quelli poco più tardi di Merleau-Ponty. Entrambi hanno prestato attenzione al linguaggio e alle sue declinazioni espressive in campo artistico, seppur con scopi differenti,

112. Lafcadio Hearn, *Gleanings in Buddha-Fields*, online: <https://sacred-texts.com/bud/gbf/gbf10.htm> (u. v. 8/4/2024). Hofmannsthal fu un febbrile lettore di Hearn.

113. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze III (1925-1929), Aufzeichnungen*, cit., p. 394.

114. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce*, cit., p. 37.

115. La definizione rimanda al titolo del discorso che Hofmannsthal pronunciò all’Università di Monaco il 10 gennaio 1927; cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Le opere come spazio spirituale della nazione*, a cura di e trad. it. di Elena Raponi, Morcelliana, Brescia 2019 (I ed. *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, Bremer Presse, München 1927).

116. Si fa riferimento al “Movimento per la riforma della vita” che caratterizza l’epoca.

117. Concetta Lo Iacono, *Il danzatore-attore*, cit., p. 102.

e inteso il soggetto come emblema di impulsi interiori non suscettibili di ponderazione – tant'è che il *poeta doctus* arriva a definirli nella carne attraverso gli slanci dionisiaci. Se Hofmannsthal cerca un ambiente dove è ancora possibile un *logos* in grado di esprimere quei concetti che *l'art pour l'art* aveva privato della loro essenza, Merleau-Ponty si preoccupa, poi, di rifondare l'ontologia cartesiana intendendo il soggetto come incarnazione concettuale, la cui costruzione organica dipende dalla cultura di riferimento. E Hofmannsthal, in anticipo, non manca nel dimostrare, nel dettaglio, che la coscienza politica è sovrastruttura del sostrato spirituale percipiente – riconducibile alla *Kultur* – e che, dunque, *Politica* e *Letteratura* sono consustanziali l'una all'altra: secondo il drammaturgo austriaco, non c'è niente nel binomio *Kultur-Spirito* che non abbia a che vedere con quello *Vita-Politica* e viceversa. Del resto, il teatro, in qualità di evento umano, dell'umano e con l'umano, raccoglie nell'estetica necessariamente una ricerca etica. Aspetto che si verifica nella misura in cui l'impegno nello scoprire la verità attraverso l'arte non avvenga assecondando la brama di possederla, bensì in virtù della sua sola conoscenza. È così che il *poeta-filosofo* opera affinché il soggetto sia appieno «l'essere-società della società, l'essere-storia della storia»¹¹⁸, per dirla con le parole di Merleau-Ponty; affinché si commuova e trasfonda nel movimento l'umanità che gli scorre nelle vene, mediante un graduale circuito di introspezione psicofisica all'insegna del ritmo estatico misto a quello delle funzioni biologiche. Il *motus di rappresentazione* di Sigismund nel regno, con la conseguente espropriazione della sua ragion d'essere, difatti dimostra che, omesso il vincolo della reciprocità garante dell'*ethos*, viene meno sia la creatura sia il regno. O meglio. Il dire, il fare dell'uomo nella sua performance vitale nel plasmare “artisticamente” la contingenza nel solco del *sentire*.

Detto ciò, è inopinabile che Hofmannsthal *incarna* nel dramma la personale visione della realtà a lui contemporanea; quindi, presentandosi come demiurgo, trasforma la sua voce in uno spaccato storico a mo' di opera teatrale, perché «rivelare il mistero della nostra *genesì* naturale, dell'identità fra senziente e sentito, è il compito espressivo dell'arte»¹¹⁹. La sua *pièce* si fa impegnata, e Sigismund consta nel punto di approdo del grumo di metamorfosi che sono avvenute durante l'epoca post-kantiana.

Hofmannsthal riconosce la mole del genio, la pregnanza della soggettiva intuizione fantastica, creativa, che edifica impalcature estetiche innovative, dove scoprire e scoprirsi nel *commercio* con l'*altro-da-sé*. La messinscena politico-letteraria, che si inverte nel *Wirbel* [Vortice] del principe, funge allora da testamento al suo estro, il quale risolve il caos nella contraddizione; cioè mediante

118. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di Mauro Carbone, trad. it. di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano 2003, pp. 191-192 (I ed. *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Gallimard, Paris 1964).

119. Veniero Venier, *La visione dell'altro. Merleau-Ponty tra etica ed estetica*, in «Studi di estetica», n. 43, 2011, pp. 41-63; p. 59.

la politicizzazione dell’estetica e l’estetizzazione della politica – secondo la polarità dialettica nietzscheanamente fruita – che, in quanto *vis motrix* del trascendimento, ha scolpito la trama dell’etica e dell’estetica peculiari della *Moderne*. Criteri assimilabili attraverso uno spazio che è lo *Über* del vorticare coreico, appunto; ossia uno spazio che sopravanza la parola e che si fa pionieristico fenomeno linguistico da manifestare nei «teatri-non-teatrali»¹²⁰ del XX secolo. Aspetto ammesso, quest’ultimo, se si valuta che la danza è stata altresì uno snodo cruciale di tale arco cronologico, avendo acquisito, a poco a poco, un più che stimato grado di sovranità fra le Arti. Una danza che, come si evince nello stesso librettista austriaco – così come viene giudicata dai restanti *filosofi-poeti*¹²¹ –, è anche «misteriosa interpretazione sacra»¹²²: con gli strumenti dispensati dall’arte, non a caso, i drammi lirici hofmannsthaliani sono vòlti al rifacimento della congiunzione con il soffio cosmico, badando a preservare il contatto organico con l’umanità – si evidenzia.

In conclusione, la struttura che il teatro acquisisce con *La Torre* è un *Kreis*, impregnato di un’aura misterica che dà adito alla quiete e alle agitazioni recondite dell’*Essere*, dissotterrando la *veritas* celata dalla buccia dell’apparenza. Sigismund ne fa le veci in virtù del sogno delle *Stelle* che lo agitano e che si accendono grazie al fatto che «la [sua] danza è alata» ed è, così, sospinta «verso il per-sempre»¹²³. Insomma, con il principe – o con Hofmannsthal stesso, forse è giusto dire –, «si ha ragione nel vedere nella danza uno slancio verso il mondo celeste degli dei, un’aspirazione verso la natura stessa degli angeli»¹²⁴; una danza ripensata al di là del materialismo e in comunione con lo spirito. Sulla scorta di un simile ragionamento, dinanzi all’impazzire del capitalismo e della *skepsis* del nichilismo identitario, è plausibile affermare che per Hofmannsthal immergersi *tout court* nelle dinamiche teatrali fu «uscire dalla torre al mondo e al servizio degli uomini»¹²⁵, perché l’artista è «chiamato a questa grande e magnifica azione, chiamato a purificare la vita, a illuminare l’intelletto e a santificare il cuore»¹²⁶. D’altronde, «che cosa rimane agli uomini se tutto viene meno? [...] ciò attraverso cui l’uomo può connettersi con il mondo è l’azione o l’opera d’arte»¹²⁷. Il personaggio ultimo di Sigismund perciò consiste nella sintesi del suo approccio: il principe è un “coreuta-etico-impolitico” creato proprio per «esprimere le gioie e i dolori dell’uomo»¹²⁸. Allora, con l’opera *La Torre*, si può giungere alla constata-

120. Il riferimento va a Eugenia Casini-Ropa, *La danza e l’agitprop*, cit.

121. Cfr. Gustav T. Fechner – Stéphane Mallarmé – Paul Valéry – Walter F. Otto, *Filosofia della danza*, a cura di e trad. it. di Barbara Elia, Il Melangolo, Recco 2004.

122. Stéphane Mallarmé, *Balletti*, in Gustav T. Fechner – Stéphane Mallarmé – Paul Valéry – Walter F. Otto, *Filosofia della danza*, cit., pp. 51-65: p. 56.

123. *Ivi*, p. 54.

124. Gustav T. Fechner, *Sulla danza*, in Gustav T. Fechner – Stéphane Mallarmé – Paul Valéry – Walter F. Otto, *Filosofia della danza*, cit., pp. 33-49: p. 39.

125. Gabriella Benci, *Introduzione*, in Hugo von Hofmannsthal, *Elettra*, cit., p. XXXVI.

126. Concetta Lo Iacono, *Il danzatore-attore*, cit., p. 74.

127. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden: Reden und Aufsätze II (1914-1924)*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1979, p. 31.

128. Elisa Guzzo Vaccarino – Silvia Carandini (a cura di), *La generazione danzante*, cit., p. 386.

zione che Hofmannsthal si sia distinto anche in qualità di “drammaturgo del movimento”; coreografo *sui generis*. Affermazione che, però, deve essere sempre indagata nell’aporia, come la sua poetica vuole.

Giulia Taddeo

Un esercizio di biografia. Alicia Alanova tra danza d'arte e spettacolo commerciale (1919-1945)

Nella sezione sul teatro, il Fondo Enrico Prampolini¹ custodisce una manciata di documenti relativi al “Ballet Russe Alanova” (o “Balletti Alanova”): un paio di programmi di sala, qualche ritaglio di giornale, dattiloscritti sparsi, appunti e disegni a matita delle scenografie, ideate, per l'appunto, dallo stesso Prampolini, che, dell'iniziativa, è anche co-direttore artistico.

Esaminando questi materiali si apprende che, da marzo a dicembre 1945, il “The Ballet Russe Alanova” è ospitato in alcuni importanti teatri italiani (almeno Napoli, Firenze, Venezia, Roma)². Le rappresentazioni sono realizzate sotto la direzione del British Army Welfare Service e, dunque, indirizzate in primo luogo al personale delle forze armate britanniche di stanza in Italia, ma in seguito aperte anche a cittadini italiani³: i programmi di spettacolo appaiono ricalcati sulla formula resa paradigmatica da Djagilev, dato che si compongono di più numeri (di solito quattro) diversi per soggetto e ambientazione⁴, ma tutti caratterizzati dall'impiego di partiture musicali colte e dalla cura per la

1. Il Fondo Archivistico Enrico Prampolini (d'ora in poi FEP) è conservato presso il Centro di Documentazione e Ricerca del Museo d'Arte Contemporanea di Roma – MACRO. In particolare, i documenti qui menzionati presentano la seguente collocazione: serie 3, attività artistica 1907-1968, scatola 4, f. 41, Documentazione relativa al teatro.

2. I programmi custoditi presso il FEP fanno riferimento agli spettacoli del 15-25 marzo, presso il Teatro San Carlo di Napoli, e a quello del 21 aprile al Teatro La Pergola di Firenze. Vi è poi una sorta di *brochure* pubblicitaria, dal titolo *Balletti Alanova*, in cui scompare qualsiasi riferimento all'esercito inglese e che riporta un repertorio in parte diverso da quello indicato nei programmi di Napoli e Firenze. Nell'archivio online del Teatro La Fenice di Venezia, invece, sono disponibili le locandine delle rappresentazioni del 3, 4 e 6 novembre. Queste ultime sono reperibili al seguente indirizzo: https://www.archivistoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_nome.php?ID=7524 (u.v. 15/7/2024). Il riferimento alle date romane, infine, è presente in un trafiletto pubblicato su «Quarta parete», anno I, n. 8, 24 novembre 1945.

3. Cfr. Anonimo, «Quarta parete», anno I, n. 8, 24 novembre 1945.

4. I titoli che è possibile desumere comparando tutti i programmi reperiti sono: *Aurora's Wedding* (musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij); *Bolero* (musica di Maurice Ravel); *Carnival* (indicato anche come *Carnevale*, musica di Robert Schumann); *Don Giovanni* (musica di Franco Casavola, coreografia di Medy Fernstrom); *Introduction et allegro* (musica di Maurice Ravel); *Mother Goose* (musica di Maurice Ravel); *Pulcinella* (musica di Igor' Stravinskij, coreografia di Carletto Thieben); *Pupazzetti* (musica di Alfredo Casella); *Racconti di Perrault* (musica di Maurice Ravel); *Quadro Flamenco* (musica di Franco Casavola); *Quadro Spagnolo* (musica di Manuel De Falla, coreografia di Lolita Sonderer, regia di Alanova); *Sartine 1830* (indicato anche come *Scuola di sartine*, musica di Vincenzo Tommasini); *Sole di mezzanotte* (musica di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov).

dimensione visiva, con l'ideazione di scene e costumi affidata, oltre che a Prampolini, a professionisti come Gino Sensani, Alfredo Furiga, Leonor Fini.

Ma chi è Alanova, l'artista che dà il nome alla compagnia, che firma la maggior parte delle coreografie e che, con Prampolini, figura come direttrice artistica? Nei documenti citati fin qui, è indicata attraverso il cognome, impiegato come una sorta di nome d'arte: una *brochure* pubblicitaria in italiano, certamente redatta da Prampolini⁵, la descrive come

una danzatrice che prese parte ai balletti russi di Diaghileff, che, poi, staccatasi da questi, seguendo una sua particolare visione artistica e concezione estetica, si produsse individualmente in numerosi recitals di danza a Londra, Parigi, Madrid, ecc. In queste manifestazioni musicali Alanova sceglieva come suoi collaboratori per la parte musicale i più moderni compositori⁶.

In effetti, a quest'altezza cronologica Alanova ha alle spalle una carriera quasi trentennale, che l'ha condotta a viaggiare per l'Europa muovendosi con agilità fra danza, spettacolo commerciale e cinema.

Il suo profilo, però, non è stato finora investigato dagli studi, che contengono indicazioni telegrafiche e, talvolta, inesatte⁷. Nelle pagine che seguono, allora, proveremo a ricomporre la lacunosa biografia professionale (e, in parte, personale) di Alanova fino al 1945, che consideriamo come termine *ad quem* non solo nella storia dell'artista (dopo la guerra, infatti, se ne perdono le tracce), ma anche rispetto al mondo in cui Alanova è cresciuta e si è affermata artisticamente, vale a dire quello del modernismo – coreico ma non solo – dei primi decenni del Novecento.

Ma perché dedicarsi a un'artista che, pur nella sua versatilità, non è certo una stella di prima grandezza? Perché Alanova è un ponte, e un camaleonte. È un ponte, perché la sua vicenda biografica connette plasticamente ambiti considerati separati dalla storiografia dello spettacolo, facendo sfumare la divisione fra arte “colta” o “maggiore” e arte “commerciale” o “minore” e, come vedremo, mescolando le distinzioni disciplinari fra danza d'arte, spettacolo leggero, cinema.

Ma Alanova è anche un camaleonte. Il suo corpo – a teatro, sui giornali e sul grande schermo – è materia cangiante, pronta, nel tempo, a mutare abiti e atteggiamenti, rimodellando continuamente

kov); *Spectre de la Rose* (musica di Carl Maria von Weber); *Tiepolesco* (musica di Vincenzo Tommasini); *La Valse* (musica di Maurice Ravel); *Vivaldiana* (musica di Antonio Vivaldi). Dove non diversamente indicato, le coreografie sono di Alicia Alanova.

5. La *brochure* pubblicitaria dei *Balletti Alanova*, infatti, contiene un testo di presentazione di cui il FEP custodisce una bozza manoscritta. Cfr. FEP, serie 3, Attività artistica 1907-1968, scatola 4, f. 41, Documentazione relativa al teatro.

6. *Balletti Alanova*, *brochure* pubblicitaria, s.d. Cfr. FEP, serie 3, Attività artistica 1907-1968, scatola 4, f. 41, Documentazione relativa al teatro.

7. Se Lynn Garafola, nella sua recente monografia su Bronislava Nijinskaja, indica Alanova come «a successful art dancer» (Lynn Garafola, *La Nijinska: Choreographer of the Modern*, Oxford University Press, Oxford 2022, p. 322), un'altra fonte la confonde con l'attrice Kyra Alanova (Andrew Foster, *A Directory of Diaghilev Dancers*, in «Dance Research», vol. XXXVII, n. 2, 2009, pp. 181-205: p. 185).

la propria superficie esterna. Dalla ballerina in tutù alla danzatrice di flamenco, dall'esotica baiadera all'eccentrica *vedette* del varietà, dall'attrice di commedia alla donna dell'alta società, il corpo di Alanova catalizza un'intera iconografia della prima metà del Novecento, la cui rilevanza per la storia dello spettacolo travalica evidentemente i limiti di questo studio.

Da Djagilev alla *revue*, attraverso il cabaret

Sono incerti la data e il luogo di nascita, così come, a ben vedere, il suo stesso nome. Ma Alicia Alanova (al secolo Alice Allan) sarebbe nata in Russia nel 1908⁸ da genitori scozzesi⁹. Forse trasferitasi in Inghilterra con la famiglia a causa della Rivoluzione d'Ottobre¹⁰ e iscritta a un collegio dal quale sarebbe fuggita per dedicarsi alla danza¹¹, Alanova figura nei programmi di sala dei Ballets Russes di Sergej Djagilev già nel 1919¹², come componente del corpo di ballo. A undici anni, è poco più che una bambina¹³: quale che sia stata la sua precedente formazione coreutica, il lungo periodo che trascorre nella compagnia dei Ballets Russes, dove rimane fino al 1924, lascia probabilmente una traccia profonda nella sua identità di danzatrice, incidendo sui successivi sviluppi della sua carriera.

Per circa sei anni, quindi, Alanova è nel corpo di ballo dei Ballets Russes. Partecipa alle nuove produzioni, firmate soprattutto da Léonide Massine (interpreta la moglie dell'americano in *Boutique fantasque* nel 1919, ma compare poi nella versione massiniana del *Sacre du printemps* e nelle *Astuzie femminili*, entrambi del 1920)¹⁴ e da Bronislava Nižinskaja (*Les Noces*, *Les Biches* e *Le Train bleu*, nel 1923 e nel 1924)¹⁵, alle quali si aggiunge l'imponente ed economicamente disastrosa impresa di *The*

8. Cfr. Henry Perler, *La danse. Alanova*, in «Record», 3 gennaio 1931.

9. Cfr. Jane Pritchard, *Les ballets 1933*, in *Les ballets 1933*, The Royal Pavilion Art Gallery and Museum, Brighton 1987, pp. 9-20, in particolare p. 19.

10. Cfr. Henry Perler, *La danse. Alanova*, cit.

11. Cfr. *To-day's gossip*, in «Daily Mirror», 27 aprile 1932.

12. Come si vede ad esempio in: *Programme officiel des Ballets russes*, Paris, Théâtre de l'Opéra, décembre 1919-janvier/ février 1920 [soirée du 29 janvier 1920], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150531/f35.item.r=programme%20officiel%20ballets%20russes%201919.zoom> (u.v. 15/7/2024).

13. Non troppo dissimile il caso delle *Baby Ballerinas*, appellativo coniato dal critico inglese Arnold Haskell per indicare le danzatrici Irina Baronova, Tamara Toumanova e Tatiana Riabouchinska, le quali, scoperte da George Balanchine nel 1931, iniziarono a danzare con i Ballets Russes de Monte Carlo quando avevano tra i dodici e i quattordici anni. Cfr. Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, Atheneum, New York 1983.

14. Cfr. *Programme officiel des Ballets russes*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, décembre 1920 [soirée du 14 décembre 1920], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151467/f23.item.r=programme%20officiel%20ballets%20russes%201920.zoom> (u.v. 15/7/2024); Cyril Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*, Adam and Charles Black, London 1940, p. 161.

15. Si veda, ad esempio: *Ballets Russes de Serge de Diaghileff*, Paris, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, juin 1923 [programme du 16 juin 1923], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151660/f1.item#> (u.v. 15/7/2024); *Grande saison d'art de la VIII^e Olympiade, Ballets russes de Serge de Diaghilew*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, mai-juin 1924 [programme du 20 juin 1924], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84151697/f24.item.r=programma%20ballets%20russe%201924%20juin> (u.v. 15/7/2024).

Sleeping Princess, nel 1921¹⁶. Ma, com'è normale in una compagnia di giro, Alanova impara e interpreta anche le coreografie che appartengono al repertorio, quasi tutte di Michail Fokin, come *Les Sylphides*, *Prince Igor*, *Shéhérazade*, *Petruška*.

La giovane artista incorpora così non solo linguaggi coreografici diversi, ma entra in contatto con un ricco ventaglio di opere d'arte visiva (sotto forma di scene e costumi) e musicale. Viene verosimilmente formandosi, cioè, un variegato bagaglio linguistico: innanzitutto passi, pose e sequenze di danza, ripetuti per decine di rappresentazioni (le stagioni londinesi, ad esempio, potevano durare anche tre mesi)¹⁷ e depositati nella memoria a lungo termine del corpo; ma poi temi, immagini, ritmi e sonorità, anch'essi vissuti nella pratica del palcoscenico e, forse, inconsciamente trasformati in una parte di sé.

Accanto a questo, è utile considerare la diversità dei luoghi di spettacolo in cui i Ballets Russes si esibiscono nell'Europa dei primi anni Venti: ogni teatro ha una sua programmazione, una sua storia, consuetudini e pubblici di riferimento propri. Cosa significa, ad esempio, andare a Parigi e danzare davanti al pubblico colto dell'Opéra e a quello del Théâtre Mogador, più abituato all'operetta?¹⁸ A quello dell'Empire Theatre di Londra, frequentato persino dallo scià di Persia, e del Manchester Hippodrome, con i suoi numeri di *music-hall*?¹⁹ Occorre flessibilità, prontezza e presenza scenica; in cambio, forse, si affina il fiuto e la capacità di gestire la relazione con la platea, nonché la consapevolezza del sistema commerciale all'interno del quale si lavora.

Di tutto questo Alanova deve aver fatto esperienza, benché, al momento, non sia possibile dimostrarlo attraverso le fonti. Ma è lecito interrogarsi su questi aspetti, così come sulla posizione da lei occupata nella compagnia: cosa significa vivere l'esperienza dei Ballets Russes dalla prospettiva del corpo di ballo? Dal punto di vista, cioè, di individui che, per quanto considerati «la chiave di volta dell'impresa»²⁰, non sono destinati a comparire nelle recensioni o nelle foto dei preziosi programmi-souvenir? Indagare la vita quotidiana del corpo di ballo apporterebbe un contributo prezioso alla comprensione storica dei Ballets Russes, cercando di scoprire, ad esempio, le condizioni contrattuali,

16. Cfr. *Ballet in Five Scenes After Perrault's Tale, "The Sleeping Princess" ("La belle au bois dormant")*, programme, London, Alhambra Theatre, November 1921, ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150494/f26.item.r=sleeping%20princess%20ballets%20russes%201921> (u.v. 15/7/2024).

17. Come fu tra il 1919 e il 1920, quando la stagione dei Ballets Russes presso l'Empire Theatre durò dal 29 settembre al 20 dicembre. Cfr. Mathias Auclair – Pierre Vidal – Jean-Michel Vinciguerra (sous la direction de), *Les ballets russes*, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2009, p. 270.

18. Cfr. *Les Ballets russes à Mogador*, Paris, Théâtre du Mogador, juin 1922 [soirée de gala du 27 juin 1922], ora disponibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415163r.r=ballets%20russes%20mogador?rk=64378;0> (u.v. 15/7/2024).

19. Sull'insofferenza di Djagilev rispetto al Manchester Hippodrome si veda Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, New York 1984, pp. 353-354.

20. Cyril Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*, cit., p. 127. Traduzione a cura di chi scrive. Tutte le traduzioni sono dell'autrice.

i tempi e i modi delle prove, la possibilità di interazione con l'alta società internazionale²¹.

Quella visibilità che, in quanto membro del corpo di ballo, le sembrava preclusa con i Ballets Russes, Alanova comincia ad acquisirla nel 1925. Nel mese di luglio, infatti, compare sulla stampa come Mlle Alanova: danza con la New Florida Band all'Hackney Theatre di Londra in un numero intitolato *Jazzy Classics*²². Parallelamente, si esibisce al cabaret del New Princes Restaurant, distinguendosi soprattutto nell'interpretazione di danze spagnole. È un balzo netto nel mondo del music-hall (la cui tradizione, a Londra, risale almeno al periodo vittoriano)²³ e dello spettacolo di cabaret, qui praticato senza la vena irriverente e satirica che caratterizzava le coeve scene francesi o berlinesi²⁴, ma connotato da lusso ed eleganza, intrattenimento *chic* per una clientela che, oltre al consumo del pasto, era anche desiderosa di lanciarsi nelle danze di società più in voga²⁵.

Nulla si sa delle modalità di ingaggio, ma è possibile che Alanova fosse abbastanza indipendente nella scelta e nell'ideazione delle coreografie, così come del proprio abbigliamento. Grazie a queste esibizioni, il corpo di Alanova inizia ad apparire in fotografia. La si ritrova, ad esempio, in due ritratti a pagina intera pubblicati, tra luglio e agosto 1925, su «The Bystander» e sull'«Illustrated Sporting and Dramatic News»²⁶.

Nel primo, è abbigliata in stile orientalista. Ad eccezione del copricapo, da cui scendono due pendagli rabescati in corrispondenza delle orecchie, il resto del costume (composto di pantaloni morbidi stretti alla cavaglia e di una sorta di reggiseno) non presenta il preziosismo che caratterizza l'orientalismo di inizio Novecento, al quale, com'è noto, i Ballets Russes avevano fornito un apporto significativo e che, però, gli stessi Ballets Russes avevano ri-declinato in senso avanguardista già sul finire degli anni Dieci. Emblematica in questo senso è la doppia versione dei costumi disegnati per

21. Indicazioni preziose sulle condizioni contrattuali possono forse provenire dal Fond Boris Kochno, custodito alla Bibliothèque Nationale de France. In questo archivio è presente anche documentazione su Alicia Alanova, come si evince da Mathias Auclair – Pierre Vidal – Jean-Michel Vinciguerra (sous la direction de), *Les ballets russes*, cit., p. 218.

22. *Amusements. Hackney Empire*, in «Eastern Post», 11 luglio 1925.

23. Cfr. Stephen Banfield, *English Musical Comedy 1890-1914*, in Robert Gordon – Olaf Jubin (edited by), *The Oxford Handbook of British Musical*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 117-142.

24. Su questi temi si vedano almeno: Lisa Appignanesi, *The Cabaret*, Yale University Press, New Heaven 2004; Rodolfo De Angelis, *Storia del café-chantant*, Stamperia del Valentino, Napoli 2007 (I ed. Il Balcone, Milano 1946); Laurence Senelick, *Cabaret Performance: Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, PAJ Publications, New York 1989. Un'ulteriore pista di indagine potrebbe consistere nel comparare la scena inglese con quella dello spettacolo leggero francese, dove la danza ha avuto un ruolo centrale. Si vedano a tal proposito: Guy Ducrey, *Le mythe Loïe Fuller*, in Id., *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse a la fin du XX^e siècle*, Champion, Paris 1996, pp. 430-461; Giovanni Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Stock, Paris 1994; Elena Mazzoleni, *Loïe Fuller: il fascino della luce*, in «Elephant&Castle», n. 8, 2013, pp. 5-27; Elena Mazzoleni, *Il paradigma della velocità. Il dinamismo sulla scena europea tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in «Mimesis Journal», vol. IX, n. 1, 2020, pp. 57-78; James McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth Century France*, Routledge, London 1993.

25. Cfr. James J. Nott, *Going to the Palais: a Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*, Oxford University, Oxford 2015.

26. *Dancing From Some New Angles*, in «The Bystander», 15 luglio 1925; *A Spanish-trained Russian Dancer: M^{me} Alanova*, in «Illustrated Sporting and Dramatic News», 15 agosto 1925.

Cléopâtre: se nel 1909 Léon Bakst avvolge il corpo di Ida Rubinstein in veli, pietre e cascate di perle, nel 1918 Sonia Delaunay trasforma il costume della regina d'Egitto in un assemblaggio di forme geometriche in seta, lamé, *paillettes* e fili metallici²⁷.



Figura 1. Foto a pagina intera di Alicia Alanova in costume orientalista, corredata dal titolo *Dancing From Some New Angles*, in «The Bystander», 15 luglio 1925.

27. Il costume ideato da Sonia Delaunay è custodito presso il Los Angeles County Museum of Art ed è visionabile al seguente indirizzo: <https://collections.lacma.org/node/236410> (u.v. 15/7/2024).

La fotografia di Alanova pubblicata su «The Bystander» nel luglio 1925, allora, mostra una figura dal costume piuttosto essenziale: si intravede giusto un tessuto che riflette la luce, impiegato per il reggiseno e per le decorazioni geometriche del gonnellino posto sopra i pantaloni. L'aspetto più appariscente di questa immagine, però, è la posa, probabilmente realizzata appoggiando il lato destro del corpo contro lo sfondo. Qui, i quattro arti, piegati, disegnano altrettanti angoli, mentre il bacino spinto fortemente in avanti, i piedi sollevati sulla mezza punta e la schiena allungata indietro suggeriscono un senso di profondo disequilibrio. Nonostante petto e addome siano mostrati audacemente, l'atletismo della posa risulta dominante, generando un'interessante oscillazione fra sensualità e forza.

La didascalia che correda questa fotografia segnala che, al New Princes Cabaret, Alanova interpreta «una gran varietà di danze»²⁸, e, in effetti, il ritratto pubblicato sull'«Illustrated Sporting and Dramatic News» il 15 agosto del 1925 mostra un'altra versione della danzatrice. In equilibrio sulla punta di un piede (forse ritoccato), con le gambe di profilo rispetto alla camera, Alanova indossa una sorta di corto pagliaccetto bordato di balze che scopre le gambe, mentre un corpino attillato culmina con un fiore di stoffa sulla spalla destra. Alanova solleva il ginocchio che si trova a favor di camera, anche in questo caso, forse, con l'aiuto di un appoggio sullo sfondo: è una posa assai ricorrente nell'iconografia delle *girls*, che serve a mostrare le gambe, nonché, nelle immagini di gruppo, a moltiplicare la visione degli arti inferiori. La scarpetta da punta, pure ricorrente nello spettacolo commerciale sin da metà Ottocento²⁹, suggerisce la provenienza “colta” della danzatrice, benché, nel complesso, l'atteggiamento di Alanova risulti vezzoso, quasi frivolo: lievemente sorridente e con lo sguardo rivolto lontano, Alanova è divenuta una graziosa bambola, il cui repertorio, si legge in didascalia, include soprattutto danze spagnole.

La doppia ispirazione orientalista e iberica è indicativa di due tendenze assai diffuse in questo periodo, tanto nel campo della danza colta (come dimostrava, ancora, l'esempio dei Ballets Russes o, su un altro versante, quello di Antonia Mercé, nota come la Argentina)³⁰, quanto nello spettacolo commerciale, popolato di interpreti perlopiù solisti che, nella peculiarità delle loro movenze e (talvolta) delle loro fattezze esotiche, evocavano atmosfere lontane (Egitto, India, Cambogia, Indonesia, Giappone). In questo quadro, però, uno stesso artista poteva attraversare i confini tra “colto” e “commerciale”: si pensi al caso della franco-indiana Nyota Inyoka, la quale, benché protagonista di una

28. *Dancing for Some New Angles*, in «The Bystander», cit.

29. Un esempio di questo fenomeno è offerto dalla presenza di ballerine italiane sulle scene statunitensi nella seconda metà dell'Ottocento. Per approfondimenti: Caterina Pagnini, *Silfidi “en pointe”: ballerine italiane nel Nuovo Mondo*, in «Drammaturgia», vol. XVIII, n. 8, 2021, pp. 63-101.

30. Tra le pubblicazioni recenti su Antonia Mercé, si segnala: Idoia Murga Castro, *Embodying Spanishness: La Argentina and her Ballets Espagnols*, in «Conversations Across the Field of Dance Studies», vol. XXXIX, 2019, pp. 12-17; Mark Franko, *Danser l'identité nationale espagnole à Paris et à New York (1928-1930): Antonia Mercé, La Argentina, entre néo-classicisme, modernisme et expression populaire*, in «Perspectives», n. 2, 2020, pp. 207-218, online: <https://journals.openedition.org/perspective/21232> (u.v. 15/7/2024).

carriera internazionale, trova a Parigi la propria base, comparando tanto alle Folies Bergères quanto all'Opéra³¹.

Difficile dire quanto, di questo panorama, sia effettivamente intercettato e rielaborato in chiave personale da Alanova. Le coreografie da lei interpretate, però, continuano a essere apprezzate presso i cabaret londinesi, se è vero che, fino al 1928, la sua presenza si rintraccia, oltre che al New Princes Cabaret, al Lido Restaurant Dance Club, al Green Park Hotel Restaurant, al Piccadilly Hotel e al Romanos Restaurant³².

Con il 1929 arriva poi l'ingaggio, come danzatrice, in una delle *revues à grand spectacle* di Charles B. Cochran, *Wake up and dream!*, che, dopo un debutto di rodaggio presso Manchester³³, rimane in scena al London Pavillion dal 29 marzo al 9 novembre³⁴. Una lunga scrittura, che, dopo le esperienze nel cabaret, permette ad Alanova di entrare nell'ingranaggio della *revue*. Questo genere di spettacolo, per le modalità con cui era costruito e per il tipo di relazione che instaurava con il pubblico, era percepito innanzitutto come *moderno*: la satira degli aspetti più pregnanti della contemporaneità (dall'ultimo sciopero alle tendenze della moda), la rottura del racconto lineare (con il montaggio per "numeri" separati), i ritmi sincopati di balli e musiche jazz, le danze esotiche o acrobatiche, l'esposizione di moltitudini di corpi femminili in movimento (le *girls*), tutto contribuiva a comporre un vero e proprio caleidoscopio narrativo, dominato dagli imperativi della rapidità, della varietà, della sorpresa.

Danza e musica da ballo vi esercitavano un ruolo primario, tanto che le *revues* di Cochran, tra i più potenti produttori di questi anni, puntavano proprio su «danze moderne, musica, sollecitazione sessuale, spettacolarità»³⁵. A ben vedere, però, nelle *revues* di Cochran non figuravano i plotoni di *girls* che caratterizzavano il genere della rivista; il produttore, che ben conosceva i Ballets Russes, preferiva numeri di danza dal formato più ridotto³⁶.

In *Wake up and dream!*, Alanova, etichettata dalla stampa come danzatrice «dal Balletto Russo»³⁷, figura in danze spagnole, scene corali, defilé di costumi eccentrici. Non ha sicuramente responsabilità come coreografa, incarico attribuito alla danzatrice Tilly Losch, che interpretava anche i ruoli principali (nei quali talvolta si avvicendava proprio con Alanova)³⁸, a Max Rivers (che dirigeva

31. Attorno a questa figura ruota il progetto, a cura dell'Università di Salisburgo, *Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité*. Per approfondimenti: <https://project-nyota-inyoka.net/people-partners/> (u.v. 15/7/2024).

32. Secondo quanto si evince dalla rubrica *Restaurants and Club Entertainments* pubblicata su «Evening Standard» nel periodo compreso fra aprile 1927 e ottobre 1928.

33. *Theatre notes*, in «Southwark and Bermondsey Recorder», 8 marzo 1929.

34. John Peter Wearing, *The London Stage 1920-1929: a Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, Rowman & Littlefield, Lanham 2014, pp. 659-660.

35. David Linton, *English West End Revue: The First World War and After*, in Robert Gordon – Olaf Jubin (edited by), *The Oxford Handbook of British Musical*, cit., pp. 143-168: p. 148.

36. Cfr. Don McDonagh, *George Balanchine*, Twayne, Boston 1983, pp. 79-80.

37. Anonimo, *Wake up and Dream*, in «The Era», 29 marzo 1929.

38. Cfr. Jane Pritchard, *Les ballets 1933*, cit., p. 19.

una scuola frequentata anche dalla stessa Alanova)³⁹ e, non accreditato, a George Balanchine⁴⁰. Quest'ultimo sarebbe il coreografo di *What is this thing called love?*, uno dei numeri più fortunati di tutto lo spettacolo: per tre personaggi – The Girl (Tilly Losch), The Man (Toni Birkmayer), The Other Woman (Alanova) – era verosimilmente incentrato su un triangolo amoroso. Nella bibliografia su Balanchine, sono davvero scarni gli accenni a questa produzione⁴¹: bisogna però notare che *Wake up and dream!* va in scena quando Djagilev è ancora vivo e Balanchine è impegnato nella creazione di balletti per gli spettacoli d'opera al Théâtre de Monte-Carlo, oltreché, naturalmente, in quella delle coreografie per i Ballets Russes, in particolare *Le Bal* e *Le fils prodigue*, che debuttano nel maggio del 1929. La produzione commerciale non è dunque un ripiego, ma si intreccia a quella colta.

Un'immagine relativa a *What is this thing called love?* mostra Alanova inginocchiata, in primo piano, con il corpo avvolto in un ampio mantello di colore chiaro, i capelli sciolti, il volto girato quasi di profilo, gli occhi socchiusi, come ispirati⁴². Più indietro, Tilly Losch in abito da sera chiaro e scarpe col tacco guarda intensamente Toni Birkmayer, mentre, sullo sfondo, un fantoccio raffigurante una sorta di idolo africano, vestito di uno strano abito scuro, si staglia dritto su un piedistallo con il volto coperto da una maschera integrale e un alto copricapo che svetta a torre sulla testa.

A proposito delle musiche di Cole Porter per questa coreografia, si è infatti notato che, nell'allestimento originale, il brano *What is this thing called love?* era associato a elementi sonori e visivi di tipo esotico, in particolare di matrice africana:

Andato in scena a Londra e Broadway, *Wake Up and Dream* presentava la canzone all'interno di una sequenza di danza che, similmente, associava l'enigma e l'ineffabilità dell'amore con la meraviglia per paesaggi lontani. Nello spettacolo, un cantante si appoggiava al lato del palcoscenico mentre tre danzatori, coreografati da George Balanchine, interpretavano il testo sul ritmo persistente di un tam-tam e danzavano attorno a una statua disegnata da Oliver Messel con fattezze simili a quelle di un idolo africano.⁴³

Il soggetto dell'azione sembra accogliere qualche forma di simbolismo, mentre poco o nulla si evince rispetto alla coreografia, ad eccezione, forse, di un orientamento non accademico, se non altro perché si può ipotizzare che nemmeno Alanova, i cui piedi non sono visibili nella fotografia citata poco sopra, indossi le scarpette da punta.

Ma che cosa aveva significato, per Alanova, il passaggio dai Ballets Russes – benché, in parte,

39. Si veda la pubblicità della scuola pubblicata su «The Stage» il 2 maggio 1929.

40. *Choreography by George Balanchine: a catalogue of works*, Viking, New York 1994, pp. 90-91.

41. Figura nel volume di Moira Shearer, *Balletmaster: a Dancer's View of George Balanchine*, Putnam, New York 1987, p. 72.

42. Cfr. il collage fotografico intitolato "Wake up and Dream!" *Scenes and Postures from Mr. Cochran's Glittering 1929 Revue*, in «Graphic», 30 marzo 1929.

43. Joshua S. Walden, "The Beat Beat Beat of the Tom-Rom". *Cole Porter and the Exotic*, in Don M. Randel – Matthew Shaftel – Susan Forscher Weiss, *A Cole Porter Companion*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield 2016, pp. 182-204: pp. 182-183.

mediato dal fatto di interpretare le coreografie di Balanchine in *Wake up and Dream!* – al sistema dello spettacolo commerciale, tra cabaret e *revue*? Come era cambiato, cioè, il suo modo di muoversi e stare in scena?

Possiamo formulare qualche ipotesi appoggiandoci al prezioso volume di André Levinson *La danse d'aujourd'hui*, pubblicato sempre nel 1929⁴⁴. Si tratta di un testo molto noto, ma forse poco indagato proprio nella sezione relativa alle danze esotiche (intitolata *Le cycle exotique*) e in quella dedicata allo spettacolo commerciale, dal titolo *La danse du Music-Hall*, entrambe considerate come parte integrante del panorama coreico del tempo, accanto, ad esempio, ai Ballets Russes, alle produzioni dell'Opéra di Parigi, alle danze di Isadora Duncan o a quelle ritmiche.

Prima di presentare figure e tendenze di punta nel music-hall (termine con cui allude alle grandi *revues* provenienti dall'Inghilterra, indicate come «music-hall d'attractions»)⁴⁵, l'autore presenta alcune considerazioni di carattere generale, indicando anche le differenze rispetto alla cosiddetta «danse théâtrale»⁴⁶:

L'intensità è, a nostro avviso, uno dei principi fondamentali della *revue*. L'azzardo improbabile, l'audacia mirabile, l'eccesso nell'imprevisto concorrono a coronare un buon numero. Quest'ultimo si svolge in *crescendo* fino alla crisi finale. Quello che gli inglesi chiamano "climax". [...]

La danza teatrale è di natura diversa. [...] Non può tollerare l'enfasi di una presentazione di acrobazie. [...] Si compie e risplende, circondata da un cerchio magico. In questo cerchio ci attira con la virtù del ritmo e con l'incantesimo dell'armonia corporea.

In tal modo il passaggio dal teatro alla pedana non si compie senza un prezzo. La *revue* tratta regalmente i suoi illustri ostaggi, ma impone loro la propria legge. [...] All'Opéra, lo spirito della danza classica si irradia dolcemente, come una luce attraverso una lampada di alabastro. Nella *revue*, ti colpisce con l'aggressiva crudezza di un proiettore. La perfezione tecnica della stella diventa record acrobatico. [...] Il capriccio soppianta la regola, il paradosso si sostituisce al sillogismo, la necessità di stupire al bisogno stesso di compiacere, il battitore al ballerino, la "speciality" alla formazione completa e armoniosa del ballerino.⁴⁷

Quando entra nel meccanismo della *revue*, la danza teatrale, per Levinson, deve sottomettersi a regole precise, determinate soprattutto da una differente composizione del tempo teatrale: in un genere dominato dalla velocità, ogni "numero" deve essere rapidamente efficace, condensando ed esaltando in pochi minuti i suoi caratteri costitutivi, mostrando con chiarezza le proprie peculiarità. La logica è quella dell'unicità, della *speciality*, opposta, se si vuole, a quella della conformità rispetto a una tradizione e una tecnica codificata: si sta in scena perché si possiede un tratto distintivo, un'abilità specifica che occorre valorizzare. Per una danzatrice, questo può significare esibirsi in una prodezza tecnica, come l'esecuzione ripetuta o accelerata di un passo particolarmente difficile del linguaggio

44. André Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Duchartre et Van Buggenhout, Paris 1929.

45. *Ibidem*.

46. *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

classico accademico; lo svolgimento di un esercizio ginnico pericoloso e, pertanto, privo di artifici e vezzosità; oppure, l'esibizione del proprio corpo in maniera originale, magari grazie a un costume bizzarro o a movenze eccentriche.

Che nelle danze di Alanova fossero all'opera simili procedimenti è suggerito ancora una volta dalle immagini. Lo sfoggio di abilità ginniche, ad esempio, si rintraccia in un collage fotografico pubblicato su «Graphic» il 2 marzo 1929, nel quale compaiono, recita il titolo, «Le ragazze di Mr. Cochran più grassocce», vale a dire alcune delle protagoniste di *Wake up and dream!*, le quali avrebbero seguito una dieta speciale imposta dal produttore Cochran per guadagnare peso, così da sfoggiare forme più morbide e, quindi, più attraenti.

Sorvolando sulla questione dell'opulenza del corpo femminile, evidentemente da nutrire e allevare come un capo di bestiame, la figura di Alanova si differenzia leggermente rispetto a quella delle sue colleghe. È l'unica, infatti, ad avere le gambe coperte, dato che indossa lunghi pantaloni e una tunichetta di colore scuro, con un foulard attorno al collo; ma è anche l'unica (che si finge) impegnata nella danza, visto che sta provando *the splits*, cioè la cosiddetta “spaccata”, prodezza molto gradita al pubblico e assai ricorrente nell'iconografia dello spettacolo commerciale di questi anni.

Altrettanto frequentata è poi la posizione rovesciata all'indietro (il “ponte”), che, da un lato, estremizza la *cambrure* della menade già praticata da Isadora Duncan, ma che, dall'altro lato, è presente nella storia del teatro occidentale perlomeno dal Medioevo, praticata dai giullari, oltreché, com'è noto, dai comici dell'Arte⁴⁸. Una posa implicitamente sovversiva, che ribalta l'anatomia umana portando in primo piano l'area più intima del corpo, quella del bacino: Alanova si cimenta anche in questa posizione, di cui, come si vede ancora una volta in un documento fotografico⁴⁹, propone la variante con una gamba sollevata. Il legame con la ginnastica, in questo caso, è dato anche dal fatto che la posa non è eseguita sul palcoscenico, ma, si legge in didascalia, all'interno della School of Physical Culture di Londra grazie all'aiuto di una speciale macchina, una sorta di carrucola che sostiene la schiena e consente di liberare le gambe. Non sappiamo se Alanova la praticasse anche in scena, ma è interessante registrare ciò che è costruito dalla narrazione fotografica: una danzatrice che frequenta un istituto di cultura fisica per perfezionare le proprie abilità motorie.

Sintomatica degli eccessi della *revue* è invece la fotografia di Alanova in *Wake up and dream!* che compare su «Motor owner», dunque una rivista dedicata ai motori e tendenzialmente destinata a lettori uomini, il 1° maggio 1929⁵⁰. La danzatrice è infilata all'interno di un pesante costume vagamente ispirato al Settecento, con ampia crinolina – ma aperta sul davanti, così da far apparire polpacci

48. Su questi aspetti rimane fondamentale il saggio di Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto: seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», anno I, n. 1, 1986, pp. 25-75.

49. L'immagine è accompagnata dal titolo *High Kick Practice*, su «The Daily Mirror» il 10 maggio 1929.

50. L'immagine è inserita in un collage dal titolo *Wake up and Dream!*.

e caviglie – e, soprattutto, con un enorme copricapo composto di sei elementi tridimensionali a forma di onda impilati uno sull'altro e sormontati da un settimo a forma di nave. Si tratta di un costume evidentemente pensato per catalizzare tutta l'attenzione: l'interesse dell'azione scenica, semmai, è dato dallo scarto fra la costrizione imposta dall'abito e il movimento che il corpo umano riesce a padroneggiare senza perdere il controllo.

Proprio nel suo eccesso, questo uso dell'abbigliamento indica una questione importante, dato che, come accade pure nella successiva produzione artistica di Alanova, in questi anni sono numerose le esperienze di danza “moderna”, tanto colta quanto commerciale, in cui il costume “costruisce” letteralmente il corpo danzante e la situazione scenica, determinando il modo di creare, eseguire, interpretare il movimento. Nel caso di Alanova, però, non si tratta, come era stato ad esempio per Isadora Duncan, di vestire il corpo in modo funzionale alla definizione, dall'interno, di elementi tecnici fondamentali (il motivo dell'onda, il lavoro sul torso, il passo, la corsa, ecc.) e all'attivazione di un immaginario di riferimento (la Grecia antica). Per Alanova, il costume modella innanzitutto la superficie del corpo, penetra dall'esterno verso l'interno e, nella sua varietà, spinge la danzatrice a mutare costantemente volto.

Alanova cambia costume (e immagine pubblica) già all'inizio degli anni Trenta, quando abbandona l'ambito dello spettacolo commerciale per avviarsi verso una carriera solista, interprete di *recitals* che, per le loro caratteristiche, inducono a interrogarsi sulla formula colta dei “concerti di danza” e, più in generale, su un modernismo coreico i cui contorni, in questi anni, sono assai frastagliati.

Alicia Alanova concert dancer

Nell'edizione 1930, la *revue* di Cochran vede ancora una volta il coinvolgimento di George Balanchine, al quale si aggiunge un altro esponente di spicco degli ormai disciolti Ballets Russes: Serge Lifar⁵¹. In questo periodo, Lifar crea anche una coreografia per Alicia Alanova dal titolo *Diane*, composta sulle musiche di Paul Hindemith⁵². Con le sue «nuove posizioni per le danze femminili»⁵³, *Diane* entra così nel repertorio di Alanova, che sta per lanciarsi nella carriera da solista e che intende ora proporsi come danzatrice colta, la cui arte è concepita in stretta relazione con la musica. Già sul finire del 1930, infatti, è a Parigi e, dalla capitale francese, prende avvio una breve stagione – fondamentalmente fino al 1933 – durante la quale Alanova propone le cosiddette *suites de danse*: programmi di stampo concertistico composti di brevi coreografie ideate a partire da partiture musicali colte, prevalentemente di autori contemporanei ed eseguite da grandi orchestre, non di rado sotto la guida

51. Come si vede, peraltro, dal collage fotografico pubblicato su «The Sketch» il 19 marzo 1930.

52. Serge Lifar, *Ma vie. From Kiev to Kiev*, Hutchinson, London 1970, pp. 97-98.

53. *Ibidem*.

di direttori importanti.

È innanzitutto il legame con la musica a distinguere la proposta artistica di Alanova e a connotarla come appartenente alla *high culture*: dinanzi alla partitura, la coreografia si pone come una sorta di trasposizione visiva⁵⁴, la quale, del brano coreografico, non intende restituire i valori formali, bensì l'intenzione profonda dell'autore. Si legge in un resoconto del 1931: «Alanova non è però una di quelle ballerine che vogliono innovare a tutti i costi [...]. Alanova è una musicista esperta: solo dopo aver maturato a lungo un testo musicale, si decide a dargli il commento plastico che ritiene più adatto alla sua essenza»⁵⁵.

Ciascuno dei brani che compongono questi concerti di danza appare assai diverso dagli altri per concezione, soggetto e stile (musicale e coreografico): a questa varietà complessiva, sembra però corrispondere, a livello della singola composizione, una ricerca dell'organicità, una sorta di sintesi armonica (una *Gesamtkunstwerk*?) delle sue componenti, vale a dire musica, coreografia e, non da ultimo, costume. Nel quadro di rappresentazioni che non prevedono l'impiego di scenografie, al costume è infatti demandato un ruolo centrale, dal momento che in esso si condensa la dimensione visiva dello spettacolo: di questo, come si diceva, Alanova è perfettamente consapevole, e anzi cerca il coinvolgimento di costumisti di prim'ordine (come Oliver Messel e Marie Laurencin), nonché di raffinate *boutiques*⁵⁶.

Ma la strategia di distinzione perseguita da Alanova passa anche attraverso la scelta dei luoghi di spettacolo. Tra il 1930 e il 1933 si esibisce soprattutto a Parigi e Londra, anche se, stando alla stampa, non mancano tournées europee⁵⁷ e, pare, rappresentazioni statunitensi⁵⁸: tuttavia, nelle capitali francese e inglese, i teatri privilegiati saranno rispettivamente il Théâtre des Champs Elysées e il Savoy. Si tratta di due teatri, soprattutto nel caso del Théâtre des Champs Elysées, assai legati alla danza⁵⁹, ma anche regolarmente frequentati dall'alta società, come risultava evidente per il Savoy, collegato con gli omonimi hotel e sala da ballo di lusso⁶⁰.

È da Parigi, dunque, che la stagione di Alanova come *concert dancer* prende avvio. Nel 1931, è in scena al Théâtre des Champs Elysées a gennaio (ma debutta il 22 dicembre 1930), maggio (dal

54. Sul tema delle relazioni fra danza libera e trasposizione della musica si veda il recente contributo di Stefano Tomasini: *Danze senza peso. Ipotesi su Maud Allan*, in «Biblioteca Teatrale», n. 136, 2021, pp. 107-118.

55. Henry Perler, *La danse. Alanova*, cit.

56. Nel 1931, ad esempio, la stampa segnala che i costumi di Alanova sono realizzati da una delle più raffinate *boutiques* degli Champs Elysées. Cfr. Anonimo, *Musique*, in «La Liberté», 8 dicembre 1931.

57. *Ibidem*.

58. Cfr. Anonimo, *Concerts and spectacles*, in «Le Matin: derniers télégrammes de la nuit», 20 mai 1933.

59. Per limitarsi all'inizio degli anni Trenta, al Théâtre des Champs Elysées si esibiscono ad esempio: Vera Nemchinova, Anna Pavlova, Clotilde e Alexander Sacharov, Lisa Duncan, Ida Rubinstein, Kurt Jooss, Les Ballets 1933, Bronislava Nižinskaja. I programmi di sala relativi alle rappresentazioni di questi artisti, in formato digitale, sono reperibili all'indirizzo: <https://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=serie-historique-1930-1939> (u.v. 15/7/2024).

60. Cfr. James J. Nott, *Going to the Palais: a Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960*, cit.

18) e dicembre (dal 5), con programmi che, in assenza di altra documentazione, è possibile dedurre solo dalla stampa⁶¹. Oltre al già citato *Diane*, le rappresentazioni prevedono danze su brani di Manuel Blancafort, Claude Debussy, Manuel De Falla, Lamberto Pavanelli, Darius Milhaud, Modest Musorgskij, Vittorio Rieti, Joahnn Strauss II (di cui si interpreta il celebre *An der schönen blauen Donau*, cioè *Sul bel Danubio blu*). Una selezione musicale evidentemente ricca e variegata, cui corrisponde un programma coreografico altrettanto multiforme: «Classico, russo, moderno tedesco [*modern German*], simbolico, tutto le riesce e la sua versatilità è praticamente senza fine»⁶². Particolarmente interessante, nell'elenco di aggettivi appena riportato, è l'indicazione relativa alle coreografie modernotedesche, con un rimando, dunque, alla danza d'espressione tedesca e, per esteso, centro-europea: in effetti, un articolo del 1931 allude a una permanenza di Alanova a Monaco⁶³ – dove poteva aver maturato qualche esperienza in tal senso – e, parimenti, nell'aprile del 1932 un collage di fotografie di Yvonne Yevonde pubblicato su «The Bystander»⁶⁴ mostra Alanova vestita di un austero abito scuro a maniche lunghe, attillato sul torso, con una lunga gonna leggermente larga sul fondo e una sorta di berretto, sempre scuro, sul capo. In questi panni, degni di una fotografia di Mary Wigman⁶⁵, Alanova esegue una sequenza di pose ieratiche, connotate dalla contrazione in dentro dell'addome (il contrario, dunque, della *cambrure* rovesciata all'indietro vista in precedenza) e dalla peculiare disposizione delle braccia, le quali, come le ginocchia che sembrano sbucare dal tessuto teso della gonna, risultano rigide e spigolose.

Nel quadro del generale successo che accompagna gli spettacoli parigini, spicca la recensione di Émile Vuillermoz, non solo per lo scetticismo sulla preparazione tecnica di Alanova e per il giudizio severo rispetto al trattamento riservato alla musica di Debussy⁶⁶, ma anche perché il critico francese suggerisce un paragone con la proposta artistica dei coniugi Sacharov che, ci pare, coglie perfettamente due delle questioni sollevate poc'anzi: la centralità del costume e, conseguentemente, l'idea di uno spettacolo come “quadro”, nel quale l'armonica fusione di movimento corporeo e musica si compie proprio attraverso l'abito, che diviene così una sorta di diaframma capace di collegare le diverse dimensioni della rappresentazione. Scrive Vuillermoz: «La sua tecnica non ha nulla di assolutamente personale. Deve molto alle realizzazioni già classiche dei Sakharoff. Ricerche di costumi, ricerche di

61. Anche le date delle rappresentazioni provengono dalla stampa. Cfr. Anonimo, *British Dancer's Success in Paris*, in «Dundee Evening Telegraph», 23 dicembre 1930; «The Tatler», didascalia, 27 maggio 1931, Paul Sandre, *Alanova aux Champs Elysées*, in «Comoedia», 11 dicembre 1931.

62. Così si legge nella didascalia che accompagna una foto pubblicata su «The Tatler» il 27 maggio 1931.

63. Henry Perler, *La danse. Alanova*, cit.

64. Le immagini recavano il titolo *The Classic Grace of a Modern Dancer*, in «The Bystander», 27 aprile 1932.

65. Nel 1932 Alanova compare nel pubblico di un *recital* di Mary Wigman. Cfr. Anonimo, *The best revue for a year (maybe)*, in «Weekly Dispatch», 15 maggio 1932.

66. Secondo Vuillermoz, era infatti inaccettabile che Alanova avesse parzialmente modificato la partitura della *Cathédrale engloutie* per adattarla alla propria coreografia. Cfr. Émile Vuillermoz, *Les concerts*, in «Excelsior», 25 maggio 1931.

atmosfera, sintesi di passi e gesti, tutto si orienta verso lo stesso ideale espressivo⁶⁷. Similmente ai Sacharov⁶⁸, che proprio in questi anni erano soliti esibirsi al Théâtre des Champs Élysées, Alanova, mediante suono, azione danzata e costume, compone atmosfere e situazioni sceniche suggestive, in cui emerge non la solidità della tecnica coreutica o l'originalità di un linguaggio di movimento originale, bensì la sintesi dei coefficienti scenici. Un esempio interessante rispetto all'impiego del costume proviene dalla coreografia ispirata a Giovanna d'Arco e realizzata sulle note della *Cathédrale engloutie* di Claude Debussy. Dalla stampa si apprende infatti che, sul finale, Alanova agitava un velo rosso, utilizzato per suggerire l'immagine delle fiamme del rogo: un dispositivo, quello del tessuto svolazzante, reso celebre da Loïe Fuller e poi assai utilizzato nell'ambito delle danze moderne dei primi decenni del Novecento⁶⁹, evidentemente attraversate da una spinta alla stilizzazione visiva che consentiva di vivificare la stoffa in movimento, trasformandola in scenografia dinamica e in partner inanimato del danzatore in carne e ossa.

Forte della buona riuscita delle rappresentazioni parigine, nel maggio 1932 Alanova presenta le proprie coreografie in due *matinées* al Savoy, per la prima volta davanti a un pubblico inglese⁷⁰, che vi accorre «numerose e ben vestite»⁷¹. Il programma prevede ben quattordici assoli, alcuni dei quali già presenti nel suo repertorio e, nel complesso, caratterizzati da un deciso eclettismo, di cui rende ben conto la recensione pubblicata su «The Stage»:

Alanova aveva la collaborazione del sig. Constant Lambert nella direzione di un'orchestra numerosa e competente, che eseguiva brani tratti in gran parte dalle opere di compositori francesi o russi, sebbene il suo programma di apertura avesse incluso il valzer del *Danubio blu* di Strauss, e sembrava particolarmente adatto a danze di tipo spagnolo, come un Tango e una Habanera cubana. Debussy e Ravel erano tra i compositori francesi ai quali si è fatto riferimento. [...] Le danze gitane e spagnole sono servite a mostrare l'abilità di Alanova nei movimenti ritmici e vi erano anche una polka e un valzer [...] per mostrare ulteriormente la sua versatilità. La sicurezza impudente di un mediocre artista di circo riceveva un'efficace interpretazione in *Unfinished Games* di Blancfort; e modernismo estremo, con piattaforme cubiste e una rumorosa musica futurista, di Rieti, ha segnato il numero significativamente intitolato *Aujourd'hui*.⁷²

67. *Ibidem*.

68. Una bibliografia aggiornata sui coniugi Sacharov accompagna la scheda biografia su Clotilde von Derp reperibile sul sito del progetto di ricerca *Fotografia e danza*: <https://www.fotografiaedanza.it/performers/clotilde-von-derp-sakharoff/> (u.v. 15/7/2024).

69. Anche in un ambito apparentemente distante da quello esaminato qui, vale a dire quello del teatro futurista, questo elemento era assai ricorrente. Cfr. Giulia Taddeo, *Danze futuriste: testi e pretesti*, Kinetès, Benevento 2021.

70. H. S. G., *New Dancer's Triumph. The Versatile Alanova*, in «Daily News», 5 maggio 1932.

71. Philip Page, *Plays*, in «The Sphere», 14 maggio 1932.

72. Savoy. *Alanova Dances*, in «The Stage», 12 maggio 1932.



Figura 2. Collage di pose di Alicia Alanova corredato dal titolo *The Classic Grace of a Modern Dancer*, in «The Bystander», 27 aprile 1932. L'autrice degli scatti è la fotografa Yvonne Yevonde.

Per quanto versatile, Alanova sembra maggiormente efficace nelle coreografie che, come quelle di tipo spagnolo, le consentono di attingere all'esperienza maturata nello spettacolo commerciale, dove, come si diceva, era solita esibirsi in questo genere di danza. Sempre dal medesimo ambito proviene forse la tendenza a proporre numeri di natura acrobatica, come rilevato sempre nella stessa recensione⁷³.

In linea generale, Alanova è apprezzata soprattutto nelle danze prive di plot, che non cerchino, cioè, di comporre narrazioni attraverso il movimento, ma che si limitino a mostrare passi e atteggiamenti piacevoli e graziosi. In questi stessi termini si esprimono anche le cronache relative alle rappresentazioni parigine che, sempre nel maggio del 1932, Alanova propone al Théâtre de l'Avenue, allora diretto da Georges Pitoëff. Per «L'Oeuvre», ad esempio, il tentativo di trasporre in danza la fiaba della *Bella e la Bestia* è del tutto inefficace: «La signora Alanova [...] si contorce in tutte le direzioni, senza alcuna corrispondenza con la scena suggerita dalla musica»⁷⁴.

Le doti di Alanova, piuttosto, consistono nella bellezza delle sue proporzioni fisiche e nella compostezza del gesto, che rimane sempre armonioso e controllato pur nelle diversità di stile e ambientazione che connota il suo repertorio. Non sorprende allora che, nel 1933, una coreografia come *La mort d'un tyran* susciti più d'una perplessità, non solo per via del soggetto (la reazione del popolo romano all'indomani della morte dell'imperatore Commodo), ma anche per il complesso allestimento. Oltre a un'orchestra al gran completo, disposta sul fondo dello spazio scenico, spicca la presenza di un coro, diviso in due gruppi e collocato ai lati degli orchestrali. Dinanzi a questo variegato sfondo umano, Alanova danza con «scattoso nervosismo»⁷⁵, interpretando una coreografia che una fonte⁷⁶ attribuisce a George Balanchine. In effetti, a pochi giorni di distanza da Alanova, che vi si esibisce l'1 giugno, Balanchine va in scena al Théâtre des Champs Élysées con i Ballets 1933: è dunque possibile che i due abbiano collaborato alla nuova creazione di Alanova, rinnovando così una relazione che, come si è visto, datava dai tempi di *Wake up and dream!*. All'interno del programma parigino del giugno 1933, in dicembre riproposto al Savoy⁷⁷, figura almeno un'altra coreografia che, ideata su un valzer di Joseph Lanner, tenta la via della narrazione simbolica, in questo caso ricorrendo anche a una minima scenografia, ma, soprattutto, al coinvolgimento di altri interpreti:

Si avventura nella coreografia con capriccio e ingenuità. Il seno palpitante, non presenta che un lavoro da dilettante. Sembra una di quelle serate mondane, dove la padrona di casa, che sa di essere bella, vuole far ammirare la forma del suo corpo armonioso agli ospiti galanti. [...]

La rappresentazione si è conclusa con un balletto, la cui coreografia è stata realizzata sui valzer di Joseph Lanner [...]. Tra due paraventi di mica, otto giovani ragazze, coperte da veli bianchi che

73. *Ibidem*.

74. Raoul Brunet, *Suite de danses de M^{me} Alanova*, in «L'Oeuvre», 19 maggio 1932.

75. Henry Malherbe, *La musique*, in «Le Temps», 7 giugno 1933.

76. *Choreography by George Balanchine: a Catalogue of Works*, cit., p. 122.

77. *A Dancer with Ideas of Her Own*, in «Daily Mirror», 15 dicembre 1933.

non lasciano nulla ignorare della loro plastica, si aggirano con grazia. Un lampadario e candelabri di gesso illuminano la scena con una luce pallida. Appare la signorina Alanova in abito di garza blu scuro. Finge non so quali intossicazioni, quali allucinazioni. Si getta su un divano giallo, solleva le gambe che agita con fervore, fa molte capriole. Improvvisamente si raddrizza. Ha visto, attraverso il paravento di mica, il sig. Alexis Dolinoff, avvolto in una maglia blu marino. Almeno, costui è un perfetto ballerino. La coppia di ballerine si abbraccia, oscilla e gira. I giovani ballerini dell'inizio tornano a partecipare con dolcezza al movimento generale.⁷⁸

Questo commento è interessante perché paragona Alanova a una padrona di casa che vuole stupire i propri ospiti: così facendo, rievoca una dimensione centrale nel suo percorso professionale e personale, vale a dire la mondanità. I debutti di Alanova sono sin dal principio accompagnati dall'organizzazione di party eleganti, o presso hotel lussuosi (il primo, nel 1930, avviene all'Astoria di Parigi)⁷⁹, o nella propria abitazione (sempre a Parigi, nel 1931, affitta un raffinato immobile in Quai d'Orsay)⁸⁰: è dunque ipotizzabile una grande disponibilità economica, che sarebbe suggerita anche dall'esiguo numero di rappresentazioni programmate nell'arco dell'anno, segno che, forse, per Alanova la danza non costituisce in questa fase una fonte di sussistenza. Ad ogni modo, è certo che la danzatrice investe tempo, energie e danaro per partecipare alla vita mondana, soprattutto londinese⁸¹, e, parimenti, è attiva nelle iniziative di beneficenza, alle quali prende parte anche in qualità di danzatrice⁸²: in tutte queste circostanze, la stampa la segue con interesse, non solo segnalando la sua presenza presso feste e salotti *chic*, ma pure commentando gli abiti e gli accessori che indossa⁸³. Anche nella vita fuori dal palcoscenico, l'abito costituisce una presenza fondamentale: in società Alanova si distingue per il gusto nel vestire, mentre, sulla stampa, posa spesso con indosso raffinati cappellini, in qualche caso, pare⁸⁴, realizzati esclusivamente per lei.

Come si vede, Alanova persegue – forse con l'aiuto di un abile ufficio stampa – una decisa strategia della distinzione tanto sul piano artistico, quanto su quello personale: l'artista colta e la donna elegante si intrecciano e si rispecchiano l'una nell'altra, in un legame restituito con grande evidenza dal materiale iconografico. In tal senso, una sintesi ideale è data dalla serie di scatti realizzati dal celebre fotografo di moda George Hoyningen-Huene, nome di punta dell'edizione francese di «Vogue»,

78. Henry Malherbe, *La musique*, cit.

79. Cfr. André de Fouquières, *Les Salons et les Gens. Chez M^{lle} Alanova*, in «Candide: grand hebdomadaire parisien et littéraire», 1 gennaio 1931.

80. Cfr. *News of Americans in Europe*, in «The New York Herald», 7 dicembre 1931.

81. Ma si esibisce anche presso il Casino di Biarritz durante la stagione turistica. Cfr. *La danseuse Alanova au Casino Municipal*, in «L'Indépendant des Basses-Pyrénées», 25 settembre 1931.

82. Prende parte, ad esempio, alla realizzazione di alcuni tableaux vivants ispirati all'arte visiva francese presso l'His Majesty's in aiuto del Princess Beatrice Hospital e del Papworth Village Settlement. Cfr. «The Stage», trafiletto senza titolo né autore, 7 luglio 1932.

83. Sulla stampa si trovano decine di commenti su questo aspetto. A titolo d'esempio si ricorda il caso in cui è apprezzata la semplice decorazione floreale indossata da Alanova su un elegante abito di velluto rosso. Cfr. Madge Garland, *Bond Streets and Thereabouts*, in «The Bystander», 27 dicembre 1933.

84. Così si dice a proposito di un cappellino di Suzanne Talbot sfoggiato da Alanova in un collage fotografico su «Femina» il 1° gennaio 1932.

verosimilmente nel 1933⁸⁵. In queste fotografie il corpo flessuoso della danzatrice, che pure accenna pose di danza, è del tutto paragonabile a quello delle eleganti modelle di Huene, spesso immerse in una luce morbida e rotonda, ma anche vestite di abiti che, nelle pieghe di tessuti leggeri e preziosi, sembrano come animati da un movimento interno⁸⁶.

Non tutti apprezzano, però, la svolta solistica e mondana di Alanova, come nel caso del critico Arnold Haskell: «Alanova, con tutta la sua formazione ed esperienza, ha ceduto alle tentazioni del successo facile ed è diventata una perfetta ballerina da Elizabeth Arden. Il suo vero posto è in una compagnia, dove può brillare, come ha fatto in passato»⁸⁷.

In via di epilogo: Alanova in Italia

A partire dal 1933, la stampa inglese comincia a pubblicare fotografie⁸⁸ di Alanova in compagnia del conte italiano Andrea Di Robilant, con il quale frequenta ristoranti e località turistiche. I due si sposano a Londra nel 1937⁸⁹, mentre, per tutta la seconda metà degli anni Trenta, le tracce di Alanova come danzatrice tendono a diradarsi: nel 1935 sono programmate alcune rappresentazioni all'Her's Majesty di Londra, alle quali si aggiungono *recitals* organizzati in eleganti luoghi di villeggiatura e la partecipazione a uno spettacolo di prosa ambientato nel mondo del balletto⁹⁰.

Con l'inizio degli anni Quaranta, il nome di Alanova ricompare in Italia. Tra il 1940 e il 1943, infatti, è coinvolta, in qualità di danzatrice e coreografa, negli spettacoli del Teatro delle Arti di Roma, e, come attrice, in alcune pellicole cinematografiche di cui Di Robilant è produttore (o, talvolta, anche regista)⁹¹. Rispetto alla presente trattazione, che non vuole certo tentare un'analisi della materia filmica, le esperienze cinematografiche più interessanti sono rappresentate da *La zia smemorata* e *Le due tigri*, dato che Alanova vi esegue alcune sequenze coreografiche.

85. Una di queste immagini è pubblicata a pagina intera su «The Sketch» il 27 dicembre 1933 con il titolo *A living Tanagra*. Altre sono oggi visibili sul sito di Condé Nast: <https://condenaststore.com/> (u.v. 15/7/2024).

86. Riferimenti a Huene sono anche contenuti nel volume sulla fotografia di danza, curato da William A. Ewing, *The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*, Thames and Hudson, London 1987.

87. Arnold Haskell, *Balletomania*, Victor Gollancz, London 1934, p. 210.

88. Come quella pubblicata su «The Sketch» il 4 gennaio 1933. Alanova indossa un elegante cappello impreziosito da un diamante. In questo periodo sarà notata in società per il lusso dei propri gioielli.

89. Si veda il registro dei matrimoni in Inghilterra e Galles nei mesi di giugno, luglio, agosto e settembre 1937. Una copia digitalizzata di questo documento è disponibile al seguente indirizzo: <https://search.findmypast.co.uk/record?id=BMD%2FM%2F1937%2F3%2FAZ%2F000441&parentid=BMD%2FM%2F1937%2F3%2FAZ%2F000441%2F063> (u.v. 15/7/2024).

90. Cfr. A. T. Borthwick, *News from the theatre*, in «Daily News», 30 gennaio 1935; M. R., *Alanova at Majesty's*, in «The Era», 10 luglio 1935; F. A. R., *Alanova. First of Three Dance Recitals in London*, in «Yorkshire Post and Leeds Intelligencer», 5 luglio 1935.

91. In particolare: *La zia smemorata* (regia di Ladislao Vajda, S. A. Cinematografica Sol, 1940); *Le due tigri* (regia di Giorgio Simonelli, Sol Film, 1941); *Giuliano De' Medici* (regia di Andrea Di Robilant, Sol Film, 1941); *Canal Grande* (regia di Andrea Di Robilant, Sol UniversalCine, 1943). A questi titoli segue *La freccia nel fianco* (regia di Alberto Lattuada e Mario Costa, 1945).



Figura 3. Alicia Alanova indossa un cappellino disegnato per lei da Susanne Talbot, in «The Bystander», July 13, 1932. L'autrice della fotografia   Yvonne Yevonde.

Patinata commedia degli equivoci ambientata tra hotel di lusso e località turistiche alla moda, in *La zia smemorata* Alanova è Clara, avvenente danzatrice che si esibisce presso il Grand Hotel di Rimini. In questo caso, l'assolo danzato, che si svolge sulla pista da ballo dell'hotel con tanto di elegante orchestra sullo sfondo, è spezzato in tre parti a causa del montaggio, ma si può comunque cogliere la progressione della coreografia. Alanova, con ai piedi morbide scarpe senza tacco, indossa un elegante abito chiaro, composto di corpetto aperto sulla schiena e impreziosito di decorazioni floreali, e lunga gonna plissettata in tessuto leggero. La danzatrice entra in scena volteggiando ripetutamente su stessa e, fermatasi, esegue alcune lente *cambrures* all'indietro, che le consentono non solo di cambiare ritmo, ma anche di mostrare il proprio corpo in posa. Il movimento riprende alternando spostamenti circolari nello spazio, alti *ronds de jambe* alternati, e, soprattutto, morbidi piegamenti di torso, schiena e braccia (dal minuto 1:01:31 al minuto 1:02:25). Un moto fluido e continuo, che occupa con decisione lo spazio: da una parte le gambe, sempre attive, sembrano utilizzate per conferire velocità all'intero corpo, protagoniste di morbide camminate, giri e sollevamenti eseguiti senza tensione, ma cercando di mantenere alto il senso del dinamismo; dall'altra parte, torso e braccia agiscono seguendo un tempo più rallentato e, di quanto in quanto, si bloccano in brevi pose che servono a produrre degli strappi (o accenti) nel flusso della danza. La sequenza successiva (1:04:14-1:04:50) ha un sapore diverso. Il ritmo della danza è assai più sostenuto, come se quanto proposto in precedenza venisse accelerato ed eseguito in maniera nervosa e scattante, ma, soprattutto, la coreografia appare più composita, dato che si aggiungono sia passi di derivazione jazz (in particolare di charleston), sia i tipici saltelli in corsa con le braccia protese in alto che rappresentano un *topos* delle danze libere di derivazione dalcroziana e duncaniana. La sequenza finale (1:05:07-1:05:47) consiste in un crescendo parossistico di volteggi su stessa, che chiudono un cammeo coreografico dominato dall'ecllettismo: passi, movimenti e pose di diversa provenienza sono impastati fra loro per comporre una materia dinamica multiforme eppure malleabile, efficace nel modellare il personaggio della danzatrice seducente e raffinata qui interpretato da Alanova.

In *Le due tigri*, ispirato ai romanzi di Emilio Salgari, Alanova è la baiadera Surama, che aiuta Sandokan e i suoi compagni nella liberazione di una giovane, rapita dalla setta dei Thugs con l'obiettivo di farne una sacerdotessa del tempio della dea Kali. Il soggetto fornisce ad Alanova lo spunto per danze di tipo orientalista: in particolare, dal minuto 7:28 al minuto 9:11, Alanova guida il gruppo delle bajadere in una coreografia danzata all'unisono. La sequenza inizia con le danzatrici in cerchio, sedute all'orientale, che eseguono – a destra e sinistra – alcuni movimenti della parte superiore del corpo: gli arti disegnano delle onde, le spalle sono scosse avanti e indietro e, poi, si sollevano ritmicamente una alla volta, i gomiti spuntano all'infuori come nelle immagini dell'Antico Egitto, la testa scatta lateralmente come nella Bharatanatyam. Una volta in piedi, le danzatrici aggiungono ondulazioni laterali dei fianchi, alti *ronds de jambe* che fanno svolazzare le gonne ricoperte di oro e paillettes,

giri su se stesse che si intensificano nel finale: alla danza partecipa anche la bambina rapita, la quale, dopo tanto volteggiare, cade a terra svenuta. Come si vede, alcuni nuclei coreografici transitano da una pellicola all'altra: Alanova è sempre uguale a se stessa e al contempo sempre diversa, in una danza resa cangiante dalle coloriture stilistiche della coreografia e dal potere metamorfico del costume.

Del tutto parallele alle esperienze cinematografiche, corrono, per Alanova, quelle presso il Teatro delle Arti di Roma, baluardo della musica contemporanea negli anni difficili del Secondo Conflitto Mondiale: grazie alla supervisione appassionata e competente di Alfredo Casella, nonché all'operato del direttore d'orchestra siciliano Antonio D'Ayala⁹², alle Arti la danza costituisce una presenza non secondaria, sia sotto forma di concerto, sia attraverso rappresentazioni di balletto. Quest'ultimo era concepito secondo l'impostazione registica indicata a suo tempo da Djagilev⁹³, il cui esempio, presso il teatro romano, continuava a essere assai importante.

In questo quadro, risulta centrale la presenza di scenografi e pittori, fra i quali spicca Enrico Prampolini, al quale, probabilmente, si deve l'ingaggio di Alanova alle Arti, dato che l'artista futurista la ammirava da tempo. Già nel 1933, in un contributo intitolato *Evoluzione della danza*, Prampolini auspica implicitamente di poter collaborare con Alanova, che aveva visto danzare al Théâtre des Champs Elysées e che aveva apprezzato in quanto portava «nell'arte mimica una nuova espressione collettiva del gesto, del tempo e dello spazio»⁹⁴. In *Evoluzione della danza*, Prampolini passa in rassegna le principali esperienze di danza solista del primo trentennio del Novecento (da Isadora Duncan a Loïe Fuller, fino al ricco panorama della danza d'espressione centroeuropea), osservando che in tutti questi casi l'azione del singolo dovrebbe essere integrata all'interno di uno spettacolo teatrale compiuto:

Queste esperienze individuali e ricerche alchimistiche, queste distillazioni di movimenti ed atteggiamenti plastici e ritmici, non possono mai affiorare a maggiori realizzazioni, se non sono concepite nella loro funzione scenica per la realtà dello spettacolo teatrale.

L'arte del tempo e dello spazio, come teatro visivo, esige ulteriori sviluppi verso audacie imprevedute, verso continuità di visioni scenico-musicali-coreografiche, verso acrobazie visive di nuovo conio e maggiormente spettacolari.⁹⁵

Il corpo che danza, afferma dunque Prampolini, ha bisogno, per risultare teatralmente efficace,

92. Per approfondimenti si veda Daniela Margoni Tortora – Patrizia Veroli (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2009.

93. Su questo tema si veda il dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, in «Teatro e Storia», vol. XXII, n. 29, 2009, pp. 29-255.

94. Enrico Prampolini, *Evoluzione della danza*, in «Il Secolo XIX», 19 giugno 1933. L'articolo è corredato della riproduzione fotografica del dipinto di Prampolini *Paesaggio di Miss Alanova*.

95. *Ibidem*.

di essere collocato all'interno della dimensione visiva dello spettacolo e, nel caso di Alanova, esprime un augurio preciso:

L'attesa di vedere il gesto isolato di Miss Alanova fatto di misura ed architettura, di armonia e continuità dinamica, confortato dalla collaborazione delle forze collettive, del *coro-plastico-umano* e delle *atmosfera cromatiche della nuova scenotecnica teatrale*, è quanto di più augurale si possa immaginare per la danza e la vita musicale dello spirito.⁹⁶

A distanza di quasi un decennio, simile progetto sembra andare in porto, grazie ai tre balletti messi in scena al Teatro delle Arti con le coreografie di Alanova e le scenografie e i costumi dello stesso Prampolini: *Quattro cori* (1941)⁹⁷, *Racconti di Perrault* (1942)⁹⁸, *Le Noces* (1942). Seppur a diverso titolo, tutti e tre questi lavori recuperano elementi già presenti nelle precedenti esperienze di Alanova come danzatrice e coreografa: nel caso dei *Quattro cori*, compare il coro vocale che accompagna i personaggi danzanti e che abbiamo già incontrato nella *Mort d'un tyran*; le musiche, inoltre, sono di Vincenzo Tommasini, già collaboratore di Djagilev per *Le donne di buon umore*, il quale, per questa creazione, prende le mosse da alcune composizioni poetiche di Francesco Petrarca, Dante Alighieri e Matteo Frescobaldi. I *Racconti di Perrault*, invece, sembrerebbero una versione ampliata di una coreografia ideata da Alanova nel 1933 sulle musiche di Maurice Ravel e ispirata, come s'è già visto, alla fiaba della *Bella e la Bestia*. Se in entrambi questi balletti Alanova figura anche come danzatrice, per *Les Noces*, presentato alle Arti in prima edizione italiana, si riserva solo il ruolo di coreografa ed è possibile ipotizzare che, in fase creativa, abbia attinto alla memoria della propria collaborazione con i Ballets Russes, dato che, come si diceva, aveva interpretato la coreografia di Bronislava Nižinskaja al suo debutto nel 1923. Una fotografia⁹⁹ dello spettacolo ci mostra cinque danzatrici – la Sposa e quattro amiche – in una posa che richiama la celebre piramide umana che compariva della versione di Nižinskaja, ma le ridotte dimensioni del palcoscenico e un organico composto di appena dodici interpreti¹⁰⁰ – laddove, al debutto, erano più del doppio¹⁰¹ – lascia pensare a una coreografia necessa-

96. *Ibidem*.

97. Per quattro personaggi, la coreografia, ambientata nei dintorni di Roma a fine Trecento, mostra il Poeta, ormai vecchio, che rivive in sogno il ricordo due donne: Diana, la peccatrice che egli rifiuta, e la pastorella, la creatura ingenua di cui si innamora. Alla memoria segue la visione di Beatrice (Alanova), che assomma in sé tutte le qualità femminili. Cfr. *Teatro delle Arti. Manifestazioni musicali dell'anno XIX*, programma di sala, Roma, Teatro delle Arti, 1941. Una copia di questo documento è stata digitalizzata sul sito della Fondazione Giorgio Cini (Venezia): http://ciniviewer.xdams.net/books/P_472.html#page/1/mode/1up (u.v. 15/7/2024).

98. Cfr. *Teatro delle Arti. Manifestazioni musicali. Stagione 1941-1942, anno XX*, programma di sala, Roma, Teatro delle Arti, 1941. Una copia di questo documento è stata digitalizzata sul sito della Fondazione Giorgio Cini (Venezia): http://ciniviewer.xdams.net/books/P_481.html#page/1/mode/1up (u.v. 15/7/2024).

99. Pubblicata in Daniela Margoni Tortora – Patrizia Veroli (a cura di), *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D'Ayala*, cit., p. 91.

100. Si traggono queste informazioni dal foglio di sala. Una copia di questo documento è stata digitalizzata sul sito della Fondazione Giorgio Cini (Venezia): http://ciniviewer.xdams.net/books/P_493.html#page/1/mode/1up (u.v. 15/7/2024).

101. Cfr. *Grande saison d'art de la VIII^e Olympiade, Ballets russes de Serge de Diaghilew*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, mai-juin 1924, cit.

riamente assai diversa, e, stando alla stampa, forse poco riuscita:

alla messa a fuoco di questa esecuzione mancava almeno un giro di manovella. La coreografia della signora Alanova se ha offerto motivi iniziali di una certa piacevolezza e di un certo sapore pittorico ci ha fatto peraltro pensare, nello snodarsi dell'azione, più a un turbolento trasloco che ad una festa nuziale. Perché mai tanta gente su quel palcoscenico così avaro di spazio e di aria?¹⁰²

Da un certo punto di vista, gli spettacoli presso il Teatro delle Arti rappresentano per Alanova una sorta di ritorno alle origini della propria carriera, nel corso della quale la ricerca di una integrazione dei coefficienti scenici costituisce una sorta di filo conduttore, anche nelle esperienze come solista. Qualcosa di analogo è possibile notare a proposito dei Balletti Alanova, organizzati, come si diceva, dal British Army Welfare Service nel 1945, nei quali si prolunga il modello già sperimentato alle Arti: coreografie con un soggetto di riferimento, talvolta basate su uno spunto letterario o derivate dal repertorio dei Ballets Russes, ideate a partire da musiche colte e con una presenza importante della componente scenografica, ancora una volta affidata (prevalentemente) a Prampolini.

Questa iniziativa, con la quale si conclude il presente resoconto sulla biografia professionale di Alanova, cade in un momento storico di assoluta cesura, al termine del quale si dispiegherà, anche per la danza teatrale, un panorama largamente mutato. Dagli anni della guerra, però, è possibile forse guardare indietro e, concentrando l'attenzione sul caso Alanova, porre alcune questioni di carattere più generale. L'esempio di Alicia Alanova è infatti interessante non solo (e non tanto) in sé considerato, ma per i differenti contesti socio-culturali che consente di vedere e indagare: la sua parabola, infatti, intreccia il tema della relazione fra teatro colto e teatro commerciale con quello della costruzione dell'immagine mediatica degli artisti (e dell'artista donna), chiamando in causa gli smarginamenti nel mondo della moda e del tempo libero. Sul piano delle poetiche e dei linguaggi, il percorso di Alanova rende palesi i travasi da un ambito all'altro, mostrando come gli stessi principi compositivi (la sintesi delle arti) e analoghi stilemi coreutici possano modellare tipologie di spettacolo diversi, contribuendo a tratteggiare il profilo di una danza "moderna" multiforme e compatta al contempo. Pur nell'ibridismo della proposta spettacolare ideata da Alanova, alcuni elementi appaiono ricorrenti: dalla centralità della camminata alla mobilità del torso, dalla cura per la dimensione visiva (e per il costume) al legame stretto con la partitura musicale, dal presenzialismo mediatico alla sapiente costruzione delle relazioni sociali, Alanova spinge a chiedersi quante altre figure come la sua abbiano popolato le scene occidentali della prima metà del Novecento. Figure minori, ibride e mobili, che non rientrano nelle classificazioni della storiografia maggiore, ma che con quella storiografia possono entrare in dialogo attraverso la forza fragile delle microstorie individuali.

102. r. r., "Le Nozze" di *Strawinsky*, in «Il Messaggero», 22 maggio 1942.

Lucas Sérol

Dissection et maïeutique du corps dansant: naissance et mort textuelles de la danse

J'apercevrai seulement des vestiges et des traces d'une action dans les pieds
que n'accompagneront ni les attitudes du corps, ni les positions des bras,
ni l'expression des têtes; en un mot vous ne m'offrirez
que l'ombre imparfaite du mérite supérieur,
et qu'une copie froide et muette d'originaux inimitables.¹

Pour juger de la pertinence des systèmes de notation consacrés à l'art chorégraphique², Jean-Georges Noverre s'intéresse moins à ce que le support écrit permet de conserver et transmettre, qu'à ce qui est perdu par le processus de traduction transmédiatale. Il exprime sa déception et son insatisfaction à travers les images de l'obscurité, de la froideur, et du silence, constituant une représentation mortifère de l'écriture. Cette phrase résume ainsi le préjugé tenace selon lequel le médium textuel serait incapable de capturer ou reproduire la danse. Plus précisément, nous voyons ici se dessiner une métaphore filée de l'écriture comme mort de la danse, qui traverse tant le champ artistique que la critique universitaire. Nous pensons ainsi à la formule d'Alain Montandon: «La trace écrite n'est que la stèle ou l'épithaphe d'un corps vivant; elle ne produit que du mécanique, quelque chose de mort incapable de restituer la vie circonstancielle du corps dansant»³. Si Montandon, comme Noverre, parle ici de notation, son propos nous semble cependant correspondre tout à fait aux jugements portés sur les écritures littéraires de la danse, et a longtemps guidé notre examen des relations entre ces deux champs artistiques. Nombre de travaux présentent en effet la danse comme un défi pour les écrivains, une quête sans fin, et par la même occasion font de la mise à l'écrit du mouvement chorégraphique une forme de dégradation. Stefano Genetti écrit par exemple dans son analyse du discours littéraire sur la

1. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et les arts imitateurs* [1760], Lieutier, Paris 1952, p. 225.

2. Noverre fait ici référence au système Beauchamp-Feuillet tel qu'il est présenté en 1700 dans l'ouvrage *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse* de Raoul Feuillet, qui reprend les travaux de Pierre Beauchamp. Dans cette notation, la feuille représente la salle de danse, et les tracés retranscrivent les déplacements des danseurs.

3. Alain Montandon, *Introduction*, dans Id. (sous la direction de), *Écrire la danse*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999, pp. 7-29: p. 7.

danse de Gautier à Valéry que «la danse provoque la littérature»⁴ mais qu'elle ne parvient pas vraiment à être présente à l'écrit, puisqu'entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècles «le discours littéraire sur la danse s'autolégitime en s'éloignant de plus en plus des planches»⁵. Il considère que la danse est nécessairement absente du texte car «la littérature cherche à saisir sa propre essence fuyante en passant par l'autre, en cela même que l'autre – la danse, cet art interposé – a de plus insaisissable»⁶, et emploie l'image de l'évanouissement⁷, que l'on pourrait lire comme une forme atténuée de la mort textuelle de la danse. Dans une logique similaire, Guy Ducrey constate que la danse elle-même est finalement peu présente dans la littérature fin-de-siècle, car les danseuses sont rarement décrites en train de danser, et l'explique entre autres par une «impuissance à dire le mouvement chorégraphique»⁸. Lui aussi sous-entend une forme de mort de la danse lorsqu'il analyse une esthétique de «la danseuse en morceaux»⁹ qui suppose une décomposition du corps dansant à l'écrit.

Nous chercherons dans le présent article à interroger cette conception de l'écriture comme mort de la danse, pour en proposer une vision positive. Notre hypothèse est que tout ce qui fait que le corps dansant ne paraît pas aussi vivant à l'écrit que sur scène est justement ce qui offre le matériau au lecteur pour créer la danse à la lecture et animer la scène chorégraphique dont il est question. Notre intuition est que l'écriture littéraire de la danse participe dans l'ensemble de deux paradigmes: celui de la dissection (au sens d'opération de séparation des différentes parties d'un organisme), et celui de la maïeutique (au sens obstétrical du terme). Soit le texte relate un geste chorégraphique accompli, et l'écriture verbale a alors tendance à dissocier ou éclater le corps et le mouvement, à disséquer le corps dansant en somme; soit le texte présente une performance en cours de réalisation – comme cela est principalement le cas dans les écrits de danseurs – si bien que la danse ne peut “vivre” dans le texte, puisqu'elle est encore en train de naître. L'enjeu sera alors de dépasser la classique opposition entre la scène et l'écrit et entre la vie et la mort, pour mieux cerner l'existence possible de l'art chorégraphique au sein d'un texte, et par là même la possibilité d'accéder à la danse par la lecture, ou du moins de la recréer.

4. Stefano Genetti, *Par art interposé. Le Discours sur la danse de Gautier à Valéry: un espace littéraire allégorique et réflexif*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», vol. CXII, n. 2, 2012, pp. 431-441: p. 433.

5. *Ivi*, p. 431.

6. *Ivi*, p. 441.

7. «Si la danse s'évanouit dans l'écriture, c'est bien à cet évanouissement que la littérature s'intéresse» (*ibidem*).

8. Guy Ducrey, *Corps et graphies: poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris 1996, p. 223.

9. *Ivi*, p. 221.

L'écriture comme dissection du corps dansant

L'idée d'envisager l'écriture littéraire de la danse non pas comme une mort du mouvement chorégraphique mais comme un examen anatomique du corps dansant nous est venue à la lecture de la scène où est introduit le personnage d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* (1831), alors qu'elle danse dans la rue. Le narrateur, à travers le regard de Gringoire, décrit la performance ainsi:

Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair.¹⁰

Nous remarquons ici que les trois premières phrases offrent une description d'Esméralda qui ne laisse deviner aucun mouvement. Sont décrits sa silhouette, ses cheveux, la couleur de sa peau et son pied, mais ce portrait pourrait tout à fait correspondre à un regard porté sur une scène figée. Même si Esméralda est en train de danser – comme le suggère le verbe *s'élançer* – le regard du narrateur l'immobilise pour la donner à voir au lecteur, et donc ne décrit pas vraiment une danseuse. C'est en ce sens que le spectacle semble ici mort en comparaison avec une véritable performance chorégraphique. Or c'est tout l'inverse que l'on retrouve dans les phrases suivantes. Dans le rythme ternaire «Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait», les trois verbes de mouvement offrent une gradation qui rend compte de la frénésie avec laquelle se meut la bohémienne et des tours qui sont opérés, mais son corps est invisible. Seul le mouvement est décrit ici, et le corps d'Esméralda ne tient qu'au pronom «Elle» qui, par anaphore, inscrit la description précédente dans cet élan chorégraphique. Dans la dernière phrase, le narrateur évoque le regard d'Esméralda, mais que le spectateur ne peut croiser qu'un instant durant les tours de la danseuse. Autrement dit, l'écriture doit interrompre la chorégraphie, faire un arrêt sur image, pour faire voir la danseuse.

S'opère alors ici une première dissection du corps dansant, caractéristique de cet épisode mais plus généralement, selon nous, du traitement de la danse par les écrivains-spectateurs¹¹. Pour qu'il y ait un corps dansant à regarder dans un spectacle de danse, il faut nécessairement le corps d'un interprète et un mouvement chorégraphique, qui se présentent comme une seule vision pour les spectateurs de

10. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. 1482 [1831], dans Id., *Œuvres complètes de Victor Hugo Roman*, tome II, sous la direction de Paul Meurice, Librairie Ollendorff, Paris 1904, pp. 48-49.

11. Nous avons distingué dans notre thèse deux catégories, celle des danseuses-écrivaines et celle des écrivains-spectateurs, qui regroupent deux ensembles différenciés principalement par la nature de leur expérience de la danse exprimée dans leurs oeuvres et par leur rapport à l'écriture. Lucas Sérol, *Du corps au texte: écrits des danseuses modernes du début du XX^e siècle*, thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Guy Ducrey, soutenue à l'Université de Strasbourg le 4 décembre 2023.

la performance. Néanmoins, le médium textuel semble imposer une division de cette unité, par la description dissociée du corps de l'artiste et du mouvement. Il nous paraît alors intéressant d'envisager l'écriture de la danse comme une mécanique quantique. La physique reconnaît en effet l'impossibilité de connaître avec exactitude et simultanément deux propriétés d'une même particule, notamment sa position et sa vitesse, selon le principe d'incertitude de Heisenberg:

La question correcte devait donc être posée ainsi: peut-on représenter, dans le cadre de la mécanique quantique, une situation où un électron se trouve à peu près — c'est-à-dire à une certaine imprécision près — en une position donnée, et possède à peu près — c'est-à-dire à nouveau à une certaine imprécision près — une vitesse donnée?¹²

Or les écrivains souhaitant donner à voir la danse se trouvent confrontés aux mêmes contraintes. Sans réduire ce phénomène à une simple opposition entre récit et description, nous observons que les scènes de danse reposent sur une alternance entre la représentation du corps de l'artiste et celle d'un pur mouvement, un flux cinétique qui se perçoit en regardant le spectacle et qui à l'écrit semble détaché de toute corporéité¹³.

À cette première amputation retirant au corps son mouvement chorégraphique s'ajoute une seconde forme de dissection littéraire, plus explicite, celle qui consiste à éclater le corps en resserrant la focalisation sur quelques-unes de ses parties, comme l'atteste la suite du texte de Victor Hugo:

Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature.¹⁴

Si l'extrait précédent donnait à voir la silhouette d'Esméralda dans son ensemble, nous n'avons aucune vision de son corps entier en mouvement ici. En écho à ce que Noverre reprochait à la notation, l'écriture littéraire échoue à rendre compte simultanément des mouvements des jambes, des bras, du buste et de la tête. De là, nous constatons deux stratégies en vue de restituer le mouvement chorégraphique tout en plaçant le corps au centre de cette description. Dans un premier temps, Hugo dépasse l'impossibilité de décrire conjointement le corps et la danse en isolant le mouvement d'une seule partie du corps avec «du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus

12. Werner Heisenberg, *La Partie et le Tout: le monde de la physique atomique: souvenirs, 1920-1965* [1969], traduit par Paul Kessler, Flammarion, Paris 2010, p. 141 (1^{re} ed. *Der Teil und das Ganze*, R. Piper & Co., Munchen-Zurich 1969).

13. Le terme renvoie ici au concept de corporéité tel que le définit Michel Bernard, c'est-à-dire non pas le corps comme enveloppe charnelle, dans ce qu'il a de plus matériel, mais bien comme un ensemble de perceptions, sensations, et émotions. Voir Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la Danse, Paris 2001. Il s'agit ici d'observer dans les textes un flux cinétique qui ne naîtrait pas et ne se manifesterait pas dans et par les sensations d'un corps.

14. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, cit., p. 49.

de sa tête», la simplicité de ce geste favorisant sa visualisation à la lecture. Ce dernier est alors matérialisé par la caractérisation des bras. Dans un second temps, il supprime toute référence explicite au mouvement, en se contentant de dresser une liste des différents éléments qui constituent le corps d'Esméralda: si sa mobilité est perceptible dans la comparaison à la guêpe et dans le gonflement de sa robe, Hugo ne décrit aucun geste quand il dresse la liste de ce qui fait sa beauté («ses épaules nues, ses jambes fines [...], ses cheveux noirs, ses yeux de flamme»). L'unité du corps est décomposée et c'est dans cet éclatement que l'écriture crée du mouvement. En somme, la mort textuelle de la danse produit une nouvelle danse au sein de l'écriture.

Ce dernier procédé renvoie en effet au phénomène observé par Guy Ducrey, comme nous l'évoquions précédemment, lorsqu'il expose une «poétique fin-de-siècle de la fragmentation chorégraphique»¹⁵. Il rend compte de la manière dont les écrivains de l'époque, pour diverses raisons, décrivent moins la danse que différentes parties du corps, ce qui résulte en une forme de dégradation et de mort de la danse: «[que le lecteur] attende des *corps*, il ne trouvera que des *chairs*»¹⁶.

Le passage du corps à la chair souligne le regard érotique porté sur les danseuses, mais témoigne également d'un passage de la vie à la mort. C'est ce qu'explicite son analyse d'une scène de danse tirée de *L'Ève future* (1881) de Villiers de L'Isle-Adam¹⁷ comme une simple liste de parties du corps, qu'il commente ainsi:

Une danseuse vraiment? N'est-ce pas plutôt un assemblage de morceaux disparates et al-léchants qui vient au jour dans ce catalogue? Et si telle est bien la ballerine, comme allait tant l'évoquer à l'époque dans les textes, hors de tout mouvement, mais dans la pure exposition de ses parties belles, est-elle bien distincte d'une poupée?¹⁸

La conversion du corps dansant en une multitude de parties supposées rendre compte de la beauté de la femme aboutit à la transformation de la danseuse en poupée selon Ducrey, une image qui résume assez bien l'évacuation du mouvement chorégraphique lors de l'écriture.

L'idée que la danseuse apparaisse dans le texte hors de tout mouvement nous rappelle une formule de *L'Âme et la Danse* (1921) de Paul Valéry, lorsqu'Athikté prend la parole à la fin du dialogue: «Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon! – J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les cho-

15. Guy Ducrey, *Corps et graphies*, cit., p. 334.

16. *Ivi*, p. 225.

17. «Quelles hanches! quels beaux cheveux roux! de l'or brûlé, vraiment! Et ce teint si chaudement pâle? Et ces longs yeux si singuliers? Ces petites griffes en pétales de roses où l'aurore semble avoir pleuré, tant elles brillent? Et ces jolies veines, qui s'accusent sous l'excitation de la danse? Cet éclat juvénile des bras et du col? Ce sourire emperlé où se jouent des lueurs mouillées sur ces jolies dents! Et cette bouche rouge? Et ces fins sourcils d'or fauve, si bien arqués? Ces narines, si vives, palpitantes comme les ailes d'un papillon? Ce corsage, d'une si ferme plénitude, que laisse deviner le satin qui craque! Ces petits pieds si spirituellement cambrés?» (Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* [1886], in Id., *Œuvres complètes*, sous la direction de Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, vol. I, Gallimard, Paris 1986, pp. 763-1017: pp. 897-898).

18. Guy Ducrey, *Corps et graphies*, cit., pp. 312-313.

ses...»¹⁹. Durant tout le dialogue, la danseuse ne parlait pas car elle dansait, restait l'objet du discours des trois autres personnages que sont Socrate, Phèdre et Éryximaque: ce n'est qu'une fois immobile, en dehors du mouvement, qu'elle peut en quelque sorte trouver sa place dans le texte. Ce cas particulier nous paraît ainsi être une belle représentation du phénomène selon lequel le corps en mouvement ne peut être pleinement présent à l'écrit. Athikté affirme être en dehors de toutes les choses quand elle danse, là où la littérature, en raison des caractéristiques du médium textuel, doit rendre présentes les choses. Cependant, si la danse elle-même trouve difficilement sa place dans le texte, ou du moins si la description du corps l'évacue, il nous semble tout de même que le mouvement chorégraphique est substitué ici par un autre mouvement, celui de la lecture. Par cette dissection, le corps et le mouvement sont séparés, et le corps de l'artiste est éclaté en plusieurs unités, mais le regard du lecteur se déplace entre ces différents éléments – physiques ou kinesthésiques – et construit une chorégraphie à partir de ce matériau. Si Esméralda ou la danseuse de *l'Ève future* semblent immobiles, la focalisation est en mouvement, et c'est en navigant des jambes aux bras et des pieds au visage que notre lecture anime le corps dansant et produit du chorégraphique. Autrement dit, la mort de la danse narrée est le prix à payer pour une danse littéraire, qui n'existe que dans et par le médium textuel.

Pour éprouver cette hypothèse, nous pouvons alors nous tourner vers d'autres cas de figure. Certains auteurs ont en effet recours à des descriptions précises d'un spectacle chorégraphique, qui donnent l'impression que celui-ci se déroule sous nos yeux à la lecture. C'est ce que l'on trouve par exemple dans un texte de Colette consacré à Isadora Duncan, paru dans la presse en 1909, dans lequel l'autrice fait le compte-rendu d'une représentation de l'américaine, par un récit au sein duquel est reconstitué l'enchaînement chorégraphique:

Mais dès qu'elle danse, elle danse tout entière, de ses cheveux libres à ses durs talons nus. Le charmant et allègre mouvement d'épaules! Le joli genou précis, lancé soudain hors des mousselines, agressif et têtu comme un front de bélier! Dans sa bacchanale à la fois débridée et classique, la danse des mains, dont l'une appelle et l'autre indique, la danse des mains achève, empanache le désordre joyeux de tout le corps rose et musclé, visible sous des gazes tourbillonnantes...

Elle danse, elle est née pour danser. Elle pourrait danser masquée, car son corps parle plus que son visage, son visage aimable et superflu. Elle danse et ne mime point. Lorsque, couverte de voiles sombres, elle feint la douleur, fuit des ombres menaçantes, sanglote, conjure un Dieu réfugié, là-haut, aux plis des lourds rideaux, nous attendons patiemment, poliment que l'instant d'après nous la ramène lumineuse, coiffée de feuilles, presque nue et portant seulement, sur sa peau rose et sanguine d'Américaine bien tubée, deux ou trois mètres de pink chiffon...²⁰

Le premier paragraphe rend compte de la dissociation entre le corps et le mouvement, avec dans la première phrase une description d'un mouvement chorégraphique très vague par la répétition de «elle danse», suivi d'une description globale du corps «de ses cheveux libres à ses durs talons nus».

19. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse* [1921], in Id., *Œuvres complètes II*, Dijon, Gallimard, Paris 1966, pp. 148-176: p. 176.

20. Colette, *Une Danseuse*, in «Journal de la vie parisienne», 20 février 1909, pp. 133-136: p. 133.

Colette présente d'abord un mouvement général, puis un corps dans son ensemble, avant d'entrer dans le détail de la chorégraphie. C'est là qu'elle parvient à rendre visible la danse, mais uniquement par «fragmentation chorégraphique»²¹. Elle mentionne le mouvement d'épaules pour ensuite développer celui du genou, car c'est ici un élément concret du corps qui fait l'action et qui est décrit dans son élan. À l'inverse, les termes «bacchanale» et «désordre» rendent sensible l'énergie avec laquelle se meut Duncan, sans que l'on puisse visualiser précisément ce qu'elle fait.

Dans le second paragraphe, ce n'est pas par la décomposition du corps que Colette procède, mais par la dissection de la corporéité dansante. Outre les quelques verbes d'action par lesquels l'auteur *interprète* la danse, nous retrouvons encore une fois une retranscription de l'élan cinétique d'une part, avec la répétition du verbe «danser», imprécis sur le plan chorégraphique, et d'autre part un portrait d'Isadora par la description de sa coiffure, de sa peau et de sa tenue. Autrement dit, même lorsque le texte suit pas à pas – ou presque – la chorégraphie, le corps dansant perd son unité dans l'examen qu'il subit, soit dans une logique de la loupe, qui rend la danse préhensible pour l'écrivain par sa réduction à un geste isolé, soit par la priorisation d'une écriture *du* mouvement²² par rapport à une écriture *des* mouvements, c'est-à-dire que l'enchaînement chorégraphique n'est pas décrit, mais que le texte transmet un flux cinétique. Or c'est ce flux cinétique qui stimule l'imagination du lecteur, lui permet de visualiser une danse, et donc de donner vie à cette séquence chorégraphique décomposée à l'écrit.

Autre cas particulier, qui rend compte de la généralité de cette règle, celui des textes d'artistes chorégraphiques. Dans notre travail de thèse, nous avons pu définir la spécificité de l'écriture de danseuse comme écriture de la danse depuis une corporéité dansante, qui se distingue de celle des écrivains-spectateurs. Cependant, certains textes autobiographiques de danseurs relatent des expériences de spectateurs, et nous observons alors que même lorsque l'auteur a une expérience pratique de la danse, l'écriture depuis le point de vue du public l'oblige à dissocier corps et mouvement. En écho à l'exemple précédent, nous pouvons citer quelques extraits de l'autobiographie de Ruth Saint Denis, dans lesquels elle raconte avoir assisté à un spectacle d'Isadora Duncan. Elle commence par décrire l'entrée en scène de l'artiste et, comme Hugo, réalise un portrait physique qui donne une impression d'immobilité:

Ma première impression a été un choc de déception. Elle était alors un peu en surpoids, ses bras pendaient mollement le long de son corps, ses cheveux étaient mal coiffés comme si elle les avait arrangés à la hâte. Elle était très peu maquillée et, de profil, son visage n'était pas particu-

21. Guy Ducrey, *Corps et graphies*, cit., p. 334.

22. Ce que nous nommons écriture *du* mouvement au singulier s'oppose à une écriture *des* mouvements, au sens où les textes décrivent moins la chorégraphie qu'ils ne rendent compte d'une mise en mouvement générale. La double portée du génitif ici fait que *du* désigne à la fois le champ d'action, ce sur quoi porte l'écriture, et dans un même temps une relation plutôt ontologique. Cette écriture se *caractérise* par le mouvement, qui la définit et la constitue, l'élan cinétique se prolongeant dans un élan graphique. Voir Lucas Sérrol, *Du corps au texte: écrits des danseuses modernes du début du XX^e siècle*, cit., p. 367.

lièrement intéressant.²³

Il n'y a rien de chorégraphique ici, et cette description peu flatteuse s'explique sans doute par le fait que Duncan ne danse pas encore; ce n'est que par la performance artistique que son corps se sublimera.

Ensuite, après avoir affirmé la difficulté de mettre en mot le travail d'Isadora²⁴, elle en vient à retranscrire le flux cinétique par lequel celle-ci se meut:

Elle n'était pas seulement l'esprit de la vraie Grèce dans ses rythmes sans effort et délicieusement modulés, mais elle était toute la race humaine se déplaçant dans cette joie, cette simplicité et cette harmonie enfantine que nous associons aux anges de Fra Angelico dansant "la danse des rachetés".²⁵

Sans aucune référence au corps de Duncan ou aux gestes qui constituent sa chorégraphie, Saint Denis suggère l'action chorégraphique par l'évocation des rythmes et du déplacement. Elle ne décrit pas les pas de la danseuse, mais qualifie sa manière de se mouvoir («simplicité», «harmonie enfantine»). Plus encore, pour aider le lecteur à visualiser la scène, elle propose une comparaison avec une autre danse, celle du tableau de Fra Angelico. Cette tautologie par laquelle la danse ressemble à une danse permet de mettre en exergue combien le mouvement est extrait du corps dansant pour n'être que motion. Ce n'est que dans un dernier temps que l'autrice emprunte la deuxième forme de dissection, en représentant le corps en mouvement par une focalisation plus resserrée qui extrait les bras et la tête, permettant de voir en partie la performance de Duncan: «Dans le mouvement d'un bras se trouvait toute la grâce du monde, dans un balancement en arrière de sa tête se trouvait toute la noblesse!»²⁶. Le fait qu'une danseuse procède également de cette manière montre bien qu'il ne s'agit pas uniquement du regard porté sur la danse ou du talent de l'écrivain, mais bien des propriétés du médium textuel et du médium scénique. Plus encore, si une artiste chorégraphique parvient à dissocier le corps et sa danse, cela prouve qu'il y a une forme d'indépendance du mouvement, qui traverse la corporéité de l'interprète mais ne se résume pas à lui²⁷. C'est pourquoi cette supposée mort textuelle du corps dan-

23. Ruth Saint Denis, *An Unfinished life: an Autobiography*, George G. Harrap & Company, London-Bombay-Sidney 1939, p. 117. «My first impression was a shock of disappointment. She was then a little overweight, her arms hung limply at her sides, her hair was badly dressed as though she had done it hastily. She wore very little make up, and in profile her face was not especially interesting», nous traduisons.

24. «It is difficult to find words which to pay tribute to the indescribable genius of Isadora», «Il est difficile de trouver les mots à même de rendre hommage au génie indescriptible d'Isadora», nous traduisons (*ibidem*).

25. «She was not only the spirit of true Greece in her effortless, exquisitely modulated rhythms, but she was the whole human race moving in that joy and simplicity and childlike harmony that we associate with Fra Angelico's angels dancing "the dance of the redeemed"», nous traduisons (*ibidem*).

26. «In one arm's movement was all the grace of the world, in one backward flinging of her head was all nobility!», nous traduisons (*ivi*, p. 118).

27. Nous pouvons évoquer à ce sujet l'expérience de Loïc Touzé qui, pour sa performance *Morceau*, co-signée avec Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi et Yves-Noël Genod (2001), a proposé au public de regarder sa danse «à un mètre cinquante de lui», afin de «déporter la cible de la vision focale, ici le corps dansant, vers la frange périphérique du champ de vision, là

sant ne doit pas être considérée comme un échec ou une dégradation, mais plutôt comme une mise au jour des composantes du spectacle chorégraphique.

L'écriture comme maïeutique: faire naître le mouvement dansé

Cette impression que le texte représente quelque chose de mort par rapport à la danse s'explique donc par l'absence du corps dansant, ou du moins par sa présence incomplète. Notre travail de thèse nous a permis de montrer combien les danseuses des modernités chorégraphiques écrivent avec et depuis leur corporéité, ce qui empêcherait *a priori* la dissociation du corps et du mouvement. Pourtant, comme nous l'annoncions en introduction, l'écriture de la danse sous la plume des artistes ne produit pas un spectacle aussi vivant que la scène. Ce sont leurs sensations qui guident le récit de leurs souvenirs, mais comme le mouvement ne se limite pas à leur enveloppe charnelle, il est rarement visible à l'écrit, seulement sensible. Il s'agit encore une fois d'une écriture *du* mouvement, qui permet d'éprouver l'énergie qui traverse le danseur, sans pour autant voir les gestes exécutés.

Pour rester dans la continuité des exemples précédents, nous pouvons nous tourner vers les textes d'Isadora Duncan, afin d'observer l'écriture du phénomène chorégraphique depuis l'autre pôle du dispositif spectaculaire. Dans son autobiographie *My Life*, parue en 1927, la danseuse raconte plusieurs de ses expériences chorégraphiques sur scène. Les récits de ses œuvres et prestations ne sont toutefois pas de véritables traductions textuelles de ses chorégraphies: aucun de ses pas – ou presque – ne sont décrits, si bien que ces scènes de danse ne sont que des ombres des spectacles qu'ils racontent, pour reprendre l'image de Noverre. La danse elle-même est relativement absente, car seule reste sous la plume de la danseuse l'expression de l'énergie qui l'anime. Le spectacle chorégraphique reste éphémère, mais l'élan cinétique qui anime l'artiste reste ancré dans son corps et est de nouveau mobilisé au moment de l'écriture, comme en témoigne l'extrait suivant où Duncan décrit les sensations qui la traversent alors qu'elle danse sur du Wagner, accompagnée par l'orchestre dirigé par Walter Damrosch:

Comment décrire la joie de danser avec cet orchestre? Il est là devant moi: Walter Damrosch lève son bâton, je le suis, et, dès la première mesure, voici que s'élève en moi la symphonie de tous les instruments réunis en un seul. Le fluide tout-puissant monte vers moi, et devient le médium qui condense en une seule expression la joie de Brunehilde éveillée par Siegfried, ou l'âme d'Yseult cherchant son triomphe dans la mort. [Volumineux, vastes, se gonflant comme des voiles au vent, les mouvements de ma danse me portent en avant – en avant et vers le haut, et je sens en moi la présence d'une force puissante qui écoute la musique puis s'étend à travers tout mon corps, essayant de trouver un exutoire pour ainsi écouter. Parfois, ce pouvoir devenait furieux, parfois il

où les données visibles sont ordinairement traitées comme alentour et fond d'une figure centralisée», ce qui suppose que la danse et le mouvement chorégraphique dépassent le corps de l'interprète. Mathieu Bouvier, *Le corps et sa danse*, in Id. (sous la direction de), *Pour un atlas des figures*, La Manufacture, Lausanne 2018, en ligne: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-corps-et-sa-danse> (u.v. 4/5/2022).

faisait rage et me secouait jusqu'à ce que mon cœur éclate presque de sa passion, et je pensais que mes derniers moments sur terre étaient sûrement arrivés. D'autres fois, il couvait lourdement, et j'éprouvais soudain une telle angoisse que, par mes bras tendus vers le ciel, j'implorais du secours d'où ne venait aucun secours].²⁸

Il n'y a pas ici une description de sa chorégraphie, car outre un bref passage consacré à un geste de supplication, la danseuse parle de son action dansée en des termes très abstraits. Il est question de ses mouvements en général, et d'une énergie qui la traverse, sans que l'on puisse voir véritablement le corps se mouvoir. C'est en ce sens que, même lorsque le flux cinétique est décrit par l'expression d'une corporéité dansante, il y a tout de même une distinction entre corps et mouvement. Nous ne voyons pas vraiment la danse ici, car elle naît dans le corps et est en train de se développer. C'est pourquoi ce cas de figure se comprend selon nous comme une maïeutique littéraire de la danse, à deux niveaux. Non seulement l'autrice raconte comment la danse naît dans son corps, par cette énergie qui la traverse, mais en outre l'expression de cette sensation va faire naître la danse dans l'esprit du lecteur. Il n'y a rien de mort dans cet extrait: le réseau lexical de l'énergie qui sature le texte (*surges, mighty, reverberation, power, furious, raged, passion, fiery, vibrating*, pour le texte original) place le lecteur en empathie kinesthésique avec Duncan, sans compter le rythme de la prose, dont les phrases semblent s'allonger ou se succéder par une suite d'hyperbates, de rajouts, comme si l'autrice était emportée par son élan en écrivant. Cette impulsion nous entraîne alors et nous conduit à imaginer le spectacle chorégraphique, à canaliser ce flux dans une corporéité dansante fictive, celle du personnage de l'autobiographie, Isadora. Comme pour les textes qui relevaient de la logique de la dissection, c'est le lecteur qui s'empare du matériau chorégraphique du texte pour donner vie à la danse.

Cette maïeutique littéraire de la danse ne se limite pas à l'écriture de la naissance du mouvement dans le corps. Elle passe également par le récit de l'élaboration de la danse – plutôt au sens d'œuvre chorégraphique dans ce cas-là – qui remplace très souvent la description de la performance. Les artistes ont conscience que le texte ne peut reproduire leur travail scénique, et choisissent donc en général de partager à l'écrit tout ce que le public ne voit pas lors de la représentation. En racontant la création de leurs pièces, ils les documentent et font ainsi de leurs textes des documents parachorégraphiques²⁹. Pour étudier cette forme d'accouchement de la danse à l'écrit, il est alors nécessaire de

28. Isadora Duncan, *Ma Vie*, traduit par Jean Allary, Gallimard, Paris 1969, pp. 277-278. Le passage entre crochets est absent de la traduction française, nous traduisons (Isadora Duncan, *My Life* [1927], sous la direction de Joan Acocella, Liveright, New York 2013, pp. 197-198: «How can I describe the joy of dancing with this orchestra? It is there before me – Walter Damrosch raises his baton – I watch it, and, at the first stroke there surges within me the combined symphonic chord of all the instruments in one. The mighty reverberation rushes over me and I become the medium to condense in unified expression the joy of Brünnhilde awakened by Siegfried, or the soul of Isolde seeking in Death her realization. Voluminous, vast, swelling like sails in the wind, the movements of my dance carry me onward – onward and upward, and I feel the presence of a mighty power within me which listens to the music and then reaches out through all my body, trying to find an outlet for thus listening. Sometimes this power grew furious, sometimes it raged and shook me until my heart nearly burst from its passion, and I thought my last moments on earth had surely arrived. At other times it brooded heavily, and I would suddenly feel such anguish that, through my arms stretched to the Heavens, I implored help from where no help came»).

29. Le terme parachorégraphique est à comprendre comme un équivalent pour la danse du paratexte tel que défini par

se tourner vers des écrits de chorégraphes, en gardant à l'esprit la distinction de Laurence Louppe³⁰. Nous observons cette forme de retranscription de la danse dans les écrits de Serge Lifar par exemple. Dans *Le Livre de la danse* (1954), il recense ses différentes œuvres et évoque notamment son ballet *Roméo et Juliette*: «La même année, je réglai une œuvre à laquelle, au départ, j'accordais une très grande importance, et qui en prit une considérable pour moi en cours d'élaboration: *Roméo et Juliette*»³¹. Le chorégraphe oriente déjà son récit vers la question de l'élaboration de la danse, et décrit ensuite le travail mené pour faire de l'œuvre de Shakespeare un ballet:

Il en va de même pour *Roméo et Juliette*. Sur l'ouverture fantastique de Tchaïkovski, qui est une vision panoramique de la tragédie de Vérone, un monument élevé sur la tombe des deux amants, plutôt qu'un résumé de l'action, j'ai imaginé quelques épisodes retenant l'essentiel du drame et surtout ses prolongements. Deux personnages seulement face à face, ou plutôt deux émotions dépouillées du contexte humain, du côté "faits divers" inhérent à toute tragédie. Deux personnages qui meurent et se relèvent pour danser *leur légende*, isolés sous un cône de lumière blanche, arrachés à leur contingence et livrés à l'éternellement humain.³²

Là encore, nous voyons que cet extrait est une forme de traduction transmédiée d'un objet chorégraphique, mais qui n'a rien de chorégraphique. Il s'agit d'une écriture du dépouillement: tout comme le chorégraphe ne garde que l'essentiel du drame, son texte va à l'essentiel, voire à l'essence de la danse, évacuant les mouvements et éléments de composition pour ne retenir que ce que raconte et exprime le ballet. Il évoque les personnages qui semblent immobiles, si ce n'est par le verbe d'action *se relever*. Ce sont principalement les éléments de décor décrits qui donnent à voir la pièce, mais offrent alors une vision très statique, d'où l'idée de quelque chose de peu vivant par contraste avec la danse.

Plus loin, il décrit davantage la pièce, mais aucun corps ou mouvement n'est visible: «La plastique de ce long pas de deux est une quintessence, une sublimation des adages du *Chevalier* et de *Joan de Zarissa*, une utilisation exhaustive, pour moi, des ressources "chantantes" de la danse, entrecoupée par les entrées "héroïques" de Roméo»³³. Malgré les éléments concrets que sont les indications dramaturgiques avec les entrées du personnage, ou le renvoi à la matérialité de l'art chorégraphique par la mention de la «plastique» du pas de deux, nous retrouvons une caractérisation de la danse par la comparaison avec d'autres danses. Le fait chorégraphique est ainsi peu présent, et à peine perceptible à

Genette. Voir Thomas Ayouti, *Du paratexte au parachorégraphique: transposition des outils paratextuels à la recherche*, dans Céline Gauthier et Lucas Sérol (sous la direction de), *Doctorants en danse*, mars 2024, en ligne: <https://docdanse.hypotheses.org/3831> (u.v. 20/9/2024).

30. «Je dis "danseur": je ne dis pas "chorégraphe". Le chorégraphe [...] n'est pas missionné pour révéler quelque chose de la matière profonde. Au contraire, il se doit de la protéger. Il se doit de construire, par rapport à l'expérience, une extériorité [...]. Écoutons donc le danseur ou le chorégraphe demeuré assez danseur pour ramener jusque dans l'écriture les mots (formulés ou non) qui germent au cœur de l'acte» (Laurence Louppe, *Quand les danseurs écrivent*, in «Nouvelles de danse», n. 23, 1995, pp. 14-22: p. 16).

31. Serge Lifar, *Le Livre de la danse*, Éditions du Journal Musical Français, Paris 1954, p. 179.

32. *Ivi*, pp. 179-180.

33. *Ivi*, p. 180.

l'écrit. C'est pourquoi ce texte semble être à lire plutôt comme un programme ou un mode d'emploi. L'auteur écrit *a posteriori*, mais se replace au moment de la conception de l'œuvre. Le lecteur se trouve alors avant la danse ou après elle, mais jamais pleinement en sa présence. Il a toutefois un matériau suffisant en connaissant le sujet, les éléments scéniques, et l'esthétique (le «pas de deux», les «adages», et les œuvres citées indiquant qu'il s'agit de danse classique ou néo-classique) pour visualiser ou même imaginer le ballet.

C'est pour cette raison qu'il y a tout de même de la vie dans l'écriture de la danse naissante. Cela est plus probant encore dans un extrait d'une des autobiographies de Lifar, *Ma Vie* (1965), lorsqu'il raconte la réalisation de son ballet *Icare*, en commençant par partager les origines de son projet:

L'idée m'en était venue dès 1932. J'avais même alors, en souvenir de Diaghilev, commandé une musique à Markévitch. Mais en l'écoutant je m'étais vite aperçu qu'aucune musique ne pouvait répondre à la beauté sobre, austère, rigoureuse du mythe grec et des visions de danse qu'il m'imposait. À l'envol, puis à la chute rédemptrice d'Icare ne pouvaient faire écho que le silence ou les battements sourds du cœur humain. Toute angoisse musicale, tout 'climat' sonore eussent paru factices et détourné l'attention du spectateur de l'essentiel du drame. Il m'apparaissait qu'un bruit strident, percutant le silence eût constitué le meilleur accompagnement des paroxysmes, que chaque intervention mélodique ou harmonique les eût affaiblis.³⁴

Il n'y a dans cet extrait aucune description du ballet, aucun indice concernant les mouvements chorégraphiques. La danse est néanmoins présente indirectement par l'évocation de son sujet et de la musique qui l'accompagne – même s'il s'agit ici de silence. Nous ressentons surtout une tension qui monte lentement dans ce passage, à la fois sur le plan thématique par la mise en place du drame (envol, chute, angoisse, drame, percutant, paroxysmes, etc.) et sur le plan stylistique par les effets de rythme (comme le rythme ternaire «beauté sobre, austère, rigoureuse» ou les rythmes binaires «Toute angoisse musicale, tout «climat» sonore» et «qu'un bruit strident [...] que chaque intervention mélodique»). Apparaît déjà une énergie qui laisse percevoir un mouvement naître alors même qu'il n'est pas encore question de danse.

La suite du texte offre une scène de création chorégraphique où se perçoit plus franchement le mouvement d'une danse qui n'existe pas encore:

Durant de longues heures – et jamais je n'ai oublié ni n'oublierai cette crise d'enthousiasme, placée sous le signe de ma prière sur l'Acropole où, pour la première fois, j'avais senti pousser à mes épaules les ailes d'Icare –, je m'enfermai à la rotonde de l'Opéra. Je composai des mouvements de danse, des pas, je traduisais plastiquement, à ma façon, le mythe d'Icare, sans me soucier de rien, libre de toute entrave rythmique, et je me contentais de noter au fur et à mesure le rythme de mes pas. Je n'avais pas encore connu semblable exaltation créatrice: c'était bien cela la vraie solitude du danseur que j'avais toujours pressentie et chérie, du danseur maître de lu-

34. Serge Lifar, *Ma Vie*, René Julliard, Paris 1965, pp. 169-170.

i-même, de ses pensées, de ses visions, de son corps et de ses danses.³⁵

L'accumulation des verbes d'action dans ces quelques lignes traduit une grande agitation, si bien qu'à la lecture nous traversons cette énergie et cette action, alors même qu'aucun mouvement du corps n'est explicitement lisible ici. Nous assistons à une forme de chorégraphie de la chorégraphie, c'est-à-dire à une écriture de la préparation de la danse comme un spectacle à part entière, qui encore une fois n'existe qu'à l'écrit, par le condensé des actions et sensations. Il est question de «mouvements de danse» et de «pas», mais ces dénominations restent abstraites. En revanche, nous imaginons le chorégraphe s'activer, et la tension et la force qui l'habitent à ce moment (il parle de «crise», tandis que l'énumération de la dernière phrase indique l'élan qui le porte) nous aident à percevoir et même concevoir la scène de danse.

Dans un troisième temps, il en vient à raconter son expérience sur scène, et nous retrouvons une écriture de l'ordre de la dissection:

Je dansais avec un enthousiasme déchaîné et je sentais que mes partenaires me soutenaient de toute leur chaleureuse sympathie, car eux aussi croyaient à mon ballet.

La chute d'Icare... Je me relève et dans la mort... L'arabesque finale... Le rideau tombe... Pas un bruit, un silence écrasant tissé d'angoisse... Puis soudain, une vague d'enthousiasme unanime soulève la salle, tout entière debout³⁶.

Aucun mouvement n'est visible, contrairement à la fougue avec laquelle Lifar se meut, le corps de l'artiste n'est pas représenté, et surtout les différents points de suspension rendent explicite l'éclatement de la chorégraphie, dont l'auteur ne nous donne que des bribes ici. Cependant, en dépit de cette retranscription incomplète de la danse, l'énergie dont il est question dans le récit de création fait que le texte du chorégraphe n'est en aucun cas froid ou mort pour reprendre les analogies récurrentes des critiques littéraires. Si la danse elle-même ne vit pas à proprement parler à l'écrit, le texte parvient tout de même à transmettre une sorte de souffle vital qui guide l'action chorégraphique et habite la lecture.

Du texte comme mort à la lecture chorégraphique

Ces quelques études de cas nous permettent de conclure qu'une écriture idéale de la danse qui parviendrait à réunir tous les éléments du spectacle chorégraphique est impossible, le passage d'un médium à un autre brisant l'unité de l'œuvre chorégraphique, du corps dansant, et même du corps lui-même. Rappelons à cet égard ce qu'explique Lessing dans son essai *Laocoon ou Des Limites de la*

35. *Ivi*, p. 170.

36. *Ivi*, p. 173.

peinture et de la poésie. La littérature est un art du temps, qui ne peut rendre compte des corps que par les actions³⁷, tandis que la peinture est un art de l'espace qui à l'inverse ne peut représenter les actions que par les corps et leur posture. La danse étant un art du corps en mouvement dans le temps et l'espace, elle touche aux limites de cette opposition. C'est en ce sens que l'écriture de l'action chorégraphique est si difficile, et peu satisfaisante. Il nous semble néanmoins que prendre en compte les contraintes du médium textuel, comprendre les spécificités de l'écriture qui dissèque le corps dansant et de celle qui traduit une naissance de la performance, et rappeler le potentiel chorégraphique de la lecture permettent de dépasser ce jugement.

Cet article est avant tout l'expression d'une intuition, et les conclusions que nous en tirons méritent d'être éprouvées par une confrontation à d'autres textes, y compris d'époques et de genres différents. Il nous semble néanmoins que ces quelques exemples aident à esquisser les principales stratégies d'écriture de la danse, ainsi que la différence des expériences de lecture entre les textes relevant de la logique de la dissection et ceux relevant de la maïeutique. Dans un cas comme dans l'autre, si la danse et le corps dansant de l'artiste ne sont pas pleinement vivants sous la plume des auteurs, cela n'implique pas de considérer le texte comme froid et mort. Le lecteur peut trouver dans le texte le matériau et le rythme nécessaires pour mettre en danse l'écrit et s'inventer une danse. En somme, il faudrait appliquer aux textes de danse – littéraires ou non – une lecture chorégraphique, telle que définie par Michel Bernard comme «[effectuée] par des regards insolites travaillés par la sensorialité et la motilité subtile d'une corporéité dansante et non par la vision contemplative, passive et distanciée de l'œil d'un lecteur dont le corps n'a d'autre expérience que celle des pratiques utilitaires quotidiennes»³⁸.

37. «La poésie représente aussi des corps, mais seulement par voie d'inductions tirées des actions» (Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des Limites de la peinture et de la poésie* [1766], traduit par Antoine de Courtin, Hachette, Paris 1878, p. 127).

38. Michel Bernard, *Danse et texte: Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes*, dans Id., *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin 2001, pp. 125-135: p. 126.

Fiorella Cardinale Ciccotti

L'Estremo Oriente di Djemil Anik. Influssi e interpolazioni delle danze giavanesi nell'attività artistica e pedagogica

Lungi dall'essere un fenomeno recente nelle pratiche coreutiche, la questione del *métissage* è stata ricondotta alla modalità di interrogare i rapporti con l'alterità ed è un concetto che, specialmente in Francia, è sempre stato associato alle pratiche teatrali e percepito come fenomeno di per sé ibrido. Non si trattava di accostare tecniche e pratiche di culture diverse nella forma, bensì di mescolarle nella sostanza, andando ai principi e alle teorie dell'una e dell'altra e studiandone divergenze e similitudini¹.

Già dagli inizi del XX secolo, numerosi danzatori giavanesi, balinesi e altri provenienti dall'arcipelago indonesiano e dalla Malesia, arrivati in Francia per motivi di studio o di lavoro, adoperarono l'ibridazione come aspetto drammaturgico rilevante all'interno delle loro poetiche ma anche dei propri linguaggi pedagogici unendo tecniche e principi orientali e occidentali.

Questo è il caso della danzatrice Djemil Anik (1888-1970), le cui origini sembrano essere dubbie. Alcune fonti indicano quale luogo di provenienza l'isola di Martinica, altre invece la Malesia, e numerosi studiosi e critici riferiscono che sia nata da madre malese e padre francese². Le sue radici esotiche, nonostante fosse cresciuta in Francia, la resero agli occhi degli spettatori un'autentica danzatrice "giavanesa", o "orientale", come erano definite la maggior parte delle giovani donne che si esibivano sui palcoscenici parigini durante il periodo interbellico e che erano di provenienza indiana o indonesiana. La Anik trasse profitto da questa condizione educando gli spettatori coevi alla comprensione dell'antica cultura estremo-orientale e legittimando in tal modo la propria arte.

Per discorrere della sua carriera dobbiamo ripercorrere la storia dell'Opéra durante gli *années*

1. Cfr. Anne Décoret-Ahiha, *Réinventer les danses exotiques: création et récréation des danses d'ailleurs au début du XX^e siècle*, in Serge Gruzinski (sous la direction de), *L'expérience métisse*, actes de colloque, 2 et 3 avril 2004, Musée du Quai Branly, Auditorium du Louvre 2004, pp. 120-133.

2. In questa disamina prendo come punto di riferimento le indicazioni biografiche presenti in Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Centre National de la Danse, Pantin 2004, pp. 246-249, e Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, Palgrave Macmillan, London 2010, pp. 140-152.

folles, in particolare il periodo compreso tra il 1915 e il 1945, quando la direzione fu affidata a Jacques Rouché (1862-1957)³, *metteur en scène* già noto all'alba della Prima guerra mondiale negli ambienti teatrali parigini in quanto direttore della rivista «La Grande Revue» dal 1907⁴. Costui intraprese un vero e proprio processo di modernizzazione «che nel tempo trasformò ogni peculiarità del balletto all'Opéra»⁵. Il suo approccio, ricavato dal modello dei Ballets Russes per quanto riguarda l'estetica post-simbolista e l'ideologia della convivenza fra le arti, risultò innovativo per il teatro francese coevo⁶. Venne inoltre certamente influenzato dai Ballets Suédois, che costituivano un'altra forma di teatro d'avanguardia⁷, e dalle nuove tendenze che si erano sviluppate in quell'epoca in ambito coreutico e teatrale al di fuori del panorama francese. Tale curiosità lo portò a viaggiare verso la Germania, l'Italia e la Russia e le ricerche di quegli anni confluirono nella sua pubblicazione di maggior rilievo, ovvero *L'Art théâtral moderne*⁸, un testo che «espose i principi teorici che sono alla base degli approcci innovativi che tentava di mettere in pratica all'interno dei suoi numerosi spettacoli teatrali, opere e balletti»⁹. È interessante notare come in quello stesso anno, il 1910, oltre a pubblicare un articolo di Émile Jaques-Dalcroze sulla rivista sopracitata¹⁰ — indice della sua propensione al cambiamento — Rouché assunse la direzione dell'allora Théâtre des Arts¹¹ fino al 1913. Durante questo triennio, il teatro ricevette numerosi elogi sia per la variegata e innovativa programmazione che per il talento dei giovani

3. Nominato direttore dell'Opéra di Parigi il 25 novembre 1913, Rouché entrerà in servizio solo nel 1915, a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale.

4. «La Grande Revue» è una rivista giuridica bimestrale fondata da Fernand Labori nel 1897 con il nome «La Revue du Palais» e diretta da Rouché fino al 1939, nella quale viene dato ampio spazio alla cultura e a pubblicazioni di opere e recensioni teatrali. Tra coloro che scrivono per la rivista ricordiamo André Gide, Gabriele D'Annunzio, George Bernard Shaw, Jean Giraudoux, Jules Renard e molti altri. Vi compaiono inoltre numerosi articoli dedicati alla danza con recensioni di balletti, in particolare tra il 1908 e il 1910.

5. «That in time transformed every aspect of ballet at the Opéra», Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», vol. XIII, n. 1, summer 1995, pp. 59-83; p. 59, online: <https://www.jstor.org/stable/1290901> (u.v. 10/5/2024). Sul processo di modernizzazione compiuto da Rouché all'Opéra cfr. Claire Paolacci, *L'ère Jacques Rouché à l'Opéra de Paris (1915-1945): modernité théâtrale, consécration du ballet et de Serge Lifar*, thèse de doctorat, Université Paris 1 2006, sous la direction de Christophe Charle, e Dominique Garban, *Jacques Rouché: l'homme qui sauva l'Opéra de Paris*, Somogy, Paris 2007.

6. Cfr. Roland Huesca, *Le Théâtre des Champs-Élysées à l'heure des Ballets russes*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 63, juillet-septembre 1999, pp. 3-15, online: <https://www.jstor.org/stable/3770697> (u.v. 10/5/2024); Roland Huesca, *Triumphes et scandales: la belle époque des Ballets russes*, Hermann, Paris 2001; Elisabeth Hennebert, «*Coueurs de cachets*»: *histoire des danseurs russes de Paris (1917-1944)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 2002, sous la direction de Pascal Ory.

7. Cfr. Erik Näslund, *The Ballet Avant-Garde I: The Ballets Suédois and its Modernist Concept*, in Marion Kant (edited by), *The Cambridge Companion to Ballet*, Cambridge University Press, 2007, pp. 201-211.

8. Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Cornely, Paris 1910. Una nuova edizione compare nel 1924.

9. «Laid out the theoretical principles underlying the innovative approaches that he now sought to put into practice in the several dozen plays, operas and ballets» (Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 60).

10. Émile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme au Théâtre*, in «La Grande Revue», 10 juin 1910, pp. 539-550.

11. Istituito nel 1838 con il nome di Théâtre des Batignolles, il Théâtre des Arts viene rinominato così nel 1907 e dal 1940 diviene il Théâtre Hébertot. Per maggiori informazioni sul Théâtre des Arts cfr. Livia Di Lella, *I principi formulati nell'«Art théâtral moderne» di Jacques Rouché e la loro applicazione al Théâtre des Arts*, in «Il castello di Elsinore», n. 38, 2000, pp. 67-96.

artisti che vi si esibirono e che dal 1915 saranno invitati all'Opéra per alcune collaborazioni grazie all'intercessione di Rouché¹². Come sottolineato da Lynn Garafola, il Théâtre des Arts costituiva una sorta di laboratorio per sperimentare e lavorare alle successive programmazioni dell'Opéra. In questi anni, come coreografo vi era Léo Staats (1877-1952)¹³, e tra le danzatrici figurava Djemil Anik, la cui carriera ebbe inizio nel 1910 e raggiunse il culmine negli anni Quaranta. È evidente che per Rouché la danzatrice franco-malese fosse l'incarnazione della modernità.

L'interpretazione accattivante dei diversi personaggi femminili e la capacità di incorporare molteplici stili di danza provenienti da altrettanti paesi diversi, perlopiù asiatici, consentì alla Anik di intessere relazioni proficue con le più alte personalità del panorama artistico coevo, tra cui Louis Jouvet¹⁴, Rolf de Maré, Guillaume Apollinaire, Pierre Chareau e Jean Mollet, tutti interessati alle forme d'arte provenienti dall'Asia. Queste conoscenze accelerarono la sua carriera di danzatrice. Negli anni Venti divenne famosa per i suoi assoli, nei quali alternava danze tradizionali ad altre più creative che si collocavano fuori dagli schemi coreutici ed estetici indonesiani. D'altronde non dimentichiamo che, come la maggior parte delle danzatrici coeve che erano definite "giavanesi" o semplicemente "orientali", anche Djemil Anik si specializzò nel genere più in voga del *music-hall*, ovvero quello delle danze sacre dell'India, sulla scia di Matha Hari e Ruth St. Denis¹⁵. La *danse hindou* permise a costoro di sperimentare gestualità inedite all'interno di un contesto coreografico specifico, senza l'obbligo di incorporare particolari attitudini erotiche, anzi sublimandole al grado più alto della dimensione mistica.

Definita «danzatrice esotica»¹⁶ insieme alla Sahary-Djeli¹⁷ e alla Trouhanova¹⁸, la Anik ricevette

12. Per un elenco delle principali rappresentazioni tenutesi al Théâtre des Arts nel triennio 1910-1913, cfr. Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 60.

13. Léo Staats si forma alla scuola dell'Opéra con Louis Mérante entrando in compagnia nel 1893. Nel 1908 viene nominato *maître de ballet* all'interno della medesima istituzione per due anni e successivamente lavora con Rouché al Théâtre des Arts. Dal 1915 i due proseguiranno al Palais Garnier tale collaborazione e Staats sarà sia coreografo che *maître de ballet* fino al 1926.

14. Nel fondo dedicato a Jouvet presente negli archivi della Bibliothèque Nationale de France di Parigi si trova la corrispondenza tra i due. Delle quattro lettere presenti, tre hanno come mittente la danzatrice francese. Nella prima, del 1927, in cui si vince che i due avessero già un rapporto informale, la Anik chiese di poter affittare, per i successivi tre mesi primaverili, la Comédie des Champs-Élysées, di cui Jouvet era allora direttore, per mettere in scena uno «spectacle-opéretta». Cfr. la lettera di Djemil Anik indirizzata a Louis Jouvet del 12 settembre 1927, archivi BnF, fonds Jouvet, LJ-Mn-91 (23).

15. Tra le danzatrici esperte in questo genere di danza che si esibirono in Francia, di origini asiatiche ma cresciute in Europa, ricordiamo Sahary-Djeli, Ariman Banu, Madiyah Kaly, Vanah Yami e Nyota Inyoka. Anche Matha Hari fu di volta in volta definita danzatrice indiana, giavanesa e orientale. La precisione e l'esattezza delle danze contavano poco, infatti erano quasi tutte basate su uno stesso modello. Nel 1906 Ruth St. Denis, che all'epoca si faceva chiamare Miss Ruth, si esibì al Théâtre Marigny di Parigi con il suo famoso *Radha*. Per maggiori informazioni su questo spettacolo, cfr. Vito Di Bernardi, *Ruth St. Denis*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 77-104.

16. Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 64.

17. Henriette Sahary-Djeli è stata una celebrità del *music-hall* che interpretò *Salomé* al Casino De Paris nel 1908 e, essendo nota per la sua flessibilità, anche la parte del ragno in *Les Festin de l'Araignée*, andato in scena al Théâtre des Arts e coreografato da Léo Staats.

18. Natalia Trouhanova (1885-1956), di origine ucraina, è stata una danzatrice e coreografa attiva in Francia che prese parte ai balletti *Nabuchodonosor* di Léo Staats nel 1911 al Théâtre des Arts e *La Péri*. Quest'ultima coreografia fu crea-

critiche contrastanti nella prima metà degli anni Venti. Sul fronte delle disamine negative troviamo il critico di danza coevo André Levinson (1887-1933), fervido sostenitore della “pura” danza accademica, mentre tra i giudizi positivi possiamo annoverare gli scritti di Fernand Divoire (1883-1951), il quale dedicò un intero capitolo alla danzatrice in questione nella sua pubblicazione di maggior rilievo *Découvertes sur la danse*¹⁹. Levinson, riferendosi allo spettacolo del 1923 tenutosi alla Comédie des Champs-Élysées, giudicò la Anik «meno preziosa di Nyota»²⁰. Una critica feroce giustificata a suo avviso dalla convinzione che i *Vendredis de la danse*²¹ — questo il nome della programmazione settimanale dedicata alla danza e a cui apparteneva il suddetto spettacolo — fossero, per gli artisti che vi si esibirono, l'unica vetrina per farsi notare dal pubblico parigino. L'autore proseguì con un'analisi accurata delle sue danze e, mentre da un lato evidenziò il suo buon gusto nei costumi, dall'altro, utilizzando l'appellativo *foraine exotique*, la descrisse come colei che «costringe il suo corpo alle deformazioni prospettiche specifiche del bassorilievo e dell'affresco»²². Egli evidenziò inoltre quanto il suo lavoro fosse «sterile»²³, dal momento che aveva optato per la riproposizione di svariati stili di danza di provenienze diverse usando come metodo le «trasposizioni convenzionali»²⁴ a partire dalle sculture antiche. Sia la Anik che la Inyoka partivano infatti dai documenti iconografici e dagli studi sulla statuaria orientale per comporre *ex novo* le loro danze. Questo approccio creativo venne invece apprezzato da Divoire, il quale ne esaltò le qualità trasformative e innovative scrivendo nel 1922: «Spesso è negli intenti isolati di qualche danzatore o danzatrice, piuttosto che nei grandi spettacoli, che la danza manifesta i suoi tentativi per creare delle forme nuove»²⁵.

Tuttavia, a partire dagli anni Trenta, i soli documenti iconografici non furono più sufficienti, dal momento che gli spettatori iniziarono a preferire un approccio più documentato per quanto

ta inizialmente per i Ballets Russes e successivamente realizzata sotto la direzione di Rouché. Per maggiori informazioni sul ruolo importante di Trouhanova nella *pièce* cfr. Helen Julia Minors, “*La Péri, poème dansé*” (1911-12): *A Problematic Creative-Collaborative Journey*, in «Dance research: the journal of the Society for dance research», vol. II, n. 27, winter 2009, pp. 227-252, online: <https://www.jstor.org/stable/40664430> (u.v. 10/5/2024). Per ulteriori approfondimenti cfr. Raymond Escholier, *Natacha Trouhanowa*, in «La Danse», juillet 1921, non paginé.

19. Fernand Divoire, *Découvertes sur la Danse*, G. Crès et Cie, Paris 1924.

20. «Moins précieuse que Nyota» (Andréï Iakovlevitch Levinson, *La danse au théâtre. Esthétique et actualité mêlées*, Bloud & Gay, Paris 1924, p. 136). La danzatrice in questione è Nyota Inyoka (1896-1971), esperta di danze indiane e di yoga che prese parte all'Esposizione coloniale del 1931 e nel 1952 alla Biennale di Venezia.

21. I *Vendredis de la danse* furono un'iniziativa di Jacques Hébertot che ebbe luogo ogni venerdì alla Comédie des Champs Élysées a partire dal 1923. Oltre a Djemil Anik, possiamo annoverare tra gli artisti che vi si esibirono il primo anno: Jeanne Ronsay, Malkovski, Albertina Rasch, Jacqueline Chaumont, Harald Kreutzberg, Birgit Cullberg, Nyota Inyoka, Valeska Gert e molti altri. Dagli anni Trenta Hébertot trasferirà i *Vendredis de la danse* all'attuale Théâtre du Batignolle che attualmente porta il suo nome.

22. «Astreint son corps aux déformations de perspective propres au bas-relief et à la fresque» (Andréï Iakovlevitch Levinson, *La danse au théâtre*, cit., p. 136).

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

25. «Souvent, c'est dans les efforts isolés de quelques danseurs ou danseuses, plus que dans les grands spectacles, que la danse manifeste ses efforts et établit ses formes Nouvelles» (Fernand Divoire, *La danse*, in «La revue de France», 15 août 1922, pp. 871-874: p. 871).

riguarda le *danses exotiques*. Danzatori ed esperti di danza cominciarono a mettere in atto delle vere e proprie ricerche etnografiche recandosi in Asia o nei luoghi che custodivano questi saperi tradizionali e, dalle memorie dei loro viaggi, riprodussero quei gesti all'interno di brevi "evocazioni" danzate di testi religiosi o episodi tratti dall'epica indiana. Tale coscienza etnografica contribuì a spostare lo sguardo colonialista verso un approccio più scientifico che vedeva queste danze non più come cristallizzate, ma come riflesso di una società in perenne mutamento²⁶. Lo studio approfondito degli usi e dei costumi dei popoli indagati, coadiuvato dalla divulgazione degli stessi in seno alle numerose Esposizioni organizzate sul suolo parigino, contribuirono, agli inizi degli anni Quaranta, non solo al cambiamento terminologico che andava dalle danze *exotiques* alle danze *ethniques*, ma anche al desiderio nascente di autenticità delle stesse, di fedeltà alla tradizione, di riscoperta dei diversi stili di danza. Le conseguenze di un tale approccio furono che i danzatori, sul finire degli anni Venti, iniziarono a compiere lunghi viaggi in Asia e in Estremo Oriente per documentarsi e svolgere delle ricerche sul campo. La Anik, in effetti, soggiornò in Indonesia per apprendere le danze locali e riscoprire le proprie radici. Scrive Jacqueline Robinson: «a Giava [la Anik] [...] apprese sia le danze giavanesi dalle caratteristiche austere che le danze indiane»²⁷. Di ritorno a Parigi, prese parte, insieme a Nyota Inyoka, alla famosa Esposizione Coloniale Internazionale del 1931²⁸. In quella occasione si cimentò in «un'interpretazione personale [...] pur continuando a rispettare la tradizione»²⁹. Con queste parole il giornalista di «Le Populaire» si riferiva alla danza più nota della Anik, ovvero *Bodhisattva*, elogiando più volte il suo lavoro accurato di riproposizione fedele delle danze tradizionali giavanesi.

Parallelamente all'attività di coreografa, la Anik acquisì una certa fama anche come pedagoga. Grazie al proprio «*background non convenzionale*»³⁰, in cui l'ibridazione è il principio cardine, la danzatrice franco-malese riuscì a creare un nuovo metodo di insegnamento che la condusse, dagli anni Trenta in avanti, verso una riformulazione del training del danzatore. Il suo lavoro si distinse per la componente innovativa a tal punto da essere invitata, nel 1935, a partecipare alle *conférences-démonstrations* — organizzate dai membri degli Archives Internationales de la Danse e presentate da Fernand Divoire — come rappresentante della categoria di *danses exotiques*, proponendo il suo metodo

26. Cfr. Annie Suquet, *Danses métissées: rêves d'Orient*, document sonore, Centre National de la Danse, Pantin 2012, online: http://cadic.cnd.fr/exl-php/recherche/cnd_bibnum/PHO00002878 (u.v. 6/5/2024).

27. «À Java [...] elle s'initie à la danse javanaise aux caractéristiques austères, et se familiarise également avec la danse indienne», (Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, Paris 1990, p. 92).

28. Ci riferiamo alla famosa esposizione coloniale parigina durante la quale Antonin Artaud subì il fascino dei danzatori dell'isola di Bali, tentando in seguito di «immaginare e praticare [...] un teatro non dualista, in cui la parola e il corpo fossero utilizzati come un'unica sostanza per il lavoro di un attore nuovo». (Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 13).

29. «Une interprétation personnelle [...] sans cesser toutefois de respecter la tradition» (Crapotte, *Au service de la Danse*, in «Le Populaire: journal-revue hebdomadaire de propagande socialiste et internationaliste», 10 novembre 1931, p. 1).

30. Lynn Garafola, *Forgotten Interlude: Eurhythmic Dancers at the Paris Opéra*, cit., p. 64.

d'insegnamento in maniera teorica e dandone una dimostrazione concreta attraverso i suoi allievi³¹. Nella programmazione fu descritta come colei che «unisce la danza dell'Estremo Oriente a quella d'Occidente»³². Nella rivista degli A.I.D. dedicata alla recensione delle conferenze sul tema delle tecniche di danza, vi è un articolo intitolato *La danse d'Extrême-Orient et celle d'Occident, leurs rapports possibles*, in cui si affronta la pedagogia di Djemil Anik. Già dal titolo si evince che l'obiettivo dei suoi corsi era quello di avvicinare i danzatori europei, prevalentemente donne, ad un lavoro imperniato di spiritualità asiatica e nello specifico indonesiana. In primo luogo, veniva data molta importanza alla preparazione fisica:

Prima di insegnare agli allievi le danze, [la Anik] si occupa della preparazione fisica: insegna loro a respirare e a camminare, rende più flessibili il loro busto e gli arti e usa, a questo scopo, la ginnastica acrobatica ma soprattutto un insieme di esercizi giavanesi e occidentali che costituiscono, a suo avviso, un insieme di movimenti perfettamente efficaci.³³

L'obiettivo, dunque, non consisteva nella trasmissione degli elementi basilari della danza giavanesa, ma piuttosto estrapolare da quelle conoscenze gli esercizi efficaci per sviluppare un corpo flessibile e preparato ad ogni stile di danza.

Secondo Djemil Anik, il proprio metodo d'insegnamento non consisteva nella trasmissione di una tecnica specifica, bensì, come per la coreografia, andava visto sotto una luce mistica. Per raggiungere questo scopo, «bisogna arrivare alla perfezione del movimento»³⁴. Era fondamentale, aggiunse, che il corpo fosse «sottomesso»³⁵ alle leggi dell'equilibrio universale, ovvero a ciò che il grande danzatore e principe giavanesa Raden Mas Jodjana definiva *mouvement de vie*³⁶. Nel suddetto articolo vengono esaminate altresì le analogie che esistono tra la tecnica di danza giavanesa e la tecnica classica

31. Si tratta del prolungamento di un ciclo di conferenze inaugurato l'anno precedente intitolato *La technique de la danse*, in cui vengono invitati i massimi esponenti di almeno otto tecniche di danza, ovvero *classique, rythmique, plastique, harmonique, acrobatique, d'expression, exotique e populaire*. In tutto sono stati invitati 34 maestri tra marzo e maggio. Per l'elenco completo, cfr. Sanja Andus L'Hotellier, *Les Archives Internationales de la Danse. Un projet inachevé 1931-1952*, Ressouvenance, Cœuvres-et-Valsery 2012, p. 199.

32. «Associe la danse d'Extrême-Orient à celle de l'Occident» (Anonimo, *Les conférences-démonstrations*, in «La Revue des A.I.D.», n. 2, 15 avril 1935, pp. 66-67). L'obiettivo di Rolf de Maré e di Pierre Tugal fu quello di far conoscere tutte le scuole e gli stili di danza francesi e stranieri per confrontare le teorie e valutarne l'evoluzione coreografica e pedagogica, compresa la ritmica, la ginnastica armonica di Irène Popard e quella del Dr. Mensendieck. Anche se a un primo avviso questa manifestazione possa risultare a favore dell'estrema diversità delle tendenze coreiche coeve, in verità nella rivista si sottolinea maggiormente l'aspetto caotico in cui versa la danza europea in quegli anni piuttosto che quello innovativo. Cfr. Sanja Andus L'Hotellier, *Les Archives Internationales de la Danse*, cit., p. 200.

33. «Avant de donner une culture chorégraphique à l'élèves, elle lui donne une culture physique: l'apprend à respirer et à marcher, elle assouplit son torse et ses membres et use, à cet effet, de la gymnastique acrobatique mais surtout d'un mélange d'exercices javanais et occidentaux qui constitue, à son avis, un ensemble de mouvements parfaitement efficace» (Djemil Anik, *La danse d'Extrême-Orient et celle d'Occident, leurs rapports possibles*, in «La Revue des AID», n. 5, 1 novembre 1935, pp. 28-29; p. 28).

34. «Il faut arriver à la perfection du mouvement» (*ibidem*).

35. *Ibidem*.

36. Per maggiori informazioni sulla tecnica del danzatore giavanesa Raden Mas Jodjana, cfr. Hella Tulman-Bacmeister – Paloma Tulman, *Le Mouvement de Vie*, Desclé de Brower, Paris 1985.

accademica:

Djemil Anik, quando apprese la tecnica della danza del balletto classico, fu colpita dalle numerose analogie con la tecnica classica giavanese e cambogiana. In primo luogo, sia le ballerine giavanesi che europee danzano entrambe con i piedi *en dehors*. Questi “*dehors*” costituiscono la base stessa delle due tecniche e hanno lo stesso effetto, se non la stessa origine e lo stesso obiettivo: assicurano la stabilità del danzatore e gli facilitano il movimento in tutte le direzioni. I giovani danzatori le acquisiscono mediante processi professionali analoghi [...] Abbiamo assistito ad esercizi prettamente classici e ad esercizi giavanesi alla sbarra che consistono in flessioni sulle gambe molto simili ai “*pliés dégagés*”. Gli studi giavanesi sull'equilibrio corrispondono all'Adagio della tecnica di danza classica.³⁷

Per la parte superiore del corpo vi erano invece movimenti provenienti dalla tecnica giavanese, con esercizi di allungamento di mani e braccia «che mirano all'iperestensione degli arti attraverso la distensione muscolare e l'aumento della lassità legamentosa»³⁸.

L'ibridazione nella trasmissione di elementi pedagogici consentiva dunque alla Anik un primo approccio tecnico e teorico alla divulgazione delle danze indonesiane. Bisognerà tuttavia attendere il 1939 per avere una conoscenza accurata delle danze dell'Estremo Oriente grazie alle spedizioni di Rolf de Maré e Claire Holt³⁹ nelle isole di Giava, Bali, Celebes, Sumatra e Nias. Di una parte di questo viaggio, realizzato nel 1937-1938, la ricercatrice lettone scrisse una sorta di diario di bordo pubblicato con il titolo *Dance Quest in Celebes*⁴⁰ e, con una collezione formata da oltre duecento oggetti legati alle danze, venne inaugurata l'anno seguente dagli Archives Internationales de la Danse l'esposizione *Théâtre et danses aux Indes néerlandaises*⁴¹.

37. «Djemil Anik dès qu'elle connut la technique de la danse de ballet classique, à été frappée des nombreuses analogies avec la technique classique javanaise et cambodgienne. Et d'abord ballerines javanaises et européennes dansent également les pieds en dehors. Ces “dehors” sont la base même des deux techniques et ont un même effet, sinon un même origine et un même but: ils assurent la stabilité du danseur et lui donnent la facilité de se mouvoir en tous sens. On les obtient des jeunes danseuses par des procédés de métier analogues. [...] On assista à des exercices purement classique et à des exercices javanais à la barre qui consistent en flexions sur les jambes très semblables aux “pliés dégagés”. A l'adage classique correspondent des études d'équilibre javanaises» (Djemil Anik, *La danse d'Extrême-Orient et celle d'Occident, leurs rapports possibles*, cit., pp. 28-29).

38. «Visent à l'hyperextension des membres par distension musculaire et accroissement de la laxité ligamentaire» (*ivi*, p. 29).

39. Claire Holt era specializzata nelle danze di corte giavanesi grazie alla sua formazione alla scuola Krida Beksa Wirama, dove era stata allieva di Pangeran Ario Tedjakusuma. Avendo vissuto a lungo sull'isola di Giava, era per De Maré una collaboratrice altamente qualificata in quanto in possesso di un'importante lista di contatti utili per le sue ricerche. Già presente nell'organizzazione dei viaggi di De Maré in Giappone e negli Stati Uniti, Holt si occupava di tutte le formalità amministrative relative alle conferenze del direttore degli A.I.D. Per maggiori informazioni sulla vita di Claire Holt, cfr. Deena Burton, *Sitting at the Feet of Gurus: The Life and Ethnography of Claire Holt*, Xlibris, Philadelphia 2009.

40. Claire Holt, *Dance Quest in Celebes*, Archives Internationales de la Danse, Paris 1938. Il materiale pubblicato rappresenta solo una parte di tutta la documentazione relativa a Celebes, composta altresì da numerose fotografie e video «kept in their files [A.I.D.] and accessible to students interested in the subject» (*ibidem*). Gli altri progetti editoriali relativi ai tre documenti di Claire Holt su Sumatra, Nias e Giava furono abbandonati, insieme a molti altri. Per un elenco completo, cfr. Patrizia Veroli, *Les Archives Internationales de la Danse: une histoire dans l'Histoire*, in Inge Baxmann – Claire Rousier – Patrizia Veroli (sous la direction de), *Les Archives Internationales de la Danse*, Centre Nationale de la Danse, Pantin 2006, pp. 12-43, in particolare p. 31.

41. Cfr. Claire Holt, *Théâtre et danses aux Indes néerlandaises: XII exposition des Archives internationales de la danse, 1939*,

Nonostante l'approccio positivista predominante in quegli anni, queste ricerche ebbero il merito di rivelare tradizioni allora sconosciute in Francia, o che non erano ancora state studiate in maniera così approfondita, e di preparare il terreno del secondo dopoguerra su cui attuare un celere dirottamento verso uno studio più puntuale delle danze dell'Estremo Oriente. Djemil Anik, sostenuta nei propri intenti pedagogici dal fervido interesse che la comunità artistica nutriva verso il suo lavoro, ebbe un numero sempre crescente di allieve che frequentarono la sua scuola di danza. Quest'ultimo divenne il luogo ideale in cui esportare i principi originari riletti in chiave europea, fondendo elementi provenienti dalla tradizione con le teorie e gli studi coevi coreutici. Si trattava dunque di un'incorporazione di un modello pedagogico che univa elementi di continuità con la tradizione ad altri non codificati provenienti da altri contesti e che quasi mai sfociavano in uno sterile manierismo.

Per i danzatori moderni attivi sul suolo francese nella seconda metà del Novecento questa fu l'occasione per avvicinarsi a nuovi stimoli, teorie e tecniche che divennero linfa per le proprie coreografie e pedagogie, anche attraverso la visione di maestri che studiarono le danze asiatiche ripercorrendo a loro volta le eredità dei pionieri della *modern dance* americana. Pierre Tugal scrisse nella rivista «Art et danse» che dal suo punto di vista vi era un collegamento tra alcuni artisti dell'anteguerra, tra cui Djemil Anik, e i primi danzatori moderni attivi a Parigi agli albori degli anni Cinquanta, quali Olga Stens, Jacqueline Robinson, Jerome Andrews e Anne Gardon⁴². Tali connessioni erano riscontrabili, secondo l'autore, nel medesimo approccio drammaturgico, prediligendo atmosfere semplici e minimaliste e utilizzando un solo corpo, il proprio, al centro della scena. A tal proposito bisogna precisare che, nonostante la sua solida formazione accademica, la danzatrice in questione sperimentò, agli inizi della sua carriera, una fusione tra le *danses exotiques* e la danza libera d'ispirazione dunceaniana, avvalendosi della musica concreta del Gruppo dei Sei⁴³, e fu la prima danzatrice in Francia ad esibirsi sulle musiche eseguite con le onde Martenot⁴⁴, uno strumento nuovo per l'epoca che produceva sonorità cangianti assimilabili ad un insieme di voci che giungono da un mondo lontano⁴⁵.

Secondo Jacqueline Robinson, la Anik, dopo la Seconda guerra mondiale, insegnò esclusiva-

Les Archives Internationales de la Danse, Paris 1939. In questa occasione, oltre alle conferenze incentrate su tali danze, vi fu una dimostrazione della danza di corte *serimpi* insieme alla danzatrice Sriwulan (il 7 marzo 1939).

42. Cfr. Pierre Tugal, *Les Solistes et la danse*, in «Art et danse», novembre-décembre 1953, pp. 5-6.

43. Il Gruppo dei Sei fu un circolo musicale sorto a Parigi nel 1920 e formato dai compositori Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric e Louis Durey. Il suo obiettivo era quello di generare una controtendenza all'impressionismo musicale imperante unito ad un fervido patriottismo nella volontà di riformulare un repertorio esclusivamente francese.

44. Maurice Martenot (1898-1980) è stato un ingegnere e musicista francese. Nel 1928 inventò uno strumento di musica elettroacustica, precursore dei moderni sintetizzatori musicali, chiamato "Onde Martenot". Provvisto di un vibrato molto sensibile, esso produce una sonorità caratteristica che evoca delle voci che giungono in lontananza. Per approfondire la concordanza tra contesto francese e origine dello strumento musicale in questione, cfr. Peter Asimov, *Une invention "essentiellement française": seeing and hearing the Ondes Martenot in 1937*, in «Musique, Images, Instruments», Institute de Recherche en Musicologie, n. 17, Paris 2018, pp. 106-126.

45. Cfr. Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la Danse Moderne en France*, cit.

mente la tecnica classica accademica⁴⁶. Tuttavia, Muriel Jaër (1930-2021)⁴⁷, coreografa francese attiva a Parigi che fu allieva della Anik per sei anni intorno agli anni Cinquanta, apprese da quest'ultima proprio la tecnica di danza giavanese, un lavoro corporeo per lei totalmente nuovo. Folgorata dalla visione di questa «donna magnifica, dotata di grandezza d'animo, generosità e un'innata propensione alla filosofia orientale»⁴⁸, Jaër descrisse in maniera sentita il suo lavoro:

Abbiamo lavorato molto sulle braccia, le mani, le dita, la testa, il collo e i fianchi, ma anche sulla dissociazione dei ritmi. In alcune sequenze vi era simultaneamente un ritmo asimmetrico per i piedi, un altro più ondulatorio per le anche, un movimento serpentino per le braccia e le mani, un ultimo più a scatti per gli spostamenti della testa in orizzontale, tutti perfettamente sincronizzati. È stato molto stimolante. [...] Questo stile ieratico corrispondeva bene a certi lati della mia natura⁴⁹.

Definita da Jaër «preghiera del corpo»⁵⁰, la danza della Anik era costituita da movimenti lenti, sinuosi, «molto interiorizzati, con salite e discese verticali, ma anche spostamenti laterali, di una precisione assoluta. [...] Questa preghiera è puro respiro»⁵¹. Il suo stile ieratico era basato sul movimento disgiunto dei diversi segmenti corporei, dove le anche possedevano un andamento ondulatorio, i piedi seguivano tempi dispari, le braccia e le mani si muovevano in maniera sinuosa, e la testa invece eseguiva degli slittamenti laterali su un tempo staccato. Come ribadito da Muriel Jaër, i gesti della Anik erano caratterizzati da un senso di rilassamento, di distacco, un'attitudine meditativa e un'economia dei movimenti in cui vi era «un'assoluta assenza di emotività»⁵².

Dal momento che non siamo in grado di escludere influssi di altre esperienze di danze asiatiche, possiamo solo ipotizzare che vi siano delle corrispondenze con lo stile codificato delle danze di Mataram⁵³, in particolare di quelle femminili di corte create nel XVII secolo, all'interno delle quali

46. *Ivi*, p. 93.

47. Per approfondire la figura di Muriel Jaër, cfr. Fiorella Cardinale Ciccotti, «*Mouvante immobilité*»: la ricerca di Muriel Jaër sul ritmo e l'influenza della musica sperimentale di Edgard Varèse e Giacinto Scelsi, in «Biblioteca Teatrale», n. 138, 2022, pp. 155-170.

48. «Femme magnifique, dotée d'une grandeur d'âme, d'un générosité et d'un sens inné de la philosophie orientale» (Muriel Jaër, *Dieu dansera ta vie*, Vagamundo, Paris 2017, p. 170).

49. «Nous travaillions beaucoup les bras, les mains, les doigts, la tête, le cou et les côtes, mais également la dissociation des rythmes. Dans certaines séquences, il y avait simultanément un rythme asymétrique pour les pieds, un autre plus ondulateur pour les hanches, un mouvement serpentif pour bras et mains, un dernier plus saccadé pour les déplacements horizontaux de la tête, le tout parfaitement synchronisé. C'était très stimulant. [...] Ce style hiératique correspondait bien à certains côtés de ma nature» (*ibidem*).

50. *Ibidem*.

51. «Très intériorisés, avec des montées et descentes verticales, mais aussi des déplacements latéraux, d'une précision absolue. [...] Cette prière est pur respir» (*ibidem*).

52. Ferruccio Marotti, *Il volto dell'invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni, Roma 1984, p. 90. In questo caso l'autore si riferisce ai gesti quotidiani dei balinesi.

53. «Con Jaged Mataram o "danza di Mataram", i giavanesi indicano gli spettacoli tradizionali che si modellano sullo stile di corte codificato durante il periodo di Mataram II (Giava centrale, 1582-1755), il primo grande stato musulmano dopo il crollo di Majapahit» (Vito Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze 1995, p. 115).

figurano le danze *bedoyo* e *serimpi*. Ciò può essere confermato non solo dalla testimonianza di Muriel Jaër⁵⁴, ma anche dalla sopracitata rivista degli Archives Internationales de la Danse: «In seguito ad una variazione di danza classica, le dimostrazioni si sono concluse con un paio di accenni di danza *Bedoyo*, ovvero delle danze di corte femminili del teatro giavanese, che quattro allieve hanno eseguito dimostrando grande sicurezza tecnica»⁵⁵.

Per dare un'idea di come fossero queste danze e i movimenti adottati a lezione, analizziamone i principali gesti correlati alla tecnica e confrontiamoli con la descrizione apportata da Jaër. Innanzitutto, i movimenti delle mani, le *mudra*, sono quattro e sono diversi da quelli indiani, in quanto corrispondono semplicemente a movimenti codificati e sono nettamente inferiori di numero. Ad essi si aggiungono quelli dei polsi, nominati *ukel*, termine che letteralmente indica «ciò che viene girato»⁵⁶, e sta ad indicare come il movimento avvenga in maniera circolare. Nel complesso mani, polsi e braccia seguono delle traiettorie sinuose, compiono dei gesti gentili e delicati, molto interiorizzati, i quali si sommano ai movimenti effettuati grazie all'utilizzo del *sampur*, o *slendang*, «la lunga fascia colorata che la danzatrice porta legata intorno alle anche, che, in sintonia con la musica e lo sviluppo figurativo della danza, costituisce un elemento fondamentale di valore ritmico e visivo»⁵⁷. Lo *slendang* viene accompagnato dalle dita delle mani secondo linee ascendenti e discendenti e movimenti di chiusura e di apertura, a volte viene colpito e lanciato verso l'esterno per segnalare i tempi forti della musica e altre volte viene adoperato per imitare alcuni gesti che indicano un avvenimento del «dramma latente»⁵⁸. La testa e il collo si spostano invece su una linea orizzontale in maniera energica e diretta. Il movimento tipico della danza giavanese è il *pecak guluk*, con il quale «la testa tenuta dritta viene velocemente spostata da destra a sinistra e viceversa sulla linea delle spalle. Accompagnato da un colpo di gong indica la fine di una frase musicale e di una sequenza cinese»⁵⁹. Le anche oscillano anch'esse a destra e a sinistra – movimento che viene chiamato *ngojok* – ma seguendo un ritmo più dolce rispetto a quello del collo, a tratti sensuale, che caratterizza la danza femminile, dal momento che sia la *bedoyo* che la *serimpi* «ripresero la tradizione delle danze di corte hindu-giavanesi, il cui carattere sottilmente erotico era legato ai rituali di propiziazione della fertilità»⁶⁰. Le suddette danze sono da eseguire con un

54. Muriel Jaër, da un'intervista condotta da chi scrive, Parigi 12 dicembre 2018.

55. «Après une variation de danse classique, les démonstrations parent fin sur deux esquisses de danse de Bedojos, c'est-à-dire de suivantes de princesse du théâtre javanais, que dansèrent quatre élèves en faisant montre d'une technicité très sûre» (Djemil Anik, *La danse d'Extrême-Orient et celle d'Occident, leurs rapports possibles*, cit., p. 29).

56. Vito Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, cit. p. 115.

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*. Come scrive Vito Di Bernardi: «In effetti nelle danze *bedoyo* l'elemento narrativo è quasi inesistente anche se esse contengono sempre un «dramma latente» e non possono quindi essere considerate danze pure. [...] Nelle *bedoyo* – così come nelle *serimpi* – il dramma è sottinteso: il canto e la danza vi fanno riferimento in maniera indiretta, sottilmente analogica» (*ibidem*).

59. *Ibidem*.

60. *Ivi*, p. 116.

tempo lento e lo sguardo deve essere rivolto sempre verso il basso, per far emergere il lato più spirituale delle danzatrici. Per questo motivo richiedono molta concentrazione. Lo stile ieratico e delicato delle danze femminili rientra infatti nello stile *alus*, e ha come obiettivo quello di creare una particolare «atmosfera di bellezza al tempo stesso sensuale e composta»⁶¹.

In conclusione, questa analisi ci ha permesso di far luce sia sugli stili di danza che la Anik selezionava prevalentemente per i suoi assoli, sia sul metodo di insegnamento utilizzato, offrendo ai suoi allievi una riproposizione pedagogica, in chiave occidentale, di un lavoro che avrebbe dovuto richiedere un processo di apprendimento differente e che, a suo avviso, non poteva essere compreso appieno e riprodotto dagli interpreti europei. Tra le motivazioni che hanno spinto la danzatrice in questione a scegliere di adattare le danze orientali alle esigenze dell'insegnamento della danza in Francia e nel resto d'Europa, troviamo quello che Joshua Goldstein ha definito *tactical Orientalism*⁶², ovvero il processo di adattamento che si pone come obiettivo la comprensione dell'antica cultura asiatica da parte dei danzatori coevi europei inglobandola all'interno di un sistema educativo prossimo al loro gusto estetico e alla loro formazione. Questo per evitare al contrario un allontanamento dovuto a sentimenti di frustrazione nei confronti di un approccio pedagogico diverso da quello europeo, non solo dal punto di vista stilistico-estetico, ma anche per ciò che concerne il tipo di esercizi e di materiale coreografico proposto. Trovando dunque nella tecnica classica accademica un utile supporto e punto di partenza per modellare il corpo dei danzatori, la Anik ebbe l'intuito di creare un training ibrido dove persino gli sterili accademismi acquisivano ariosità ed energia.

61. *Ivi*, p. 116. Come fa notare Vito Di Bernardi: «In giavanese antico la parola *lango* indica la qualità estetica dell'opera d'arte; il *lango* è inseparabile dall'idea di un raffinamento estremo della lingua poetica e scenica. [...] Per l'attore-danzatore l'acquisizione della tecnica e il controllo dell'espressività del volto, della voce e del corpo hanno profondi risvolti psicologici. Qualunque carattere nobile egli interpreta la struttura ordinata del ruolo lo aiuta a contenere i suoi sentimenti personali, a raffinarli sino a raggiungere un'attitudine distaccata, posta al di là delle emozioni che è chiamata *iklas*. [...] Danzare e produrre spettacoli per le occasioni rituali – come d'altra parte suonare, comporre canzoni e poemi – non risponde soltanto a un bisogno religioso collettivo di cui la corte si fa massimo interprete istituzionale, ma è anche un'esigenza individuale di perfezionamento interiore. La meta più alta dell'attore-danzatore di corte è il *nyetunggalaken batin*, "l'unificazione dell'anima", il raggiungimento di quella quieta bellezza, il *lango*» (*ivi*, p. 122).

62. Cfr. Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870-1937*, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 270-280.

Martina Cayul

Understanding dance and its non-human agency in Ekman's "A Swan Lake"

Introduction

This paper examines dance through the lens of new materialisms, using Alexander Ekman's *A Swan Lake* – which premiered on 26 April 2014 by The Norwegian National Ballet at the Oslo Opera House in 2014 – as a case study. By analyzing Ekman's work, this study systematically explores how the materiality of the dancing body intersects with interdisciplinary discursive frameworks, including Anthropology, Postcolonial Studies, and Ecocriticism. The primary focus is to investigate how the introduction of a lake in the second act transforms the possibilities for movement and narrative within the ballet.

Rosi Braidotti is one of the first scholars to coin the term "new materialisms"¹. She critiques the legacy of Cartesian subjectivity and the construction of the human as a white, heterosexual male. Braidotti challenges the nature-culture dichotomy and emphasizes the vitality of matter, both human and non-human. She suggests focusing on what matter does, rather than what it is, by considering its interactions and capacities. Jane Bennett² extends this notion by arguing that things are not passive objects but active entities that produce effects, underscoring the power of non-human materialities in shaping our world. Similarly, Karen Barad³, contends that matter plays an integral role in the formation of bodies and identities. Barad proposes that matter contributes to the material production of bodies, challenging the dominance of linguistic and discursive constructs in shaping identity. She emphasizes that material encounters are crucial for the emergence of new possibilities and actions.

Jussi Parikka⁴ suggests exploring materialities that elude human perception, such as technolo-

1. Rossi Braidotti, *El conocimiento posthumano*, Gedisa, Barcelona 2020.

2. Jane Bennett, *Vibrant Matter*, Duke UP, Durham 2010.

3. Karen Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in «Signs: Journal of women in culture and society», vol. XXVIII, n. 3, 2003, pp. 801-831.

4. Jussi Parikka, *New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter*, in «Communication and Critical/

gical artifacts and networks, and considers their role in media theory. Parikka's work highlights how power is embedded in these often-invisible materialities. Additionally, Mónica Cano Abadía⁵ reviews new materialist thought and connects it with Spinoza's monist materialism. She posits that nature and culture are not separate but part of a continuous relationship. Cano Abadía adopts Grosz's view of nature as an active force rather than a passive object, arguing that humans should recognize themselves as a part of this continuum rather than as separate controllers of nature.

Therefore, this analysis will center on how the convergence of human and non-human materialities, specifically the integration of water, generates new forms of movement and contributes to the choreographic composition of the ballet. This investigation seeks to answer the following question: how does the lake's presence in the second act reconfigure the movement and narrative possibilities of *A Swan Lake*? By exploring this, the paper aims to reveal how the ballet's discursive practices are reimagined through the dynamic interplay between water and bodies.

The following sections provide a historical overview of *Swan Lake* and its adaptations. This is preceded by a theoretical discussion of the new materialisms, dance and water. Afterwards there will be presented the approach to analyze the ballet, hand in hand with a description of the ballet. In doing so, a discussion will be established around the study of animality, the dance of water, the everyday in the work, the question of (re)presentation and the agency of materiality.

Swans dancing in the lake

In 19th century Imperial Russia, Tsar Alexander III sought to promote local culture in order to distance the nation from the European influence that had been incorporated into the country since the time of Peter the Great⁶. Within this context, the Imperial Theatres hired Russian composers such as the famous Pëtr Il'ič Čajkovskij (Пётр Чайковский), and thus began to work together with the Imperial choreographer Marius Petipa as well as the director and scriptwriter Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij (Иван Александрович Всеволожский). Their first work together was the ballet *The Sleeping Beauty*, premiered at the Mariinskij Theatre in St. Petersburg on January 15 in 1890 and considered «thus the first truly Russian ballet»⁷.

However, in the mid-1870s Čajkovskij had previously composed *Swan Lake* ballet in Moscow on commission from Vladimir Petrovič Begičev (Владимир Петрович Бегичев) for the Bolšoj Ballet

Cultural Studies», vol. IX, n. 1, 2012, pp. 95-100.

5. María Cano Abadía, *Nuevos materialismos: hacia feminismos no dualistas*, in «Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política», n. 7, 2015, pp. 34-47.

6. For a more detailed analysis of the history of Russian ballet see: Jennifer Homans, *Apollo's Angels: a history of ballet*, Random House, New York 2010, pp. 245-395.

7. *Ivi*, p. 277.

and choreographed by Julius Reisinger. The *Swan Lake* was premiered on 4 March 1877 by the Bol'šoj Ballet at the Bol'šoj Theatre in Moscow. According to Homans⁸, Begičev may have been inspired by Wagner's *Lohengrin* to create the ballet, drawing on the medieval German tradition which abounds with tales of people being transformed into swans and of tragic if not heroic encounters with their lovers.

The original libretto tells the story of the young Odette, tormented by her cruel stepmother, as she lives with other maidens in a lake of tears. They are swans by day, but at night return to their human form to freely dance and the only way to break the spell is by marriage. Prince Siegfried falls in love with Odette while hunting near the lake, but later he is deceived by the stepmother with an impostor: a black swan posing as his lover. When he realises his mistake, he searches for Odette, but it is too late and together they drown in the flood of the lake of tears.

Almost two decades later, Čajkovskij and Vsevoložskij contemplated producing the ballet again, but the composer died (1893) before seeing the ballet in St. Petersburg. With the libretto revised by Čajkovskij's brother Modest (Модест Ильич Чайковский) and joint choreography by Marius Petipa (Act 1, Scene 1 and Act 2) and Lev Ivanovič Ivanov (Лев Иванович Иванов) (Act 1, Scene 2 and Act 3), the ballet was premiered with the Imperial Ballet at the Mariinskij Theatre (St. Petersburg) on 15 January 1895. Petipa «took responsibility for the court scenes but delegated the more lyrical and introspective lakeside dances to his Russian colleague Ivanov»⁹. It is especially the latter choreographer who is responsible for the lake scenes¹⁰, the dancers' movements, the characteristic position of the arms and the use of rather simple moves in the space create an atmosphere resembling the flight of birds; hence an animalistic mobility.

Modest's script replaced the stepmother with Rothbart, the sorcerer who controls Odette. It also gave the ballet a heavenly ending to the tragic love of Odette and Siegfried¹¹. This version remains to the present day and is staged in different parts of the world, although local and contextual variations are also incorporated. In a Soviet Russia Konstantin Sergeev (Константин Михайлович Сергеев) produced a happy ending's *Swan Lake* on 8 March 1950 with the Kirov Ballet at the Mariinskij Theatre (St. Petersburg)¹², by making «the sorcerer die and agonizing death so the lovers could be blissfully joined not in heaven but here on earth»¹³.

Different versions have also been created in which the storyline is challenged by questioning

8. *Ivi*, pp. 281-282.

9. *Ivi*, p. 284.

10. Ana Abad Carles, *History of Ballet and Modern Dance*, Alianza, Madrid 2017, p. 134.

11. «Modest kept the flood but modified the ending, introducing a melodramatic double suicide: Odette throws herself into the lake and Siegfried stabs himself. In subsequent revisions things got softer and sweeter» (Jennifer Homans, *Apollo's Angels: a history of ballet*, cit., p. 283).

12. For details of Sergeev version visit: <https://www.mariinsky-theatre.com/performance/swanlake-mar/> (u.v. 4/9/2024).

13. Jennifer Homans, *Apollo's Angels: a history of ballet*, cit., p. 365.

masculinity. An example of this is Jurij Grigorovič's (Юрий Николаевич Григорович) version created in 1969. «*New Swan Lake*, recast (he said) as a psychological struggle between good and evil told from a masculine point of view»¹⁴, in which Siegfried and Rothbart are the protagonists of the romance. However, this work was censored by the Ministry of Culture of the USSR before it premiered. Another piece that pushes heteronormative boundaries is one of Matthew Bourne's ballet, first performed on 9 November 1995 with Adventures in Motion Pictures dance company at the Sadler's Wells theatre in London, where the swans are all male and the original love story is modified by incorporating a homosexual romance between Siegfried and the swan-king¹⁵.

Marcia Haydée's *Swan Lake*¹⁶, premiered in 2009 by the Royal Ballet of Flanders, gives a new reading to the story by giving a leading role to Rothbart's character and highlighting his animality through movements that are closer to contemporary dance. Besides the updated and innovative versions of this ballet, there have been works that take *Swan Lake* as a reference including Michail Michajlovič Fokin's (Михаил Михайлович Фокин) *Dying Swan*¹⁷ set to Saint-Saëns's *The Carnival of the Animals* musical suite. This piece was first performed by Anna Pavlova (Анна Павлова) on December 22, 1905, at the Nobleman's Hall in St. Petersburg, and later premiered in 1907 at the Imperial Mariinskij Theatre. On the other hand, Balanchine did a work of recovery of Čajkovskij's original composition for a *pas de deux* in the second act. Resulting in the *Čajkovskij Pas de Deux* 8-minute piece, premiered on 29 March 1960 by the New York City Ballet at the City Center in New York¹⁸.

Karl Wilhelm Alexander Ekman (born 1984) is a renowned Swedish ballet dancer and choreographer. He received his formal training at the Royal Swedish Ballet School from 1994 to 2001, beginning his professional dance career at the Royal Swedish Opera (2001-2002) before joining Nederlands Dans Theater II (2002-2005) and later, the Cullberg Ballet (2005-2006), where he made his debut as a choreographer. His choreography gained early recognition with the piece *The Swingle Sisters* (2005), which earned a prize at the International Choreographic Competition in Hannover. He continued to establish his reputation with *Unknown Art?*, created for the Cullberg Ballet's *Växtverk project* and performed in Stockholm and Malmö in April 2006. Another notable work from this period is *Flockwork*, which premiered on November 26, 2006, with Nederlands Dans Theater II at the Lucent Dans Theater in The Hague. In 2010, Ekman expanded his choreographic repertoire with new

14. *Ivi*, p. 390.

15. For a detailed study of this ballet see: Rita Maria Fabris, *Femminile/Maschile nel corpo danzante: "Il lago dei cigni"*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, 2013, pp. 31-56.

16. This version was performed between 2010 and 2018 at the Opera Nacional de Chile with the Ballet de Santiago, which Marcia Haydée directed for 16 years.

17. For further details visit: <https://detroitopera.org/four-minutes-a-dying-swan-anna-pavlova-and-becoming-the-symbol-of-the-new-russian-ballet/> (u.v. 4/9/2024).

18. For further details see: <https://www.balanchine.com/Ballet/tschaikovsky-pas-de-deux> (u.v. 4/9/2024).

works such as *La La Land* for the Göteborg Ballet and a piece for Cedar Lake Contemporary Ballet in New York. His celebrated work *Cacti*, created for NDT II in the winter of 2010, was notably gifted by Her Majesty Queen Beatrix of the Netherlands to the Oslo Opera during a state visit¹⁹.

Furthering his exploration of innovative dance, he premiered *Tyll* on April 27, 2012, at the Royal Swedish Opera in Stockholm, and *Tuplet* on May 22, 2012, at the Joyce Theater in New York. In 2014, Alexander Ekman was invited by the Oslo Opera House to create a ballet and he decided to do it on water with a 6000 liters pool, so he chose to do a new version of Swan Lake with the emphasis on the lake. Ekman created his reinterpretation of *Swan Lake*, this was his first collaboration with the Swedish composer Mikael Karlsson and with renowned fashion designer Henrik Vibskov. The designer later adapted the choreography from the ballet for his fall collection, which was showcased during Fashion Week in Paris and Copenhagen. Notably, Ekman transformed the stage into a real lake, filling it with 6000 liters of water. Act I tells the story of the original ballet as a parody and with a metanarrative approach, before proposing a new presentation of this Swan's lake. In the second act, the stage is transformed into a lake, with water being given a leading role, thereby creating the script in a swing from a more abstract thematic to everyday experiences with water.

The ballet featured a distinguished cast, including Camilla Spidsøe Cohen as the White Swan, Melissa Hough as the Black Swan, Philip Currell as Siegfried, Fridtjov Såheim as The Producer, Elisabeth Teige as The Diva, Jan Gunnar Røise as The Artist, and Clair Constant as The Ornithologist. The music, composed by Mikael Karlsson with orchestration by Karlsson and Michael Atkinson, includes references to Čajkovskij's original *Swan Lake* score. The production was filmed in high-definition in May 2014, with Per Kristian Skalstad conducting the Norwegian National Opera Orchestra. The creative team also included Tom Visser (lighting design), Karlsson and Ekman (sound design), and T.M. Rives (video projections). The production was directed for television by Jeff Tudor, with Adrienne Liron and Anne Røthing serving as producers. *A Swan Lake* was released in 2014, further solidifying Ekman's reputation as a groundbreaking choreographer²⁰.

19. Alexander Ekman, online: https://cullberg.com/en/personal_portraits/alexander-ekman/ (u.v. 4/9/2024).

20. His full-length ballet *Midsummer Night's Dream*, score by Mikael Karlsson. debuted on April 17, 2015, with the Royal Swedish Ballet. In 2016, he introduced *Cow*, a 90-minute ballet in one act with a score by Mikael Karlsson, for the Dresden Semperoper Ballet. This was followed by *Play*, a full-evening ballet in two acts also with a score by Karlsson, premiering on December 2, 2017, with the Paris Opera Ballet. In 2018, he performed his own choreography in *Thoughts on Bergman* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. *Escapist* the 2019 production for the Royal Swedish Ballet featured a hypnotic score by Mikael Karlsson, further cementing his reputation for blending contemporary themes with classical ballet techniques. His most recent work, *Hammer*, a 90-minute dance piece in two acts, premiered on October 29, 2022, with the Gothenburg Opera Dance Company and was brought back for the company's 2024 season. Ekman's choreographic work is distinguished by its dynamic integration of contemporary themes with classical ballet techniques, often incorporating innovative stage elements and deep collaboration with composers like Mikael Karlsson. His contributions continue to influence the landscape of contemporary ballet and dance.

Materiality, water, dance

For an approach to the link between dance and new materialisms, Marie Bardet's proposal²¹ is fundamental. The author argues that dance is neither a mere objective description of movement in reference to the environment, nor a copy or code to be translated. Dance would be a language of movement in itself that articulates images through rhythm, breaths and sounds; weaving the senses of ongoing corporealities, but not only those of the dancer but also those of other bodies with which he or she interacts. To speak of images, Bardet bases her argument on Bergson's understanding of the body as an image: a place of passage between sensation and action, of tension between perceptions and actions, where movement takes on meaning. While Tambutti mentions that the questioning of the power exercised by the word over body language was accompanied by a redirection of the gaze towards the dancer's body²² and a reflection on the possibilities of movement. Therefore, the concept of image allows us to dissolve that binarism between word and body language. Given that images are not intelligible representations, nor do they stand as pure sensations, but, halfway between the two, they are disposed in the attitude of capturing the tendencies of matter in movement²³.

The problem of representation in dance is introduced: would it be a copy and reference subject to reality or a different reality? According to Bardet, rather than a projection of reality, it would be a matter of moving skimming of reality²⁴. Understanding dance as an image, it is a situation halfway between sensation and representation, whose dynamism forces movement and composes it by articulating it. This approach allows us to understand dance as a doing rather than a static sign, as Merleau-Ponty²⁵ states that the phenomenal place of the body is defined by the task and situation in which it finds itself, that is why it can also be understood as a system of possible actions. It is important to remember that for Merleau-Ponty the body is the vehicle of perception and the expressive unit that makes us part of the world, meaning the common sensory texture that we share with all objects (non-human bodies).

In the context of dance, it is important to note that the task and situation are choreographed, but they also respond to a particular material surface on which the body is situated and configuring a specific materiality. It is not the same to dance barefoot as to dance on pointe or half-pointe, these elements are materialities that restructure mobility and therefore structure different techniques, which in turn provoke a different bodily materiality. According to Rita Maria Fabris, the analysis of the body

21. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, Cactus, Buenos Aires 2012.

22. Susana Tambutti, *Itinerarios teóricos de la danza*, in «Aisthesis», n. 43, 2008, pp. 11-26: p. 21.

23. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, cit., p. 178.

24. *Ivi*, p. 19.

25. Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona 1975.

as a cultural object, decipherable on the basis of the interpretation of codes and conventions through which it acts, finds in dance a privileged field of study because the dancing body comes to constitute a specific source in the analysis of social practices as an embodiment²⁶. In her words, to narrate a thinking/being in the world through the communicative immediacy of the body, a symbol that speaks of itself and opens up a horizon of common sense²⁷.

To understand the configuration of these different types of mobility and materiality of the body, the somatechnics proposed by Nikki Sullivan are helpful. The author defines this as «The inextricability of soma and techné, of bodily-being-in-the world, and the dispositifs in and through which corporealities, identities and difference(s) are formed and transformed, come to matter, if you like»²⁸. It is important to clarify that he means technique in a Heideggerian sense, i.e. as orientations learned in a particular tradition or ontological context and with a particular function for doing²⁹. This can be made more explicitly meaningful in dance, by being able to recognise classical technique and distinguish it from modern or contemporary technique, it can be observed how a certain mobility (orientation) learned in a particular style (ontological context) leads to dancers moving in a specific way. Following this, Sullivan defines perception as «The vehicle and effect of a particular situated somatechnics»³⁰. Going a step further than Merleau-Ponty's approach, not only is the world perceived through the body, but this perception responds to a specific somatic technique. So, we can say that dancers learn to perceive their bodies in a distinctive way through the material technique in which and through which they move.

In this sense, the ballet slippers themselves (or the absence of them) would have an agency because they configure a possible mobility and trigger a series of (more or less favourable) movements. This agency of things is what Jane Bennet understands as thing-power, «The curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle»³¹. A more concrete example is the case of Marie Taglioni, the first ballerina in history to use the pointe and according to Homans³² opened up a new range of movements and ideas in ballet.

Another concept that allows us to understand the relationship between the dancing body and its environment is that of "posthumanist performativity" proposed by Karen Barad. The author understands that matter forms an active part in the becoming of the world and seeks to explain the material production of bodies, taking away the hierarchy of the discursive-linguistic component of

26. Rita Maria Fabris, *Femminile/Maschile nel corpo danzante: "Il lago dei cigni"*, cit., p. 32.

27. *Ivi*, p. 38.

28. Nikki Sullivan, *The somatechnics of perception and the matter of the non/human: A critical response to the new materialism*, in «European Journal of Women's Studies», vol. XIX, n. 3, 2012, pp. 299-313: p. 302.

29. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria de Chile, Santiago 2022.

30. *Ivi*, p. 302.

31. Jane Bennett, *Vibrant Matter*, cit., p. 6.

32. Jennifer Homans, *Apollo's Angels: a history of ballet*, cit., p. 143.

their construction. We can recall that dance has been considered as a body that delivers codes that must be decoded by the viewer. However, Barad gives us the key to think of dance as a “discursive practice”, understanding it as a «Specific material (re)configurings of the world through which local determinations of boundaries, properties, and meanings are differentially enacted»³³. So, a discursive practice (dance) is not a synonym for language or what is said, but it is what enables certain things to be said. This condition of possibility of presentation results from a specific intra-action of apparatuses (agential practices), it would be a doing rather than a thing, and agency itself is a configuration rather than an attribute possessed. This view of agential realism makes it possible to understand the dynamisms of beings (human and non-human) and would be a way of understanding the variability of each dance performance; insofar as the steps danced (as a discursive practice) are composed of an intra-action between the dancer’s body and all the apparatuses with which it is linked, thus provoking a constant reconfiguration.

With regard to the performance of the dance, whether it is an old choreography or a new version, Marc Franko points out that «the idea of remains or the remainder is based on materiality, and hence cannot do without space and spatiality. [...] remainder is a proposition for space and, if it is a performative remainder, for spatial practice»³⁴. Other way of understanding the relationship between the human body and its landscape and environment that includes non-human others is through the “environmental dance” presented by Nigel Stewart³⁵. This conception is about the ability to give expression to our relationship with nature and the experience of the value embedded in this relationship; as a somatopsychological practice it offers a methodological bridge between the natural world and our own. It establishes three types of environmental dance practices: dance works that are improvised in specific places or choreographed for them, dance works that mediate an aspect of the natural world and, finally, those that have a somatic education approach.

Stewart’s approach has an empirical component, he performs dance exercises in which dancers must respond to environmental stimuli and move into a distinctive pattern, in the disposition of a non-possessive enjoyment of the environment at hand. The results of this exercise open up the concept of “limonology”, which is the way in which the boundaries of non-human states or characteristics are broken through the lived experience of the environment. A fluidity is established from the body to the environment and movement is produced in response and continuity.

Another empirical research that allows us to understand the effect and affect of the dancing

33. Karen Barad, *Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter*, cit., pp. 801-831.

34. Mark Franko, *Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era*, in Id. (edited by), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, p. 3.

35. Nigel Stewart, *Dancing the Face of Place: Environmental dance and Eco-phenomenology*, in «Performance Research», vol. XV, n. 4, 2010, pp. 32-39.

body is the one carried out by Paula Montecinos, in a methodological exploration that analyses the sensitive materiality of the body as an articulating agent of meaning³⁶.

She establishes that by paying attention to the environment it is possible to encounter other entities, similar and different, allowing oneself to be affected or to intercalate inner and outer worlds. This author also incorporates the "posthuman phenomenology" of Astrida Niemadis, who presents water as a metaphor and a materiality for practising knowledge. This is understood by considering the link she establishes between body, nature and culture; remembering that our body is natural, and I may add, considering the aforementioned, that our body is matter.

Bardet says that the skin is the place where the sensitive and the distribution of supports (points of touch with surfaces) are shared, in this sensitive experience it can be perceived and related to other materialities. She also pays attention to the mobility of the body, which is experienced at the surface of the skin, where the limits of the interior and exterior are lost. This is why in dancing, the skin renounces its role of closure, of packaging, opening up, sensitively³⁷.

This theoretical journey, which incorporates different and perhaps dissonant approaches, will allow me to analyze the piece *A Swan Lake* from a materialist perspective. With special attention to the new "discursive practices" produced by the "somatic-technical" experience of dancing in the lake, in that encounter of the materiality of water and bodies, together with the agency of different para-choreographic devices that respond to the new configuration generated by that encounter.

How to analyse a swan lake?

Ekman's ballet has the particularity of reflecting on the origin of the ballet referred to in the first act and presenting a new choreography in the lake in the second act. This can be understood according to what Franko points out about reenactment, as a «rediscovery and restaging of particular past works, but also to the relationship of those works to the present in which they are reproduced»³⁸. It is therefore important to analyze the libretto and the ironic aspects with which the historical ballet is referred to. It is therefore crucial to analyze the libretto and the ironic aspects with which reference is made to the historical ballet. As well as paying attention to what is sought to replicate or what is created to reflect on the swans and the lake, the emphasis of reenactment is not on «demonstrate how the dance could be redone by simulating the original dance and the dancer's appearance; the emphasis was rather on what it was like to do it again»³⁹.

36. Paula Montecinos Oliva, *Hidrofeminismo y la práctica como investigación*, in «A.Dnz», n. 3, 2018, pp. 144-149.

37. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, cit., p. 186.

38. Mark Franko, *Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era*, cit., p. 11.

39. *Ivi*, p. 1.

This also allows us to have as a precedent the particularity of the dance, given that each presentation has the same choreographic structure, but there is a factor of variability in the bodies of the dancers; whether due to fatigue, technical skill, ease or relationship with other surfaces, each time it is danced it is different. Cifuentes points out that the dynamic essence of dance is the source of movement, a document that lives at the moment it is performed and then exists only in the memory of those who created, performed and observed it⁴⁰. Regarding this, Franko points out that the «reenactment of dance is always already enmeshed in overlapping temporalities»⁴¹ that destabilize the chronological notion of historical time and therefore historicity in dance «is always invested in complex temporalities whose modalities are those of spatiality rather than narrative»⁴².

Moreover, as Abad said, the incorporation of audio-visual registers makes it possible to fix in another medium, other than exclusively the bodies, the performances and thanks to this dance is incorporated into this new (digital) world through which, in one click, one can observe the performances that take place on the other side of the planet⁴³ and this is my case⁴⁴. Therefore, the first clarification I must make is that my source of information is secondary, it is the recording of the première of the ballet and although it maintains an approach that replicates the gaze of the spectator in the theatre, it also incorporates other shots and perspectives inside the stage. In addition, I will use the documentary *Rare Birds* by T. M. Rives (2014) which shows and describes the creative process of the work and its staging, especially the technical elements of the construction of the lake on stage and the costume specifications that respond to the new needs of dancing in water.

In order to explore a qualitative description of the ballet and without being a work that focuses on the purely choreographic aspect of the work, but rather on the role of water and the encounter of materialities, I will take as a reference the postulates by Radoslav Ivelic⁴⁵ for an analysis of dance works and the work of Sheila Marion⁴⁶ on the different research proposals for studying a dance work. Ivelic points out that a work is composed of two languages, the primary language refers to the choreographic tensions that consider the lines and areas of projection of the body's movement and its changes of speed, and the secondary language is constituted by the narration of a story, the music, costumes, scenography and lighting. While Marion analyses the description and approach of different

40. María José Cifuentes, *Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza*, in «Aisthesis», n. 43, 2008, pp. 85-98: p. 86.

41. Mark Franko, *Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era*, cit., p. 2.

42. *Ibidem*.

43. Ana Abad Carles, *Historia del ballet y la danza moderna*, Alianza, Madrid 2017, p. 14.

44. I first came across the ballet by zapping it on television until I got to a European channel in 2017 and then in pandemic I saw it again on streaming arts platforms. I have never had the opportunity to see the ballet performed live, mainly because it has never been presented in Latin America.

45. Radoslav Ivelic, *El lenguaje de la danza*, in «Aisthesis», n. 43, 2008, pp. 27-33.

46. Sheila Marion, *Studying Water Study*, in «Dance Research Journal», vol. XXIV, n. 1, 1992, pp. 1-11.

researchers to study the work *Water Study*, from which I can highlight the attention to the changes of time-space-force, which are considered as moments of major importance, and the identification of the levels (high-middle-low) at which the movements are executed.

“A Swan Lake”, draining the play

The recording of the work begins with a compilation of audiovisual archives of different performances of *Swan Lake*, all in classical style, and then gives way to what will be a new version, with a different format and approach to the ballet.

Unearthing the Swans: Act I as Archaeology and Parody

The first act of the work is more or less set in 1877, the year in which the ballet first premiered in Russia, but from the outset it plays with temporality: the pastel pink costumes of the dancers could be categorized in the style of the mid-twentieth century. Amidst the constant opening and closing of doors, people moving repetitively, a woman appears with a rifle and shoots a swan; the inert body of this animal (which is a prop) falls to the stage. She reminds us of Prince Siegfried who was hunting when he first sees his sweetheart in the form of a swan. As the choreography is replicated, with an increasing (dis)order of roles and steps, the speed of the music and movements increases, the huntress shoots again and another swan falls. Tchaikovsky is recognizable in the melody, until a storm bursts onto the stage and a new phrasing is introduced, and then the scene changes.

In a tone of parody, the creator and producer of the ballet that will become a classic are introduced, these two characters converse, between a television and a lamp that again recalls the crossing of temporalities and epochs. The choreographer hears a voice «swan» and he adds «Human dress as swans», to which his colleague replies «Ridiculous, who is going to believe that» and adds «Humans acting like birds, is not going to work my friend». In this dialogue the meta-narrative that the work establishes becomes evident, questioning the very subject matter of *Swan Lake* and the absurdity that could result from incorporating animality into dance, perhaps this happened in the first premiere given that it was not very well received. They continue to talk about the show they will put on, the producer says it must be a musical and demands a story from the choreographer. A book falls from the sky, *A Swan Lake*, which contains a German fairy tale about a prince, Sigfredo, who on his birthday must marry and flees to the forest to hunt, where he falls in love with Odette, the enchanted swan queen. As the choreographer reads the story, the stage fills with dancers, Sigfredo appears in his usual costume, while the swan-woman is represented by a cardboard with a swan with a crown drawn on it in black ink. In a movement of an erotic type that the prince makes with the cardboard, it becomes

evident that the story itself would have tinges of zoophilia, although this is questionable in the light of the present day. Then comes the character of the drag prostitute playing the role of Rothbart and she also brings a cardboard with a swan drawn on it, which would be the black swan.

Once you have the story you proceed to the search for the perfect swan movements and for this you do your research. The choreographer sits in front of the television and starts watching a documentary, which is also projected at the back of the stage. As the voice describes the behavior of these birds, three dancers appear on stage to perform the movements of the swans: long, flexible necks, arching arms and bent legs. Then a zoologist appears, who comes to add the scientific explanation of the swans, their morphology, their character and the five basic positions: neck down, submerged under water, in attack position, flying, and sleeping. Just as in classical dance there are five basic positions for standing. But this character also questions the choreographer about the intrusion and interruption that reality should have in a good story, posing the difference between imitating the movements or creating one's own swan. A line is drawn here between copying and creation that takes as its inspiration the animality of this bird, encouraging a perfect imitation of the real or the capacity to create new worlds through art.

This act will end with the transposition of dancers, in pastel pink clothes, who act as a chorus to the story and the main characters: the prince, Odette and Rothbart in costumes recognizable in any adaptation of classical ballet. With music by Čajkovskij, the corps de ballet replicates those typical ballet movements, the flapping of the arms, the half-turn, while on a stage Odette and Sigfredo embrace each other.

Flooding the dance: the lake of the second act

Set 137 years later in time (in the year of the play's *première*), the curtain opens and the dancers, wearing a special jacket, hat and shoes, stand in the 6,000-litre pool above the stage. They begin to move slowly, arms first, one foot followed by the other, they move from the neck, exploring the space. They splash a little water, then bend down to start touching it gently and staying within the same area. Gradually they expand their range of mobility, touching, sliding, sounding the water and moving faster and faster. They return to slow movements, mainly of the trunk and neck, and then fall. With an accelerated and constant rhythm, they touch the liquid surface where they are, stop for a moment and continue splashing more and more. This scene, and rather this whole act, has no correlation with previous versions of *Swan Lake*. Nor is it possible to identify a particular script or narrative; it is more about the experience of water, achieving a different stability that allows for sliding, falling, braking and splashing. This crossing of surfaces, that of the body and that of water, provokes reactions between the two and also invites new kinds of sensibilities, especially when they take the jackets and

hit them against the lake, creating an auditory but also a visual stimulus: circles are formed with the splashing drops.

In the following scene there is an encounter between swans, two dancers walk across the lake until they meet face to face; the white swan advances more smoothly and silently, while the black swan splashes violently until she reaches the center. When they meet, the latter slaps the other, then slaps the other again, and in the silence of the orchestra, the echo of the blow can be heard. In this case, it can be seen that the sensoriality of the body together with that of the water act beyond a mere response to the music, as the stamping of the dancer's foot and the noise it provokes provide the initial rhythm for the orchestra. Then they move smoothly across the lake, between *battements* and *cambrés*, gliding between medium and high levels. They are joined by other dancers who act as mirrors or rather shadows of the swans' dance, until they are alone again, face each other, fall and run. Leaving one dancer alone, splashing in the water in search of someone else, he takes water from the lake and a dancer appears on tiptoe in a colorful costume, handing him a helmet and a breastplate for protection.

In this new scene, the melody of *Swan Lake* itself is suspended, in order to give prominence to the lake and the multiple possibilities that arise in everyday life. A musician appears with wellies and rubber swans begin to fall, the dancer puts on his protective gear because more and more swans are falling until it becomes a deluge. The rhythm of the music changes and the work takes on a more humorous tone. More dancers join the stage, one of them urinates in the lake, another group brings inflatable balls with them to play with. The various relationships and uses we can establish with water are shown: watering plants, drinking it, setting up statues that function as fountains, walking a shark as if it were a dog, washing, sliding on inflatable beds, and above all splashing. This atmosphere of play and splashing is interrupted when the opera singer drops her hairdryer into the lake, causing a power cut and multiple electrocution.

After the blackout, the stage is flooded with candles that create a romantic atmosphere in which couples of dancers stroll around the lake, caress each other and even have dinner. The light comes back on, a trumpeter appears on stage and the rhythm of the music changes, the dancers celebrate and then begin to clean up, to (re)order the lake by sweeping the rubber swans out. But the playful relationship with the water is maintained, some dancers lift it up with plastic tubes and a couple ride around the lake on a swan-shaped water bike. The lights dim and the music drops, the same dancer who had been left alone after the swans' encounter remains in the middle of the lake and the dancer appears on her toes, bringing him protection again, but this time he won't need it.

In the last scene of this act, water falls from the sky (theatre ceiling) and only the sound of the drops meeting the wet floor can be heard. The dancer looks up, takes off his protection and lets his face get wet, as do the dancers who join the lake. They allow the sound of the rain to spread throughout the space. A more nostalgic music begins to play, while these modern swans get down on their

knees and begin to hit the water with their hands in a constant and harmonious rhythm: hit, hit, slide, and repeat. Increasing the intensity of the movement and the music, until they reach a point where they collapse on the surface of the water and stay there. They incorporate the swaying of the lake into their body, slowly begin to move on the lower plane, hands, neck, legs. Then they get up and remain in a *plié* position, with their neck leaning forward and their arms in a winged position.

A last act, consisting of a single scene, set another 427 years later: a robot with wings and a swan's head walks across the stage. The idea is maintained in principle, but the representations are assumed to be mutable.

Discussion: a play of sensory affects and encounter of corporealities

The study of animality

In the first act of the work, Ekman chooses to show the research process carried out by the choreographer to find the appropriate movements of the swans. Beginning with the projection of a documentary that describes their behavior and followed by the presentation of the zoologist who explains the characteristics of the swans; there is a scientific approach in this search. Without questioning the objectivity of this perspective, it is important to consider that we prefer to understand the totality of these birds: their mating dynamics, aggressiveness, rest, among other elements that characterize them⁴⁷. It is an attempt to account for the complexity of these beings beyond an elegant flight that can be transformed into a signature gesture (like the arm movements in classical ballet). Instead of idealizing the swans, especially their elegance and almost passive fragility that presents them as easy prey, or taking them as an object from which some movements can be extracted (or copied), a horizontal relationship is established with this other form of life and it is hoped to learn from it.

Once the description of the swans' corporeality has been made, respecting their autonomy and versatility, the same zoologist raises the question of whether to imitate their movements or to create a swan of their own. In other words, once the animality of these birds is understood, should it be represented or presented in a different way? Throughout the play, the possibility of presenting the swan is played with: the one who is shot, the trio of dancers, the one in rubber, the group dancing on the lake, the black and white swans, the water tricycle, the robot with wings in the third act. All of these are swans in their own way, without seeking to copy the birds but rather presenting other materialities and possible ways of being a swan. Franko points out that by performing movements that are

⁴⁷. I remember that from the window of my parents' bedroom I could see black-necked swans in my hometown, and I could also see them walking along the Valdivian waterfront. But I always kept my distance so as not to disturb or provoke them, knowing that they could react violently.

assumed to be obsolete in their original context «danced reenactment unsettles the closure of history, the conviction that new movements do effectively supersede earlier ones»⁴⁸. Ekman not only does it bring back the movement of Ivanov, but also the fluttering of anonymous birds that in their natural habitat move, or we could say, dance without spectators.

In the documentary *Rare Birds* they capture the process of creation of the work, between interviews and audiovisual recordings they show how the choreographer tries to create some kind of bird: his own swan. Taking into account the movement of the arms that is already part of the classical swan gesture, he tries to have a deeper approach to these birds. By paying attention to the long neck, the chest outwards, he tries to capture the generality of the movement (the most figurative, in pictorial terms) in order to imitate the intention of the movement: be it aggressiveness or attraction. The aim is to present the quality of these birds in dance. A dancer mentions that in such mobility he becomes more than a human being, he becomes one of the animals.

The dance of water

The fact of performing the ballet on a water stage, leads to a restructuring of the dance, because the medium of water requires a different technique and parachoreographic elements that favour mobility in this new materiality. In the documentary they point out that they have to learn how to work with this slippery surface, and in order to do so they begin by spilling some buckets of water in the rehearsal room, starting little by little to interact with the water. Ekman pointed out that the first relationship is rather playful to see what is possible: to start slipping, falling and then being able to use the muscles in a completely different way. There is a direct effect on the bodies of the dancers, who are used to maintaining their central body axis and moving on a stable floor; they break out of the mobility they had built into their skin. They must find the speed and freedom of the body to move with the slippery water, which in principle is neither masterable nor predictable. Among several changes they must make and the incorporation of somatechnics⁴⁹ elements to adapt to this new surface⁵⁰, in which water marks their agency, is the incorporation of helmets to avoid neuronal damage⁵¹. This relationship between water, the dancers and the other objects necessary to dance corresponds to the

48. Mark Franko, *Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era*, cit., p. 7.

49. The costume team of the National Opera also created special costumes for dancing in the water: jackets and kneepads with a fabric made in such a way that one part allows for braking and the other for easy sliding. They also created non-slip shoes that allow the dancers to run, jump and move in the water with greater stability.

50. Following Norwegian regulations, the water temperature had to be considered, the flow of 6,000 liters of water had to be maintained and special care had to be taken not to get the rest of the facilities wet (they put a plastic sheet around the pool).

51. In the documentary, the Opera's osteopath explains that there is a Norwegian term for shaking brain; the shaking of the brain when walking on ice in anticipation of falling.

intra-action that Barad speaks of, as the putting into action of different agencies that bring about a new discursive practice: the dance of water. Another way of understanding this is by following Bardet who explains the collective agency of diversified and changing corporealities that traverse the bodies they envelop⁵², where the different surfaces of this dance – water, skin, costume, etc. – meet and affect each other. Multiple imbalances are provoked in the bodies that experience contact with other images of the world, tensing the sensory-motor present that undoes the limits between surfaces. Provoking an unfolding of differentiating continuity⁵³ in which movement is actualized in an oscillation of directions, expansion and contraction; in a back-and-forth in the midst of the bodies.

Montecinos points out that water connects materialities⁵⁴ by flowing, migrating and destabilizing fixed habits and knowledge; with its internal mobility (which is never completely controllable or predictable) it provokes a new understanding of states of uncertainty. Dancing in water leads to moving out of a single category or style of dance, to combining techniques and creating others; just as Ekman had to do when experimenting in the flooded rehearsal room. Furthermore, Montecinos points out that exploring and investigating in a space that is neither manageable nor translatable (as a fixed meaning) awakens the body's sensory-motor capacities to an intimate coupling with the environment⁵⁵. To describe this intra-action that leaves traces in the body and its mobility, Stewart's concept of Parviainen's bodyscape is helpful. This refers to the moment when the dancing body develops a symptom of the landscape, rather than a mere sign of it, intertwining the elements of the environment and the movement of the dancer in them⁵⁶.

As well as the particular mobility and reconfiguration of the dancers' bodies that water provokes, it plays a central role in the whole work. It has a visual and sound component that envelops the whole sensoriality of the ballet. The drops that splash and move with the contact of other bodies create silhouettes in the air, especially when the dancers hit their jackets against the lake and form spirals of drops. And unlike Čajkovskij's version where it is possible to dissociate the music from the choreography and perfectly listen to a concerto of the fourth movement, just as it would be possible to stage the ballet without an orchestra; to dance the choreography to the sound of packaged music. While in this work the music is created with the water, in the choreographed intra-action of the bodies with the liquid surface the sonority is provoked. There is a relationship of interdependence between choreography and music here, since it is not possible to tame the water but rather to discover its rhythms and tones, the composition of the music was subject to the sonority of the water and was adapted to it (as shown in the documentary).

52. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, cit., p. 221.

53. *Ivi*, p. 227.

54. Paula Montecinos Oliva, *Hidrofeminismo y la práctica como investigación*, cit., p. 148.

55. *Ivi*, p. 148.

56. Nigel Stewart, *Dancing the Face of Place: Environmental dance and eco-phenomenology*, cit., p. 35.

Dance of the quotidian

In this play we can (re) recognize different links with water. In the first and last scenes of the second act, Bergson's *non-impossible* movements are presented, there is a creation of new experiences in water. For Bergson the question of the possible is linked to *novelty*; the realisation of something is conditioned by its non-impossibility; for something to happen it is necessary for that something not to be impossible⁵⁷. Whereas to speak of possibility would be a metaphysical illusion that suppresses the possibility of surprise or variability that allows for the novelty of the non-impossible. Bardet presents Bergson's notion of novelty: the author raises the question of existence and refers to the moving originality of things, as a fact that is constantly occurring. This is why he argues that art is a creation of reality and not a representation of it, as it is a rupture of fixity and monotony, by bringing novelty to the present.

While in the intermediate acts, those actions that are part of our life in which water is involved are shown. Following what Marie Bardet says, it is possible to dance without necessarily always inventing the absolutely new, but to be in an attentive attitude that allows us to bring habits back into play in a different way, to repeat something while listening to the context⁵⁸. In this the work incorporates a dance of the everyday, showing actions such as drinking, showering, splashing, playing, swimming, riding a water tricycle or even forming a fountain with dancers spouting water from their mouths. Although Pérez Soto points out that dance is a space that is in the middle of a series of more or less close human activities that can often overlap with it⁵⁹. This work reminds us of those multiple aesthetic experiences that are possible thanks to water and can provoke a kinesthetic empathy: a gravitational contagion of being moved with. According to Bardet, the movement performed by the dancer *con-moves*⁶⁰ and forces a movement in the spectators that leads them to reorganise their own gravitational arrangement in order to enter into a different temporality. Thus, by watching the dance we apprehend the sensibility of movement, it provokes a resonance in our bodies and generates an immediate kinesthetic experience; an internal sensation of the movements of one's own body⁶¹.

In addition to the sensorial effect on the level of the body that dance generates, there is an important and necessary biographical component on the part of those who attend to see the work; to be able to recognise the touches of reality that everyday situations present, it is necessary to have

57. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, cit., p. 201.

58. *Ivi*, p. 172.

59. Carlos Pérez Soto, *Sobre la definición de la Danza como forma artística*, in «Aisthesis», n. 43, 2008, pp. 34-49, in particular p. 35.

60. In Spanish Bardat writes *con-mueve*, meaning that dance is movement and touching at the same time.

61. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, cit., p. 229.

experienced them. Tambutti affirms that in contemporary dance, common movements are incorporated, subtracting virtuosity and making that which is considered dance under a traditional paradigm disappear. This requires a greater involvement on the part of the spectators, provoking a change in the ways of receiving the works because in the face of the dissolution of any indication that would allow us to differentiate dance from that which was not dance⁶². An active participation on the part of the spectators is necessary to identify what is shown. In this case, the work breaks with the script of the classic and incorporates activities that we can find in everyday life; it invites us to think about our link with water. The possibilities of action and life that are possible thanks to water are presented, and our relationship of dependence on water may become more evident and may even (albeit with a forced footing) lead us to reflect on what the lack of water would imply. A key point is that the recognizable aspects of the second act are neither universal nor inclusive. Thinking of a personal example, having grown up in a city in the south of Chile where it rains almost all year round, gives me a kinesthetic empathy with the ballet that is very different from what someone who grew up in the north of Chile, where the driest desert in the world is found, might have. Or to think of places like Petorca, where avocados are grown and exported outside Chile, and where all the drinking water is used for irrigation, leaving hundreds of families without water⁶³. Watching the second act of the ballet could be a re-traumatic rather than a pleasurable experience.

The (re)presentation

Swan Lake in its many versions and creations approaches the non-human as a reference scheme for the mobility of dance.

It is possible to trace a (generic and rather reductionist, because there is not enough time or space to analyse all the versions of the ballet) route through the choreographies: starting with a more idealised (clean or aestheticized) mode of the flight of Ivanov's birds, passing through the incorporation of aggressiveness in Matthew Bourne's version and reaching Ekman with the creation of a lake in which another type of swan dances. This last work takes into consideration the animal corporeality, in the first act this more scientific approach to the birds is revealed, seeking to capture the intensities of the swans and at the same time it must be adapted to the medium (the lake) in which the dance takes place.

A question that still echoes in aesthetics and the philosophy of art is whether a work of art is a copy of reality or a creation of reality. Above all, in cases where it is possible to establish more evident

62. Susana Tambutti, *Itinerarios teóricos de la danza*, in «Aisthesis», n. 43, 2008, pp. 11-26, in particular p. 25.

63. For further details see *Global Atlas for Environmental Justice*, online: <https://ejatlas.org/conflict/the-avocado-agribusiness-and-water-drought-in-petorca-chile> (u.v. 4/9/2024).

links with phenomena of everyday life, a distinction could be made between the original referent and the thing created. Such as in this case where it is possible to (re)know games and interactions with water in the second act, just as the title and the first act of the ballet give us away that the work is about swans in their lake. But would such a focus on the non-human (water and swans) result in a copy or creation of these materialities?

To find an answer to the dilemma of representation, Marie Bardet introduces Bergson, who states that the problem of the possible is rather the question of novelty; where art is always the creation of reality by bringing the non-impossible into the present. Here dance is considered as the moving originality of things, it is articulation in the midst of the immediacy of the present as an emanation of novelty. Since the work takes as its starting point the mobility of the swans and at the same time allows the bodies of the dancers to be affected by the water, the encounter of these materialities result in a novel dance. Therefore, the movements that incorporate animality would not be less real than those of the bird in the water, whose intensity is sought to be captured, but would present a reality in itself that allows the actualization of a non-impossible corporeality. In this way, mediated representations are broken with to give way to direct signs of reality and, according to Bardet, the work of art abandons the path of representation to become experience⁶⁴. Bardet also cites Deleuze in his articulation of the problem of the real. For Deleuze there would not be a distinction between real and unreal things, but existence is constituted in a process of differentiation where the virtual is actualized, but always in a changing way and in a specific spatio-temporal context. Bardet proposes that the experience of the variability (differentiation) of the gravitational relation as sensation and composition in dance offers the occasion to grasp and be grasped by processes of actualization⁶⁵.

Finally, from the perspective of the new materialisms, Karen Barad proposes an escape from the ontological division between word and thing, which would be the distinction between representation and represented entity. By considering representation as a discourse that articulates a subject about an object, the thing that is being talked about is deprived of its autonomous value and sense of reality. For Barad, «Meaning is not a property of individual words or groups but an ongoing performance of the world in its differential intelligibility»⁶⁶. She invites us to de-emphasize the mediated character with which we approach the world and to pay attention to the active agency of matter. This allows us to understand that Ekman's swans dancing in his own lake would not be a conceptualization of the birds we see in lakes and rivers, but can be considered a sensory response to animal intensity and would be the result of the crossing of human and non-human materialities. At the same time, Barad's reconceptualization of matter allows the empirical world to be taken seriously, without the need for

64. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, cit., p. 224.

65. *Ivi*, p. 209.

66. *Ivi*, p. 821.

conceptual “mediation” but rather through the sensible experience of the materiality and materialization of the world. In the encounter of surfaces, of different corporealities (water, swans, skin) and in the affectation of materialities (intra-acting bodies), discursive practices are provoked.

Conclusions

The analysis of this ballet was intended to account for the agency of the non-human in dance, where the introduction of the lake on stage makes more evident the power of the materiality of water and how it escapes the total domination of a previous dance technique. Although there is a gesture of will in deciding to set up a six thousand litre pool in the Opera House⁶⁷ and there is a search for animal intentionality, this intention is not structured as an asymmetrical relationship between subject (choreographer and dancers) and object (non-human materiality). It is rather an intra-action between matters that modify the daily functioning of those who are part of the theatre, where water shows its agency by propitiating a different mobility for the dancers that leads to a somatic-technical work of different teams of the theatre, as well as having a visual and sound component that affects the whole work. This also makes it difficult to replicate this work on another stage that does not have sufficient resources to create the lake, particularly in Latin America where water scarcity due to drought or industrial exploitation makes it almost violent to use water for dancing instead of drinking.

In the meeting of surfaces there is a destabilisation of the mobility of the human body that is affected by the water, there is a loss of subjective control and a horizontality of agencies in which the whole creative process of the work is influenced by the liquid matter. The incorporation of the animal is presented in various ways: as an ironic and scientific gesture, in the first act and in the playful scenes of the second act. There is also an exploration of the mobility of the swans in general terms, together with an exercise in the search for animal intentionality that is always accompanied by the learning of aquatic mobility. In this sense, there is an encounter of corporealities: water, birds, dancers, which intertwine a discursive practice and give way to a new way of presenting this swan lake. As Bardet mentions, the dance is a work of exploration of the problems of presenting gesture in the present⁶⁸, where the aim is to show the movements that we perceive as impossible in everyday life, but which are non-impossible and verge on reality.

67. As Ekman mentions in the documentary and in a presentation at the Bolshoi where he explains the creative process of this ballet by dancing. See Alexander Ekman, *Thoughts at the Bolshoi*, online: <https://bit.ly/37BjUvr> (u.v. 4/9/2024).

68. Marie Bardet, *Pensar con mover: un encuentro entre filosofía y danza*, cit., p. 19.

Marie Quiblier

Reprendre des œuvres du répertoire contemporain avec des enfants. Retours sur deux cas exemplaires: “Petit projet de la matière”¹ et “Boutures d’un Sacre”²

Ce qui fait œuvre: une question de regard(s)

L’attention que je porte dans ce texte à la recréation d’œuvres historiques avec et par des enfants est nourrie de ma réflexion sur la reprise en danse, mais peut-être davantage encore, de mon intérêt à explorer les seuils du chorégraphique et à enquêter sur *ce qui s’exprime*, à propos de et sur l’art de la danse, dans ses irrégularités. C’est dans le prolongement de cette attention à ce qui *fait problème* que je souhaite examiner ici des projets qui se présentent comme des cas *limites* d’œuvres, non seulement parce que ce sont des reprises (et non pas des créations originales) mais aussi parce qu’ils sont interprétés par des enfants et élaborés dans un contexte de médiation. De l’œuvre originale à sa recréation, de l’adulte à l’enfant, du professionnel à l’amateur, il s’agit, à l’appui de ses catégories et au contact de cas exemplaires, d’interroger les normes qui organisent nos regards et infléchissent nos discours sur les œuvres.

1. *Petit projet de la matière* d’Anne-Karine Lescop, recréation du *Projet de la matière* d’Odile Duboc, par et avec des enfants, 2008. Initié en novembre 2008 à Rennes, *Petit projet de la matière* associe quatorze enfants de l’école Sonia Delaunay et cinq élèves du Conservatoire à rayonnement régional de Rennes.

2. *Boutures d’un Sacre* de Marcela Santander et Clarisse Chanel, projet de transmission d’extraits du *Sacre du printemps* de Vaslav Nijinski, dans la version chorégraphique de Dominique Brun. Créé en 2013 à Combourg, *Boutures d’un Sacre* est repris à Rennes en 2017 avec deux classes de l’école Joseph Lotte et du collège Échange. A Rennes, le danseur Roméo Agid a également été associé à la transmission auprès des enfants.

En tant responsable de l'action culturelle du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne³ de 2007 à 2018⁴, j'ai eu l'opportunité d'accompagner la conception et la mise en œuvre de nombreuses reprises avec des amateurs⁵. Au sein du Musée de la danse impulsé par Boris Charmatz à son arrivée à la direction de l'institution en 2008, la recreation de pièces du répertoire contemporain constituait un axe fort de la politique d'éducation artistique et culturelle de la structure. Accompagner les différentes étapes de développement de ces reprises, de la formulation des intentions des artistes à la présentation publique d'œuvres chorégraphiques est une expérience complexe et exigeante. Portés par des ambitions à la fois artistiques et politiques et soumis à des réalités contraignantes, ces projets sont *travaillés* par de multiples velléités, divergentes et parfois même contradictoires. Bien souvent, la performance apparaît comme un moment d'acmé venant marquer l'aboutissement d'un long processus.

Face aux différentes représentations auxquelles j'ai assisté, ce qui m'a frappé chaque fois, c'est l'intensité de mon émotion de spectatrice, largement partagée dans l'assistance. Partant du constat de cette expérience renouvelée, et pour ne pas la réduire à un simple effet de la présence d'amateurs sur le plateau, je souhaite examiner ce qui *surgit* ici à travers l'examen de deux cas spécifiques de recreations avec des enfants. La façon dont les projets dits participatifs nous touchent et nous bouleversent signe selon moi quelque chose de plus large et de plus grand que la seule relation affective et personnelle que l'on peut avoir avec les individus sur scène. Cela parle également de puissance d'agir, de liberté de penser face à des œuvres constitutives du patrimoine chorégraphique (et peut-être d'autant plus que ce sont des jeunes gens qui s'approprient les pièces existantes). C'est cette relation à l'œuvre historique que je souhaite analyser en envisageant la recreation avec des enfants sous l'angle de la reprise.

Le fait d'inviter des enfants à monter sur scène pour *prendre* l'espace de représentation n'est pas une spécificité de la danse contemporaine. Ces dernières années, Mohamed El Khatib, Michel Schweizer, Fanny de Chaillé, Milo Rau, Tim Etchells, pour n'en citer que quelques-uns⁶, ont créé

3. Créé en 1984 par le ministère de la Culture, le label des Centres chorégraphiques nationaux est au départ attribué à douze compagnies régionales reconnues comme ayant «*un niveau national*» (extrait de «Dix nouvelles mesures pour la danse», communiqué de presse du ministère de la Culture, 1984) sans autre forme de précision sur les missions qui leur sont alors confiées. Ce n'est que le 5 mai 2017 que sera fixé officiellement le cahier des missions et des charges relatif au label des CCN organisé autour de trois engagements artistique, territorial et professionnel. La singularité majeure des CCN est que ces institutions sont dirigées par des chorégraphes (et non par des administrateurs, programmeurs ou curateurs).

4. J'ai donc travaillé un an sous la direction de Catherine Diverrès puis j'ai accompagné le développement du projet Musée de la danse de Boris Charmatz jusqu'à la fin de son mandat de directeur en 2018. Depuis 2019, c'est le collectif FAIRE composé de cinq artistes chorégraphes issus des cultures hip-hop et de deux administratrices qui a pris le relais à la tête de l'institution.

5. *Petit projet de la matière* en 2009 et *Boutures d'un Sacre* en 2017 mais également *Roman Photo* de Boris Charmatz avec 22 non-danseurs en 2009, *The Show must go on* de Jérôme Bel avec 20 rennais en 2011, *That night follows days* de Tim Etchells avec 16 jeunes de la région en 2012, *Les Sisyphes* de Julie Nioche avec un groupe élargi composé d'enfants, de collégiens, de lycéens et d'adultes de Rennes et ses environs en 2016.

6. *Les Monstres* de Bérandère Jannelle et *Sparks 2021* de Francesca Grilli en 2021, *La Dispute* de Mohamed El Khatib en 2019, *Les Grands* de Fanny de Chaillé en 2017, *Cheptel* de Michel Schweizer en 2017, *Five Easy Pieces* de Milo Rau en 2016, *That night follows day* de Tim Etchells en 2007.

des pièces dans lesquelles de jeunes gens sont exposés sous les feux des projecteurs. Il ne s'agit pas de confier un texte, un rôle, un propos à des enfants, mais de leur demander d'être eux-mêmes, le sujet et l'objet de la performance scénique. La scène devient alors le lieu où s'expérimentent les possibilités d'un dialogue entre deux âges, entre deux rapports au monde, entre les adultes qui fabriquent le spectacle (et formulent les questions) et les enfants qui performant (et répondent aux interrogations). Comment déjouer les rapports d'ascendance? Portées par des valeurs d'horizontalité et de réciprocité, ces pièces interrogent, en même temps qu'elles les travaillent, les relations de pouvoir entre les adultes et les enfants, au sein de la mise en scène mais également *via* les sujets abordés. Je pense par exemple à *La Dispute* de Mohamed El Khatib qui aborde le thème du divorce ou *Five Easy Pieces* de Milo Rau qui revient sur l'affaire Dutroux.

Les projets qui m'intéressent ont pour particularité d'avoir été menés dans le cadre de ce qu'on appelle en France, l'éducation artistique et culturelle⁷. Autrement dit, l'environnement de la création, les moyens de production et de diffusion ainsi que les conditions d'engagement et de participation sont déterminés par le contexte scolaire. La contribution des jeunes gens ne dépend pas de leur motivation, ni du bon-vouloir de leurs parents, mais du fait qu'ils sont *un public captif*, selon l'expression consacrée dans le jargon des politiques culturelles françaises. Autrement dit, les enfants n'ont *a priori* pas le choix. Cela signifie que tout un groupe classe s'engage dans l'expérience, ce qui inscrit un double enjeu pédagogique et démocratique au cœur de la démarche.

Ce texte procède donc d'un premier pas de côté qui concerne le statut accordé par les institutions et les professionnels, et plus globalement par les adultes, à ces projets définis comme des actions de médiation, de sensibilisation ou de territoire, induisant par l'utilisation de ces catégories, une *dépréciation* de la portée artistique et politique de ces créations dans le champ de la danse contemporaine. Par ailleurs, en proposant d'examiner ces reprises comme des œuvres à part entière, avec un point de vue historique et esthétique, je souhaite également revaloriser et réévaluer ce que la jeunesse *fait à la danse contemporaine*. Ce faisant, j'aimerais changer les regards qui sont habituellement portés sur ces expériences: de la transmission à la recreation, de la participation à l'interprétation, des publics touchés aux danseurs engagés. Il s'agirait alors en fin de compte de procéder à une forme de renversement de nos perspectives habituelles, et d'accéder au fait que les processus de transformation et d'émancipation à l'œuvre ne concernent pas tant les jeunes, que nous, les adultes qui les accompagnons

7. L'éducation artistique et culturelle en France définit l'ensemble des connaissances, des compétences, des pratiques et des rencontres faites par l'élève (de l'école primaire à l'université) dans les domaines des arts et de la culture (cfr. la charte pour l'éducation artistique et culturelle établie en 2016). Le cadre de l'EAC diffère de celui de la pratique amateur, qui s'élabore avant tout sur une démarche volontaire, en dehors du cadre scolaire, dans le contexte associatif. Voir à ce sujet le programme "Danse en amateur et répertoire" coordonné par le Centre National de la Danse, en ligne: <https://www.cnd.fr/fr/section/77-danse-en-amateur-et-repertoire> (u.v. 11/8/2024).

et les regardons, dans la mesure où ces projets bousculent largement nos organisations de travail, nos systèmes de pensée et nos modes d'évaluation.

La récréation, un désir d'interprète(s)

Il me semble primordial d'examiner en premier lieu les élans qui portent les artistes dans cette voie. En effet, à l'instar de tout regard rétrospectif sur une entreprise participative, le risque serait de se focaliser sur le point de vue des bénéficiaires, de tomber dans le piège de l'instrumentalisation de la démarche artistique en omettant de poser une des questions majeures: pourquoi adresser de cette manière *nos histoires* de la danse à la nouvelle génération? En dehors de l'intérêt que représente ce type d'expérience artistique pour les enfants dans leur parcours de vie, qu'est-ce qui motive le désir de passer ces danses à des interprètes *inexpérimentés* et *immatures*? Qu'est-ce qui se joue pour les uns et les autres dans la transmission d'œuvres de référence? Pourquoi donc s'attacher à aller jusqu'à la reprise dans des conditions spectaculaires idoines? Qu'est-ce qui engage les artistes dans un véritable processus de récréation, du partage des matériaux d'origine à la représentation spectaculaire?

En 2008, Anne-Karine Lescop s'adresse au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (CCNRB) avec l'envie de recréer *Projet de la matière* d'Odile Duboc, avec et pour des enfants. Interprète de l'œuvre originale quelques quinze années auparavant, ce projet se présente à elle comme une évidence:

Moi j'ai un souvenir d'une expérience extrêmement ludique, et de revenir à des états de danse, états d'être d'une simplicité extrême, de l'ordre de la chute, de la course, du roulé, du lâcher prise. Sensation de vertige et déséquilibre. [...] J'ai ressenti comme une mémoire de mon enfance, d'où une évidence de transmettre cela à des enfants.⁸

C'est d'abord un dialogue kinesthésique que l'artiste souhaite engager avec les enfants en leur soumettant une matière à danser dont elle formule l'hypothèse que celle-ci *leur ira bien*. Ce faisant elle se positionne dans une relation de connivence avec ces jeunes danseurs avec l'intention de les convier à *un partage du sensible*.

J'ai travaillé sur *Petit projet de la matière* d'Anne-Karine Lescop dès 2008, dans le contexte de changement de direction du CCNRB⁹. En inaugurant le Musée de la danse avec un projet de récréa-

8. Les propos d'Anne-Karine Lescop sont extraits du film documentaire *Projet de la matière, une transmission* réalisé et écrit par Hervé Portanguen, Candela Productions, 2010, (de 07:37 à 08:42).

9. En 2008, après 10 années de direction de Catherine Diverrès, Boris Charmatz est choisi par les partenaires publics pour prendre la direction du CCNRB et propose d'y développer un projet de Musée de la danse.

tion d'une œuvre historique avec et pour des enfants¹⁰, l'institution donne le ton pour les années à venir d'un musée «vivant, incorporé, immédiat»¹¹ qui, dès ses premières expérimentations, choisit de faire la part belle à la reprise de pièces antérieures d'un côté, et aux enfants de l'autre. Pour le dire à la manière de Boris Charmatz dans son manifeste, un musée qui «ne s'élabore qu'à condition d'être construit par les corps qui le traversent, ceux du public, des artistes, mais aussi des employés du musée (gardiens, techniciens, personnel administratif, etc.), qui activent les œuvres, en deviennent même les interprètes»¹². Boris Charmatz a soutenu le désir d'Anne-Karine Lescop de créer *Petit projet de la matière*, non seulement en s'engageant à en assurer la production au sein du CCNRB mais également en s'investissant, en tant qu'interprète de la pièce d'Odile Duboc, à transmettre sa danse aux enfants.

Neuf ans plus tard, en 2017, c'est auprès de Clarisse Chanel et Marcela Santander que j'ai travaillé à la reprise de leur projet *Boutures d'un sacre* avec pour objectif une présentation de la pièce dans le cadre de l'événement *Fous de danse*¹³. *Boutures d'un Sacre* avait été initialement créé en 2013 pour le festival Extension Sauvage¹⁴. Et c'est parce que Clarisse Chanel et Marcela Santander avaient elles-mêmes travaillé sur le projet de reconstitution du *Sacre du printemps* par Dominique Brun en tant qu'interprètes et assistantes de *Sacre#2*, que Latifa Laâbissi (chorégraphe et directrice artistique d'Extension Sauvage) les a invitées à reprendre à leur tour les matériaux historiques de l'œuvre de Nijinski pour les transmettre à d'autres danseurs, plus jeunes et non-professionnels. La recréation s'élabore alors avec les enfants à partir de deux supports: les savoirs expérientiels de Clarisse Chanel et Marcela Santander et les archives matérielles de l'œuvre originelle.

Les reprises qui nous occupent ici sont donc d'abord le fruit d'un désir esthétique formulé par des artistes. Les projets d'Anne-Karine Lescop, de Clarisse Chanel et Marcela Santander se rejoignent en effet sur une envie similaire d'adresser des écritures chorégraphiques (qu'elles ont elles-mêmes tra-

10. *Petit projet de la matière* a été présenté dans le cadre de la Préfiguration du Musée de la danse, événement organisé par le CCNRB pour inaugurer le nouveau projet de son directeur. L'événement se développe en deux temps: une semaine de spectacles présentés dans différents lieux de la ville, et une nuit entière de performances au Musée de la danse intitulée *Etrangler le temps*.

11. Extraits du *Manifeste pour un musée de la danse*, lettre de candidature de Boris Charmatz à la direction du Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, 2007, en ligne: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html> (u.v. 25/5/2024).

12. *Ibidem*.

13. Créé pour la première fois en 2015 à Rennes, *Fous de danse* est un projet du Musée de la danse qui prend la forme d'une journée dédiée à la danse avec une diversité de propositions qui s'enchaînent sans discontinuité et qui invitent le spectateur à vivre des expériences multiples: spectacles, dance floor, atelier, improvisation... Il y a eu trois éditions de *Fous de danse* à Rennes (en 2015, 2017 et 2018) et trois exportées à Berlin, Paris et Brest en 2017. *Boutures d'un Sacre* a été présenté dans ce contexte aux Capucins à Brest le 14 mai, au Centquatre à Paris le 10 septembre, sur le site de l'ancien aéroport de Tempelhof à Berlin le 1er octobre, et sur l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes le 6 mai de l'année suivante.

14. Festival de danse créé en 2011 par la chorégraphe Latifa Laâbissi et porté par son association Figure Project sur un territoire rural d'Ille-et-Vilaine. Le festival combine un événement organisé au mois de juin sous la forme d'une programmation de spectacles dans l'espace public et un programme d'ateliers prévus toute l'année à destination de différents publics (scolaires, amateurs, adultes et enfants). Pour cette première version de *Boutures d'un Sacre*, Clarisse Chanel et Marcela Santander ont travaillé avec deux classes de CM1 et CM2 de l'école publique élémentaire de Combourg.

versées en tant qu'interprètes) à des danseurs plus jeunes pour mettre en discussion et au travail, les œuvres au contact d'une nouvelle génération. Leurs intentions ne sont pas dirigées dans le sens d'une transmission verticale et descendante d'un savoir constitué, mais dans la perspective d'un échange, d'une interpellation qui invite les enfants à prendre l'espace de la représentation, à occuper la scène publique pour exposer leurs propres interprétations, au sens plein du terme, qui désigne non seulement la manière d'exécuter une partition, mais également l'exercice de traduire un énoncé et le fait de clarifier une situation.

C'est dans cette perspective, dans la mesure où les enfants sont engagés à (s')exprimer leurs interprétations des signes qui leur auront été transmis, que je défends l'idée que nous sommes là, face à des cas de reprises avérées, qui ouvrent les possibilités d'un écart entre différentes formes d'immanence de l'œuvre, tout en restant arrimées à la question de ce qui la constitue. Aussi, je propose de m'appuyer sur le cadre théorique et rhétorique dans ma thèse, pour examiner les expériences du *Petit projet de la matière* et de *Boutures d'un Sacre* au prisme de la reprise définie comme un geste critique et autoréflexif qui évalue les pratiques du champ chorégraphique en même temps qu'il s'interroge sur ses conditions de possibilité.

«Je travaille avec eux comme des danseurs, et en même temps, il y a forcément une adaptation parce que ce sont des enfants, et je dois donc trouver des stratégies pour arriver à ce que je vise»¹⁵. Quand les interprètes d'hier travaillent avec les enfants comme avec des danseurs, qu'en est-il alors de leurs propres relations à l'œuvre? Que deviennent les interprètes d'antan dans le cadre de la récréation? Pourrait-on dire qu'elles sont les chorégraphes d'aujourd'hui? Comment nommer leurs responsabilités vis-à-vis de l'œuvre dans sa forme renouvelée d'une part, et à l'égard de la nouvelle distribution d'autre part? Chorégraphe, interprète, répétitrice, enseignante... De toutes les figures consacrées dans les pratiques chorégraphiques, l'interprète est là aussi celle qui semble la mieux définir le rôle d'Anne-Karine Lescop, et de Clarisse Chanel et Marcela Santander dans le processus de la reprise, non pas comme exécutantes des partitions originelles, mais en tant que traductrices ou exégètes dans la mesure où il leur revient de trouver des stratégies de transposition ou d'élucidation des textes initiaux pour permettre aux enfants de s'y retrouver.

Et c'est ce sur quoi il est important de s'arrêter: de la transmission à l'interprétation, comment se passe l'œuvre d'une génération à l'autre, d'une distribution à l'autre?

15. Extrait du film documentaire *Projet de la matière, une transmission*, cit., (de 40:13 à 40:30).

Du “Projet de la matière” au “Petit projet de la matière”: Retrouver l’œuvre à l’écoute de la sensation

- Qu’est-ce que tu en as pensé toi Colin?
- J’ai rien vu...
- Oui, c’est bien ça, tu n’as rien vu mais qu’est-ce que t’as senti?
- La baleine.
- T’as senti la baleine. Moi j’ai bien aimé le moment de la sorcière. Tu as bien aimé toi?
- Oui
- J’aime bien le moment où tu arraches la tête de la sorcière. Mais si tu arraches la tête de la sorcière, il faut que tu lui arraches la tête très doucement, si tu lui tires les cheveux, c’est aussi très doucement, les cheveux ou les oreilles.¹⁶

Nous sommes en 2009, dans la salle de motricité de l’école Sonia Delaunay à Rennes, au cœur du processus de création du *Petit projet de la matière*. Boris, l’adulte, transmet sa danse à Colin, l’enfant, et ces mots sont la retranscription de leurs échanges suite à une répétition du solo initialement interprété par Boris Charmatz dans la version originale d’Odile Duboc, et repris soit par Colin, soit par Enzo dans la recréation d’Anne-Karine Lescop. Le contenu de la discussion entre les deux interprètes donne à saisir la substance du travail orienté avant tout vers le développement de l’imaginaire et l’éveil des sensations.

Anne-Karine Lescop a élaboré le processus de création du *Petit projet de la matière*, en reprenant des matériaux et des expérimentations éprouvés pendant la création avec Odile Duboc qu’elle a transposés pour favoriser leur appropriation par les enfants. Cependant, l’adaptation ne s’est pas jouée là où on aurait pu l’imaginer de prime abord. Par exemple, les créations tactiles de Marie-José Pillet n’ont pas été redimensionnées à la taille des interprètes, tout comme le paysage constitué par la scénographie. Les enfants évoluaient dans un décor de *grands*. Finalement, il n’a pas tant été question de proportions (en ce sens, le titre de la recréation aurait tendance à nous induire en erreur), ni même de capacités techniques ou intellectuelles, mais plutôt de temporalités tels qu’en témoignent les échanges entre Boris Charmatz et Anne-Karine Lescop ci-dessous:

Boris Charmatz: Ce qui est complexe, c’est de rendre cette danse-là complexe, parce qu’elle est faite de mémoires, de recherches.¹⁷

Anne-Karine Lescop: Ce qui me fascine et qui m’intéresse, c’est que les enfants sont dans le concret. Il faut trouver des stratégies concrètes. Ils sont dans le faire, dans la tactilité, dans un rapport du corps à ces objets très concret. Avec Odile, on a beaucoup travaillé avec la mémoire de cela, avec les enfants, c’est plus intéressant de rester dans ce concret-là.¹⁸

16. *Ivi*, de 18:26 à 18:56.

17. *Ivi*, de 20:06 à 20:15.

18. *Ivi*, de 40:51 à 41:28.

Et pour cause, c'est précisément le surgissement de ses propres souvenirs d'enfant pendant le processus de création de *Projet de la matière*, qui a amené Anne-Karine Lescop à adresser cette pièce à des enfants, comme une façon de les rejoindre là, dans leurs sensorialités. Si pour Anne-Karine Lescop, Boris Charmatz et tous les autres danseurs du *Projet de la matière*, la traversée de l'œuvre est faite de résurgences d'expériences passées, les enfants, eux, seraient tout entier pris dans le plaisir du déséquilibre et de la tactilité, au moment même où ils expérimentent les matériaux de la pièce que ce soient les créations tactiles de Marie-José Pillet comme les baleines, les petites baleines ou le coussin d'air; les états du «corps-matière» que sont le feu, l'eau, l'air, ou encore le contact avec l'autre à travers «la pose des corps» ou les portés¹⁹.

A l'aide d'inducteurs variés et selon des modalités adaptées, *Petit projet de la matière* cherche à susciter chez les enfants une rencontre sensible et perceptive avec ce qui les meut à la fois physiquement à savoir la chute, le déséquilibre, la course, la suspension, le sursaut; et symboliquement à l'image des poupées cassées, de la bouteille, de la baleine ou de la tête de la sorcière. A l'instar de l'échange retranscrit plus haut, la question que *Petit projet de la matière* adresse à ses interprètes serait la suivante: «Qu'est-ce que tu sens?» Il ne s'agit alors pas seulement d'organiser des situations dans lesquelles les enfants sont *sensitivement* sollicités mais également de leur proposer des chemins pour se tenir (et se maintenir) dans un état de disponibilité favorable à ce que les sensations émergent.

Et c'est précisément là que se situe le travail chorégraphique du *Petit projet de la matière* dans l'exercice d'une attention spécifique qui n'est pas tournée vers la (re)production d'un geste donné (à l'inverse de ce qu'on imagine parfois à tort concernant l'art de la danse) mais qui s'intéresse à ce qui est déjà là, à ce qui s'exprime à l'intérieur de chacun avant l'élaboration d'un mouvement volontairement dirigé.

Cette pièce passe par une écoute de soi et engage une écoute collective. Je pense que les enfants n'ont pas souvent le temps de le faire dans le cadre de l'école. Cette tension m'intéressait aussi par rapport au cadre de l'école. Créer un espace où on va prendre le temps de s'écouter, d'écouter sa respiration, d'écouter son mouvement, d'étirer les choses, de travailler longtemps une matière. [...] J'essaie de transmettre une écoute de soi, de sa sensibilité, une compréhension physique par l'expérience de la tactilité et dans le rapport à l'autre.²⁰

Avec *Petit projet de la matière*, Anne-Karine Lescop défend le fait de transmettre l'art de *s'écouter* au sein de l'école. Comment créer les conditions favorables pour pouvoir passer de la voie active (*danser*) à la voie passive réflexive (*se laisser danser*)²¹ qui, comme l'indique la structure grammaticale de la

19. Pour une vue approfondie et détaillée des matériaux et du processus de la création d'Odile Duboc voir Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc*, Presses du Réel/CND, Dijon 2007.

20. Extrait du film documentaire *Projet de la matière, une transmission*, cit. (de 14:26 à 15:12).

21. A ce sujet, voir la notion de voie médiane dont Emma Bigé se saisit pour penser l'expérience de la danse dans son ouvrage *Mouvementements. Ecopolitiques de la danse*, La Découverte, Paris 2023.

proposition, suppose l'articulation de deux activités simultanées: lâcher prise et prendre conscience.

Dans le travail avec les enfants, la fermeture des yeux apparaît pour Anne-Karine Lescop comme un préalable nécessaire, tout au moins propice, à la qualité de l'attention recherchée. D'une certaine manière, il faut couper le canal des informations visuelles qui branche directement l'attention à un régime de vigilance cherchant à saisir et à comprendre, pour pouvoir se mettre dans une disposition à recevoir et percevoir, à sentir et *se sentir*. Si l'on reprend le fil de la discussion entre Boris Charmatz et Anne-Karine Lescop, ce qui pour les enfants rend la danse «*complexe*» (pour reprendre le qualificatif utilisé par Boris Charmatz), ce n'est pas l'exploration de la mémoire des sensations mais la perception de celles-ci. L'exercice ne consiste pas pour eux à retrouver des états de danse ou d'être, mais à les écouter, à y porter attention, à les sentir.

Du *Projet de la matière* au *Petit projet de la matière*, Anne-Karine Lescop propose d'une certaine manière de rediriger le projet (et l'attention) des danseurs: de la remémoration au discernement. Partant de là, la chorégraphie du *Petit projet de la matière* se donne alors à ses interprètes non pas sous la forme d'un programme «*de choses à faire*»²² (comme le dit Boris Charmatz aux enfants pendant la transmission de son solo) mais plutôt comme un voyage à *l'aveugle*, un rêve éveillé dans un paysage fait de matières (comme le feu, l'eau, l'air) et de présences (comme la baleine, la poupée cassée, la bouteille).

Du “Sacré du printemps” à “Boutures d'un Sacré”: Retrouver l'œuvre par les voies de l'imaginaire

La création de *Boutures d'un Sacré* s'arrime à trois éléments de la pièce historique que les enfants vont littéralement incorporer: le récit de la tribu primitive russe, la structure rythmique et mélodique de la partition de Stravinsky et l'attitude posturale des membres de la communauté. Ces matériaux, et leur assimilation progressive et collective par l'ensemble des jeunes interprètes, constituent d'une certaine manière, les fondations sur lesquelles la récréation va pouvoir prendre appui et prendre forme: «Tu peux te croire autre part. Par exemple, dans *Le Sacré du printemps*, tu peux te croire en Russie. Alors que dans la normalité, tu ne vas pas te croire en Russie. Quand on tremble, moi j'imagine qu'il fait froid»²³.

Ces quelques mots illustrent à quel point le récit initial du *Sacré du printemps* porte et emporte

22. Extrait du film documentaire *Projet de la matière, une transmission*, cit.: «On ne fabrique pas une danse à partir d'eux, on a en tête autre chose, ce spectacle-là, *Projet de la matière* avec des procédés d'adultes qui existent plus sous la forme de lignes de travail que de choses à faire» (de 19:13 à 19:27).

23. Montage d'extraits du processus de création de *Boutures d'un Sacré* chorégraphié par Clarisse Chanel et Marcela Santander, assistées de Roméo Agid, à partir de la reconstitution de Dominique Brun, avec les élèves de l'école Joseph Lotte et du collège Echange, au Musée de la danse à Rennes. Filmé et réalisé par Emmanuel Guionet, 2018, en ligne: <https://www.emmanuelguio.net/5411703-and-more> (u.v. 23/5/2024), montage n°1 (de 00:44 à 00:51).

les enfants dans la danse. Qu'ils frappent le sol pour amollir la terre et faire en sorte que les récoltes soient belles, qu'elles se relèvent tout doucement à la vitesse d'une rose qui pousse à la lumière du printemps ou qu'ils courent têtes baissées pour se protéger du ciel qui gronde au-dessus d'eux, chaque mouvement se rapporte pour eux, à une étape précise et indispensable au bon déroulé du rituel auquel ils s'adonnent. Les différentes séquences qui composent la chorégraphie de *Boutures* reprennent les tableaux de la Russie païenne du *Sacre* initial (ceux qui structurent l'argument du ballet en deux actes distincts et ceux du peintre Nicolas Roerich qui ont nourri la création de Nijinski): le réveil du printemps, la danse sacrale, le cortège du sacre, la danse du vieux sage, la danse de l'horreur... A partir du contenu narratif de ces saynètes, Clarisse Chanel et Marcela Santander reconstruisent avec les enfants l'histoire d'un collectif aux prises avec des forces (sur)naturelles qui à la fois organisent la vie de la communauté et en même temps menacent sa survie: «Moi ça me fait penser à des supers-héros, parce que je crois, dans ma tête, c'est comme si on sauvait le monde»²⁴. Si «dans leurs têtes»²⁵, les interprètes de *Boutures* peuvent «se croire»²⁶ en Russie ou en train de sauver le monde, c'est bien dans leurs corps, et par la danse, que s'ancre et se développe l'imaginaire suscité par le récit de la tribu primitive.

La transposition chorégraphique de l'argument du *Sacre du printemps* s'élabore principalement autour de deux apprentissages, à savoir chanter la musique de Stravinsky et se déplacer en «corps du Sacre». Tout comme pour *Petit projet de la matière*, reprendre *Le Sacre du printemps* avec et pour des enfants ne consiste pas à ajuster l'écriture aux aptitudes des jeunes danseurs, mais à imaginer des modalités de rencontre entre l'œuvre originelle et ses nouveaux interprètes, de manière à ce qu'ils puissent se ressaisir du projet initial de la pièce de Nijinski. Pour Clarisse Chanel et Marcela Santander, cela passe, non seulement par le récit de la tribu, mais aussi par l'incorporation de la posture et de la musique qui progressivement invite les jeunes à se mettre dans la perspective de celles et ceux qui vont se sacrifier pour que le printemps revienne:

Quand tu es en corps du sacre, tu as l'impression de ne plus être vivant, t'es un peu comme un mort-vivant. [...] C'est intéressant de se mettre dans le corps d'une autre personne. Les enfants, il y a des choses qu'ils ne peuvent pas faire. Quand on essaie de reproduire ce que fait une personne plus âgée, c'est un peu plus compliqué.²⁷

C'est d'ailleurs ainsi que s'ouvre *Boutures*, par une scène d'introduction qui témoigne du processus de transformation à l'œuvre dans les corps des jeunes danseurs: ils entrent en marchant *normalement* dans l'espace, ils se dirigent vers le centre et se rejoignent en un cercle, à l'intérieur duquel ils se font face (autrement dit avec le dos tourné au public). De là, ils commencent à chantonner la mélodie

24. *Ivi*, montage n°3 (de 03:46 à 04:02).

25. *Ivi*, montage n°1 (de 00:44 à 00:51).

26. *Ivi*, montage n°3 (de 03:46 à 04:02).

27. *Ivi*, montage n°3 (de 02:53 à 03:20).

de l'introduction de l'acte 2 du *Sacre* de Stravinsky. Progressivement, le ton monte, la voix s'éclaircit. Ils finissent par chanter fort, très fort comme s'ils partageaient un cri d'encouragement avant le combat... Puis les postures s'affaissent progressivement, les genoux se plient, les sternums se courbent vers l'avant, les mains se fixent sur le haut des cuisses. Ils entrent littéralement dans le «corps du *Sacre*» qu'ils ne quitteront qu'à la fin du spectacle, bien après avoir quitté la scène, au moment du retour dans les loges. Avec cette première séquence, *Boutures* prend le spectateur à témoin de la métamorphose de l'interprète au moment de la rencontre avec l'œuvre initiale. En écho à ce qui se joue dans le ballet de Nijinski, la reprise prend alors elle aussi la tournure d'un rite de passage, du piéton ordinaire²⁸ au «corps du *Sacre*».

Mais à la différence de la version de Nijinski, dans *Boutures d'un Sacre*, il n'y a pas d'élection d'une individu exclue du reste de la tribu et vouée à être sacrifiée pour le bien commun. Sous la houlette de Clarisse Chanel et Marcela Santander, tous les membres de la communauté sont élus et tous les enfants sont invités à se mettre à la place (et dans le corps) de cette jeune fille qui donne sa vie pour le retour du vivant. C'est bien cela que donne à voir *Boutures*, une lutte collective d'enfants contre la fin du monde! Si la question du collectif traverse l'histoire de l'œuvre de part en part, et lui confère sa consistance esthétique et chorégraphique, du *Sacre du printemps* à *Boutures d'un Sacre*, ce n'est plus le même projet, ni la même dynamique de groupe qui structure l'être-ensemble sur scène. Quand Nijinski nous présente le récit d'un rite sacrificiel organisé par une communauté structurée selon un ordre hiérarchique générationnel, Clarisse Chanel et Marcela Santander racontent l'histoire d'une masse d'enfants réunis, par des liens de solidarité et d'entraide, contre une menace supérieure dont ils ne sortiront ni vainqueurs, ni vaincus, mais jamais résignés²⁹.

De la transmission à l'interprétation: changer d'état

Les récits des processus de transmission du *Petit projet de la matière* et de *Boutures d'un Sacre* ont permis de mettre au jour les voies par lesquelles sont passées les artistes pour susciter une attention, construire un imaginaire et développer un éprouvé qui permettent progressivement de retrouver l'œuvre initiale dans une forme actualisée. Il ne s'agit pas de transmettre un contenu théorique, technique, raisonné et objectivable, mais de partager des états d'être à travers des façons de marcher, regar-

28. Voir la définition qu'en donne Isabelle Ginot dans Isabelle Ginot, *Du piéton ordinaire*, in *Corps (in)croyables*, dirigé par Michel Briand, CND, Pantin 2017, pp. 25-43: p. 30.

29. Dans la séquence finale de *Boutures d'un Sacre*, les enfants répartis équitablement dans l'espace scénique, font face au public et regardent droit devant eux avec assurance alors qu'ils tremblent puis sautent sans interruption au rythme des dernières notes de la musique de Stravinsky, jusqu'à ce que tout mouvement s'arrête net. La dernière image de *Boutures* présente les quarante-deux enfants tous à genoux, le haut du corps recourbé vers l'avant, dans une posture de repli qui évoque à la fois la protection et l'humilité (face aux puissances de la nature).

der, respirer, se relier. Reprenant la distinction que fait Irène Pereira³⁰ entre la pédagogie bancaire qui se concentre sur un capital de connaissances à enseigner et à faire fructifier, et la pédagogie éthique qui propose un partage de manières d'être au monde, il va sans aucun doute que l'enjeu de ces créations d'œuvres historiques de la danse se situe bien dans la seconde voie. De ce fait, ces reprises menées dans un cadre scolaire viennent interroger plus largement les méthodes et les valeurs pédagogiques dans des contextes établis et académiques comme ceux de la pratique amateur, de l'enseignement supérieur ou de la formation professionnelle, qui bien souvent surinvestissent les compétences techniques, les potentialités physiques ou les présences singulières au mépris des capacités d'adaptation, de transformation, d'empathie des danseurs. N'y aurait-il là pas un hiatus (entre la réalité du métier d'interprète et les pratiques de transmission) que les projets étudiés viennent mettre en exergue?

Dans un texte éclairant, Johanna Bienaise explique la façon dont la diversité (voire la divergence) de ses expériences d'interprète lui a permis de mesurer à quel point la qualité de sa relation à la gravité est liée à la nature de son rapport à soi, à l'autre et au monde:

Entre adaptation de soi au monde et adaptation du monde à soi, je perçois ainsi aujourd'hui que si je me suis appropriée chaque œuvre pour les donner à vivre aux spectateurs, il s'agissait à chaque fois d'un rapport au monde remis en jeu qui s'inscrivait dans un geste, dans une relation particulière à la gravité. [...] Le danseur expert de ses sensations serait ainsi à considérer comme expert dans l'art de saisir le monde, toujours prêt à assumer le vertige des changements et des découvertes improbables, tissant et défilant inlassablement la toile de ses rencontres et de ses expériences dans sa relation à la gravité. L'adaptation, en touchant à la relation au monde, toucherait alors inévitablement à l'intimité profonde de l'interprète.³¹

Reprenant à mon compte l'articulation mise en lumière ici, je défends le fait que la traversée des processus de création de *Petit projet de la matière* et de *Boutures d'un Sacre* a engagé une expérience similaire de transformation et d'adaptation des enfants, à la fois psychique et kinesthésique, qui s'est élaborée dans l'imaginaire et dans le sensible, mais aussi et peut-être surtout comme le dit Johanna Bienaise dans leur relation à la gravité.

Dans *Petit projet de la matière*, le changement d'état passe d'abord par la fermeture des yeux, et par l'activation d'un regard intérieur, qui de fait, engage une réorganisation gravitaire. Sans l'appui du regard extérieur, l'individu perd un capteur sensoriel essentiel pour le maintien de sa posture érigée.

30. Enseignante en philosophie, chercheuse en sociologie et spécialiste des pédagogies critiques et notamment de la pensée de Paulo Freire. Voir: Irène Pereira, *Paulo Freire, Pédagogue des opprimé.e.s. Une introduction aux pédagogies critiques*, Libertalia, Montreuil 2018; Irène Pereira et Laurence De Cock (dir.), *Les pédagogies critiques*, Agone/Fondation Copernic, Marseille 2019; Pereira Irène (coord.), *Anthologie internationale de pédagogie critique*, éditions du croquant, Vulaines-sur-Seine 2018.

31. Johanna Bienaise, *De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter. Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre*, in «Recherches en danse», numéro monographique *Savoirs et métiers: l'interprète en danse*, sous la direction de Joëlle Vellet et Julie Perrin, n. 2, 2014, en ligne: <http://journals.openedition.org/danse/439> (u.v. 1/5/2019).

Naturellement, pour compenser l'absence de repère visuel, l'attention se porte alors vers d'autres sens notamment le toucher qui se trouve être tout particulièrement activé au niveau de la plante des pieds, là où la peau rencontre la surface du sol. Ainsi, fermer les yeux dans *Petit projet de la matière*, c'est à la fois troubler la stabilité de la verticalité et donc inviter le plaisir du déséquilibre, et en même temps, focaliser l'attention sur la tactilité, et donc éveiller les sens. On retrouve ici dans cette simple action, l'articulation des deux enjeux du processus exploratoire du *Petit projet de la matière*: lâcher-prise et prendre conscience.

Dans *Boutures d'un Sacre*, c'est le repli sur soi qui désaxe la verticalité initiale. Se déplacer dans le «corps du Sacre» a des incidences non seulement sur la répartition du poids et le déroulé de la voûte plantaire dans le sol, mais également sur l'inclinaison de la tête et l'orientation du regard. La rotation interne des jambes déplace les appuis sur l'extérieur des pieds, ce qui amplifie le décentrement de l'axe à chaque transfert du poids du corps d'un côté à l'autre, et produit une sensation de déséquilibre de l'aplomb d'autant plus forte que les pieds sont écartés et les genoux pliés. Cette posture est exigeante physiquement car elle demande un réajustement permanent du point d'équilibre mais aussi psychologiquement car elle est tellement contraignante, et même contre-intuitive, qu'elle nécessite une concentration soutenue pour la tenir sur la durée en fonction des déplacements dans l'espace et des changements de rythme, et ne pas laisser le corps reprendre ses aises naturellement. Comme les enfants le font si bien remarquer, «ce n'est pas le mode naturel de quand on se déplace pour aller faire ses courses»³². Dans la partie supérieure, l'affaissement du sternum engage une légère bascule du crâne vers l'arrière et une élévation de la ligne d'horizon qui invite alors le danseur à percevoir ce qui se passe au-dessus de sa perspective habituelle. Si la structure du «corps du Sacre» tout entière dirigée vers le bas indique la puissance des forces terrestres sur les individus de la tribu soumis à la donnée gravitaire, l'angle du regard en contre-plongée désigne l'existence d'une présence surplombante, voire menaçante, qui (sur)veille. On retrouve ici incarné dans l'attitude des enfants, le récit de cette tribu prise entre l'adoration de la terre et le présage d'une catastrophe.

De la transmission à l'interprétation, ces reprises mettent en lumière et au travail ce qui se passe entre les corps. Les retours des danseurs et notamment les mots d'Imane qui rapportent ainsi que «c'est intéressant de se mettre dans le corps de quelqu'un d'autre»³³ font état d'une expérience presque mystique dans la rencontre avec l'œuvre originelle. Il y a quelque chose de l'ordre de la sorcellerie qui s'exprime ici dans les propos des enfants témoignant de la façon dont ils sont habités par des figures imaginaires, par des puissances autres. On voit bien que la question de la récréation ne se pose pas en

32. Montage d'extraits du processus de création de *Boutures d'un Sacre*, cit., montage n°3 (de 01:58 à 02:05).

33. Imane Alguimaret, jeune danseuse de *Boutures d'un Sacre*, *ivi*, montage n°3 (de 03:06 à 03:20).

termes formel, ni même stylistique ou esthétique. Il ne s'agit pas de conserver l'écriture originale, mais bien de remettre en jeu le projet chorégraphique initial.

Pour moi, il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle: mieux, à travers toutes les écoles, je retrouve, [...], l'individualisation d'un geste et d'un corps sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, "production" (et non reproduction) d'un geste (à partir de la propre sphère sensible de chacun – ou d'une adhésion profonde et voulue au partir pris d'un autre). Le travail sur la matière du corps, la matière de soi [...]; la non-anticipation sur la forme [...], l'importance de la gravité comme ressort du mouvement (qu'il s'agisse de jouer avec elle ou de s'y abandonner).³⁴

Les propos de Laurence Louppe font tout particulièrement écho à la façon dont la rencontre avec les écritures d'Odile Duboc et de Vaslav Nijinski a littéralement travaillé «la matière du corps» et «la matière de soi» des enfants, non pas pour les mettre au pas d'un modèle à reproduire, mais au contraire, pour les amener à exprimer leurs singularités depuis un fonds d'expériences (gravitaires) partagées, à la faveur d'un projet (chorégraphique) commun.

Du "corps-archive" à une histoire incorporée: organiser la (sur)vivance des œuvres

Alors que la notion de «corps-archive»³⁵ élaborée par André Lepecki a permis de mettre en exergue les qualités et les vertus des mémoires des danseurs face au temps qui passe et à la menace de disparition des œuvres chorégraphiques, pourrait-on inverser la logique, et examiner la reprise de pièces historiques avec des enfants, comme une entreprise de sauvegarde des œuvres sur un temps long, à l'échelle d'au moins une génération si l'on considère que les enfants du *Petit projet de la matière* et de *Boutures* seront encore les gardiens, ou mieux les veilleurs de leurs propres répertoires à l'aune de leur soixante-dixième anniversaire? Ne s'exprimerait-il pas, dans l'attachement des artistes à faire circuler les œuvres d'un corps à l'autre, un désir d'en assurer la survivance? En ce sens, *Petit projet de la matière* et *Boutures d'un Sacre* constitueraient des actions d'un musée vivant de la danse.

Si l'on accorde à l'expérience de recreation le pouvoir d'assurer la survivance des œuvres dans les mémoires des interprètes, comment s'assurer de l'absorption du matériel historique? Quels sont les modes de transmission qui favoriseraient l'appropriation et l'assimilation des archives? Comment échapper à une forme de consignation de l'œuvre initiale à l'intérieur des documents? Qu'est-ce que

34. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Paris 1998, pp. 36-37.

35. Voir entre autres: André Lepecki, *Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse*, dans *Recréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, dir. Anne Benichou, Presses du Réel, Dijon 2015, pp. 33-70.

serait une histoire vivante et incorporée de l'art chorégraphique?

Reprendre *Projet de la matière* ne revient pas à organiser sa préservation, ni sa postérité, mais permet la transmission un savoir technique, sensible, esthétique tout à la fois. Il s'agit alors d'un patrimoine vivant, d'un savoir pratique qui va bien au-delà de l'œuvre ou lui accorde un statut extrêmement labile.³⁶

Finalement, le projet d'Anne-Karine Lescop est le même que celui d'Odile Duboc³⁷ décrit ici par Julie Perrin: transmettre «un savoir pratique»³⁸ constitué autour d'une œuvre «labile»³⁹. Cependant, à la différence d'Odile Duboc qui reprend son *Projet de la matière* dix ans après sa création avec une distribution qui réunit des interprètes de la version originelle et des nouveaux venus, Anne-Karine Lescop travaille avec des enfants qui n'ont aucune connaissance préalable, ni même aucune idée de ce qu'est *Projet de la matière* d'Odile Duboc. Dans ce cas, comment transmettre un patrimoine qui reste vivant?

Parallèlement aux souvenirs d'Anne-Karine Lescop, aux anecdotes et aux sensations qu'elle partage avec les enfants pendant les ateliers, c'est aussi à travers les mots, les récits et les regards d'autres danseurs⁴⁰ (Boris Charmatz et Stéphane Imbert), de la chorégraphe (Odile Duboc) et de la créatrice lumières (Françoise Michel) que les enfants ont pu avoir accès à une histoire vivante du *Projet de la matière*. Autrement dit, les rencontres avec différentes personnes de l'équipe initiale ont permis que se constitue progressivement une culture commune. L'œuvre originelle était présente pendant toute la durée de la recréation sous la forme d'une captation vidéo régulièrement utilisée comme support de la transmission et disponible comme une ressource consultable dans une petite salle à l'entrée de l'école où étaient rassemblés des documents historiques directement rattachés au *Projet de la matière* d'Odile Duboc (affiches, ouvrages, vidéos), ainsi que des productions réalisées par les enfants en écho aux ateliers de danse et des propositions de prolongements plastiques, graphiques et cinématographiques. Menée dans le cadre d'une résidence d'artiste en milieu scolaire⁴¹, la création du *Petit projet de la matière* s'est accompagnée d'un programme d'activités proposées par les enseignantes et

36. Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc*, cit., p. 44.

37. En 2003, soit 10 ans après la création, Odile Duboc entreprend un travail de transmission et de remontage du *Projet de la matière* avec une distribution mixte d'interprètes de la version originale et de nouveaux danseurs.

38. Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc*, cit., p. 44.

39. *Ibidem*.

40. A noter également que Bruno Danjoux a assisté Anne-Karine Lescop dans la version réalisée à Blois en 2009 également, en partenariat avec la Halle aux Grains – Scène nationale de Blois.

41. En 2009, le dispositif résidence d'artiste en milieu scolaire est en phase d'expérimentation sur le territoire breton. Il fera l'objet d'une charte signée en 2010, par les ministères de la Culture, de l'Éducation Nationale et de l'Agriculture (représentant des établissements publics d'enseignement agricole) précisant la dimension éducative et pédagogique des résidences d'artistes. Fruit d'un partenariat entre les directions régionales des affaires culturelles (services déconcentrés du ministère de la Culture en région), les collectivités territoriales et des structures culturelles, le dispositif promeut la présence des artistes dans les établissements scolaires sur un temps long et dans un objectif de création partagée avec les élèves.

les médiatrices pour nourrir les imaginaires des enfants en les confrontant à d'autres représentations de la matière en mouvement. Je pense notamment aux ateliers autour du film *Der Lauf, der Dinge* de Fischli et Weiss, aux transpositions plastiques des postures chorégraphiques ou à la sélection d'œuvres d'arts visuels exposées par le FRAC Bretagne. Le processus de création du *Petit projet de la matière* s'apparente alors pour les enfants à une véritable plongée sensible et sensorielle dans la matérialité des choses et des gestes qui nous entourent et nous instituent. Les allers et retours entre les expériences favorisent la création d'un milieu dans lequel les interprètes du *Petit projet de la matière* baignent et évoluent pendant toute l'année.

A l'image de ce qu'elles ont vécu avec Dominique Brun, Clarisse Chanel et Marcela Santander proposent aux interprètes de *Boutures* de se confronter directement aux archives du *Sacre* pour en proposer une relecture. Autrement dit, la transmission ne passe pas qu'à travers elles mais également *via* le contact répété et renouvelé avec les documents historiques. La création de *Boutures* commence par une conférence de Dominique Brun qui revient sur la genèse et la postérité du *Sacre du printemps*, sur les moteurs et motifs de l'écriture chorégraphique ainsi que sur sa propre reconstitution. La chorégraphe et notatrice propose ainsi une première entrée historique et historiographique dans l'œuvre de Nijinski, à partir du corpus sur lequel elle a travaillé. Si cette façon d'initier la rencontre avec l'œuvre de Nijinski, en passant d'abord par la voix de Dominique Brun reprend en quelque sorte le parcours de Clarisse Chanel et Marcela Santander, elle permet également d'engager les enfants dans une dynamique d'investigation qui nourrit l'expérimentation chorégraphique et favorise une conscientisation de la portée historique de la démarche de recréation:

C'est une danse assez vieille, donc on a quand même beaucoup de chance de la danser. A cette époque, on faisait beaucoup de gestes gracieux, légers, sans bruit, alors que cette danse est lourde, sonore.⁴²

Qu'ils s'agissent des croquis de Valentine Hugo, des dessins et tableaux de Nicolas Roerich, de la partition de Marie Rambert, des photographies de Charles Greschel, des mémoires de Romola Nijinska, des articles de presse ou caricatures de l'époque, les archives matérielles sont omniprésentes dans le studio pendant le processus de création. Clarisse Chanel et Marcela Santander s'y rapportent régulièrement, pour les expliciter, les commenter, les contextualiser de telle sorte que les interprètes de *Boutures* sont très informés des conditions dans lesquelles *Le Sacre* a vu le jour. Cependant, Clarisse Chanel et Marcela Santander ne s'en tiennent pas qu'à un usage consultatif ou démonstratif des documents, elles les utilisent également pour soutenir le travail d'interprétation, pour nourrir l'imaginaire,

42. Montage d'extraits du processus de création de *Boutures d'un Sacre*, cit., montage n°3 (de 02:28 à 02:44).

pour proposer des improvisations.

Au-delà des expérimentations chorégraphiques pendant les ateliers, ces ressources vont aussi faire l'objet d'appropriations plastiques, graphiques, visuelles. S'inspirant des formats existants, les enfants vont travailler à la constitution de leurs propres archives de *Boutures* sous forme de textes, de partitions, de dessins. Ils vont également s'attacher à faire de véritables *remakes* des images de Charles Grestchel en reprenant les postures, le décor, le cadre en vue d'une exposition présentée⁴³ à l'école Joseph Lotte en mai 2018 (au moment de la présentation de *Boutures* à Rennes). L'édition produite à cette occasion donne à saisir la malice avec laquelle les enfants se sont pris au jeu du dialogue avec les documents historiques. Ce travail a soutenu sans nul doute l'interprétation de la danse et l'expérience d'incorporation décrite précédemment.

Du spectacle des adultes à la performance des enfants: déstabiliser le spectateur

Présentée dans le contexte de la préfiguration du Musée de la danse, sur la scène du Théâtre National de Bretagne, dans la scénographie d'Yves Lejeune et sous les lumières de Françoise Michel, devant un public familial composé de parents, de proches, d'amis, mais également face à de nombreux professionnels (artistes, programmateurs, représentants des partenaires publics, chercheuses) venus pour assister à l'inauguration du projet du nouveau directeur du Centre chorégraphique de Rennes, la performance des enfants du *Petit projet de la matière* a bénéficié d'un accueil exemplaire qui a participé du caractère d'exception de ce qui s'est passé dans la salle ce samedi 25 avril 2009.

Devant *Petit projet de la matière*, ce qui frappait d'abord c'était l'écart, voire la distorsion entre la monumentalité de la scénographie et la petite taille des corps des interprètes, entre le caractère spectaculaire de la représentation et la fébrilité de l'interprétation, entre la rigueur du dispositif et la plasticité de l'écriture, comme si le cadre était là pour tenir et soutenir la performance scénique, permettant de faire apparaître (émerger) l'œuvre, non pas du côté des enfants en scène qui étaient totalement pris (et occupés) par l'expérience du *Petit projet de la matière*, mais dans le regard des spectateurs qui, sans la focalisation induite par le dispositif spectaculaire, seraient peut-être *passés à côté* de l'événement. Je ne suis pas en train de dire ici que c'est la boîte noire qui *a fabriqué* l'œuvre, mais bien plutôt que c'est elle qui a rendu possible sa perception, aiguisant le regard, et offrant de cette manière l'opportunité de saisir les états d'être qui affleuraient dans les élans, les suspensions, les immobilités, les tâtonnements, les déséquilibres. Dans ce cas, le spectacle en tant que dispositif atten-

43. Réalisée par Aline Caretti et Johanna Rocard de La Collective (groupement rennais d'artistes et de professionnels de la culture) avec la participation active des élèves de l'école et la contribution de Marcela Santander et Clarisse Chanel, *Le Cercle des archives* est une installation plastique et performative qui articule les traces du passé et les témoignages du présent.

tionnel déployait tout son potentiel: il mettait en lumière autant qu'il soutenait la danse des enfants.

Pour autant, il ne faudrait pas réduire *Petit projet de la matière* à une chorégraphie de l'infra-mince. Bien au contraire, le spectacle témoignait également de la liberté voire même la permisivité avec laquelle les enfants se sont appropriés le dispositif, l'appétence avec laquelle ils *prenaient l'espace* et investissaient la scénographie, l'intérêt qu'ils avaient à être ici et maintenant, à retrouver les matières chorégraphiques qui constituent l'écriture de la pièce. A cet égard, dans la séquence du feu, le plaisir avec lequel ils se prenaient au jeu du crescendo spatial et rythmique, passant d'une immobilité horizontale à une course effrénée et désordonnée, via des états intermédiaires de l'ordre du frémissement, du crépitement, du soubresaut jusqu'au saut et au soulèvement, était particulièrement *jouissif* pour le public.

Le spectateur se retrouvait lui aussi en situation de déséquilibre, sur les bords du spectaculaire, entre l'instabilité de l'œuvre et l'intensité de l'interprétation, avec la sensation que tout peut basculer à tout moment... A quoi assiste-t-on devant *Petit projet de la matière*? A une pièce du répertoire, à une performance improvisée, à un projet participatif, à une présentation de travail? *Petit projet de la matière* brouille les perceptions, invitant chacun à s'interroger sur ses horizons d'attentes, ses présupposés, et de ce fait, à porter un intérêt singulier à la proposition. Si les conditions dans lesquelles la danse des enfants était présentée ont nécessairement influencé la nature de la réception, réciproquement, c'est la qualité de l'attention qui permettait alors de révéler la puissance d'agir des enfants et la vitalité avec laquelle ils se sont appropriés l'œuvre initiale.

Huit ans plus tard, les conditions dans lesquelles *Boutures d'un Sacre* a rencontré le public étaient très différentes du contexte de représentation du *Petit projet de la matière*. La version rennaise de *Boutures d'un Sacre* a été créée en 2017 et présentée deux années consécutives, dans le cadre de quatre éditions de *Fous de danse*. Initié par le Musée de la danse en 2015, *Fous de danse* se présentait comme «une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes, à travers toutes ses pratiques»⁴⁴. Le temps d'une journée, de 12h à minuit, le Centre chorégraphique investissait une place publique ou un espace largement ouvert à la circulation pour proposer une programmation de formes artistiques à géométries variables offrant aux spectateurs différentes *entrées* dans la danse. De l'échauffement public à la présentation de performances spectaculaires, de la chorégraphie participative au *dance floor*, de l'improvisation à la récréation *in situ*, du solo à la danse de groupe, les sollicitations s'enchaînaient sans discontinuité. L'articulation de différents types d'adresses aux publics sur l'ensemble de l'événement composait alors une *chorégraphie des attentions* qui était pensée et travaillée comme telle par les organisateurs. Un autre enjeu et ressort artistique de *Fous de danse* consistait à concevoir et orchestrer

44. Extrait du texte de présentation de l'événement, document de communication, archives personnelles.

la manifestation comme une méta-chorégraphie faite de tous les mouvements écrits ou fortuits, fonctionnels ou inutiles, artistiques ou sociaux, effectués par les artistes, le public ou les passants sans distinction aucune, dans le temps et l'espace de l'événement. La signature de *Fous de danse*, c'était l'écriture dramaturgique de l'espace en mouvement, c'est-à-dire la façon dont les transitions, les circulations, les déplacements, les changements d'orientation des corps et des regards étaient dirigés et induits, de telle sorte que l'esplanade, la halle, le tarmac deviennent un «théâtre éphémère»⁴⁵ d'une danse éminemment collective.

C'est dans cette configuration que *Boutures d'un Sacre* a été joué entre *Calico Mingling* de Lucinda Childs et *Déplacement* de Mithkal Alzghair à Berlin, entre des cercles de danse hip-hop et un fest deiz à Paris, après un échauffement public donné par Boris Charmatz à Brest ou encore avant *Catalogue (First Edition)* de William Forsythe à Rennes. Le cadre de la programmation favorisait une horizontalité des regards, ou tout au moins, une déhiérarchisation des formats de représentation, permettant de lever les éventuels biais de perception qui pouvaient avoir tendance à enfermer *Boutures d'un Sacre* dans la catégorie des projets de sensibilisation et/ou de médiation.

Si l'on repense au récit de ce collectif d'enfants aux prises avec des forces naturelles qui risquent de s'abattre sur eux, le contexte de la performance a nécessairement eu une incidence sur la portée de la danse. Quand les enfants couraient têtes baissées et mains relevées comme pour se protéger d'une menace venue d'en haut ou quand ils frappaient le sol avec fermeté comme pour convoquer l'énergie de vie retenue sous la terre, leurs gestes résonnaient différemment sous un ciel breton chargé de nuages ou sur une pelouse verdoyante près d'un lac. Le fait que *Boutures d'un Sacre* ait été joué en extérieur prenait ici tout son sens.

Ces enfants sont dans une gravité incroyable. C'est cela qui est frappant. Contrairement à l'image de l'enfant joyeux, innocent, souriant, on a des enfants extraordinairement graves, mais pas tragiques. Ils sont graves parce qu'ils sont entièrement absorbés dans leurs tâches [...] comme s'ils s'adonnaient à des jeux d'enfants qui auraient une dimension autre que ludique, qui auraient un sens plus profond.⁴⁶

Alors que la fébrilité de la présence des enfants en scène demandait au spectateur du *Petit projet de la matière* une forme d'acuité perceptive pour se mettre à l'écoute de ce qui se passait (et se dansait) sur le plateau, dans *Boutures d'un Sacre*, au contraire, la concentration et la conviction avec lesquelles les jeunes interprètes assumaient d'être là, face au public, étaient saisissantes. «Sérieux», «graves», «absorbés»⁴⁷, les danseurs de *Boutures* nous livraient une représentation d'eux-mêmes qui dénotait, de la

45. *Ibidem*.

46. Entretien avec Isabelle Launay réalisé par Clarisse Chanel en 2018, pour le projet d'exposition du *Cercle des archives* commissariée par La Collective, à l'école Joseph Lotte à Rennes, archives personnelles.

47. *Ibidem*.

scène (habituelle) d'enfants s'amusant et dansant dans un décor naturel. Soucieux de bien faire, conscients de la gravité du problème, la façon dont ils s'appliquaient et s'impliquaient dans leurs tâches éveillait un sentiment d'alerte, une forme d'inquiétude renvoyant le spectateur à ses propres responsabilités. Si dans *Petit projet de la matière*, la fragilité de l'événement pouvait déstabiliser le public au point de l'interroger sur la nature de ce qu'il était en train de voir, de percevoir ou même d'apercevoir, dans *Boutures*, la performance des enfants l'interpellait explicitement, l'interrogeant non pas sur ses facultés de perception, mais sur sa passivité, son ignorance, son immobilisme, autrement dit sur son rôle à l'intérieur du dispositif et bien au-delà... «Vous en faites quoi vous de cette menace que le ciel nous tombe sur la tête?» C'était bien la question qui se posait alors à la fin du spectacle, face à ces enfants qui regardaient leur auditoire droit dans les yeux, et qui à travers leurs tremblements et leurs sauts, montraient combien ils étaient à la fois inquiets et soucieux et en même temps endurants et combattifs.

C'est à deux dimensions différentes de l'activité du spectateur que ces recreations s'adressent: l'une le pousse dans ses retranchements perceptifs, quand l'autre l'interroge sur son rôle dans le dispositif. Mais dans les deux cas, c'est la nature de la relation spectaculaire envisagée depuis le pôle de réception qui est interrogée: A quoi j'assiste face à ces recreations? Qu'est-ce que j'attends et qu'est-ce qu'on attend de moi?

Assister au *Petit projet de la matière* et à *Boutures d'un Sacre* sont deux expériences très singulières, à la fois dans leur différence mais également dans leur répétition. Car le caractère d'exception de la réception de ces œuvres ne tient pas seulement aux écritures de Vaslav Nijinski et d'Odile Duboc, ni aux choix de transposition de Clarisse Chanel et Marcela Santander ou d'Anne-Karine Lescop mais relève également de la spécificité du jeu des enfants en représentation. A propos de son spectacle *Les Grands*, Fanny de Chaillé raconte:

Je me suis demandée quelle différence il y avait entre ces états, l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte, que je considérais plutôt comme des états. [...] Je pense qu'un enfant ne parle pas, parce qu'il pense. Il a un rapport empirique au monde. Le monde de l'enfance est clos, et en même temps, l'enfant est dans la découverte de ce monde.⁴⁸

S'interrogeant sur ce qui ferait la spécificité de l'état de l'enfance, Fanny de Chaillé décrit un être au monde (et dans le monde) qui pense (et pèse) en même temps qu'il expérimente. Sa définition n'est pas sans rappeler la façon dont les interprètes de *Boutures d'un Sacre* et du *Petit projet de la matière* se sont engagés, à la fois physiquement et psychiquement, dans la reprise. C'est là, je crois, où

48. Propos tenus par Fanny de Chaillé, à propos de la création *Les Grands* (2017), extrait du reportage *Dans les coulisses avec Fanny de Chaillé: Les Grands*, réalisé par Jean-Marie Poirier, produit par le Centre Pompidou, 2017, en ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=0KT0RJzNkKk> (u.v. 15/5/2024).

s'exprime pleinement la puissance de l'interprétation des enfants dans leur liberté et leur agilité à être à la fois dans l'élaboration et l'expérimentation, dans l'attention au dedans et l'adresse au dehors, dans la création de mondes imaginaires et dans une relation très concrète au monde environnant.

Ainsi, les projets de recréation de pièces historiques avec des enfants nous invitent à faire un pas de côté, pour (re)considérer nos œuvres avec un regard qui s'est transformé à leur contact, révélant des dimensions cachées de la création originelle, mais également, de notre propre activité de spectateur. Cela est particulièrement saisissant avec *Le Sacre du printemps* dont *Boutures* dévoile la portée écologique tout en nous renvoyant à nos idées préétablies du ballet de Nijinski, du monde de l'enfance et plus largement du spectacle vivant.

Recréer avec de jeunes interprètes, c'est accepter de perdre le contrôle sur l'œuvre initiale qui est soumise à différentes opérations d'adaptation pendant le processus de création mais également au moment de la rencontre avec le public, quand ce qui se joue sur scène échappe à l'autorité des adultes qui ont porté le projet et à ceux qui sont assis dans les gradins. La singularité de l'expérience vécue par les enfants n'appartient qu'à eux. Et quand bien même nous essayons de comprendre ce qui s'est passé pour chacun au moment de la performance, nous sommes forcés d'accepter le fait que quelque chose nous échappe.

Faire une place aux enfants dans nos représentations spectaculaires engage de fait une (re)mise en question des critères selon lesquels on évalue *ce qui fait œuvre* et nous invite à une forme de renégociation du partage du sensible, entre l'objet chorégraphique et le sujet dansant, entre l'écriture et son interprétation, entre le spectacle et sa réception, entre l'œuvre initiale et sa reprise au présent. Si tant est qu'on veuille bien leur accorder l'attention qu'elles méritent, ces démarches se révèlent être des cas d'étude particulièrement prolixes qui à la fois parlent des questions esthétiques, politiques, historiques qui agitent la danse contemporaine au vingt-et-unième siècle (telles que la participation des publics à la création, la fabrique de l'archive et les mémoires de l'art chorégraphique, le "problème" de la définition de l'œuvre en danse et ses modalités de réception) et expriment un trouble au sein des catégories qui hiérarchisent les différentes pratiques, entre le travail de création et celui de la transmission, entre l'expérience des adultes et celle des enfants, entre les prérogatives du chorégraphe et l'activité de l'interprète.

Rita Maria Fabris, Antonella Lazzaretti

Sensorialità e danza: un primo inventario estetico-pedagogico¹

Introduzione

A seguito della pandemia e della domanda da parte delle comunità educanti su come poter affrontare le mancate esperienze corporee, sensoriali, e sociali dei bambini nella fascia di età pre-scolare e del primo ciclo della scuola primaria, l'Associazione Nazionale DES — Danza Educazione Società ha avviato un gruppo di ricerca su *Educare alla sensorialità indoor e outdoor (3-7 anni) — nuovi orizzonti estetici* sia per mappare le risorse metodologiche esistenti sia per tracciare uno stato dell'arte e un confronto metodologico a più di vent'anni dalla nascita dell'associazione. Il progetto *Rabdomanti alla ricerca di nuove sorgenti*, lanciato a marzo 2023 e concluso con un convegno teorico-pratico alla Fabbrica del Vapore di Milano (18-19 novembre 2023), ha riunito gruppi di lavoro, fra i quali quello dedicato alla sensorialità, intorno alla domanda se «dopo la sospensione forzata dovuta al Covid [...] sia oggi necessario trovare nuove forme, nuove pratiche e idee per affermare una danza al servizio e in ascolto delle comunità e dei contesti»². Nel nostro caso, una decina di persone hanno aderito a questo programma:

Il mondo dell'infanzia sta attraversando un periodo della storia dell'umanità pervaso da incertezze e insicurezze ma, nello stesso tempo, arricchito da nuovi modi di concepire la famiglia e la società. È naturale porsi delle domande e riflettere su come e quanto stiano cambiando gli approcci educativi e su come far evolvere la nostra visione estetica della danza. Ci chiediamo: come sono cambiate le relazioni, i bisogni e le risorse di bambine e bambini dai 3 ai 7 anni all'interno del contesto scolastico e familiare? La danza può essere una risorsa per rigenerare bambini, educatori, insegnanti e genitori? Quale valore assume l'educazione alla sensorialità

1. L'Introduzione, le Conclusioni e i paragrafi intitolati *La metodologia di ricerca e il gruppo di lavoro*, *La mappatura delle operatrici e degli approcci metodologici* e *Mediazione d'arte e danza educativa: il caso di Rosa Tapia* sono redatti da Rita Maria Fabris, gli altri paragrafi (*I fondamenti teorici della ricerca*, *La mappatura dei contesti educativi e culturali* e *Il caso del "Nido Creativo" di Valentina Fariello*) sono redatti da Antonella Lazzaretti.

2. www.desonline.it/copia-di-destinazioni-2022 (u.v. 27/4/2024). Gli altri gruppi di lavoro di *Rabdomanti* hanno affrontato: *Incontrare l'adolescenza* (a cura di Franca Zagatti), *L'esperienza dell'improvvisazione* (a cura di Cristina Negro e Laura Delfini) e *Il progetto nel cassetto* (a cura di Gloria De Angeli e Laura Colombari).

attraverso nuove pratiche e dispositivi *indoor e outdoor* (*Danza sensibile*³, *Asilo nel bosco*, *Un miglio al giorno intorno alla scuola* ecc.) per la comunità educante?³

Innanzitutto si è identificato il campo di studi entro il quale collocare le ricerche: fra studi di danza e pedagogia, grazie agli apporti di docenti, artisti, pedagogisti che nel tempo hanno sempre più valorizzato la danza con finalità estetico-educative come metodologia che si colloca a metà strada fra l'insegnamento della propedeutica alla danza nelle istituzioni storiche (Accademia Nazionale di Danza di Roma e Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala di Milano *in primis*) e le varie proposte di avvicinamento alla danza nelle scuole di danza private, nelle scuole pubbliche (scuole dell'infanzia e scuole primarie), nei numerosi centri culturali diffusi in tutto il territorio italiano e nei festival. L'attenzione si è concentrata prevalentemente sulla fascia 3-7 anni per la quale la trasmissione di tecniche e la performance finale non sono predominanti, con un'attenzione quindi al processo esperienziale nelle sue diverse fasi di sviluppo psicofisico, affettivo e sociale.

Pionieristiche le ricerche di Elena Viti e Franca Zagatti che partecipano, insieme ad altri, alla nascita dell'Associazione DES (allora Danza Educazione Scuola) fondata presso l'Università di Bologna, grazie alla visione e all'impulso fondamentale dato da Eugenia Casini Ropa, che accolse e valorizzò il pensiero e le pratiche di una decina di anni di sperimentazioni nelle scuole pubbliche, cinque convegni dedicati a *Educar Danzando* e la prima edizione del Corso per danzeducatore⁴, avviando un fermento di pratiche e discorsi su tutto il territorio italiano che recupera storiograficamente e stimola la diffusione di metodologie di educazione coreica presenti in diverse aree metropolitane fin dagli anni Settanta⁵. Da qui la graduale sistematizzazione della danza educativa come meto-

3. *Ivi*. La Danza sensibile[®] è una pratica somatica creata nel 1990 dal danzatore e coreografo Claude Coldy con gli osteopati Jean Louis e Marie Dupuy: <https://danzasensibile.com/claude-coldy/> (u.v. 4/5/2024). Nutrita la bibliografia dedicata al progetto *Asilo nel bosco*, che nasce dall'omonima associazione di Ostia Antica (RM): <https://asilonelbosco.com/> (u.v. 5/5/2024). *Un miglio al giorno intorno alla scuola* è un programma di Prevenzione e promozione della salute, di derivazione inglese, lanciato dall'AslTo4 in Piemonte, che ha costituito uno dei casi studio del gruppo di ricerca di Hangar Piemonte su scuola e welfare culturale: www.retepromozionesalute.it/bd2_scheda.php?idpr2=4946 (u.v. 12/5/2024).

4. Elena Viti, *Educare alla danza. Teoria e pratica*, Gremese, Roma 2004 (I ed. *Avvio alla danza*, Gremese, Roma 1989); Franca Zagatti, *Danza educativa. Principi metodologici e tracce operative*, Ephemeria, Macerata 2021 (I ed. *La danza educativa. Principi metodologici e itinerari operativi per l'espressione artistica del corpo nella scuola*, Mousikè – Progetti Educativi, Bologna 2004). Il Centro Mousikè diretto da Zagatti promuove i convegni *Educar Danzando* con il DAMS di Bologna (1998-2002) e la formazione per danzeducatore[®] dal 1999. Da qui l'invito da parte di Cristina Negro, Wanda Moretti e Cristiana Bonorandi a fondare un'associazione nazionale che porta l'assemblea costituente ad eleggere nel 2000 presidente Eugenia Casini Ropa e consiglieri Laura Delfini, Mara Fusco, Franca Mazzoli, Elena Viti, Franca Zagatti, Gian Paolo Zoli. La DES si costituisce formalmente nel 2001. Sono auspicabili ricerche specifiche di ricostruzione storica della DES.

5. Segnaliamo le linee di ricerca più longeve che ancora oggi trasmettono, attraverso eredi o direttamente, pratiche del corpo per la fascia di età di nostro interesse, al di fuori delle scuole di danza: Alessandro Pontremoli — Elena Zo, *Anna Sagna*, UTET, Torino 2005; Direzione Didattica IX Circolo di Ravenna — Monica Francia — Carolina Carlone, *CorpoGiochi[®] a scuola. Progetto di espressione corporea e educazione emozionale*, Mimesis, Milano 2007; Virgilio Sieni, *Discesa del giovane danzatore nella natura. Pratiche sul senso della natura e del corpo*, Maschietto, Firenze 2008; Marinella Santini, *Giocodanza: la nuova propedeutica... ovvero imparare giocando!*, Innocenti, Grosseto 2008.

dologia storicamente fondata su principi teorico-pratici labaniani⁶, e sostenuta da approcci operativi validati dalla ricerca sul campo di lunga durata⁷.

In campo pedagogico, dopo le pubblicazioni di Stefania Guerra Lisi e Susanne Martinet⁸, sorprende che il testo seminale di Ivano Gamelli, dedicato esplicitamente alla pedagogia del corpo, non dedichi attenzione alla storia della danza nell'educazione, ma si limiti a citare la psicomotricità, le pratiche somatiche, Feldenkrais® in primis, le pedagogie teatrali da Rudolf Steiner a Jerzy Grotowski, oltre alle pratiche orientali come lo yoga⁹. Altrettanta esclusione delle potenzialità educative della danza si ritrova nel volume di un'altra pedagoga, Lorena Milani¹⁰. Sono invece più sensibili all'educazione coreica le recenti ricerche di Embodied education di Maria D'Ambrosio e di estetica di Laura Aimò¹¹, che, in particolare, è stata riferimento costante per questa indagine.

Siamo quindi partite dalle ricerche condotte attraverso il più recente Progetto Pilota *Altri spazi per la danza*, promosso dalla DES, dopo due importanti convegni dedicati rispettivamente a *Danza Arte Natura* (Ca' la Ghironda – Modern Art Museum, Ponte Ronca di Zola Predosa 2016) e *Danzare i luoghi: corpi in dialogo con lo spazio pubblico* (Laboratorio delle Arti – Università di Bologna, Bologna 2017)¹², per indagare le sfaccettature delle esperienze di danza che entrano in relazione con lo spazio in cui agiscono, a partire da interventi condotti da socie e soci DES non solo nel contesto scolastico¹³. Sono qui presenti tuttavia solo delle esperienze a partire dagli 8 anni¹⁴.

Abbiamo quindi rintracciato una serie di metodologie coreiche che mettessero in dialogo *indoor* e *outdoor education*, per studiarne le diverse applicazioni a seconda della fascia di età e abbiamo rilevato, coerentemente con lo sviluppo cognitivo, affettivo e relazionale, che soprattutto a partire dal secondo ciclo della scuola primaria, l'esperienza artistica opera un salto sia nella verbalizzazione

6. Rudolf Laban, *La danza moderna educativa*, tradotto e commentato da Laura Delfini e Franca Zagatti, Ephemeria, Macerata 2020 (I ed. *Modern Educational Dance*, Northcote House, London 1963).

7. Franca Zagatti, *Parlare all'altra metà del mondo. Raccolta di scritti 1999-2009*, Mousikè – Progetti Educativi, Bologna 2009; Laura Delfini (a cura di), *Oltre la scuola... La Community Dance*, Atti del Convegno Internazionale *Oltre la scuola... Le nuove vie tra condivisione, integrazione e differenze*, Bologna 27-28 novembre 2004, Mousikè – Progetti Educativi, Bologna 2005.

8. Stefania Guerra Lisi (a cura di), *Psiche-corpo, suono-movimento, musica-danza*, PCC, Assisi 1987; Susanne Martinet, *La musica del corpo. Manuale di espressione corporea*, Erickson, Trento 1992.

9. Ivano Gamelli, *Pedagogia del corpo*, Raffaello Cortina, Milano 2011 (I ed. Meltemi, Roma 2001). Rispetto alla prima edizione, l'autore ha inserito il paragrafo *La danza come arte del movimento in Rudolf Laban*, pp. 57-60.

10. Lorena Milani, *A corpo libero. Sport, animazione e gioco*, Mondadori, Milano 2010.

11. Gli studi di D'Ambrosio sono stati segnalati dall'intervista a Enrica Spada, mentre Roberto Diodato – Laura Aimò, *Un'idea di educazione estetica*, Morcelliana, Brescia 2021 aprono le ricerche estetiche alla danza con finalità educativa.

12. Cfr. www.desonline.it/convegno-2016 e www.desonline.it/convegno-2017 (u.v. 5/5/2024).

13. Rita Maria Fabris – Cristina Negro – Elena Viti (a cura di), *Altri spazi per la danza. Esperienze di danza nella scuola e nel sociale*, DES – Associazione Nazionale Danza Educazione Società, Quarto d'Altino 2018, p. 5. Si tratta della settima edizione del progetto che dal 2003 promuove la riflessione, il confronto metodologico e la ricerca didattica sulla danza nella scuola pubblica e oltre a partire da un tema di lavoro comune. www.desonline.it/progetto-pilota (u.v. 5/5/2024).

14. Si vedano Paola Maria Bassignana, *Punti di vista*, Rosa Edith Tapia Peña, *Guizzino, pesciolino contro corrente*, Genny Cesarani, *Radici-Homomotus*, in Rita Maria Fabris – Cristina Negro – Elena Viti (a cura di), *Altri spazi per la danza*, cit., pp. 10-33.

di terminologie disciplinari specifiche sia nella comprensione di concetti astratti complessi sia nella gestione delle emozioni e della loro espressione attraverso la danza. Il progetto ravennate *Corpogiochi*¹⁵ di Monica Francia usa il contatto per condurre alla scoperta di un personale linguaggio gestuale ed emozionale e quindi delle potenzialità creative e comunicative di ogni corpo. Al termine del percorso viene realizzato un «compito in piazza», che per le classi prime e seconde si configura come un rito di passaggio di fronte alla comunità prossimale della scuola. Per le classi terze, quarte e quinte la presentazione invece è pubblica perché verifica la completa messa in gioco del gruppo-classe all'interno del Festival Ammutinamenti. L'esperienza performativa, «incarnata, giocosa, partecipativa» permette di vivere intensamente le emozioni di fronte a sguardi esterni¹⁵.

Un altro caso è la metodologia *EM (Embodied Map) Toolkids* di Alessandro Carboni e Chiara Castaldini, nato nel 2016 come dispositivo di composizione coreografica, che utilizza il corpo come strumento di mappatura di eventi urbani nella loro estensione geometrica e temporale attraverso i linguaggi dell'arte visiva, la cartografia e la performance. Recentemente è stato proposto nel percorso *Nella mia città*, nell'ambito del *Bologna Portici Festival* del 2023 con una presentazione pubblica *outdoor* del processo di lavoro¹⁶. Si è osservato che la proposta artistica implica una condizione di maggiore esposizione, pedagogicamente coerente dagli 8 anni.

Questo articolo parte quindi dai principi metodologici della danza educativa, passa in rassegna i fondamenti teorici della ricerca sull'educazione alla sensorialità *indoor* e *outdoor* e presenta una metodologia d'indagine di tipo qualitativo¹⁷, impiegata nel *focus group* iniziale con il gruppo di lavoro che ha posto una serie di domande e di urgenze, relative ai contesti educativi e culturali (asili nel bosco, scuole dell'infanzia, scuole primarie, centri culturali, parchi e musei) e all'operatività con la fascia di età 3-7 anni. Le domande raccolte sono andate a costruire delle interviste realizzate con persone esperte, raddomanti di nuove visioni e percorsi intrapresi. All'interno di questa prima e parziale mappatura dei contesti e degli approcci metodologici, vengono approfonditi due casi studio particolarmente significativi per la continuità operativa: la specificità «ecosomatica» del *Nido creativo* di Valentina Fariello e la mediazione d'arte di Rosa Tapia al Museo Geologico delle Dolomiti di Predazzo (TN).

15. Didattica IX Circolo di Ravenna — Monica Francia — Carolina Carlone, *CorpoGiochi® a scuola*, cit., pp. 28-29.

16. Il progetto *BOD/Y-Z – Bologna Dance Y&Z generations* è curato da Danza Urbana, Attitudes spazio alle arti, Altre Velocità, Micce e Formati Sensibili, associazione fondata da Carboni e Castaldini. Cfr. www.bodyz.it e www.formatisensibili.net (u.v. 11/5/2024). Cfr. Rita Maria Fabris, «Nella mia città». *EM Toolkids di Alessandro Carboni e Chiara Castaldini*, in Rossella Mazzaglia — Roberta Paltrinieri — Alessandro Pontremoli (a cura di), *Danzare la città. La partecipazione culturale dei giovani al "Bologna Portici Festival"*, FrancoAngeli, Milano 2024, pp. 122-142.

17. Mario Cardano, *La ricerca qualitativa*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 199-239.

I fondamenti teorici della ricerca

Il discorso della danza come educazione si inserisce nella discussione sul valore delle arti quali modalità di comprensione e interpretazione dell'esperienza nel loro carattere processuale. Condividiamo la prospettiva di Franca Zagatti per la quale «la danza e il suo essere esperienza artistico-espressiva acquista nella scuola finalità educativa [...] in virtù dell'enfasi percettiva che viene data all'esperienza soggettiva, emozionale ed estetica di ciò che viene rappresentato. Nella didattica ciò implica lo spostamento verso un fare artistico inteso come processo operativo di apprendimento estetico»¹⁸. La Danza Educativa viene definita come «pratica attenta alla formazione della persona nella sua globalità psicofisica ed emozionale»¹⁹, il cui insegnamento passa attraverso l'esplorazione dei principali elementi strutturali della danza – il corpo, lo spazio, la dinamica e la relazione – e non attraverso la trasmissione imitativa di passi e sequenze. La strutturazione a fasi degli incontri (accoglienza, riscaldamento, esplorazione, composizione, conclusione), le modalità di apprendimento per fasce di età (3-14 anni) e la proposta di un curriculum della Danza Educativa dai 5 ai 13 anni costituiscono un punto di riferimento metodologico per chi opera nel settore della danza per l'infanzia, un approccio flessibile e in continuo ascolto con i diversi contesti operativi per la creazione di progettualità e di ricerche su nuove tematiche connesse con le urgenze sociali, le tendenze artistiche e le nuove prospettive educative²⁰.

Alla luce di questi fondamenti teorici, le ricerche e gli approfondimenti sul tema della sensorialità nelle pratiche di danza rivolte ai bambini e alle bambine nella fascia di età 3-7 anni non possono prescindere da osservazioni e riflessioni sulla dimensione corporea, emotiva e relazionale dei processi di apprendimento e sugli approcci pedagogici che ineriscono a una “educazione estetica”, intesa come un'esperienza di relazione sensibile con il mondo e connessa alla corporeità. L'origine della parola *estetica* ci rimanda al greco *aisthesis*, che significa letteralmente percezione sensibile, «perciò educazione estetica dovrebbe significare più o meno educazione alla percezione»²¹.

È attraverso i sensi che conosciamo il mondo, ancor prima di nascere. Mentre l'avvento del linguaggio e lo svilupparsi del ragionamento ci distolgono da questa attitudine innata, sono proprio le esperienze artistiche che ci riportano in una dimensione sensoriale, risvegliando quel potenziale presente nella natura umana, quella consapevolezza, come scrive Maurice Merleau-Ponty, che «io non

18. Franca Zagatti, *La danza educativa*, cit., p. 26 (citiamo d'ora in avanti dall'edizione del 2004).

19. *Ivi*, p. 30.

20. Oltre al citato volume di Franca Zagatti su *La danza educativa*, pp. 74-77 e 187-199, il documento *Fare Creare Vedere la danza – Verso un curriculum della danza nella scuola di base* (Bologna, novembre 2003) è disponibile online nell'area riservata sul sito www.desonline.it (u.v. 19/7/2024).

21. Roberto Diodato, *Esperienza estetica ed esperienza estetizzata*, in Roberto Diodato – Laura Aimò, *Un'idea di educazione estetica*, cit., p. 10.

sono di fronte al mio corpo, ma sono nel mio corpo, o meglio sono il mio corpo»²².

Se si considera che le esperienze sensoriali sono alla base dell'educazione alle arti, oltre che il fondamento di ogni forma di educazione²³, anche la danza per l'infanzia non può che essere fortemente connessa con la sensorialità, come pratica educativa e come tramite di scoperta di sé, del mondo e dei diversi modi di esprimersi e comunicare attraverso il corpo e il movimento.

Quel danzare spontaneo che accomuna i bambini e le bambine nei primi anni di vita – corpo che si lascia muovere da suoni e ritmo – viene spesso interrotto o dimenticato nel tempo²⁴. Privandoci del piacere di danzare, trascuriamo una grande risorsa del nostro corpo, ovvero la sua capacità di comunicare attraverso il movimento e il gesto. «Come il movimento è la condizione di possibilità per lo sviluppo del linguaggio e del pensiero, così il gesto è alla base di ogni opera d'arte, si tratti di musica, pittura, cinema o fotografia»²⁵.

Infatti la danza, in qualità di arte che coinvolge il corpo nella sua interezza, è caratterizzata da una componente sensoriale che la rende particolarmente vicina alle esperienze di crescita – sia fisica sia cognitiva – dei bambini, a patto che sia inserita in una visione pedagogica olistica della persona, in connessione con l'ambiente²⁶.

Il linguaggio coreico, utilizzato come strumento educativo e che accompagna lo sviluppo del bambino, non va pertanto inteso come trasmissione di stili o tecniche, ma va considerato come un'arte che consente di acquisire consapevolezza di sé, del proprio movimento spontaneo ed espressivo/comunicativo²⁷. Tuttavia, l'importanza di un approccio alla danza che passi attraverso la sensorialità, trova riscontro anche nelle proposte didattiche per l'infanzia dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma, dove le esperienze creative e sensoriali hanno rappresentato un aspetto didattico fondamentale per la comprensione profonda del corpo, del movimento e degli esercizi di tecnica²⁸.

L'esperienza sensibile è un canale attraverso cui conoscere noi stessi e costruire relazioni tra noi e il mondo. Ma nella società attuale i bambini sono influenzati da esperienze sensoriali confezionate

22. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. Andrea Bonomi, Bompiani, Firenze 2019 (I ed. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945), citato in Daniele Bruzzone, *L'esercizio dei sensi. Fenomenologia ed estetica della relazione educativa*, FrancoAngeli, Milano 2022, p. 27.

23. Cfr. Salvo Pitruzzella, *Educazione all'arte/arte dell'educazione*, FrancoAngeli, Milano 2017.

24. Cfr. Laura Aimò, *Danzare sulla soglia*, in Roberto Diodato – Laura Aimò, *Un'idea di educazione estetica*, cit., pp. 137-138.

25. *Ivi*, p. 68.

26. Un grande sviluppo hanno avuto le neuroscienze legate alla pedagogia della danza per le quali si veda lo studio seminale di Judith Lynne Hanna, *Dancing to learn. The Brain's Cognition, Emotion, and Movement*, Rowman & Littlefield, Lanham 2015.

27. Cfr. Franca Zagatti, *La danza educativa*, cit.

28. Si fa riferimento al Progetto *EducANDO in danza, 2017-2023* e ai precedenti corsi di propedeutica alla danza, nella fascia di età 6-10 anni presso l'Accademia Nazionale di Danza. Cfr. Antonella Lazzaretti – Sabrina Lucido – Elena Viti, *EducANDO in danza. Un nuovo progetto dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023; Elena Viti, *Educare alla danza. Teoria e pratica*, cit.

per loro, limitanti e uniformanti. Questa omologazione di sapori, profumi, suoni, immagini limita la capacità di cogliere e provare piacere verso sensazioni diverse dalla nostra quotidianità, riduce la capacità di percepire le sfaccettature del mondo che ci circonda, di provare emozioni e trovare la bellezza in tutto quello che va oltre le nostre visioni abituali²⁹.

In questo senso, l'educazione estetica offre risorse per tutelare le nostre libertà di scelta, evitando quei dispositivi che controllano il nostro sentire e ci indirizzano verso un consumo finalizzato ad acquisire uno stato di benessere che è spesso immaginato, effimero, piuttosto che vissuto³⁰.

Se l'esperienza estetica si basa «sui sensi e sulle emozioni congiunte che le percezioni sensoriali sollecitano»³¹ e se «l'apprendimento avviene attraverso il riconoscimento della connessione tra percezione ed emozione»³², la danza può essere un dispositivo che supporta tale processo perché aiuta i bambini a «coltivare fiducia e dimestichezza con il senso del proprio movimento»³³, a immergersi nel qui e ora, rimanendo allo stesso tempo vigili e attivi verso ciò che li circonda. Il linguaggio del corpo sensibile che danza lascia aperta la via della comprensione di ciò che si muove da dentro a fuori³⁴.

La contrapposizione tra mente e corpo, che ha condizionato per secoli le pratiche educative, ha generato un pensiero di inaffidabilità non solo verso la sfera delle sensazioni, ma anche verso le emozioni, considerate come qualcosa di fuorviante e inattendibile rispetto alla razionalità³⁵. La danza che sa prendersi cura del corpo sensibile dei bambini, nutrendo al contempo l'aspetto emozionale del movimento, è uno strumento che aiuta a riconoscere e a gestire le emozioni. Si crea un flusso, un'energia emotiva che si muove da dentro a fuori attraverso l'esperienza corporea: spazio interno del corpo e ambiente si connettono, si creano le «coordinate sensibili»³⁶, canali che aiutano a orientarsi nella conoscenza di sé, dell'altro, del mondo.

L'ambiente naturale è luogo privilegiato del sentire, del percepire se stessi nella comunicazione tra interno ed esterno; è uno spazio in cui i bambini possono compiere quelle esperienze concrete che concorrono alla loro crescita fisica e cognitiva. La danza per l'infanzia si può quindi collegare al paradigma educativo dell'*outdoor education*³⁷, un termine molto attuale e di grande interesse per le comunità educanti e le famiglie, poiché si collega alla crescente attenzione verso le problematiche

29. Cfr. Salvo Pitruzzella, *Educazione all'arte*, cit., pp. 173-174.

30. Cfr. Roberto Diodato, *Esperienza estetica ed esperienza estetizzata*, cit., p. 28.

31. Salvo Pitruzzella, *Educazione all'arte*, cit., p. 173.

32. *Ibidem*.

33. Laura Aimò, *Danzare sulla soglia*, cit., p. 172.

34. *Ibidem*.

35. Cfr. Daniele Bruzzone, *L'esercizio dei sensi*, cit., pp. 23-25.

36. *Coordinate sensibili. Da dentro a fuori* è il titolo dell'incontro con Laura Aimò, ricercatrice all'Università Cattolica di Milano e Davide Camplani, danzatore, insegnante, già direttore della Kindertanzcompany Sasha Waltz & Guests di Berlino, proposto dalla DES in occasione del progetto *Rabdomanti, Educare alla sensorialità indoor e outdoor (3-7 anni)*.

37. Roberto Farné – Alessandro Bortolotti – Marcella Terrusi, *Outdoor Education: prospettive teoriche e buone pratiche*, Carocci, Roma 2018.

ambientali del nostro tempo e si presenta come «modalità diversa di “fare scuola”, riconciliando i tempi dell'apprendimento con quelli dell'esperienza»³⁸.

Molte sono le realtà educative che si sviluppano secondo una progettualità che considera l'ambiente naturale esterno non come uno spazio abitato dalla scuola, ma come elemento da cui partire per costruire un progetto educativo globale³⁹. Allo stesso modo, si sono diffuse numerose pratiche di attività sportive *outdoor* che considerano lo spazio co-protagonista dell'esperienza, acquisendo nuove valenze educative. E la danza?

Durante la pandemia molte attività di danza per l'infanzia hanno trovato negli spazi aperti nuove modalità e nuovi approcci, e alcune si sono ulteriormente sviluppate nel tempo. Ma è necessario sottolineare che non è sufficiente trovarsi all'aperto per poter parlare di una pedagogia della danza *outdoor*: occorre infatti pensare allo spazio naturale come co-protagonista di pratiche educative in cui l'esperienza del danzare avvenga attraverso i sensi e crei canali di comunicazione reali e simbolici tra il dentro e il fuori.

La metodologia di ricerca e il gruppo di lavoro

In continuità con i processi di indagine partecipata promossa dalla DES, ispirata ai principi della Ricerca-Azione di Kurt Lewin che «propone la “rieducazione” dei teorici-ricercatori attraverso il contatto con la realtà operativa e la “illuminazione” degli operatori-professionisti spinti a studiare e risolvere i problemi che precedono e seguono le decisioni per l'azione»⁴⁰, il gruppo di lavoro al femminile, venti persone fra i 20 e i 65 anni, si è incontrato una prima volta online per condividere, in modo autoetnografico, sia le criticità della professione di insegnanti di danza e danzeducatori[®] *indoor* e *outdoor* nel periodo post-pandemico, sia le attese di questo progetto di ricerca⁴¹.

Nello scambio è emersa la proposta di realizzare interviste a persone esperte che potessero condividere sia un pensiero pedagogico rispetto ai contesti dove progettare interventi sia un approccio metodologico originale con strategie operative coerenti con il contesto di riferimento⁴². Altri incontri online con esperti hanno costituito un'occasione di approfondimenti specifici: Patrizia Panizza

38. *Ivi*, p. 15.

39. *Ivi*, p. 21.

40. Anna Maria Mariani, *Prevedere e progettare l'intervento educativo. La questione della metodologia pedagogica*, in Giorgio Chiosso (a cura di), *Elementi di pedagogia. L'evento educativo tra necessità e possibilità*, La Scuola, Brescia 2002, pp. 121-180: p. 151.

41. Hanno partecipato: Eleonora Andruccioli, Paola Bassignana, Chiara Bini, Chiara Campi, Laura Cebrelli, Petra Comaschi, Martina Ferraioli, Raffaella Ferri, Patrizia Finocchio, Isabella Moro, Barbara Paciello, Jessica Paglia, Patrizia Panizza, Francesca Pisatri, Carolina Sbrillo, Cinzia Scuppa, Rosa Tapia, Elena Viti.

42. Cfr. Mario Cardano, *La ricerca qualitativa*, cit., pp. 147-197. Le indicazioni operative sono state declinate specificamente per il gruppo di lavoro che ha affrontato, spesso per la prima volta, una indagine strutturata di questo tipo.

con l'intervento «Facciamo finta che...: la danza con i più piccoli (3-5 anni)» ha condiviso la sua esperienza ventennale con il progetto *Mus-e* nelle scuole pubbliche della periferia torinese⁴³. Inoltre, Laura Aimò e Davide Camplani hanno introdotto la metodologia di Creative Educational Movement, sia online sia dal vivo al convegno, con un focus sulla presenza corporea di operatrici e operatori, alla ricerca di “*Coordinate sensibili. Da dentro a fuori e ritorno*”⁴⁴.

Fra le molte sollecitazioni del percorso, sono state individuate sette domande per le operatrici:

1. Come si possono coniugare esperienze diverse, danza e *outdoor education*?
2. Cosa è stato possibile recuperare dalle numerose esperienze fatte all'aperto durante la pandemia?
3. Come contenere l'esperienza nell'*outdoor* per non rischiare la dispersione fra i numerosi stimoli? Quali strumenti e/o strategie risultano più efficaci con questa fascia di età?
4. Quale importanza riveste l'aspetto musicale nell'*outdoor*?
5. Come creare la relazione tra natura e ritualità anche nell'*outdoor* e come valorizzarne l'importanza?
6. Come portare la natura *indoor*, quando non è possibile portare bambine e bambini all'esterno?
7. Hai avuto esperienze con bambini e bambine con disabilità? Come affrontate il tema dell'accessibilità *outdoor*?

Alle pedagogiste sono state poste tre domande:

1. Come e quanto può influire l'educazione alla sensorialità sulla concentrazione e l'autonomia dei bambini e delle bambine?
2. Quali sono le strategie utilizzate per favorire la concentrazione delle bambine e dei bambini e un ambiente di apprendimento che stimoli il recupero della lentezza? Quanto e a cosa serve recuperare la lentezza?
3. Quali sono i materiali più idonei a sviluppare un'attivazione sensoriale *indoor* e/o *outdoor* e come si collegano allo sviluppo della motricità del/la bambino/a?

Le interviste sono state organizzate in modalità uno a uno, online e dal vivo. In alcuni casi le risposte sono state scritte. In totale sono state raccolte undici interviste, fra luglio 2023 e aprile 2024. Le operatrici intervistate sono state sette, mentre le pedagogiste sono state quattro. Tuttavia, alcune professionalità trasversali hanno risposto ad entrambi gli slot di domande. Le interviste sono state registrate e hanno costituito una base per la condivisione al convegno, dove sono state anche montate alcune frasi significative trasmesse all'ingresso del pubblico⁴⁵. Le slide realizzate dal gruppo di lavoro sono state riviste anche dalle persone intervistate, in un processo circolare che ha facilitato il potenziamento delle competenze trasversali e l'allargamento del network.

43. Patrizia Panizza è operatrice Chladek, danzeducatrice[®] ed esperta di danza sensibile[®]. Cfr. www.mus-e.it/torino/ (u.v. 12/5/2024).

44. Il titolo dell'intervento ha una precisa simbolicità tipografica. Davide Camplani è il fondatore di Creative Educational Movement. Cfr. www.creationalmove.com/it/homepage-italiano/ (u.v. 12/5/2024).

45. L'aspetto performativo delle voci che si susseguono su un tappeto sonoro è particolarmente significativo perché condensa la scelta terminologica con lo stile recitativo, più didattico o poetico, con il timbro di voce e l'accento locale.

La mappatura dei contesti educativi e culturali

I contesti educativi e culturali individuati in questa mappatura condividono un pensiero pedagogico fondato sull'importanza della corporeità e dell'esperienza sensoriale, fulcro attorno al quale costruire una progettualità estetico-educativa, in relazione con la natura e in ascolto dei bisogni e delle trasformazioni individuali e sociali.

Piccola Polis è un progetto educativo in natura rivolto a bambine e bambini, ragazzi e ragazze della scuola primaria e secondaria di primo grado, con sede a Ostia Antica, Roma⁴⁶. Nato come proseguimento dell'esperienza dell'*Asilo nel Bosco*, propone un'attività educativa orientata a stimolare l'apprendimento attraverso l'esperienza corporea e la sensorialità in natura, sviluppare autonomia, consapevolezza e conoscenza di sé, rispettare il tempo individuale di apprendimento, scoprire nuove o diverse abilità. La progettualità didattica si costruisce e si focalizza inoltre sull'importanza della convivenza e della trasversalità delle esperienze pratiche e teoriche, sull'uso dei linguaggi artistici – breakdance, danza aerea, arte circense, teatro – e su attività laboratoriali di manipolazione di materiali grezzi.

La scuola *IAIA outdoor education* – un asilo in inglese (13 mesi-6 anni), situato nel verde di Baldissero Torinese – propone un approccio didattico sensoriale-esperienziale in natura in cui ogni «bambino può sperimentare, stupirsi, meravigliarsi, giocare, esplorare l'ambiente che lo circonda, muoversi liberamente [...] sviluppare nuove capacità motorie, creative e interpersonali»⁴⁷, e maturare cura, sensibilità e rispetto verso la natura, fare scuola attraverso la corporeità. Dall'intervista con Giulia Gambino⁴⁸, educatrice e responsabile di IAIA, emerge una grande attenzione verso la sensorialità come strumento che permette ai bambini di muoversi nello spazio e di esplorarlo rapportandosi alle proprie capacità, di fare esperienza diretta interiorizzando le scoperte. L'aver tutto il tempo necessario per compiere scoperte soddisfacenti favorisce lo sviluppo dell'autonomia e il recupero del valore della lentezza. Nella scuola si è svolto un laboratorio di Danza Educativa condotto da Patrizia Panizza.

L'aula all'aperto della Scuola primaria Emiliano Rinaldini di Brescia è invece una proposta educativa nata durante il periodo della pandemia, curata e portata avanti da due docenti, Mariateresa Pegoiani e Chiara Bini, che hanno saputo arricchire il percorso didattico con l'esperienza della Danza Educativa in un contesto scolastico tradizionale.

Le due docenti sono consapevoli del valore di questa proposta. «Stare in natura rafforza il senso

46. Intervista online a Catia Castagna, 5/9/2023. Attrice e pedagoga, dal 2016 è formatrice e coordinatrice presso *Piccola Polis*. https://youtu.be/woj_n2WApQQ (u.v. 5/5/2024).

47. *IAIA outdoor education*, <https://iaiaedu.com/metodo-educativo/> (u.v. 5/5/2024).

48. Laureata in Scienze dell'educazione all'Università di Torino, è psicomotricista relazionale ed esperta in *outdoor education*.

di orientamento, i bambini si confrontano con il rischio e la paura e di conseguenza prevengono i pericoli. Viene stimolato il pensiero divergente [...] la capacità di gestire tempi e spazi che ci circondano e la capacità di utilizzare il tempo libero»⁴⁹. Strumento principe è la pratica assembleare o il *circle time*, per scegliere, condividere e riflettere sui diversi percorsi⁵⁰. L'esperienza ha messo in evidenza come la dimensione dello spazio esterno rappresenti una preziosa opportunità di vivere, arricchire e ampliare lo spazio interno, l'espressione corporea e il sé. L'istituzione scolastica ha autorizzato questo setting, inizialmente con qualche resistenza nel modificare il sistema scolastico tradizionale. L'aula all'aperto consente di praticare tutte le discipline *outdoor*. Questo setting genera sguardi sereni, libertà ed equilibrio nei bambini, sia nel "qui ed ora" che a lungo termine⁵¹.

Federica Cozzi, pedagoga e dottoranda in Teoria e ricerca educativa e sociale all'Università Roma Tre, illustra la sua visione sull'educazione alla sensorialità *indoor* e *outdoor* all'interno dei percorsi educativi per l'infanzia da lei coordinati: uno strumento che consente di amplificare la conoscenza e l'attenzione, essendo i sensi il primo motore dell'apprendimento. Tra i dispositivi educativi individuati nella sua attività di ricercatrice e coordinatrice pedagogica, la presentazione di un progetto trasversale che affianca alla progettualità classica la scelta di un oggetto – comune a diverse sezioni e strutture – utilizzato per stimolare osservazione e interazione, esperienze e ragionamento, un espediente narrativo che coinvolge la comunità educante, i bambini su diverse fasce di età, le famiglie. L'oggetto scelto viene inserito anche nei progetti dei collaboratori esterni⁵². Emerge inoltre una riflessione sulla necessità di recuperare il tempo di apprendimento dei bambini, che è naturalmente lento, attraverso un recupero della lentezza da parte degli adulti, liberandosi dalle richieste esterne e aumentando gli spazi dedicati all'osservazione.

Verde, eserciziario visivo per un confine confuso tra corpo e botanica è un libro fotografico che nasce dall'esperienza didattico-artistica di Hortus, un progetto di Delfina Stella⁵³, prodotto dal Centro di Rilevante Interesse per la Danza Virgilio Sieni, realizzato in collaborazione con l'Istituto

49. Intervista a Mariateresa Pegoiani, Brescia 15/9/2023. Mariateresa Pegoiani si dedica alla ricerca di strategie d'intervento nell'insegnamento didattico e relazionale. Formata con specialisti nazionali e internazionali, ha creato un suo metodo di lavoro senza compiti a casa. Dopo aver fatto esperienze in quasi tutti i livelli scolastici, è giornalista, scrittrice ed educatrice del benessere yoga.

50. Cfr. Alexander S. Neill, *I ragazzi felici di Summerhill*, trad. it. di Marco Amante, Forum, Milano 1971 (I ed. *Summerhill. A radical approach to child rearing*, Gollancz, London 1960).

51. Intervista a Mariateresa Pegoiani, cit.

52. Nella progettualità della danza educativa il tema costituisce l'elemento didattico trasversale al contesto educativo e scolastico, mentre l'oggetto singolo viene usato come stimolo all'interno di singoli incontri (Franca Zagatti, *La danza educativa*, cit.). Inoltre, nella progettualità del Teatro Ragazzi il lavoro di ricerca artistica sull'oggetto è una metodologia consolidata per l'ampia portata simbolica che acquisisce all'interno dello spettacolo (Giulio Molnà, *Teatro d'oggetti. Appunti, citazioni, esercizi*, Titivillus, Corazzano 2009).

53. Intervista online a Delfina Stella, 13/4/2024. Autrice, danzatrice e ricercatrice in ambito pedagogico e coreutico, è Ph.D. in Psicologia dello sviluppo e ricerca educativa. Dal 2019 al 2024 ha lavorato come assistente, danzatrice e ricercatrice con Virgilio Sieni. Dal 2020 collabora con Choronde Progetto Educativo.

Comprensivo Montagnola Gramsci di Firenze. Lo spazio della scuola si modifica, accoglie al suo interno delle piante con cui i bambini e le bambine cercano e creano una relazione attraverso il linguaggio della danza. Grazie a questa nuova presenza nascono esperienze di incontro, dialogo e relazione tra corpo e organismi vegetali, tra spazi interni ed esterni, con un focus sul punto di vista, per osservare, ricordare, incorporare e riproporre il movimento generativo delle piante. Un esempio di esperienza di danza sensoriale *indoor* per creare una sensibilità ecologica di cura e convivenza tra corpo e natura⁵⁴.

Tra i dispositivi utilizzati in *Hortus*, il ricorso a una scrittura “piantifica”⁵⁵, che consiste nella preparazione di lettere – scritte dalle operatrici – che le piante offrono ai bambini per presentarsi e dare inizio a un percorso di dialogo verbale e corporeo, fatto di domande e risposte, osservazioni e “danze interspecie” pensate come simbolo del possibile travaso tra dentro e fuori la scuola come dentro e fuori di sé.

La mappatura si è estesa anche oltre i confini italiani, soprattutto in Finlandia, con un’intervista a Paula Niemi⁵⁶, docente di pedagogia della danza presso la Savonia University of Applied Sciences di Kuopio. Dalle informazioni raccolte emerge una forte attenzione verso la dimensione sensoriale delle metodologie educative alla danza rivolte all’infanzia, purché siano inserite in una prospettiva multi-sensoriale e olistica. Educare alla danza attraverso i sensi, infatti, aiuta a sviluppare consapevolezza del corpo e dell’ambiente circostante, abilità cognitive, sociali ed emozionali, controllo delle proprie azioni, concentrazione e recupero della lentezza. Le attività di educazione all’aperto sono molto diffuse soprattutto nei periodi più miti dell’anno, grazie a un ambiente naturale di foreste vasto e diffuso su tutto il territorio, che concede diverse opportunità per attivare tutti i sensi. I materiali naturali che si trovano all’esterno vengono spesso portati all’interno per creare esperienze sensoriali che riguardano tutte le discipline artistiche. Tuttavia, nonostante il clima estremamente rigido, anche durante l’inverno si svolgono attività di gioco all’aperto: il freddo e la neve sono considerati come un’opportunità di apprendimento sensoriale, anziché come un ostacolo.

La mappatura delle operatrici e degli approcci metodologici

Con una attenzione agli studi di anatomia esperienziale, di pratiche somatiche e di ecosomatica nella pedagogia della danza, da Isadora Duncan a Rudolf Laban, da Margaret H’Doubler ad Anna

54. Virgilio Sieni — Centro Nazionale di Produzione, www.virgiliosieni.it/libro-verde-delfina-stella/ (u.v. 5/5/2024).

55. Cfr. Monica Gagliano, *Così parlò la pianta. Un viaggio straordinario tra scoperte scientifiche e incontri personali con le piante*, Nottetempo, Milano 2022.

56. Savonia, www.savonia.fi/opiskele-tutkinto/loyda-koulutuslasi/musiikki-ja-tanssi/tanssin-henkilokunta/ (u.v. 5/5/2024).

Halprin⁵⁷, da Andrea Olsen⁵⁸ a Claude Coldy, la nostra mappatura rileva la formazione interdisciplinare delle operatrici che spaziano dalle formazioni in danza contemporanea all'estero e in Italia, alla danza sensibile[®] e al corso per danzeducator[®] diretto da Franca Zagatti dal 1999⁵⁹.

In questa sede analizziamo gli approcci metodologici che sono emersi dalle domande del gruppo di lavoro, quali indicazioni teoriche e operative per coniugare danza e *outdoor education*.

Enrica Spada fonda la ricerca sulle pratiche coreosomatiche, per sostenere una coscienza motoria in un ambiente che dia «spazio ad immaginazione, ascolto e silenzio»⁶⁰. Integra gli studi labaniani e di Feldenkrais[®] con il pensiero tattile di Jean-Luc Nancy⁶¹, la somaestetica di Richard Schusterman, la Philosophy for Children, l'Embodied education secondo l'approccio metodologico del gruppo di ricerca omonimo diretto da Maria D'Ambrosio e la pedagogia di Emmi Pikler, che studia la motricità libera nella fascia 0-3 anni. Questo ampio sistema si rivolge sia all'educazione alla danza dai nidi alle scuole secondarie, sia alla formazione degli educatori e della loro «tonalità cinetica»⁶², fondamentale nella relazione educativa per osservare e comprendere gli stati del corpo individuale e dei gruppi. Particolarmente interessante il processo di lavoro sul *Corpo-faba*:

Sul ritmo del movimento degli animali, su come gli animali si spostano, su come noi possiamo entrare in sintonia, in empatia con loro [...]. Il lavoro con le bambine e i bambini nei nidi consiste nell'accordare il mio movimento con il loro, lasciando che dalla loro libertà di creazione e di movimento emergano storie astratte elaborate successivamente anche attraverso disegni spontanei. In alcune occasioni questi lavori sono stati assemblati in albi illustrati artigianali, come nel caso di un'esperienza durata undici mesi in un nido della periferia di Cagliari dove è stato prodotto il libro *Una formica*, donato poi alle famiglie come ricordo di fine anno.⁶³

Aline Nari lavora dal 1993 con bambini e ragazzi, parallelamente alla professione di danzatrice e coreografa contemporanea. Soprattutto durante la pandemia e successivamente nel suo approccio

57. Cfr. Franca Zagatti, *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Mousikè – Progetti Educativi, Bologna 2012; per una sistematica mappatura delle pratiche somatiche si veda Laura Aimò, *Danzare sulla soglia*, cit., pp. 137-188.

58. Cfr. Andrea Olsen, *Anatomia esperienziale. Trentuno lezioni pratiche: alla scoperta del nostro corpo attraverso l'esperienza che ne facciamo*, trad. it. Giovanna Nobile, RED, Como 1994 (I ed. *Body Stories: A Guide to Experiential Anatomy*, University Press of New England, Lebanon 1991); Andrea Olsen, *Body and Earth. An Experiential Guide*, University Press of New England, Lebanon 2002.

59. Figura professionale specializzata nella progettazione e conduzione di attività di danza nella scuola e nel contesto sociale. Cfr. *Centro Mousikè*, online: <https://mousike.it/danza-educativa-e-di-comunita/corso-per-danzeducatore/> (u.v. 8/5/2024).

60. Intervista online a Enrica Spada, 6/7/2023. Danzatrice e coreografa, laureata presso l'Università Folkwang di Essen, ha danzato in Italia e all'estero. Fonda due compagnie di danza per bambini e adolescenti nei primi anni Novanta in Sardegna. Sviluppa una metodologia di movimento educativo ludico-creativo-autobiografica, declinata in molteplici ambiti formativi, sociali e teatrali. Ha conseguito nel 2024 il dottorato di ricerca in Filosofia, Epistemologia e Scienze Umane all'Università di Cagliari con una tesi sulla danza e i linguaggi delle arti contemporanee per la coesione e lo sviluppo nelle aree svantaggiate.

61. Cfr. Enrica Spada, *Pensare il corpo e la danza con Jean-Luc Nancy*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 12, 2020, pp. 121-132, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/11812> (u.v. 13/5/2024).

62. Intervista online a Enrica Spada, cit.

63. *Ibidem*.

metodologico considera

la natura come un partner di lavoro, qualcuno su cui fare affidamento, da osservare e ascoltare nella sua mutevolezza di ogni giorno, come un amico fidato. Ogni proposta si lascia attraversare (e se necessario modificare) dalla luce del momento, dalla temperatura, dal colore del cielo, dall'umidità dell'erba, dal vento. Dunque, una volta create le condizioni di ascolto e calma, cerco di limitare all'essenziale le indicazioni delle proposte affinché i bambini stessi possano assecondare i loro desideri e modalità nello scoprire questa relazione, quest'amicizia con l'ambiente naturale⁶⁴.

La gradualità nelle proposte che accompagnano il silenzio e la lentezza facilita l'attraversamento dell'esperienza in *outdoor*, come il lavoro per piccoli gruppi o di un gruppo che guarda e uno che agisce. Infine, fondamentale tenere presente quale abitudine ci sia nell'uso di uno spazio esterno, per poterlo risemantizzare creativamente e avviare una diversa ritualità.

Valentina Fornetti⁶⁵, danzeducatrice[®] con esperienze maturate in ambito musicale e teatrale, collabora come educatrice con il LED Laboratorio educativo per bambini e famiglie⁶⁶, a Camponogara, in provincia di Venezia, dove conduce anche lezioni di danza educativa *outdoor*. Tra gli obiettivi principali dell'approccio metodologico di Fornetti si individuano: la capacità di stimolare gli aspetti immaginativi, ritmici e poetici del movimento dei bambini in natura, favorire lo stare insieme nell'entrare in relazione gli uni con gli altri, promuovere l'armonia tra il gruppo e l'ambiente, creare nuove e suggestive modalità di esplorare e abitare lo spazio naturale, con un'attenzione sensibile sia verso i bisogni dei bambini, sia verso le caratteristiche dell'ambiente naturale, inteso come parte del progetto educativo e non solo come luogo che ospita l'attività, secondo la concezione dello spazio come «terzo educatore»⁶⁷. Interessanti le proposte di esplorazione delle sonorità ambientali e naturali come input del movimento, l'utilizzo della sonorità vocale, del *Glockenspiel* e di piccoli strumenti a percussione.

Corpo, ambiente e gentilezza è il progetto che Marta Ciccone e Luisa Napolitano di Associazione Filieradarte aps realizzano dopo la pandemia per risocializzare le famiglie con la natura e fra di loro, stimolando lo stare nel corpo, la sensorialità e la relazione genitore-bambino. A partire dall'albo illustrato *Come un albero* di Maria Gianferrari e Felicità Sala, la ricerca di una scenografia naturale e immersiva nel parco regionale La Mandria, alle porte di Torino, permette di identificare una serie di spazi

64. Contributo scritto di Aline Nari, 5/1/2024. Lavora nella danza contemporanea, nell'opera lirica, nella danza urbana in Italia e all'estero, unendo ricerca e dialogo con pubblici trasversali. A lungo danzatrice nella Sosta Palmizi, fonda UBIdanza con Davide Frangioni, dal 2014 è autrice in ALDES. Consegue il dottorato di ricerca in Italianistica, ha insegnato Storia della danza all'Università di Pisa e pubblicato diversi saggi sulla letteratura e la danza teatrale del XVIII e XX secolo. Dal 2000 firma diversi spettacoli rivolti anche alle nuove generazioni su temi sociali e filosofici.

65. Bhakty Valentina Fornetti ha creato anche i progetti: *KIDDY PLAY 6-12 anni*, *Family Play[®] per genitori e bambini*, *FILI 7-70 anni*. Opera nella GraviDance[®], movimento e respiro consapevole per la preparazione alla nascita, e negli incontri di MovimentoAlchemico — mindfulness in movimento. Si sta formando in Costellazioni Familiari e Spacial Dynamics[®].

66. Mater Femina, Associazione che nel 2016 ha fondato il LED: www.materfemina.it/led-e-led-plus (u.v. 8/5/2024).

67. Cfr. Loris Malaguzzi, *I cento linguaggi dei bambini. L'approccio di Reggio Emilia all'educazione dell'infanzia*, Edizioni Junior, Bologna 2010.

naturali protetti, partner del gruppo: il lago delle rane, il teatro fra gli alberi, sentieri di collegamento, la delimitazione del cerchio rituale con elementi naturali. Il paesaggio sonoro polifonico è creato dal gracidiare delle rane, dalla musica classica, dal silenzio e dalle «fronde degli alberi che creavano un fruscio che potesse creare anche uno stimolo dinamico per il movimento. E quindi i corpi si sono quasi fusi con gli alberi con questo suono che conduceva»⁶⁸. Il percorso strutturato *indoor* e *outdoor* prevede una focalizzazione e una ripetizione di alcune attività anche per i più piccoli, per lasciare una traccia dell'esperienza sia sensoriale sia cognitiva.

Il caso del “Nido Creativo” di Valentina Fariello

La danzatrice Valentina Fariello porta avanti con la sua associazione *Nido Creativo*, progetti di educazione e creatività in natura e in sala su scala pedagogica con realtà in tutta Italia, lavorando in particolare sul senso del gesto somatico espressivo e danzato in natura⁶⁹. Corpo in movimento e spazialità sono i punti di osservazione attorno ai quali si costruisce il suo approccio educativo *outdoor*. «La traduzione diretta della sensazione dell'esperienza che l'elemento naturale mi dà»⁷⁰, sia che si tratti di «un'esperienza costruttivo-creativa» sia che sia il risultato di una «libera espressione corporea», è ciò che caratterizza la natura della relazione con l'ambiente circostante e la rende significativa.

In questo modo di intendere la pedagogia all'aperto, le proposte non sono sempre specifiche e strutturate rispetto alla relazione con gli elementi naturali, ma si concede invece al bambino una grande libertà di agire e compiere così un'esperienza di ricerca di sé. Questo approccio lascia lo spazio per poter strutturare un pensiero, ovvero un «atteggiamento su come entrare in relazione di nuovo con quelli che sono i nostri primi interlocutori, che sono appunto gli elementi naturali, e che per il bambino sono gli interlocutori più interessanti».

Durante il periodo pandemico, Fariello ha condotto molte esperienze all'aperto: «Ho pensato che la più grande delle difficoltà per i bambini fosse proprio il non essere più in relazione con il fuori di sé e il riscontro di quella che era la loro capacità di apprendere anche soltanto nello stare in relazione con gli elementi della natura» che «in quel momento era una risorsa quasi primitiva», caratterizzata da

68. Intervista telefonica a Marta Ciccone, 14/11/2023. Docente di scuola primaria, danzeducatrice®, *practitioner and educator* Child'Space® Feldenkrais, docente di Progressing Ballet Technique e Discipline Coreutiche e Animatrice Musicale. Progetta e conduce laboratori di danza educativa per asili nido, scuole dell'infanzia e per famiglie, corsi di danza per bambini, formazione per insegnanti e operatori. Crea *Nati per muoverci*, progetto per lo sviluppo motorio dei neonati e la promozione di una relazione genitoriale ad alto contatto. Cfr. www.filieradarte.eu (u.v. 1/11/2024).

69. Valentina Fariello lavora nel campo del teatrodanza con laboratori e spettacoli per ragazzi da più di venti anni. Si diploma in teatro corporeo alla Scuola internazionale di teatro Jacques Lecoq e si forma in teatrodanza e danza contemporanea all'accademia Tilt di Milano. Si forma, diploma e specializza in movimento ecosomatico e pratiche somatiche con Cinzia Delorenzi (formazione Rhizoma).

70. Intervista online a Valentina Fariello, 13/7/2023. Le citazioni successive, ove non specificato, sono tratte da qui.

grandi silenzi e qualità non più riproducibili in seguito.

Per far fronte alle difficoltà che si presentano nello svolgimento di una pratica di danza in natura, un ambiente che per dimensioni e caratteristiche può rivelarsi molto dispersivo, si ricorre a strumenti e strategie che cambiano in relazione all'età dei bambini.

Nella fascia di età 3-6 anni, il racconto fiabesco è uno strumento che crea coinvolgimento e attenzione, lavorando sul piano percettivo e immaginale.

Se riesci a connetterti con quello che è l'aspetto della favola o dello spirito o anche proprio dell'immaginazione stessa che puoi trovare nella forma della natura in quel momento [...] i bambini seguono il tracciato, altrimenti il rischio di dispersione è più alto.[...] Di contro, però, il loro gioco spontaneo in natura diventa estremamente più intenso e serio [...] sentono, secondo me, di non essere soli e sentono la sacralità, molto di più di farlo in una sala in cui vengono strutturate delle dinamiche.

Inoltre, «bisogna dosare bene i tempi» seguendo una dinamica di «espansione e contrazione», alternando, durante le proposte, delle fasi di rilascio a momenti di maggiore tensione per evitare un sovraccarico e una disconnessione dall'esperienza e dalla relazione con la natura.

Con i bambini più grandi «si può lavorare di più su un'attenzione specifica» o su una similitudine con gli elementi dell'ambiente, sia da «un punto di vista della morfologia sia della dinamica funzionale»; si crea una connessione profonda con l'elemento naturale, con uno sguardo rivolto anche verso lo spazio interno, identificando, ad esempio, «lo scorrere della linfa con lo scorrere del sangue, il corpo come tronco, i capelli come chioma, i rami come braccia o le mani come foglie, le radici nelle gambe. Questa metamorfosi diretta a livello botanico è intuitiva e dà una qualità che li incuriosisce direttamente».

Tra gli strumenti utilizzati nell'approccio metodologico, una particolare attenzione merita il ricorso alle favole antiche, soprattutto quelle legate alla cultura celtica, che rimandano a tutto ciò che è connesso alla natura, alla sua sacralità, ed è misterico rispetto alla percezione: «la simbologia numerica e astrale, i significati degli alberi o la funzione degli spiriti elementari quali le fate, le streghe, i folletti». Tutto si muove attorno a un'esperienza che è anche conoscenza delle antiche storie.

Il paesaggio naturale è anche un paesaggio sonoro da cui i bambini possono ricevere nuovi stimoli per esplorare il movimento e creare la propria danza. Ogni elemento presente in natura può trasformarsi in uno strumento e produrre suoni – sassi, bastoni, foglie, acqua – sui quali danzare. Ma è la voce il suono che più di tutti crea armonia con la natura, spazio in cui si può manifestare in tutta la sua potenza sia sonora sia evocativa, rimandando ad antiche tradizioni e antichi saperi. Inoltre, in uno spazio così mutevole, imprevedibile e in continuo movimento, il canto allenta le tensioni e il corpo si ritrova nelle vibrazioni della natura.

I bambini hanno bisogno della ritualità come elemento che identifichi e circoscriva lo spazio e la durata di una attività o di una esperienza, e che li rassicuri rispetto alla possibilità di ritorno al

proprio luogo di partenza. Il semplice gesto di recarsi all'aperto è già un rituale e, come questo, molti sono i modi in cui si può creare questa dimensione di ritualità: il disporsi in cerchio, la voce e il canto, piccole composizioni di gruppo o movimenti singoli attraverso l'uso e l'identificazione degli elementi naturali, danze. La ritualità non è solo entrare nell'esperienza, ma anche crearne l'uscita.

Le esperienze in natura vengono riproposte anche *indoor*, tramite la visualizzazione e la ricreazione nella sala di quanto vissuto all'aperto. Le esperienze vengono rievocate grazie all'uso del ricordo e del racconto o all'utilizzo di materiali provenienti dall'ambiente esterno: si creano cerchietti o maschere con elementi naturali o si traspone il mondo al di fuori in una miniatura, ad esempio creando «micromondi su tavolette d'argilla con gli elementi della natura». Si può «iniziare da questa micro esperienza per poterla ingrandire nel corpo successivamente, far partire la narrazione proprio da loro, che tipo di mondo o di natura stanno immaginando, per poi poterla danzare o mettere in scena».

Per quanto concerne il tema della disabilità, Fariello non ha riscontrato grandi problemi di accessibilità avendo avuto esperienza con bambini che non presentavano deficit motori importanti. Ha però osservato come gli elementi della natura e il corpo siano, in questi casi, dei canali di comunicazione ancora più potenti e forti.

Mediazione d'arte e danza educativa: il caso di Rosa Tapia

Sdoganata la presenza della danza e della performance all'interno dei musei nelle sue componenti di mercato e di partecipazione, ci concentriamo sulla mediazione dell'arte perché «negli spazi museali, la danza, quando media la fruizione delle opere esposte, concorre anche a ridisegnare lo spazio della percezione mettendo in evidenza ciò che prima non era visto o non era noto, e ridefinisce l'esperienza che il visitatore fa del tempo e dello spazio»⁷¹. La mediazione nei musei si orienta in due direzioni: gli artisti usano pratiche coreiche nella performance oppure gli operatori usano pratiche performative nella mediazione dell'arte⁷².

Abbiamo scelto di approfondire il caso di Rosa Tapia per diversi motivi: innanzitutto unisce la formazione in danza contemporanea con la museologia e le competenze di danzeducatrice⁷³; in

71. Susanne Franco, *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 12, 2020, pp. 217-236: p. 230, online: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11892> (u.v. 12/5/2024).

72. Cristina Francucci, Paola Vassalli, *Educare all'arte*, Mondadori Electa, Milano 2005. Elena Stradiotto del Dipartimento educativo della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino e Guarene (CN) sta orientando la mediazione d'arte con bambini verso la danza. Cfr. www.fsr.org (u.v. 7/11/2024).

73. Diplomata in danza presso il Conservatorio Nazionale J. M. Rodriguez, ha fatto parte della Compagnia Nazionale di Danza Contemporanea dell'Ecuador. Laureata in Museologia all'Università dell'Azuay, EC e in Lingue Straniere all'Università di Trento, ha collaborato a lungo con progetti di educazione informale attraverso la danza nelle scuole del Trentino. Dal 2012 lavora come museologa al Museo Geologico delle Dolomiti di Predazzo – MUSE. Nel 2013 diventa danzeducatrice[®].

secondo luogo opera presso la sede territoriale del Museo Geologico delle Dolomiti di Predazzo, in rete con MUSE – Museo delle Scienze del Trentino, in un contesto poco studiato nella prospettiva delle discipline dello spettacolo; in terzo luogo promuove da diversi anni uno specifico laboratorio, intitolato *Baby Geolabs*, dedicato alla fascia 3-6 anni.

L'esperienza didattica all'interno dell'istituzione museale, in collaborazione con esperti di geologia, si concentra sulla «mediazione dei contenuti scientifici nella comunicazione che possa arrivare alle varie fasce di età»⁷⁴. Il lavoro di rete e in *équipe* permette di elaborare degli interventi “pilota” che, dopo una fase di sperimentazione con gruppi prossimali, possano essere proposti al pubblico. L'educazione corporea, così centrale nel precedente lavoro di Tapia nelle scuole, diventa uno degli «obiettivi personali» e degli strumenti principali nella ideazione di *Baby Geolabs. Un mondo da scoprire*, perché «a volte si sente la mancanza del corpo nelle istituzioni», anche se il museo ha compiuto dei salti notevoli verso una nuova definizione di museo, «che deve essere accogliente, accessibile, divertente. Un museo che si occupa di tutti, delle persone, dell'ambiente, della società. In questa rimodulazione del museo, è proprio l'accessibilità che richiede il lavoro con il corpo»⁷⁵. Quindi il livello personale e artistico e il livello istituzionale hanno permesso l'apertura di un campo di lavoro che identifichiamo come politico per l'intrecciarsi di questi motivi diversi che permettono alla danza (nel nostro discorso educativa) di occupare lo spazio culturale⁷⁶.

Prima della pandemia il Museo geologico non aveva proposte per l'infanzia, perché «la geologia come materia ostica» rimaneva un ambito disciplinare per la scuola primaria. A partire dal bisogno di stare all'aperto, i laboratori intitolati *Un mondo da scoprire* dedicati all'infanzia e realizzati *outdoor* hanno stimolato l'individuazione di «prati intorno al museo, la zona del biolago», dove era possibile lavorare con i più piccoli attraverso i sensi. «Ho quindi sviluppato quattro laboratori che includono l'udito, il tatto, la vista, sollecitando uno o l'altro senso in particolare». Nel caso del lavoro con le rocce, l'accoglienza avviene attraverso la danza, con una struttura semplice, a ritmo binario in otto battute che si ripetono e aiutano i corpi a risvegliare l'attenzione. Poi si inizia il laboratorio «con una specie di caccia al colore delle rocce, che corrispondono a delle rocce specifiche: a volte sono marine, quelle più chiare, quelle vulcaniche più scure, quelle sedimentarie marroncine». Successivamente il materiale viene messo a disposizione e si creano dei sonagli con plastica riciclata e bottiglie. Con questi strumenti si inventano delle musiche che suscitano il movimento: «il vulcano che scuote tutto oppure sonorità più calme». Alla fine, il momento dei saluti può comprendere gesti dei bambini affetti da

74. Intervista online a Rosa Tapia, 28/7/2023. Le citazioni successive, ove non specificato, provengono da qui.

75. Tapia si riferisce all'ICOM, International Council of Museums, www.icom-italia.org/missione-di-icom-italia/. Cfr. a tale proposito il recente articolo di Patrizia Famà — Katia Franzoso — Michele Lanzinger — Romana Scandolari, *L'accessibilità alla radice del welfare culturale: il caso del MUSE*, in «Economia della cultura», fascicolo speciale, marzo 2023, pp. 87-91.

76. Cfr. Mark Franco, *Danza e politica: stati di eccezione*, in Susanne Franco — Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005, pp. 5-29: p. 9.

sordità e mutismo, «applausi del corpo, sonorità con il corpo», oltre agli strumentini creati che ognuno si può portare a casa.

In altre proposte dedicate ai rettili locali, come *Paco e i suoi amici*, ispirato al pareiasauro estinto, i bambini giocano con le impronte nella sabbia o su varie texture di sassi, dai ciottoli alla ghiaia, con i piedi nudi. «Non sono novità, ma sono proposte che i bambini forse non si aspettano da un museo di montagna, perché ancora faticano a togliersi le scarpe»⁷⁷.

In questo contesto *outdoor* quasi sempre si parte da una fiaba che introduce la storia: lo strumento più usato è il Kamishibai, un teatrino dove sono presenti stampe con disegni⁷⁸. In questo modo è stato possibile minimizzare lo spostamento del materiale deperibile dall'interno del museo e il corpo può entrare più facilmente nella storia. Un rituale di inizio è annunciato dal suono di due bastoncini di legno che provocano silenzio e attesa. Ogni disegno, ogni tabella permette di creare un'attività con i bambini:

la mano che copre il sole e poi lascia passare la luce; la mano che va a salutare l'altro; la mano che tocca la superficie, tocca l'erba, tocca il corpo... la mano che scopre! La mano che diventa uno strumento musicale [...]. Man mano che toglie una tabella, trovi un altro disegno e quindi si coglie nuovamente l'attenzione del bambino.

Questo percorso confluisce nel noto laboratorio di Bruno Munari sulle texture degli alberi della zona (larice, abete, pino): i bambini mettono un foglio sopra le cortecce e vi passano un colore di cera, creando un quadro⁷⁹ con le mani che hanno attivato precedentemente con la danza. Al termine i bambini portano a casa l'opera, come sempre accade in un laboratorio di arte.

Per quanto riguarda la musica, non è indispensabile nelle attività, ma come struttura facilita i bambini ad entrare o tornare in una presenza concentrata. Un secondo aspetto è l'educazione all'ascolto dei suoni naturali ai quali si arriva con gradualità, poiché il paesaggio sonoro esterno è molto pieno di stimoli che bisogna guidare a separare.

Per Tapia la danza è un modo di trasmettere dei concetti attraverso il corpo molto efficace. L'ambiente gioca chiaramente un ruolo importante, quando sia ombreggiato, un po' isolato dalle persone e dal traffico e con previsioni del tempo favorevoli. Infine le tempistiche in *outdoor* devono essere calibrate precisamente.

Nell'immediato futuro c'è l'intenzione di lavorare in un bosco con l'uso del Kamishibai per educare alla convivenza con il lupo, recentemente apparso nel territorio⁸⁰.

77. Da approfondire rispetto all'educazione coreica *outdoor* il programma di Arte Sella Education: <https://artesellaeducation.com/opere-da-incontrare/> (u.v. 12/5/2024).

78. Teatrino di carta giapponese, usato sia nel Teatro Ragazzi sia nella didattica museale. Per quanto riguarda la danza si avvicina alla funzione degli albi illustrati e dei libri mappe di stimolare la creatività del corpo.

79. Cfr. Bruno Munari, *Le texture*, a cura di Tonino Milite, Zanichelli, Torino 1983.

80. Cfr. Maria Bertolini, *L'albero dei lupi. Versione Kamishibai*, Artebambini, Bologna 2024.

Se i punti di forza individuati sono la progettazione in team, la sperimentazione pilota del laboratorio, l'integrazione di esperienze sensoriali immersive e della danza nella didattica museale, le aree di criticità riguardano l'unicità della proposta per la fascia 3-6 anni, mentre per fasce di età successive sono previsti percorsi correlati tematicamente. Il carattere di evento ha tuttavia il vantaggio di essere perfezionato rispetto alla sperimentazione iniziale attraverso le reazioni dei moltissimi gruppi che partecipano in una sola stagione.

Infine, il lavoro sull'accessibilità sfida chi progetta non solo a pensare «con il corpo di persone con disabilità», ma anche a collaborare con le associazioni. «E qui ritorna prepotentemente il corpo».

Conclusioni

Oltre all'individuazione di una pluralità di contesti educativi e culturali che condividono un pensiero pedagogico fondato sull'importanza di una educazione estetica *indoor* e *outdoor*, la mappatura rileva i contenuti metodologici che spaziano dalle pratiche di ascolto e osservazione, al rispetto dei tempi dell'apprendimento e dell'interiorizzazione delle scoperte, anche attraverso il recupero dell'immaginario e la creazione di canali di comunicazione tra interno ed esterno. La gradualità nei processi, l'individuazione degli spazi per le esplorazioni corporee, l'attenzione alla multidimensionalità degli accadimenti, il lavoro in *équipe*, richiedono alle operatrici spiccate competenze performativo-educative, provenienti dalla pedagogia, dalla filosofia, dalle pratiche somatiche e dalle discipline dello spettacolo.

Questo approccio metodologico complesso che coniuga la danza educativa con l'approfondimento della relazione del corpo con l'ambiente naturale che accende e intensifica la dimensione sensoriale, fisiologica, emozionale e spirituale del movimento, si potrebbe definire con l'etichetta critica di ecodanza⁸¹, in analogia con le pratiche ecosomatiche e in risposta a nuovi bisogni educativi del mondo dell'infanzia.

La polifonia delle voci qui presenti è l'esito di un processo di ricerca autoetnografica, partita da una comunità che opera riflettendo costantemente sulle pratiche e sulle metodologie, in dialogo con i contesti informali e istituzionali, per costruire ponti verso una visione non astratta della danza, ma rispondente ai bisogni dei corpi in crescita e di chi li accompagna.

81. Oltre al valore euristico e descrittivo di tale etichetta critica, riconosciuto da Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria estetica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 106, ci interessa lanciare una nuova proposta in relazione alle più recenti ricerche su danza ed ecologia. Cfr. Emanuele Regi, *Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», n. 12, 2, 2023, pp. 175-190.

Giada Cipollone

Coreografie dell’“Arcipelago” (2015-2023). Estetica, archeologia, ecologia nel lavoro di Annamaria Ajmone con il luogo¹

Introduzione

Per il suo modo irregolare di aggregare gli ambienti, per le strane morfologie dei suoi sistemi, per il suo richiamo al leggendario e al remoto, per le sue condizioni di lontananza e quindi spesso di resistenza, l’arcipelago costituisce un paesaggio ospitale per l’immaginazione e la costruzione di mondi possibili². È un ambiente associato alla sperimentazione radicale, dove possono coabitare reale e magico³, estemporaneo e permanente, le archeologie e gli incanti della materia.

Convocando l’arcipelago come luogo in grado di produrre movimento e trasformazione, la coreografa e danzatrice italiana Annamaria Ajmone avvia nel 2015 un progetto coreografico aperto. *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea*⁴ si compone di episodi coreografici, eventi e azioni performative vissuti prevalentemente in spazi non teatrali. A quest’altezza cronologica, Ajmone è un’interprete già affermata e una coreografa emergente, che decide di indirizzare il suo percorso autoriale lungo due direttrici progettuali. La prima è quella della creazione di opere, di spettacoli e

1. La redazione del testo si avvale del dialogo e della complicità, continua e profonda, di Annamaria Ajmone, che ringrazio.

2. Édouard Glissant elabora una teoria filosofica del pensiero arcipelagico, che a differenza di quello “continentale” – associato all’immobilismo e alla rigidità – dipende dalla mobilità e dalla relazione. Sul pensiero arcipelagico di Glissant si veda: Michael Wiedorn, *Think Like an Archipelago. Paradox in the work of Édouard Glissant*, SUNY Press, New York 2018. La proliferazione di studi e prospettive, che, spesso sulla scorta di Glissant, lavorano a partire dall’idea di isola e arcipelago, in un’ottica per lo più anti-coloniale e anti-imperialista, ha contribuito dagli anni Duemila alla fondazione di veri e propri campi di ricerca, come gli Archipelagic Studies, gli Island Studies e i Mobility Studies.

3. L’arcipelago costituisce un *topos* ricorsivo della letteratura di fantascienza: il riferimento principale è a Ursula Le Guin, alla saga di *Terramare*, ambientata in un arcipelago fantastico che si orienta su più orizzonti. Alla mappa che anticipa il testo sembra ispirarsi, anche visivamente, la pagina del sito di Ajmone dedicata al progetto. Cfr. Ursula Le Guin, *Terramare. La saga completa*, Mondadori, Milano 2013.

4. Annamaria Ajmone, *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea*, online <https://www.annamariaajmone.com/arcipelago.html> (u.v. 5/5/2024).

produzioni da destinare prevalentemente ai circuiti della scena; la seconda – inaugurata da *Arcipelago* e arricchita dall’esperienza curatoriale di *Nobody’s Indiscipline*⁵ condivisa con Sara Leghissa – si rivolge alla sperimentazione di pratiche, svincolate dalle esigenze produttive e “artistiche” e libere di sprigionare nuove intensità creative⁶ e relazionali.

Arcipelago nomina gli esperimenti di scrittura accomunati dal desiderio di generarsi e accadere, in modo instabile, «all’interno di luoghi vissuti e definiti in quanto dimore, soggiorni, ripari, ma non necessariamente case»⁷. Forme temporanee e inedite di «accampamento»⁸, dove prevale non tanto il desiderio della relazione, anche politica, con lo spazio pubblico o il paesaggio naturale. Lo spazio alternativo a quello del teatro per Ajmone apre piuttosto alla ricerca di nuovi metodi compositivi, nuove regole e grammatiche di creazione, che lasciano esplorare tecniche e stili coreografici diversi da quelli utilizzati per le produzioni destinate alla scena. La scrittura coreografica rinuncia a un immaginario preventivo e non si deposita nella formalizzazione di partiture di movimento, ma prova a prodursi solo e radicalmente a partire dalla relazione tra il corpo e il contesto specifico⁹.

La relazione con lo spazio informa da sempre, in modo irrinunciabile, le idee e le prassi della scrittura scenica e coreografica¹⁰. In questo caso però, la considerazione del luogo varia da una sua assunzione meramente “scenografica” che lo identifica come contesto dato, stabile e predeterminato a un approccio che invece lo guarda come «funzione drammaturgica»¹¹, materia agente e compositiva,

5. *Nobody’s Indiscipline* è una piattaforma di ricerca open-source che nasce per attivare, sostenere e promuovere processi di relazione e scambio nel campo delle arti visive e performative. Organizzata in Italia da Annamaria Ajmone e Sara Leghissa, dal 2016, *Nobody’s Indiscipline* ha radunato negli anni, abitando diversi spazi, gruppi mutevoli di artisti, curatori e studiosi, con l’ambizione di condividere e far circolare le pratiche e le conoscenze artistiche anche fuori da logiche produttive e dentro il valore di un fare insieme e comune.

6. «Se vogliamo attestarci sulla fotografia del presente, e anche del presente nazionale (e qui ancora siamo imprecisi nel definire un territorio che nell’ambito della danza forse comincia solo oggi a presentare caratteristiche identitarie storiograficamente definite), occorre fermarci prima dell’aggettivo ‘artistica’ e rimanere fermi al concetto di ‘pratica’ e da qui, da questo ancoraggio minimo ma concreto, ripartire per cercare di nominare di volta in volta, al di là di stereotipi ed etichette, la pratica che stiamo osservando» (Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 196).

7. Annamaria Ajmone, *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea*, cit.

8. «[...] la danza può essere ora più che mai in avanguardia, nel momento in cui viene calata nella cultura della prossimità che la città comporta. Non solo nelle piazze e nei centri storici facilmente accessibili, ma anche e soprattutto nei luoghi di confine, in quelle faglie “di nessuno e di tutti” in cui è possibile inventare inedite forme di “accampamento”» (Fabio Acca, *Introduzione*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, a cura di Fabio Acca, n. 30, 2021, pp. 9-15: p. 13).

9. Si sceglie qui di utilizzare la nozione, più generica, di contesto specifico, per non incorrere nella necessità di dover dedicare molto spazio alla problematizzazione dell’idea di *site specificity*. Si rimanda almeno ai testi (alcuni dei quali verranno citati): Miwon Kwon, *Un luogo dopo l’altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Postmedia, Milano 2022 (I ed. *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge 2002); Nick Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London and New York 2000; Mike Pearson, *Site-specific Performance*, Palgrave MacMillan, London 2010; e per la danza Victoria Hunter, *Moving sites. Investigating Site-Specific Dance Performance*, Routledge, London and New York 2015; Victoria Hunter, *Site, Dance and Body: Movement, Materials and Corporeal Engagement. Documentation*, Palgrave Macmillan, London 2021.

10. Cfr. Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2022 (I ed. 1992).

11. Cfr. Rossella Mazzaglia, *Danza e spazio. Le metamorfosi dell’esperienza artistica contemporanea*, Mucchi, Modena 2015.

che contagia non solo il lavoro dell'allestimento e dell'adattamento ma anche quello della creazione.

La scrittura coreografica di *Arcipelago* immagina ogni volta una composizione azionata dall'agire della danza con lo spazio e il suo tempo, le sue architetture e atmosfere, i corpi che lo abitano, le temperature relazionali.

Nel corso del tempo il progetto muove dalla valorizzazione estetica e visiva del luogo verso un suo trattamento prima più “archeologico” – interessato alle storie, anche più invisibili e fantasmatiche, dei luoghi – e poi più radicalmente “ecologico”, che intende il luogo come un ecosistema prodotto dalla relazione orizzontale tra corpi e materie, non solo umane.

Il testo propone un attraversamento del progetto *Arcipelago* di Annamaria Ajmone, individuando strutturalmente tre zone, tre gruppi di “isole”/creazioni, che in una logica non necessariamente progressiva, identificano tre tipologie del lavoro coreografico con il luogo.

La prima isola denota un modo di abitare lo spazio come “scena”. Si popola di alcuni episodi iniziali in cui a prevalere è un'estetica del luogo, che il corpo tende a sfruttare ed esibire nelle sue qualità visive e “scenografiche”.

Sulla seconda isola la scrittura coreografica prova a “situarsi” mobilitando non solo il livello estetico ma anche le storie, le identità e le memorie, anche spettrali, dei luoghi abitati.

La terza isola, che ospita gli episodi più recenti, vede radicalizzarsi un approccio ecologico alla creazione. Non si tratta di premiare il luogo, o di far emergere il suo nascosto: la ricerca compositiva si immerge e si relaziona con il divenire di un ecosistema, movimentato dalle relazioni, vitali e continue, tra i corpi e le materie.

Prima Isola (2015-2016). Estetica

“Büan”, 2015

Il primo episodio di *Arcipelago* si intitola *Büan* e viene prodotto nel 2015 per un'edizione della Biennale Danza di Venezia diretta da Virgilio Sieni. Il progetto si inserisce in una visione curatoriale, che il coreografo porta avanti in tutto il quadriennio della sua direzione (2013-2016), particolarmente orientata alla ricerca dei linguaggi del corpo in relazione al contesto della città¹². Negli spazi dello Squero di San Trovaso – cantiere di costruzione, riparazione e rimessaggio delle gondole e di altre imbarcazioni – Annamaria Ajmone per tre giorni abita lo spazio provando a sviluppare una pratica coreografica, in grado di integrare la danza nella specificità del luogo.

12. Cfr. Laura Sciortino, “Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe”. *Riflessioni dall'ultima “Biennale Danza” di Virgilio Sieni*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 189-209, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7677> (u.v. 3/5/2024).

La ricerca si interroga in particolare sulla soglia tra l'interno, fucina storica, salda e protetta del lavoro artigianale, e l'esterno, esposto su una zona di sosta e passaggio tra le più percorse e trafficate della città. Questo doppio fronte, fisico e simbolico, viene richiamato già dal titolo. "Büan" è una parola che in tedesco antico vuol dire "abitare". Nell'evoluzione al tedesco moderno, la parola – che diviene Bauen – passa a significare "costruire". È Heidegger a inaugurare una riflessione che opera filologicamente sul mutamento semantico della parola¹³. *Büan* indica in origine un certo trattenersi transitorio, non ancorato necessariamente alla logica temporale del restare e a quella spaziale dell'edificio. Il costruire non è dunque preliminare ma piuttosto derivato dall'abitare¹⁴. Lo Squero di San Trovaso tiene insieme entrambi i luoghi dell'abitare come costruire (l'interno, il cantiere, che oltre che essere di per sé un edificio, è anche un luogo per costruire altro) e dell'abitare come trattenersi (l'esterno, sulla sponda, da entrambi i lati, del canale). Il progetto coreografico prova a contestare dunque la stabilizzazione del senso dell'abitare come rimanere, tornando all'idea prima originaria, poi quasi ossimorica, dell'abitare come praticare temporaneamente, forzando l'inversione tra l'esistente e persistente (il costruito) e il possibile e temporaneo (l'abitare).

La pratica dell'abitazione temporanea, che viene qui per la prima volta sperimentata e che poi sottotitola tutto il progetto *Arcipelago*, istituisce una forma di conoscenza che si traduce in una metodologia compositiva. In *Büan* «si innesca la riflessione della coreografa sullo spazio come un qualcosa da vivere e da cambiare, da modificare con l'azione fino a rendersi elementi interni, al pari dei mattoni, delle gondole, del selciato e dei panni stesi ad asciugare»¹⁵.

Sfruttando la dialettica tra esterno e interno, passaggio e sosta, transitare e costruire, la creazione per questo primo appuntamento scrive una partitura per la danza, che però si lascia modificare dall'ambiente, soprattutto dallo spazio acquatico e mobile che si apre tra il pubblico e la scena. La laguna tra le due sponde costituisce un agente prezioso e incontrollabile, che feconda la coreografia contribuendo alla sua scrittura ed esperienza. Spazio di mezzo, spazio di soglia, il flusso dell'acqua, abitato a sua volta da gondole, barche, persone in movimento, interviene nell'immagine e viene processato dalla composizione.

«La scena è lo spazio dove mi trovo, all'inizio era già data, la utilizzavo come scenografia pur volendola rifiutare, pur non volendo sfruttare l'immagine, la bellezza, la confezione di quel luogo; il pubblico era frontale, non si poteva muovere»¹⁶.

Questo assorbimento della danza nello spazio dello Squero crea una scena, incorniciata dal

13. Cfr. Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, trad. it. di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 97.

14. Il ragionamento di Heidegger non approfondisce ulteriormente e piuttosto si sposta sulla pista esistenziale che interroga l'abitare come abitare, essere nel mondo, in quanto mortale e di passaggio.

15. Lucia Oliva, *Siamo come vulcani*, in Annamaria Ajmone, *Arcipelago Booklet*, online: <https://www.annamariaajmone.com/media/arcipelago/AA-Pratiche-Booklet.pdf> (u.v. 3/5/2024), pp. 18-23; p. 19.

16. Conversazione con Annamaria Ajmone, Milano, 21 febbraio 2024.

movimento dell'acqua, a cui il pubblico assiste frontalmente dall'altro lato del canale. La narrazione dell'immagine è sostenuta dalla sequenza musicale, a cura di Federica Zamboni, che realizza un mix di musiche di Moondog.

La bellezza della scenografia incide sul lavoro di creazione, che tende a esibire un'estetica del luogo. Il corpo, come una bussola, catalizza le direzioni dello sguardo, indicando o integrando l'immagine dell'ambiente. Ed è questa memoria scenografica, questa esperienza non ripetibile di un luogo aumentato e attivato dalla danza, che rimane quando questa prima abitazione si conclude.

“Solo”, 2015

A un nuovo invito di Virgilio Sieni risponde la creazione di *Solo* nel settembre 2015. Si inserisce nell'ambito de *L'Atlante del gesto*, un ciclo di azioni coreografiche che Sieni concepisce per l'inaugurazione della nuova sede milanese di Fondazione Prada, per la prima volta committente di un progetto di arti performative. *Solo* si colloca negli spazi del cinema, è una *durational performance* che viene immaginata in stretta connessione con la sala cinematografica. Il titolo accentua la dimensione solitaria della creazione, in contrasto con il carattere spesso gruppale, corale di molti lavori del resto del ciclo coreografico. È un primo riferimento allo strumentario adoperato dalla composizione, che non si relaziona ad altri corpi e gesti, ma solo allo spazio del suo situarsi. Il corpo abita il cinema, che in questo caso non agisce solo in qualità di contenitore, ambiente della scena, ma anche nella sua funzione di dispositivo. Il concept di *Solo* si connette infatti direttamente a un'opera cinematografica: si avvale della collaborazione di un ambiente sonoro, costruito dalla musica originale del film *La Région centrale* di Michael Snow del 1971.

Per la realizzazione del documentario, poi perno fondamentale del cinema sperimentale canadese, Michael Snow – oltre che cineasta anche scultore, fotografo e musicista – fa costruire un apparecchio di ripresa meccanico, capace di eseguire movimenti complessi e in tutte le direzioni (orizzontale, verticale, diagonale, circolare) a 360 gradi. Il braccio robotico, a cui viene montata una camera, viene attivato sulle montagne desertiche del nord del Québec dove riprende il paesaggio eseguendo movimenti azionati da remoto. Il film è il risultato di un montaggio di tre ore di riprese.

Ho composto i movimenti della macchina da presa e creato una partitura generale per il film. Pierre [Abbeoos] ha trovato un sistema per impartire comandi alla macchina e consentirle di muoversi in diversi percorsi attraverso nastri sonori. A ogni direzione viene assegnata una diversa frequenza di un'onda sinusoidale elettronica. Questo procedimento crea uno strato di toni diviso in cinque sezioni, che partono da frequenze molto alte, intorno ai 10.000 cicli al secondo, e si abbassano fino a circa 70 cicli. Le informazioni sulla velocità sono trasmesse in termini di battiti o impulsi, che vanno da lenti a veloci. Lo spazio sonoro è quindi diviso orizzontalmente, in un modo che è da un lato equivalente e sincronizzato allo spazio visivo, e dall'altro agisce come una sorta di contrappunto. In ogni caso, questo spazio sonoro stratificato ma semplice costituisce la colonna sonora. La macchina può essere azionata a distanza con una serie di manopole e inter-

ruttori. Il rapporto suono-immagine nei film è un intero mondo di conversazione a sé stante.¹⁷

La colonna sonora del film funziona come una sorta di drammaturgia che assegna ad ogni frequenza una tipologia di direzione, creando un totale di cinque sezioni tonali che stratificano lo spazio sonoro. Se nel film la colonna sonora entra in “conversazione” con le immagini, in *Solo* la musica dialoga con la danza di Annamaria Ajmone. Sopprimendo la componente visiva del film, Ajmone non tenta tanto di sostituirsi all’immagine, ma di provare a lavorare come quella telecamera potenziata: fare con la danza quello che quell’occhio senza corpo fa nel film, esplorare e indagare lo spazio-tempo senza i vincoli della gravità e capacità di azione umana.

Strappando il video dal suo sonoro, un suono creato per imitare l’appendice metallica, l’opera viene citata in un modo che si allontana dal suo integrità originale: l’attenzione infatti si sposta dal paesaggio alla macchina. Di conseguenza, il corpo e i movimenti di Ajmone diventano il braccio meccanico, la sua azione, il paesaggio e il film, tutto nello stesso momento.¹⁸

Il paesaggio in questo caso non è quello arido e remoto del Québec, ma quello della sala coreografata dal movimento del pubblico. La danza prova a muoversi in ogni direzione possibile, lavorando sugli elementi della distanza, dell’intensità e della velocità. In *Solo* il luogo, quello del cinema, viene attivato nella sua funzione estetica non di spazio ma di tecnologia, dispositivo euristico di indagine e riflessione sulla durata e sul tempo.

Intermezzo: “Innesti”, 2015

Solo qualche mese più tardi, nel dicembre 2015, Ajmone è invitata all’Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Immagina e realizza una performance ambientata in una delle sale dell’edificio, che ha sede presso l’Hôtel de Galliffet, un *hôtel particulier* della seconda metà del Settecento. Per questo spazio concepisce il lavoro di *Innesti*, che rappresenta un primo transito oltre la ricerca di un impatto visivo-estetico prodotto dalla relazione tra immagine del luogo e movimento del corpo.

Ajmone compone nella struttura fisica dello spazio, nelle sue geometrie e nel suo ritmo, senza

17. Micheal Snow Project, *The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2006, p. 60: «I composed the camera movements, made an overall score for the film. Pierre [Abbeloos] worked out a system of supplying the orders to the machine to move in various patterns by means of sound tapes. Each direction has a different frequency of an electronic sine wave assigned to it. It makes up a layer of tones divided into five sections starting very high, about 10,000 cycles per second, down to about 70 cycles. The speed information is in terms of beats or pulses going from slow to fast. So the sound space is divided up horizontally, which makes it equivalent and synchronous to the eye space in some ways, but in others it’s a foil to it. Anyway, this layered but simple sound space is the sound-track. The machine can be operated remotely with a set of dials and switches. The sound-image relation in films is a whole world of conversation in itself».

18. Lauren Mackler, *A Machine and a Body*, in Annamaria Ajmone, *Arcipelago Booklet*, cit., pp. 24-27: p. 24: «By stripping the video from its sound, a sound made to mimic the metal appendage, they quote from the work while divorcing the piece from its previous integrity: turn the focus away from the landscape and onto the machine. As a result, Ajmone’s body and movement becomes the mechanical arm, its performance, the landscape and the film all at once».

enfaticamente la bellezza delle sue forme ma provando anzi a danzare oltre e «fuori-luogo»¹⁹. La monumentalità della sala è infatti contrappuntata dalla suggestione della *ballroom*, sostenuta dalla scelta musicale a cura di Palm Wine. Disattendere la promessa del luogo, con l'innesto di un elemento impensabile, è un'azione che permette di transitare verso una nuova ricerca, meno affezionata alla compattezza dell'immagine e più interessata a cercare spazi di contraddizione, crisi, imprevedibilità. In questa logica ragiona anche la versione filmica di *Innesti*, concepita e realizzata da Sara Bonaventura. Un'opera di *screen dance* che non si limita a documentare l'azione coreografica, ma la interpola sia sul piano visivo che acustico con le riprese di luoghi residuali e meno suggestivi di Parigi, principalmente la vecchia ferrovia abbandonata di Petite Ceinture, le immagini da Godard e Duras, il racconto di una *voice over*²⁰.

Il transito da *Innesti* conduce verso una seconda isola di creazioni, dove è possibile osservare uno scarto verso un trattamento più che estetico del luogo.

Seconda Isola (2016-2021). Archeologia

“Antala”, 2016

I Musei Civici di Reggio Emilia accolgono una nuova tappa del progetto *Arcipelago*. Ajmone svolge un periodo di residenza presso le sale del Palazzo dei Musei della città, che ospitano tra le altre le raccolte geologiche, mineralogiche, botaniche, zoologiche. È l'occasione per mettere alla prova della sperimentazione una lunga storia personale di fascinazione per le scienze naturali e in particolare per la letteratura tematica sul mondo naturale, animale e vegetale²¹, che diventerà una cifra riconoscibile nel percorso coreografico successivo di Ajmone²².

Antala deve il suo titolo al nome dalla pianta favoleggiata da Leo Lionni ne *La botanica parallela*, una specie botanica originaria dello stato indiano, che presenta la caratteristica di una foglia masticabile con delle piccole coppe, in grado di distillare rugiada nel tessuto della pianta.

Dieci anni fa mi trovavo a Damshapur, nello stato di Orissa, India, dove un collega mi raccontò delle strane proprietà di una pianta, l'*Antala Ichsinensis*, che cresce sui pendii del monte Tanduba. I pastori che in quella regione fanno pascolare le loro caprette nere ne colgono le foglie per masticarle. Un giorno chiesi a uno di essi: “Perché mastichi quella foglia?” Egli mi rispose: “Perché quando chiudo gli occhi mi sembra di diventare uno specchio; e dentro lo specchio vedo me stesso rovesciato.” Allora provai anch'io e dopo pochi minuti mi vidi seduto davanti a me

19. L'espressione è di Stefano Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018, p. 101.

20. Cfr. Sara Bonaventura, *Innesti*, online: <https://www.s-a-r-a-h.it/index/collaborations/innesti> (u.v. 3/3/2024).

21. Annamaria Ajmone, *Statement su “Antala”*, online: <https://www.iteatri.re.it/spettacolo/annamaria-ajmone/> (u.v. 11/4/2024).

22. Il riferimento è in particolare a *No rama* del 2019 e *La notte è il mio giorno preferito* del 2021.

stesso come un vecchio amico che era venuto a farmi visita.²³

L'universo botanico di Lionni inventa piante che, con proprietà leggendarie, dislocano ed esaltano le percezioni, suggerendo una riflessione sulla natura mutante delle cose e delle identità.

Antala tenta di operare coreograficamente quello che Lionni compie con la scrittura: adotta, cioè, una prospettiva archeologica-fantastica, scovando e incarnando una pianta impossibile che si infiltra e muove la collezione e media lo spazio museale²⁴.

L'archeologia è sempre più concepita non tanto come scoperta del passato, quanto nei termini delle differenti relazioni con ciò che rimane del passato. Ciò ha posto le basi per istanze di carattere antropologico circa la performance e la costruzione del passato nella memoria, nella narrativa, nelle collezioni (di fonti testuali e materiali), negli archivi e nei sistemi di documentazione, nell'esperienza del luogo.²⁵

Il metodo archeologico, che catalizza con sempre maggior forza la teoria dei media²⁶ e parzialmente gli studi teatrali, della performance²⁷ e della danza²⁸, suggerisce uno stile di ricerca che si rapporta al passato, nella chiave non della scoperta autentica ma della mobilitazione creativa²⁹. Si tratta di una postura epistemologica, che rompe con l'illusione positiva, evolutiva e lineare della storia e apre alle sue riemersioni obliate e sommerse³⁰.

Antala si costruisce nella convinzione che, descrivendo realisticamente un passato impossibile, si possa davvero arrendersi, felicemente, allo stato di multiformità e continua trasformazione, delle cose e del mondo, al presente e al futuro.

Il corpo di Ajmone, vestito da un costume su cui sono stampati antichi erbari e bestiari, scava dentro l'inafferrabile processo di metamorfosi degli elementi. Laddove nella natura, reale e "parallela",

23. Leo Lionni, *La botanica parallela*, Gallucci, Roma 2011 (I ed. Adelphi, Milano 1976), p. 18.

24. Susanne Franco, *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 12, 2020, pp. 217-236: p. 221, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/11892> (u.v. 3/5/2024).

25. Gabriella Giannachi – Nick Kaye – Michael Shanks (edited by), *Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, Routledge, London and New York 2012, p. 2: «Archaeology is increasingly understood less as the discovery of the past and more in terms of different relationships with what is left of the past. This has foregrounded anthropological questions of the performance and construction of the past in memory, narrative, collections (of textual and material sources), archives and systems of documentation, in the experience of place».

26. Jussi Parrika, *Archeologia dei media*, Carocci, Milano 2019; Anna Caterina Dalmaso – Barbara Grespi (a cura di), *Mediarcheologia. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina, Milano 2023.

27. Mike Pearson – Micheal Shanks, *Theatre/Archaeology*, Routledge, London and New York 2005; Gabriella Giannachi – Nick Kaye – Michael Shanks (edited by), *Archaeologies of Presence*, cit.; Nele Wynants (edited by), *Media Archaeology and Intermedial Performance Avant-Gardes in Performance*, Palgrave Macmillan, London 2018.

28. Mark Franko, *Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe*, in «History of the Human Sciences», n. 24, 2011, pp. 97-112, ora in Mark Franko – Alessandra Nicifero, *Choreographic Discourses. A Mark Franko Reader*, Routledge, London and New York 2019, pp. 81-95.

29. Mike Pearson – Micheal Shanks, *Theatre/Archaeology*, cit., p. 131.

30. In questo senso, il metodo archeologico si apparenta anche alla ricerca "hauntologica", che sposta il fuoco dai media e dalle tecnologie alle figurazioni sociali represses e marginalizzate dalle storie maggiori.

i confini e i contorni si rinnovano sempre e risultano imprevedibili, la coreografia di *Antala* si toglie dal desiderio di afferrare e padroneggiare i livelli delle trasformazioni. Piuttosto, prova a derubricare l'intenzione scientifica, tutta umana, di definire stati e processi e si approssima alla possibilità percettiva di un continuo mutare. La stanza del Museo si trasforma da un sito abitato da archeologie concrete, stabili e reali a un sito possibile, dove riarticolare i confini delle storie, anche immaginate, per sperimentare un modo dell'abitare che sfondi le tassonomie percettive e accolga le relazioni, reali e fantastiche, tra gli elementi e le storie delle materie.

“Luglio”, 2020-2021

Luglio è la performance o, meglio, il format, con cui si concretizza scenicamente il dialogo tra Annamaria Ajmone e la *sound artist* berlinese Felicity Mangan. La fase di germinazione del progetto coincide con una corrispondenza epistolare, uno scambio privato di testi e immagini, che prende avvio nel 2020, incoraggiata anche dall'inizio della pandemia. Le due artiste decidono di orientare ogni manifestazione di *Luglio* con questa mappa di riferimenti e immaginari, che ciascuna attiva, rielabora, tradisce durante la performance. La traccia di Ajmone, in continuità con *Antala*, approfondisce la capacità archeologico-fantastica del corpo di archiviare le trasformazioni continue, reali e invisibili, del paesaggio specifico. Per la costruzione dello spazio sonoro, Mangan tratta e processa registrazioni di timbri di voci animali e *field recordings*, generando ambienti bioacustici fortemente ancorati a suoni analogici. Dopo due apparizioni a Firenze e Berlino³¹ nel 2020, la performance viene presentata dalla curatrice Caterina Molteni in una versione *site specific*, in alcune delle aree visitabili del Cimitero Monumentale della Certosa di Bologna. Per l'occasione *Luglio* si dota del sottotitolo “Sull'azione salutare del magnetismo animale e della musica” e si avvale della partecipazione speciale di Cristina Kristal Rizzo, che è invitata a relazionarsi con l'ambiente concepito da Ajmone e Mangan. Nella fase di preparazione, le due artiste si scambiano materiali e ricerche sul cimitero, inteso come luogo solo in apparenza immobile e silenzioso. Osservando in particolare le figure dei coniugi Anna Bonazinga e Pietro D'Amato, lei sonnambula, chiaroveggente e guaritrice, lui fondatore della Società Magnetica d'Italia, entrambi cultori del mesmerismo, le artiste esplorano approcci conoscitivi alternativi capaci di intercettare gli scambi di informazioni, le connessioni e le trasmissioni materiche e fantasmatiche tra le diverse entità, minerali, vegetali e animali, che abitano il cimitero. Il sottotitolo di *Luglio* parafrasa il titolo del trattato *Prodromo sull'azione salutare del magnetismo animale* scritto dal medico Angelo Colò e pubblicato nel 1815 a Bologna per la Tipografia Lucchesini – dove operava il

31. Rispettivamente per il *Festival Hortus*, a Firenze, nel 2020 e nella versione *Luglio. Echolocation* per il festival musicale *3hd*, a cura di Creamcake, a Berlino nel 2020.

“gabinetto medico-magnetico” di Bonazinga e D’Amato – città tra le più sedotte dalle ipotesi mentaliste di Mesmer.

Per spiegare come le forze astrologiche causassero azioni a distanza, Mesmer ipotizzò l’esistenza di un fluido rarefatto a cui diede il nome di *fluidium* [...]. Il *fluidium* apparve sullo sfondo del concetto newtoniano di etere, un fluido invisibile che permeava lo spazio e agiva da mezzo statico per la gravitazione e il magnetismo [...]. L’etere era anche una dimora intermedia per ogni tipo di intuizione animista e forza spettrale che rifiutasse di accettare le leve e gli ingranaggi della cosmologia meccanicista.³²

Il prelievo artistico, al di là della teoria mesmeriana, si confronta con questo desiderio di sfondare il regime percettivo meccanicista, per provare a immaginare dimore intermedie, dense di scambi di energie tra materie, temporalità, storie in continua comunicazione. «Danzare con i fantasmi che rimangono»³³, premendo sulla capacità della coreografia di evocare presenze³⁴, significa dunque creare uno spazio abitabile per le forze spettrali, intese come figurazioni sociali del rimosso, strutture del sentire tramite cui accedere a delle formule alternative di conoscenza³⁵. Tra sospetto e incanto, la danza di Ajmone prova a seguire il percorso di un flusso costante, istituendo un nuovo campo “magnetico” di relazioni possibili, un ambiente comune per individui, corpo sociale, memorie, energie, immaginazioni.

Mangan per la composizione lavora sulla registrazione e la spazializzazione di echi sonori, di registrazioni ambientali, provando a tradurre sonoramente un’idea “salutare” di armonia e flusso bioritmici.

Cristina Kristal Rizzo è chiamata a interagire e contaminare questo ambiente sospeso, tra il magico e il materiale: la sua autorialità scombina e rilancia le intuizioni iniziali, aprendo una possibilità ulteriore di abitare temporaneamente un luogo felicemente e produttivamente “infestato”.

Terza Isola (2021-2023). Ecologia

Alla fine del 2021, Ajmone viene invitata al Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia, per il secondo atto della mostra *site-specific Gestus*, curata da Video Sound Art. È la prima emersione di *Senza Titolo*,

32. Erik Davis, *Techgnosis. Mito, magia e misticismo nell’era dell’informazione*, trad. it. di Francesca Massarenti, Nero, Roma 2023, p. 74 (I ed. *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, North Atlantic Books, Berkeley 2015).

33. Conversazione con Annamaria Ajmone, Milano, 21 febbraio 2024.

34. «My use of the term “haunting” is [...] to emphasize choreography’s capacity to invoke absent presences [...]. Haunting messes up time and accounts for apparitions when we least expect them» (André Lepecki, *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, London and New York 2006, p. 28).

35. Cfr. Avery Gordon, *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*, a cura di Stefania Consigliere e Federico Rahola, DeriveApprodi, Roma 2023 (I ed. *Ghostly Matters. Haunting and the sociological imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997).

un progetto che sviluppa dal 2021 e che finora ha abitato gli spazi del Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia (2021), del Museo di Castelvecchio di Verona (2022), della Triennale di Milano (2023) e La Pista 500 della Pinacoteca Agnelli di Torino (2023).

Senza Titolo rappresenta l'approdo a una terza e più recente isola di creazioni di *Arcipelago*, in cui la composizione radicalizza il lavoro con lo spazio, in senso sottrattivo. Lo sforzo di attribuzione di significato, attraverso la relazione estetica tra spazio e corpo, oppure attraverso la ricerca archeologica di storie sommerse e suggestioni possibili, viene abbandonato a favore di un lavoro più essenziale dello stare con quello che c'è, con gli elementi anche più apparentemente astratti e rudimentali dell'ambiente. La strategia di sottrazione contagia anche il titolo del lavoro, che in assenza di qualsiasi tipo di connotazione, suggestione o appiglio estetico e drammaturgico, si dota di un'etichetta “neutra”, tradizionalmente adottata nella storia dell'arte per raccontare l'indeterminatezza e l'apertura delle possibilità di senso delle opere.

In *Senza Titolo* la relazione con lo spazio – che è inevitabile – si radicalizza, lo spazio diventa luogo senza lo sforzo di farlo diventare, con strategie di riempimento e di attribuzione. Stare nella linea, accorgersi della materia, anche la più piccola, la più molecolare. Cerco quello che comunica l'architettura, in questo senso già pieno ed esteso: l'astrazione dell'architettura, in fondo, è simile a quella della danza.³⁶

Si considerano qui due performance, quella inaugurale di Venezia del 2021 e una successiva, del 2023, ospitata negli spazi della *Triennale* di Milano, che presentano dei principi sia di continuità che di differenza.

“Senza Titolo”, Venezia 2021

Nell'ambito di *Gestus*, Ajmone si confronta per la prima volta con il desiderio di relazionarsi allo spazio per come si presenta, senza ricorrere a nessuna addizione scenica, nessun apparato tecnico e nessuna collaborazione sonora.

Lo spazio che ritrova è quello del Teatrino di Palazzo Grassi, dove è allestito *Il montaggio delle azioni*, secondo atto del progetto espositivo *Gestus*. La mostra, a cura di Video Sound Art, ospita le opere di Ludovica Carbotta e Driant Zeneli, che esplorano la relazione tra il corpo e la città di Venezia, immaginando il modello utopico di un ecosistema urbano, in cui il comportamento individuale e l'ambiente cooperano in un senso generativo. Ajmone concepisce la creazione assumendo lo spazio acceso dagli elementi video installativi dell'esposizione, senza entrare in interazione con l'universo concettuale delle opere, ma privilegiando piuttosto le forme e la presenza materiale dei loro supporti.

36. Conversazione con Annamaria Ajmone, Milano, 21 febbraio 2024.

A questa logica risponde anche il disegno degli abiti di Fabio Quaranta, che collaborerà a tutte le puntate di *Senza Titolo*. Il designer di moda non costruisce un nuovo costume di scena, ma lavora a partire da abiti quotidiani esistenti che, allo stesso modo dello spazio dato, si rigenerano, complici della danza, durante la vita della danza³⁷.

Il corpo di Ajmone compone nel paesaggio descritto dalla geometria mobile delle opere, dell'architettura del Teatrino e del movimento del pubblico, con una strategia "prensile" che sfrutta gli accadimenti e negozia con le situazioni estemporanee³⁸. Durante l'ingresso della prima performance, per esempio, Ajmone trova il pubblico già posizionato in cerchio, in attesa che la danza elegga il centro come luogo unico della sua azione. La composizione non si arrende a quest'ordine, ma prova a spingere e sfondare il limite spaziale imposto, rimuovendo lo spettatore dalla sua posizione per provare, insieme, a decentrare e riconfigurare le relazioni spaziali e le possibilità di movimento da altre prospettive e punti di vista.

"Senza Titolo", Milano 2023

Come a Venezia, anche a Milano la performance, della durata fissa di trenta minuti, si ripete in tre momenti della giornata. Programmata per l'edizione 2023 del festival FOG, la creazione si ripensa per la curva al secondo piano del Palazzo dell'Arte della Triennale. L'elemento differenziale è costituito principalmente dalla nudità dello spazio, che non è allestito ma si presenta nella purezza della sua architettura. Per Ajmone si tratta di un'occasione per portare a definitiva maturazione il processo di radicalizzazione del lavoro con il luogo.

La scansione delle performance nell'arco della giornata beneficia delle diverse temperature della luce naturale, che filtra dalle vetrate e ridisegna, attraverso un gioco di ombre, gli elementi della scena. Si raffina anche il lavoro con lo spettatore, che partecipa alla composizione come pura materia, particella che, come la luce, occupa temporaneamente una porzione della spazialità: viene meno anche il desiderio, il bisogno, di guidare il pubblico, di disorientarlo, di illuminare nuove possibilità di configurazione spaziale. La danza rimane nell'ascolto, sempre prensile e ancora più "profondo"³⁹, del generarsi di un ecosistema, modificato in ogni istante da un intervento minimo e vibrante della materia⁴⁰.

La coreografia si muove lungo tutta la curva della *Triennale*, di cui, in qualche punto, non si

37. Laura Pante, *Annamaria Ajmone. Infra-nights*, intervista ad Annamaria Ajmone, in «Cactus», 2021, online: <https://panoramacactusdigitale.com/annamaria-ajmone-infra-nights/> (u.v. 8/4/2024).

38. Video-intervista ad Annamaria Ajmone, a cura di Video Sound Art, online: <https://videosoundart.com/gestus-page/> (u.v. 10/4/2024).

39. Cfr. Pauline Oliveros, *Deep listening*, trad. it. Diana Lola Posani, Timeo, Como 2023 (I ed. *Deep Listening A Composer's Sound Practice*, iUniverse, Bloomington 2005).

40. Cfr. Jane Bennett, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, trad. it. Angela Balzano, Timeo, Como 2023 (I. ed. *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, Durham 2010).

vede magicamente la fine: la danza può nascondersi e sparire, il pubblico sceglie a volte di restare e a volte di seguire.

I vestiti, sempre immaginati da Fabio Quaranta, ragionano questa volta sulla decostruzione di un'idea di uniforme, che si scompone e “perde pezzi” nel corso delle tre performance. Anche in questo caso, l'abito dialoga con il desiderio della ricerca che nel corso di meno di dieci anni disfa progressivamente il pensiero dello spazio come “unità”, ora estetica, ora storico-culturale.

Le attuali pratiche *site-oriented* ereditano il compito di demarcare la specificità relazionale, che può mantenere in tensione dialettica i poli distanti di esperienza spaziale. Questo implica occuparsi delle condizioni accidentate di adiacenze e distanze tra una cosa, una persona, un luogo, un pensiero, un frammento vicino a un altro, invece di invocare le equivalenze di una cosa dopo l'altra. Solo le pratiche culturali dotate di questa sensibilità relazionale possono trasformare gli incontri locali in coinvolgimenti a lungo termine e le intimità effimere in segni sociali, indelebili, non ritrattabili – per fare in modo che la sequenza dei siti che abitiamo nella traversata della nostra vita non finisca per essere generalizzata in una serializzazione indifferenziata, in un luogo dopo l'altro.⁴¹

Intendendo il luogo come ecosistema aperto e mobile, popolato da materialità che stanno tra di loro in un rapporto orizzontale, Ajmone sperimenta e pratica un approccio ecologico alla creazione⁴² e satura ogni possibile gerarchia di visione, percezione e interpretazione. In questo senso, l'aggettivo ecologico non qualifica una speciale relazione del corpo con l'elemento di contesto, l'ambiente o il paesaggio, naturale e urbano⁴³, ma specifica un carattere politico⁴⁴ della performance. La danza non si imprime nei luoghi, premiando componenti visive, elaborando identità culturali, ma abita l'ecosistema, ancora temporaneamente, per come si presenta e per come si interconnette al corpo, non più attivatore eccezionale ma «agente cinestetico»⁴⁵, materia in movimento tra materie in movimento.

41. Miwon Kwon, *Un luogo dopo l'altro*, cit., pp. 208-209.

42. Sulla relazione tra ecologia e performance si rimanda almeno a: Gabriella Giannachi – Nigel Stewart (edited by), *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*, Peter Lang, Lausanne 2005; Wendy Arons – Theresa J. May (edited by), *Readings in Performance & Ecology*, Palgrave, London 2012; Una Chaudhuri – Shonni Enelow, *Ecocide: Research Theatre and Climate Change*, Palgrave, London 2014; Carl Lavery, *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?*, Routledge, London and New York 2019.

43. In questo senso *Senza Titolo* non si iscrive nel filone della danza di paesaggio, ben ripercorso in Emanuele Regi, *Danzare il paesaggio: pratiche ecologiche tra coreografia e territorio*, in «Mimesis Journal», n. 12, 2023, pp. 175-190.

44. Le ecologie politiche problematizzano il discorso pubblico che naturalizza gli effetti della crisi climatica, rispondendo con politiche minime di sostenibilità e transizione; vi oppongono una ri-politicizzazione dell'ecologia che si fa carico di illuminare le criticità sistemiche (insieme politiche, sociali, economiche) che hanno condotto alla catastrofe ambientale. Cfr. Matteo Bronzi – Caterina Ciarleglio, *Contronature. Teorie e pratiche di ecologia politica*, DeriveApprodi, Roma 2022.

45. Sarah Rubidge – Gretchen Schiller (edited by), *Choreographic Dwellings: Practising Place*, Palgrave, London 2014, p. 8.

Bibliografie

Scaffale bibliografico 2019-2024

a cura di Stefania Onesti

L'ultimo aggiornamento di questa rubrica della rivista risale al dicembre 2019. Prendiamo, dunque, le mosse dalla fine di quell'anno e includiamo, qui, quei testi che per ragioni temporali non è stato possibile inserire nel precedente *Scaffale bibliografico*.

In linea con i precedenti regesti, abbiamo privilegiato gli studi di carattere scientifico-accademico e quei testi che, fornendo un approfondimento storico su determinate realtà o su alcuni artisti, possono comunque risultare utili alla ricerca scientifica. I titoli sono suddivisi in nove sezioni cercando di seguire e rispettare le diverse tipologie di scritti a cui l'arte coreutica può dare adito. Il lettore trova, come di consueto, le ripartizioni più ovvie quali studi storico-critici, fonti, atti di convegno e manuali di danza e balletto. In quest'ultima categoria rifluiscono sia testi pensati per i licei coreutici (per esempio le storie della danza o i dizionari terminologici) che scritti di uso più pratico, legati a specifiche tecniche di danza classica o contemporanea.

Segue la sezione dedicata alle biografie di coreografi e danzatori, che include anche testi di carattere più divulgativo. Li segnaliamo nella convinzione che si costituiscano, in ogni caso, come testimonianze e possano quindi offrire elementi utili a ricerche più approfondite. Proseguendo, il lettore ritrova le sezioni dedicate a scritti d'artista, danza educativa e danzaterapia, cataloghi di mostre e libri fotografici.

Abbiamo, infine, ripristinato la sezione delle riviste che taceva dal 2014. Vi abbiamo fatto confluire esclusivamente i numeri monografici che alcune riviste scientifiche hanno dedicato alla danza: «Biblioteca Teatrale» nel 2020, «Teatro e Storia» e «Mimesis Journal» nel 2023. Il lettore, pertanto, non troverà indicizzati i numeri di «Danza e ricerca», come accadeva nei primi due *Scaffali*.

Segnaliamo la nascita di una collana editoriale dedicata esclusivamente alla danza. Kinetés, casa editrice di Benevento, ospita Pagine di danza, nata nel 2022 grazie all'appassionato supporto di Rossella Del Prete e alla competenza scientifica di Elena Randi, che la dirige. La collana ha al suo attivo già cinque titoli.

Come nei precedenti regesti, abbiamo suddiviso i testi anche per anno, dunque il lettore troverà in fondo l'indice cronologico dei volumi inseriti.

Studi storico-critici

- ADEP - Associazione Danza Esercizio e Promozione, *La danza è possibile. Il sistema della distribuzione e promozione della danza in Italia*, Affinità elettive, Ancona 2020.
- Albano, Roberta — Testa, Elisabetta, *Carla Fracci & Rudolf Nureyev*, Gremese, Roma 2020.
- Anzellotti, Elisa, *La danza nell'antichità. Etruschi, greci e romani*, Archeoares, Viterbo 2023.
- Azzini, Simone, *Smagliature. Esperienze di estetica relazionale fra teatro, danza e fotografia*, Mimesis, Milano 2021.
- Baldacci, Cristina — Franco, Susanne (a cura di), *On reenactment: concepts, methodologies, tools*, Accademia University Press, Torino 2022.
- Bassetti, Chiara, *Genesi dell'opera d'arte. Fare danza assieme*, Mimesis, Milano 2019.
- Bigé, Emma — Falcone, Francesca — Godfroy, Alice — Sini, Alessandra (a cura di), *Il punto di vista della mela. Storie, politiche e pratiche della Contact Improvisation*, Piretti, Bologna 2021.
- Bocchino, Gianluca, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, Neoclassica, Roma 2023.
- Cervellati, Elena, *Marie Taglioni e "Giselle" in Italia*, Ephemeria, Macerata 2024.
- Cervellati, Elena, *Storia della danza*, Pearson, Milano 2020.
- Cervellati, Elena — Garzarella, Silvia (a cura di), *Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana*, Dino Audino, Roma 2024.
- Conti, Lorenzo — Giovannelli, Maddalena — Serrazanetti, Francesca, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalpendi, Milano 2019.
- Cordasco, Enzo, *Corpi contemporanei. La danza e le danze di questi anni*, Era Nuova, Perugia 2022.
- Cordasco, Enzo, *Corpi trasmutabili. La danza di oggi senza confini*, Era Nuova, Perugia 2023.
- Cordasco, Enzo, *La danza dei maschi. Da Béjart ai contemporanei*, Era Nuova, Perugia 2019.
- Corea, Annamaria, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021.
- D'Anzelmo, Silvia, *Contrapunctus. Steve Reich & Anne Teresa de Keersmaecker*, Mimesis, Milano 2022.
- Di Bernardi, Vito, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in "Nudità"*, Bulzoni, Roma 2019.
- Di Vita, Vincenza, *Il cuore articolare. Un dispositivo coreico*, Mimesis, Milano 2023.
- Fabbricatore, Arianna, *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano*, Aracne, Roma 2020.
- Falcone, Francesca, *Il balletto triadico di Oskar Schlemmer. L'attività teatrale e coreica di uno degli artisti più poliedrici del Bauhaus*, Dino Audino, Roma 2022.
- Franco, Susanne — Giannachi, Gabriella (a cura di), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance*,

- and the Digital in the Museum*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021.
- Garzarella, Silvia, *Valeria Magli o la poesia ballerina*, Mimesis, Milano 2021.
 - Gavrilovich, Donatella — Corea, Annamaria (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico (1818-1910). Danza, musica, arte e società*, Universitalia, Roma 2019.
 - Gelmetti, Chiara, *Danza e cultura ebraica nel Rinascimento italiano*, Limina Mentis, Monza 2022.
 - Huang, Xiao, *Forme (形 xing) e visioni (象 xiang). La screendance tra Europa e Cina*, Mimesis, Milano 2024.
 - Ligure, Bruno, *Maria Taglioni, Ricordi. Edizione integrale*, traduzione di Annarita Stocchi, Gremese, Roma 2022.
 - Ligure, Bruno (a cura di), *Filippo Taglioni padre del balletto romantico*, prefazione di José Sasportes, Aracne, Roma 2023.
 - Maletic, Vera, *Rudolf Laban. Lo sviluppo del suo pensiero in movimento*, a cura di Francesca Falcone, Dino Audino, Roma 2023.
 - Marenzi, Samantha — Silvestri, Simona — Pietrisanti, Francesca (a cura di), *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, Idea, Milano 2020.
 - Mazzaglia, Rossella — Paltrinieri, Roberta — Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Danzare la città. La partecipazione dei giovani al Bologna Portici Festival*, FrancoAngeli, Milano 2024.
 - Mòllica, Fabio, *Alle origini della danza di società. Il ballo in Occidente dalla Rivoluzione Francese al Congresso di Vienna*, Dino Audino, Roma 2021.
 - Mòllica, Fabio, *Johann Strauss. Il valzer, Vienna e la danza*, Dino Audino, Roma 2022.
 - Onesti, Stefania, *Dalla danza al teatro (e viceversa). Percorsi nello spettacolo italiano del primo Ottocento*, Edizioni di Pagina, Bari 2022.
 - Onesti, Stefania (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento italiano*, Esedra, Padova 2020.
 - Onesti, Stefania (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Edizioni di Pagina, Bari 2021.
 - Pappacena, Flavia, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2024.
 - Pappacena, Flavia (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2019.
 - Persanti, Gianni (a cura di), *Ballo è bello. Programmi, recensioni e aneddoti del "Festival di Comacchio" diretto da Vittoria Ottolenghi e Leonetta Bentivoglio*, La Carmelina, Ferrara 2023.
 - Piccione, Caterina, *Martha Graham*, Carocci, Roma 2024.
 - Pontremoli, Alessandro, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte tra XV e XVI secolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2021.

- Pontremoli, Alessandro — Gelmetti, Chiara (a cura di), *Cesare Negri. Un maestro di danza e la cultura del suo tempo*, Marsilio, Venezia 2020.
- Porcheddu, Andrea (a cura di), *Altri corpi / Nuove danze*, Cue Press, Bologna 2019.
- Randi, Elena, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020.
- Randi, Elena, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022.
- Simonari, Rosella, *Alberto Spadolini, apollo della danza*, Affinità elettive, Ancona 2021.
- Stazio, Marialuisa — Stazio, Gabriella — Tramontano, Raffaella (a cura di), *Si cambia danza. L'impatto del Covid-19 sul sistema danza in Italia*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2022.
- Taddeo, Giulia, *Danze futuriste. Testi e pretesti*, Kinetès, Benevento 2023.
- Taddeo, Giulia, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello 2020.
- Tomasevic, Nika, *Tra pulcinellate e favole. Il ballo pantomimo a Roma al tramonto dello Stato pontificio*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.
- Tomassini, Stefano, *Fuori tempo. Coreografia e nostalgia, anacronismo, inattualità*, Scalpendi, Milano 2023.
- Tomassini, Stefano, *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*, Scalpendi, Milano 2021.
- Trombetta, Sergio, *Danza russa del Novecento. Dalle avanguardie ai grandi affreschi danzati*, Gremese, Roma 2024.
- Trombetta, Sergio, *Rudolf Nureyev*, Lindau, Torino 2023.
- Trombetta, Sergio, *Vaclav Nižinskij. La biografia*, Lindau, Torino 2022.
- Vaccarino, Elisa Guzzo, *Confini conflitti rotte. Geopolitiche della danza*, Scalpendi, Milano 2023.
- Vaccarino, Elisa Guzzo, *Cuba Danza. Dalla danza classica e contemporanea ai balli tradizionali e popolari*, Gremese, Roma 2020.
- Valentini, Valentina — Vannucci, Valeria — Pirri Valentini, Chiara (a cura di), *Nel migliore dei mondi possibili. Intorno all'opera di Roberto Castello*, Ephemeria, Macerata 2021.
- Venuso, Maria, *"Giselle" e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*, Polistampa, Firenze 2021.

Fonti

- Cacia, Daniela (a cura di), *I bacchanali antichi e moderni: lingua e cultura nei balletti di corte*, ItaliAteneo, Roma 2024.
- Drigo, Riccardo, *Ballet Les millions d'Arlequin. Répétiteur. Riproduzione fotostatica del manoscritto con un'introduzione di Elena Randi*, Armelin Musica, Padova 2022.

- Mancini, Giulio, *Del origin et nobiltà del ballo*, a cura di Alessandro Pontremoli, tab, Roma 2024.
- Onesti, Stefania (a cura di), *Gasparo Angiolini tra Vienna e l'Italia. Antologia di libretti*, Kinetès, Benevento 2022.
- Sowell, Madison U., *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography in the French Second Empire*, Kinetès, Benevento 2023.
- Svetlov, Valerian, *Il balletto del nostro tempo. La danza ai tempi di Diaghilev*, introduzione, traduzione e cura di Michaela Böhmig, Gremese, Roma 2023.
- Testi, Lucio Paolo (a cura di), «E finita poi la rifacino da chapo». *La danza curtense tra generazioni e ri-generazioni*, prefazione di Alessandro Pontremoli, Piretti, Bologna 2024.

Atti di convegno

- Angelini, Maria Celina — Dettori, Giulia — Fabriziani, Andrea — Leone, Irene — Paone, Gregorio Maria — Paraninfi, Valeria (a cura di), *L'eredità dell'effimero. Dai Ballets Russes alla contemporaneità*, Atti della tavola rotonda del 23 aprile 2018 presso l'Università di Roma "Tor Vergata", Efestò, Roma 2020.
- Brandenburg, Irene — Falcone, Francesca — Jeschke, Claudia — Ligore, Bruno (edited by), *Times For Changes: Transnational Migrations and Cultural Crossings In Nineteenth Century Dance*, Proceedings of International Research Conference, Salzburg, 28-30 November 2019, Piretti, Bologna 2021.
- Cervellati, Elena — Randi, Elena — Taddeo, Giulia, *Settanta! Fermenti e percorsi di innovazione nella danza italiana*, atti del convegno internazionale, Bologna, 3-4 novembre 2021, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 15, luglio 2023, numero speciale, online: <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/1197> (u.v. 11/6/2024).
- Cervellati, Elena — Taddeo, Giulia (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020.
- Degli Esposti, Paola (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, con la collaborazione di Marco Argentina, Edizioni di Pagina, Bari 2020.
- Maione, Paologiovanni — Venuso, Maria (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini, Napoli 2020.

Manuali: danza e balletto

- Cecchetti, Grazioso, *Manuale completo di danza classica – Metodo Enrico Cecchetti vol. 3. Musica per gli esercizi*, a cura di Alessandra Alberti e Donald Francis, Gremese, Roma 2022.

- Cosi, Liliana, *Teoria del balletto. Manuale per l'insegnamento della danza classica*, San Lorenzo, Reggio Emilia 2020.
- Di Tondo, Ornella — Pappacena, Flavia — Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza e del balletto*, volume unico, Gremese, Roma 2019.
- Falcone, Francesca, *Tecniche di danza contemporanea. Percorso di studi fra teorie e pratiche*, Dino Audino, Roma 2020.
- Franklin, Eric, *Preparazione alla danza. Allenamento specifico per esibirsi al meglio in qualunque forma di danza*, vol. I, Gremese, Roma 2022.
- Franklin, Eric, *Preparazione alla danza. Allenamento specifico per esibirsi al meglio in qualunque forma di danza*, vol. II, Gremese, Roma 2022.
- Marchesano, Maria Virginia, *Dalla sala al palcoscenico: il linguaggio gestuale della danza classica*, Kinetès, Benevento 2022.
- Marchesano, Maria Virginia, *Laboratorio coreutico. Strategie didattiche per la Fisiodanza nei Licei coreutici*, Kinetès, Benevento 2023.
- Morselli, Valeria — Giustarini, Demy, *Dizionario terminologico della danza contemporanea*, Dino Audino, Roma 2020.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, nuova edizione a cura di Valerio Basciano, Gremese, Roma 2021.

Biografie: coreografi e danzatori

- Benois, Nicola, *Figlio russo dell'Italia. Dai Ballets Russes alla Scala*, a cura di Renzo Allegri, Lindau, Torino 2022.
- Bolle, Roberto, *Parole che danzano*, Rizzoli, Milano 2020.
- Fokine, Michel, *Memorie di un coreografo*, traduzione di Viviana Carpiave, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021.
- Graham, Martha, *La memoria del sangue. Un'autobiografia*, prefazione di Caterina Piccione, con un'intervista a Elsa Piperno, Dino Audino, Roma 2022.
- Manni, Nicoletta, *La gioia di danzare*, Garzanti, Milano 2023.
- Morelli, Annamaria, *Ho vestito un mito. Dietro le quinte con Carla Fracci*, Guida, Napoli 2023.
- Picone, Giuseppe, *La mia vita a passo di danza*, con una prefazione di Beppe Menegatti, Gremese, Roma 2024.
- Poletti, Silvia (a cura di), *Se danzare non mi basta. Cristina Bozzolini*, Nardini, Firenze 2024.
- Prina, Anna Maria, *Incontro con la danza. Il mio lungo viaggio*, in collaborazione con Francesco Borelli, Gremese, Roma 2023.

Scritti d'artista / Materiali su progetti e spettacoli

- Anzilotti, Julie Ann — Compagnia Xe (a cura di), *Impronte di una danza. Storia d'amore fra teatro danza e abilità differenti*, Cue Press, Bologna 2021.
- Balletto Civile, *Maledetti quei fiori. Scritture e immagini per l'«autunno delle idee»*, a cura di Stefano Tomassini, fotografie di Jacopo Benassi, Sossella, Roma 2024.
- Bevilacqua, Marta — Cioffi, Antonio — Poletti, Silvia, *The choreographic novel. Il racconto di un processo artistico e di un incontro umano*, Ephemeria, Macerata 2022.
- Calabrò, Nello, *Passi falsi. Drammaturgia come metodo investigativo*, Malcor D', Catania 2021.
- Cerroni, Patrizia, *Danzo, nuda come la verità*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2022.
- Chernetich, Gaia Clotilde, «Può sempre servire». *Quaderno di lavoro del workshop di Maguy Marin con Ulises Alvarez*, Nuova Editrice Berti, Parma 2024.
- D'Agostin, Marco — Iachino, Alessandro, *Anni, lettere e valanghe. Cinque drammaturgie per la danza*, Il Saggiatore, Milano 2024.
- Di Donato, Michele — De Falco, Sandra (a cura di), *Graces Anatomy. Diario di bordo*, Cue Press, Bologna 2022.
- Di Palma, Mattia, *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni*, disegni di Arianna Vairo, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2019.
- Fontano, Joseph, *Il fulmine danzante. Quasi un romanzo*, con la cura di Marialisa Monna, A&B, Acireale (CT) 2022.
- Forti, Simone, *New book*, a cura di Luca Lo Pinto, Nero, Roma 2024.
- Forti, Simone, *News Animations*, a cura di Luca Lo Pinto e Vittoria Pavesi, Nero, Roma 2021.
- Forti, Simone, *Oh tongue*, Nero, Roma 2023.
- Forti, Simone, *L'orso allo specchio*, Kunstverein, Milano 2020.
- Fracci, Carla, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Mondadori, Milano 2020.
- Giavotto, Nicoletta, *Quasi... Apolide o cittadina del mondo?*, Aracne, Roma 2019.
- Miseria, Franco, *Dance. «Volevo essere Ringo Starr»*, Youcanprint, [s.l.] 2022.
- Piazza, Mario, *Il giornale ricettivo danzato*, a cura di Valeria Maria Lucchetti, CSA, Castellana Grotte (BA) 2024.
- Sieni, Virgilio, *Danza Cieca*, Cronopio, Napoli 2022.
- Sieni, Virgilio, *Progettare scalzi. Il corpo come laboratorio del gesto e dell'abitare*, Maschietto, Firenze 2021.
- Zedda, Maria Paola (a cura di), *Enzo Cosimi. Una conversazione quasi angelica. 10 oggetti per uso domestico*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2019.

Danza educativa e Danzaterapia

- Bellia, Vincenzo, *Un corpo tra altri corpi. La danzamentoterapia espressivo-relazionale*, Mimesis, Milano 2021.
- Fanzago, Maria Rosa — Pento, Giuliana, *La danza folkloristica nella scuola. Educare al ritmo attraverso il movimento*, Cleup, Padova 2023.
- Francia Lamattina, Zoe — Francia, Monica — Malfatti, Ida, *Corpogiochi in 20 pratiche*, Corpogiochi, [Ravenna] 2024.
- Gabrielli, Giulia — Somigli, Paolo (a cura di), *Musica in azione. Movimento e danza per l'educazione musicale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2022.
- Lazzaretti, Antonella — Lucido, Sabrina — Viti, Elena, *Educando in danza. Un nuovo progetto per l'infanzia proposto dall'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023.
- Palumbo, Carmen, *Fare danza a scuola. Per una pedagogia del corpo espressiva e creativa*, Anicia, Roma 2024.
- Zagatti, Franca, *Danza educativa: principi metodologici e tracce operative*, Ephemeria, Macerata 2021.

Cataloghi di mostre e libri fotografici

- *Biennale danza 2019: On becoming a smart god-dess. 13° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 21-30/6/2019, La Biennale, Venezia 2019.
- *Biennale danza 2020: And now! 14° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 13-25/10/2020, La Biennale, Venezia 2020.
- *Biennale danza 2021: First sense. 15° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 23/7-1/8/2021, La Biennale, Venezia 2021.
- *Biennale danza 2022: Boundary-less. 16° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 22-31/7/2022, La Biennale, Venezia 2022.
- *Biennale danza 2023: Altered states. 17° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 13-29/7/2023, La Biennale, Venezia 2023.
- *Biennale danza 2024: We humans. 18° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 18/7-3/8/2024, La Biennale, Venezia 2024.
- Bucalossi, Federico — Gristina, Fausto — Scalia, Sandro, *Abatellis Sieni*, Accademia Belle Arti, Palermo 2023.
- Giubilei, Maria Flora, *Danzare la rivoluzione. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra*

Ottocento e avanguardia. Catalogo della mostra (Trento, 19 ottobre 2019-1 marzo 2020), Polistampa, Firenze 2019.

- Papaioannou, Dimitris, *Sisyphus / Trans / Form*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2020.
- *Rodin e la danza. Catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 2023-10 marzo 2024)*, con testi di Aude Chevalier, Elena Cervellati, Cristiana Natali, 24 Ore Cultura, Milano 2023.

Riviste

- «Biblioteca Teatrale», n. 134, luglio-dicembre 2020, numero monografico a cura di Vito Di Bernardi, *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*.
- «Culture Teatrali», n. 30, 2021, Dossier a cura di Fabio Acca, *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, pp. 9-122.
- «Mimesis Journal. Scritture della performance», n. 12, 2, 2023, numero monografico a cura di Alessandro Pontremoli, *Danza e realtà. Le urgenze di danza e performance sulla scena e nello spazio pubblico*, online: <https://journals.openedition.org/mimesis/2770> (u.v. 11/6/2024).
- «Teatro e Storia», vol. XLIV, 2023, Dossier a cura di Samantha Marenzi, *Il corpo solitario. Masaki Iwana e La Maison du Butoh Blanc*, pp. 205-302.

Indice cronologico

2019

- Bassetti, Chiara, *Genesi dell'opera d'arte. Fare danza assieme*, Mimesis, Milano 2019.
- *Biennale danza 2019: On becoming a smart god-dess. 13° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 21-30/6/2019, La Biennale, Venezia 2019.
- Conti, Lorenzo — Giovannelli, Maddalena — Serrazanetti, Francesca, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalpendi, Milano 2019.
- Cordasco, Enzo, *La danza dei maschi. Da Béjart ai contemporanei*, Era Nuova, Perugia 2019.
- Di Bernardi, Vito, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in "Nudità"*, Bulzoni, Roma 2019.
- Di Palma, Mattia, *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni*, disegni di Arianna Vairo, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2019.
- Di Tondo, Ornella — Pappacena, Flavia — Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza e del balletto*, volume unico, Gremese, Roma 2019.
- Gavrilovich, Donatella — Corea, Annamaria (a cura di), *Marius Petipa. Lo Zar del balletto classico*

(1818-1910). *Danza, musica, arte e società*, UniversItalia, Roma 2019.

- Giavotto, Nicoletta, *Quasi... Apolide o cittadina del mondo?*, Aracne, Roma 2019.
- Giubilei, Maria Flora, *Danzare la rivoluzione. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia. Catalogo della mostra (Trento, 19 ottobre 2019-1 marzo 2020)*, Polistampa, Firenze 2019.
- Pappacena, Flavia (a cura di), *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2019.
- Porcheddu, Andrea (a cura di), *Altri corpi / Nuove danze*, Cue Press, Bologna 2019.
- Zedda, Maria Paola (a cura di), *Enzo Cosimi. Una conversazione quasi angelica. 10 oggetti per uso domestico*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2019.

2020

- ADEP - Associazione Danza Esercizio e Promozione, *La danza è possibile. Il sistema della distribuzione e promozione della danza in Italia*, Affinità elettive, Ancona 2020.
- Albano, Roberta — Testa, Elisabetta, *Carla Fracci & Rudolf Nureyev*, Gremese, Roma 2020.
- Angelini, Maria Celina — Dettori, Giulia — Fabriziani, Andrea — Leone, Irene — Paone, Gregorio Maria — Paraninfi, Valeria (a cura di), *L'eredità dell'effimero. Dai Ballets Russes alla contemporaneità*, Atti della tavola rotonda del 23 aprile 2018 presso l'Università di Roma "Tor Vergata", Efestò, Roma 2020.
- «Biblioteca Teatrale», n. 134, luglio-dicembre 2020, numero monografico a cura di Vito Di Bernardi, *L'opera coreografica e i suoi processi creativi*.
- *Biennale danza 2020: And now! 14° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 13-25/10/2020, La Biennale, Venezia 2020.
- Bolle, Roberto, *Parole che danzano*, Rizzoli, Milano 2020.
- Cervellati, Elena, *Storia della danza*, Pearson, Milano 2020.
- Cervellati, Elena — Taddeo, Giulia (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020.
- Così, Liliana, *Teoria del balletto. Manuale per l'insegnamento della danza classica*, San Lorenzo, Reggio Emilia 2020.
- Degli Esposti, Paola (a cura di), *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, con la collaborazione di Marco Argentina, Edizioni di Pagina, Bari 2020.
- Fabbricatore, Arianna, *Il virtuoso grottesco. Gennaro Magri napoletano*, Aracne, Roma 2020.
- Falcone, Francesca, *Tecniche di danza contemporanea. Percorso di studi fra teorie e pratiche*, Dino Audino, Roma 2020.

- Forti, Simone, *L'orso allo specchio*, Kunstverein, Milano 2020.
- Fracci, Carla, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Mondadori, Milano 2020.
- Maione, Paologiovanni — Venuso, Maria (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini, Napoli 2020.
- Marenzi, Samantha — Silvestri, Simona — Pietrisanti, Francesca (a cura di), *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, Idea, Milano 2020.
- Morselli, Valeria — Giustarini, Demy, *Dizionario terminologico della danza contemporanea*, Dino Audino, Roma 2020.
- Onesti, Stefania (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento italiano*, Esedra, Padova 2020.
- Papaioannou, Dimitris, *Sisyphus / Trans / Form*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2020.
- Pontremoli, Alessandro — Gelmetti, Chiara (a cura di), *Cesare Negri. Un maestro di danza e la cultura del suo tempo*, Marsilio, Venezia 2020.
- Randi, Elena, *Il corpo pensato. Teorie della danza nel Novecento*, Dino Audino, Roma 2020.
- Taddeo, Giulia, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello 2020.
- Vaccarino, Elisa Guzzo, *Cuba Danza. Dalla danza classica e contemporanea ai balli tradizionali e popolari*, Gremese, Roma 2020.

2021

- Anzilotti, Julie Ann — Compagnia Xe (a cura di), *Impronte di una danza. Storia d'amore fra teatrodanza e abilità differenti*, Cue Press, Bologna 2021.
- Azzini, Simone, *Smagliature. Esperienze di estetica relazionale fra teatro, danza e fotografia*, Mimesis, Milano 2021.
- Bellia, Vincenzo, *Un corpo tra altri corpi. La danzamosimentoterapia espressivo-relazionale*, Mimesis, Milano 2021.
- *Biennale danza 2021: First sense. 15° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 23/7-1/8/2021, La Biennale, Venezia 2021.
- Bigé, Emma — Falcone, Francesca — Godfroy, Alice — Sini, Alessandra (a cura di), *Il punto di vista della mela. Storie, politiche e pratiche della Contact Improvisation*, Piretti, Bologna 2021.
- Brandenburg, Irene — Falcone, Francesca — Jeschke, Claudia — Ligore, Bruno (edited by), *Times For Changes: Transnational Migrations and Cultural Crossings In Nineteenth Century Dance*, Proceedings of International Research Conference, Salzburg, 28-30 November 2019,

- Piretti, Bologna 2021.
- Calabrò, Nello, *Passi falsi. Drammaturgia come metodo investigativo*, Malcor D', Catania 2021.
 - Corea, Annamaria, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021.
 - «Culture Teatrali», n. 30, 2021, Dossier a cura di Fabio Acca, *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, pp. 9-122.
 - Fokine, Michel, *Memorie di un coreografo*, traduzione di Viviana Carpiave, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021.
 - Forti, Simone, *News Animations*, a cura di Luca Lo Pinto e Vittoria Pavesi, Nero, Roma 2021.
 - Franco, Susanne — Giannachi, Gabriella (a cura di), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021.
 - Garzarella, Silvia, *Valeria Magli o la poesia ballerina*, Mimesis, Milano 2021.
 - Mòllica, Fabio, *Alle origini della danza di società. Il ballo in Occidente dalla Rivoluzione Francese al Congresso di Vienna*, Dino Audino, Roma 2021.
 - Onesti, Stefania (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Edizioni di Pagina, Bari 2021.
 - Pappacena, Flavia, *La danza classica tra arte e scienza*, nuova edizione a cura di Valerio Basciano, Gremese, Roma 2021.
 - Pontremoli, Alessandro, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte tra XV e XVI secolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2021.
 - Sieni, Virgilio, *Progettare scalzi. Il corpo come laboratorio del gesto e dell'abitare*, Maschietto, Firenze 2021.
 - Simonari, Rosella, *Alberto Spadolini, apollo della danza*, Affinità elettive, Ancona 2021.
 - Tomassini, Stefano, *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*, Scalpendi, Milano 2021.
 - Valentini, Valentina — Vannucci, Valeria — Pirri Valentini, Chiara (a cura di), *Nel migliore dei mondi possibili. Intorno all'opera di Roberto Castello*, Ephemeria, Macerata 2021.
 - Venuso, Maria, *"Giselle" e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*, Polistampa, Firenze 2021.
 - Zagatti, Franca, *Danza educativa: principi metodologici e tracce operative*, Ephemeria, Macerata 2021.

2022

- Baldacci, Cristina — Franco, Susanne (a cura di), *On reenactment: concepts, methodologies, tools*, Accademia University Press, Torino 2022.

- Benois, Nicola, *Figlio russo dell'Italia. Dai Ballets Russes alla Scala*, a cura di Renzo Allegri, Lindau, Torino 2022.
- Bevilacqua, Marta — Cioffi, Antonio — Poletti, Silvia, *The choreographic novel. Il racconto di un processo artistico e di un incontro umano*, Ephemeria, Macerata 2022.
- *Biennale danza 2022: Boundary-less. 16° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 22-31/7/2022, La Biennale, Venezia 2022.
- Cecchetti, Grazioso, *Manuale completo di danza classica – Metodo Enrico Cecchetti vol. 3. Musica per gli esercizi*, a cura di Alessandra Alberti e Donald Francis, Gremese, Roma 2022.
- Cerroni, Patrizia, *Danzo, nuda come la verità*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2022.
- Cordasco, Enzo, *Corpi contemporanei. La danza e le danze di questi anni*, Era Nuova, Perugia 2022.
- D'Anzelmo, Silvia, *Contrapunctus. Steve Reich & Anne Teresa de Keersmaecker*, Mimesis, Milano 2022.
- Di Donato, Michele — De Falco, Sandra (a cura di), *Graces Anatomy. Diario di bordo*, Cue Press, Bologna 2022.
- Drigo, Riccardo, *Ballet Les millions d'Arlequin. Répétiteur. Riproduzione fotostatica del manoscritto con un'introduzione di Elena Randi*, Armelin Musica, Padova 2022.
- Falcone, Francesca, *Il balletto triadico di Oskar Schlemmer. L'attività teatrale e coreica di uno degli artisti più poliedrici del Bauhaus*, Dino Audino, Roma 2022.
- Fontano, Joseph, *Il fulmine danzante. Quasi un romanzo*, con la cura di Marialisa Monna, A&B, Acireale (CT) 2022.
- Franklin, Eric, *Preparazione alla danza. Allenamento specifico per esibirsi al meglio in qualunque forma di danza*, vol. I, Gremese, Roma 2022.
- Franklin, Eric, *Preparazione alla danza. Allenamento specifico per esibirsi al meglio in qualunque forma di danza*, vol. II, Gremese, Roma 2022.
- Gabrielli, Giulia — Somigli, Paolo (a cura di), *Musica in azione. Movimento e danza per l'educazione musicale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2022.
- Graham, Martha, *La memoria del sangue. Un'autobiografia*, prefazione di Caterina Piccione, con un'intervista a Elsa Piperno, Dino Audino, Roma 2022.
- Ligore, Bruno, *Maria Taglioni, Ricordi. Edizione integrale*, traduzione di Annarita Stocchi, Gremese, Roma 2022.
- Marchesano, Maria Virginia, *Dalla sala al palcoscenico: il linguaggio gestuale della danza classica*, Kinetès, Benevento 2022.
- Miseria, Franco, *Dance. «Volevo essere Ringo Starr»*, Youcanprint, [s.l.] 2022.
- Mòllica, Fabio, *Johann Strauss. Il valzer, Vienna e la danza*, Dino Audino, Roma 2022.

- Onesti, Stefania, *Dalla danza al teatro (e viceversa). Percorsi nello spettacolo italiano del primo Ottocento*, Edizioni di Pagina, Bari 2022.
- Onesti, Stefania (a cura di), *Gasparo Angiolini tra Vienna e l'Italia. Antologia di libretti*, Kinetès, Benevento 2022.
- Randi, Elena, *La grande stagione del balletto russo. Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*, Dino Audino, Roma 2022.
- Sieni, Virgilio, *Danza Cieca*, Cronopio, Napoli 2022.
- Stazio, Marialuisa — Stazio, Gabriella — Tramontano, Raffaella (a cura di), *Si cambia danza. L'impatto del Covid-19 sul sistema danza in Italia*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2022.
- Trombetta, Sergio, *Vaclav Nižinskij. La biografia*, Lindau, Torino 2022.

2023

- Anzellotti, Elisa, *La danza nell'antichità. Etruschi, greci e romani*, Archeoares, Viterbo 2023.
- *Biennale danza 2023: Altered states. 17° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 13-29/7/2023, La Biennale, Venezia 2023.
- Bocchino, Gianluca, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, Neoclassica, Roma 2023.
- Bucalossi, Federico — Gristina, Fausto — Scalia, Sandro, *Abatellis Sieni*, Accademia Belle Arti, Palermo 2023.
- Cervellati, Elena — Randi, Elena — Taddeo, Giulia, *Settanta! Fermenti e percorsi di innovazione nella danza italiana*, atti del convegno internazionale, Bologna, 3-4 novembre 2021, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 15, luglio 2023, numero speciale, online: <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/1197> (u.v. 11/6/2024).
- Cordasco, Enzo, *Corpi trasmutabili. La danza di oggi senza confini*, Era Nuova, Perugia 2023.
- Di Vita, Vincenza, *Il cuore articolare. Un dispositivo coreico*, Mimesis, Milano 2023.
- Fanzago, Maria Rosa — Pento, Giuliana, *La danza folkloristica nella scuola. Educare al ritmo attraverso il movimento*, Cleup, Padova 2023.
- Forti, Simone, *Oh tongue*, Nero, Roma 2023.
- Lazzaretti, Antonella — Lucido, Sabrina — Viti, Elena, *Educando in danza. Un nuovo progetto per l'infanzia proposto dall'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023.
- Ligore, Bruno (a cura di), *Filippo Taglioni padre del balletto romantico*, prefazione di José Sasportes, Aracne, Roma 2023.
- Maletic, Vera, *Rudolf Laban. Lo sviluppo del suo pensiero in movimento*, a cura di Francesca Falcone, Dino Audino, Roma 2023.
- Marchesano, Maria Virginia, *Laboratorio coreutico. Strategie didattiche per la Fisiodanza nei Licei*

- coreutici*, Kinetès, Benevento 2023.
- «Mimesis Journal. Scritture della performance», n. 12, 2, 2023, numero monografico a cura di Alessandro Pontremoli, *Danza e realtà. Le urgenze di danza e performance sulla scena e nello spazio pubblico*, online: <https://journals.openedition.org/mimesis/2770> (u.v. 11/6/2024).
 - Morelli, Annamaria, *Ho vestito un mito. Dietro le quinte con Carla Fracci*, Guida, Napoli 2023.
 - Persanti, Gianni (a cura di), *Ballo è bello. Programmi, recensioni e aneddoti del "Festival di Comacchio" diretto da Vittoria Ottolenghi e Leonetta Bentivoglio*, La Carmelina, Ferrara 2023.
 - Prina, Anna Maria, *Incontro con la danza. Il mio lungo viaggio*, in collaborazione con Francesco Borelli, Gremese, Roma 2023.
 - *Rodin e la danza. Catalogo della mostra (Milano, 25 ottobre 2023-10 marzo 2024)*, con testi di Aude Chevalier, Elena Cervellati, Cristiana Natali, 24 Ore Cultura, Milano 2023.
 - Sowell, Madison U., *Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography in the French Second Empire*, Kinetès, Benevento 2023.
 - Taddeo, Giulia, *Danze futuriste. Testi e pretesti*, Kinetès, Benevento 2023.
 - «Teatro e Storia», vol. XLIV, 2023, Dossier a cura di Samantha Marenzi, *Il corpo solitario. Masaki Iwana e La Maison du Butoh Blanc*, pp. 205-302.
 - Tomasevic, Nika, *Tra pulcinellate e favole. Il ballo pantomimo a Roma al tramonto dello Stato pontificio*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.
 - Tomassini, Stefano, *Fuori tempo. Coreografia e nostalgia, anacronismo, inattualità*, Scalpendi, Milano 2023.
 - Trombetta, Sergio, *Rudolf Nureyev*, Lindau, Torino 2023.
 - Vaccarino, Elisa Guzzo, *Confini conflitti rotte. Geopolitiche della danza*, Scalpendi, Milano 2023.

2024

- Balletto Civile, *Maledetti quei fiori. Scritture e immagini per l'«autunno delle idee»*, a cura di Stefano Tomassini, fotografie di Jacopo Benassi, Sossella, Roma 2024.
- *Biennale danza 2024: We humans. 18° Festival internazionale di danza contemporanea*, Venezia 18/7-3/8/2024, La Biennale, Venezia 2024.
- Cacia, Daniela (a cura di), *I bacchanali antichi e moderni: lingua e cultura nei balletti di corte*, ItaliAteneo, Roma 2024.
- Cervellati, Elena — Garzarella, Silvia (a cura di), *Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana*, Dino Audino, Roma 2024.
- D'Agostin, Marco — Iachino, Alessandro, *Anni, lettere e valanghe. Cinque drammaturgie per la danza*, Il Saggiatore, Milano 2024.

- Forti, Simone, *New book*, a cura di Luca Lo Pinto, Nero, Roma 2024.
- Francia Lamattina, Zoe — Francia, Monica — Malfatti, Ida, *Corpogiochi in 20 pratiche*, Corpogiochi, [Ravenna] 2024.
- Huang, Xiao, *Forme (形 xing) e visioni (象 xiang). La screendance tra Europa e Cina*, Mimesis, Milano 2024.
- Mancini, Giulio, *Del origin et nobiltà del ballo*, a cura di Alessandro Pontremoli, tab, Roma 2024.
- Mazzaglia, Rossella — Paltrinieri, Roberta — Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Danzare la città. La partecipazione dei giovani al Bologna Portici Festival*, FrancoAngeli, Milano 2024.
- Palumbo, Carmen, *Fare danza a scuola. Per una pedagogia del corpo espressiva e creativa*, Anicia, Roma 2024.
- Pappacena, Flavia, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2024.
- Piazza, Mario, *Il giornale ricettivo danzato*, a cura di Valeria Maria Lucchetti, CSA, Castellana Grotte (BA) 2024.
- Piccione, Caterina, *Martha Graham*, Carocci, Roma 2024.
- Picone, Giuseppe, *La mia vita a passo di danza*, con una prefazione di Beppe Menegatti, Gremese, Roma 2024.
- Poletti, Silvia (a cura di), *Se danzare non mi basta. Cristina Bozzolini*, Nardini, Firenze 2024.
- Testi, Lucio Paolo (a cura di), «E finita poi la rifacino da chapo». *La danza curtense tra generazioni e ri-generazioni*, prefazione di Alessandro Pontremoli, Piretti, Bologna 2024.
- Trombetta, Sergio, *Danza russa del Novecento. Dalle avanguardie ai grandi affreschi danzati*, Gremese, Roma 2024.

Abstracts

Simona Donato*

«Non muovere né l'anima senza il corpo, né il corpo senza anima». Le pratiche del ritmo nel “Timeo” e nelle “Leggi” di Platone

17 dicembre 2024, pp. 7-24

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20923>

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

Nel pensiero di Platone l'attività ritmica assume un'importanza fondamentale: essa è intesa dal filosofo come capacità degli esseri umani di sintonizzarsi con i ritmi del cosmo e di partecipare della forza cosmogonica del demiurgo, ordinatore e “coreografo” dell'universo. Nel *Timeo*, proprio grazie alla sua dimensione cinetica e ritmica, la pratica dell'imitazione dei ritmi degli astri è concepita da Platone come la principale cura degli “squilibri” a cui l'anima va incontro quando si incarna in un corpo mortale. Nelle *Leggi*, invece, Platone fonda sulla suddetta capacità del ritmo e del movimento, attività che si accompagnano al piacere e alla gioia, la teoria dell'educazione per mezzo della danza corale.

In Plato's thought, rhythmic activity takes on fundamental importance: it is understood by the philosopher as the ability of human beings to tune in to the rhythms of the cosmos and to participate in the cosmogonic force of the demiurge, the orderer and “choreographer” of the universe. In the *Timaeus*, precisely because of its kinetic and rhythmic dimension, the practice of imitating the rhythms of the stars is conceived by Plato as the main cure for the “imbalances” that the soul encounters when incarnated in a mortal body. In the *Laws*, on the other hand, Plato bases the theory of education through choral dance on the aforementioned capacity for rhythm and movement, activities that are associated to pleasure and joy.

* Ricercatrice indipendente.

Manlio Marinelli*

La possessione nella pantomima

17 dicembre 2024, pp. 25-49

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20932>

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 si propone di esplorare la relazione che intercorre tra pantomimo e possessione (*enthousiasmos*) in particolare in età imperiale. L'autore interroga diverse fonti al riguardo: il trattato *De Saltatione* di Luciano di Samosata, alcuni brani di Dione di Prusa e di Plutarco ed alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina*. A partire dalle fonti è possibile evidenziare che durante la performance gli spettatori e i pantomimi condividevano uno stato di *mania*: Dione e Plutarco affermano che questa specifica condizione aveva una cattiva influenza sull'equilibrio psicologico del performer e del pubblico mentre Luciano propone due diverse categorie di pantomimo: il migliore è in grado di gestire lo stato di *mania* al contrario del secondo che perde le proprie abilità unitamente al controllo di se stesso.

The paper aims to explore the relationship between pantomime and possession (*enthousiasmos*) in particular in the imperial age. The author examines various sources in this regard: the treatise *De Saltatione* by Lucian of Samosata, excerpts from Dion of Prusa and Plutarch, and some epigrams from the *Palatine Anthology*. From the sources, it is possible to highlight that during the performance the spectators and pantomimes shared a state of *mania*: Dion and Plutarch state that this particular condition had a bad influence on the psychological balance of the performer and the audience, while Lucian proposes two different categories of pantomime: the best is able to manage the state of *mania*, in contrast to the second that loses his abilities as well as control of himself.

* Università di Torino.

Marta Mele*

Oltre il sinfonismo musicale čajkovskiano. Note di studio sui processi compositivi di Petipa ne “La bella addormentata”

17 dicembre 2024, pp. 51-68

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20933>

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

Quando nel 1999 a San Pietroburgo venne messa in scena una ricostruzione filologica del balletto *La bella addormentata*, numerose furono le critiche avverse allo spettacolo. Secondo lo studioso Tim Scholl, tale versione aveva rivelato i limiti della danza sovietica e in particolare «il fallimento del suo dogma centrale, il sinfonismo». Dopo aver ripercorso la storia di tale spettacolo e dopo aver riletto gli studi sul sinfonismo musicale di Pëtr Čajkovskij, l'autrice del saggio si pone l'intento di approfondire la sostanza del sinfonismo puramente coreografico ideato da Marius Petipa. Fondamentali si dimostrano a questo proposito gli scritti del coreografo e teorico sovietico Fëdor Lopuchov. Le questioni da lui sollevate aprono la strada a nuove ricerche.

When a philological reconstruction of the ballet *The Sleeping Beauty* was staged in St. Petersburg in 1999, there were numerous criticisms against the production. According to the scholar Tim Scholl, this version had revealed the limits of Soviet dance and in particular «the failure of its central dogma, symphonism». After having retraced the history of this ballet and after having reread the studies on Pyotr Tchaikovsky's musical symphonism, the author of the essay aims to delve deeper into the substance of the purely choreographic symphonism created by Marius Petipa. The writings of the Soviet choreographer and theorist Fyodor Lopuchov prove fundamental in this regard. The questions he raises open the way to new research.

* Università di Roma “La Sapienza”.

Valeria Maria Lucchetti*

“La Torre”. La *Totentanz* dell’*Unpolitischen* in Hugo von Hofmannsthal

17 dicembre 2024, pp. 69-88

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20934>

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 l'interpretazione coreutica dell'opera teatrale ultima di Hugo von Hofmannsthal, *La Torre*, considerato il suo nutrito interesse verso l'arte della danza. Pertanto, è indagata la performance del protagonista Sigismund nel vorticare di una presunta *Totentanz*, la quale, nella sua *im-policità*, avanza secondo un moto linguistico che si quietava in una *pax* illetterata. Il principe fa le veci di un teatro adibito a *Kreis*, dove il suo “corpo-scrittura” è evento etico in quanto riferibile al divenire e al *disvenire* filantropici. La *vis motrix* del trascendimento nutre, dunque, la *mise-en-scène* della dialettica fra realtà e apparenza, facendo sì che la drammaturgia di Hofmannsthal, come la danza, sia *logos* sensibile e impegnato che *comprende* e dialoga con i fenomeni tutti.

The article proposes a choreutic interpretation of Hugo von Hofmannsthal's last play, *The Tower*, due to his great interest in the art of dance. Therefore, the performance of the protagonist Sigismund is analyzed in the whirl of a supposed *Totentanz*, which, in its *im-policity*, advances according to a linguistic movement that calms down in a illiterate *pax*. The prince represents a theater understood as a *Kreis*, where his “body-writing” is an ethical event because it refers to philanthropists becoming and *disappearing*. Transcending's *vis motrix* nourishes the *mise-en-scène* of the dialectic between reality and appearance, making Hofmannsthal's dramaturgy, as dance, a sensitive and engaged *logos* that *comprende* and dialogues with all phenomena.

* Università degli Studi Roma Tre.

Giulia Taddeo *

Un esercizio di biografia. Alicia Alanova tra danza d'arte e spettacolo commerciale (1919-1945)

17 dicembre 2024, pp. 89-112
DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20940>
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

A partire dal reperimento, presso l'Archivio Enrico Prampolini, della documentazione relativa ai Balletti Alanova (1945), il saggio ricostruisce una parte della biografia personale e professionale di Alicia Alanova, danzatrice e coreografa di origine scozzese che, tra anni Venti e anni Quaranta, si muove in ambiti artistici assai diversi fra loro: i Ballets Russes, lo spettacolo leggero, i concerti di danza moderna, il cinema.

Starting from the finding, at the Enrico Prampolini Archive, of documentation relating to the Ballets Alanova (1945), the essay reconstructs a part of the personal and professional biography of Alicia Alanova, a dancer and choreographer of Scottish origin who, between the 1920s and 1940s, crossed very different artistic fields: the Ballets Russes company, revues and cabarets, modern dance concerts, cinema.

* Università di Genova.

Lucas Sérol*

Dissection et maïeutique du corps dansant: naissance et mort textuelles de la danse

17 dicembre 2024, pp. 113-126

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20941>

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

Questo articolo si propone di mettere in discussione l'immagine tradizionale della morte della danza nella scrittura, sulla base dell'idea secondo la quale il testo scritto non possa restituire pienamente lo spettacolo coreografico. L'impressione comune è che la danza non è mai interamente presente nella scrittura, perché sezionata dalla penna dell'autore, o perché ancora in fase di elaborazione. Attraverso le immagini dell'autopsia e dell'ostetricia, sono stati analizzati testi di Victor Hugo, Colette, Ruth Saint Denis, Isadora Duncan e Serge Lifar per mettere in discussione il fatto che le scene di danza proposte nella letteratura siano deludenti. L'obiettivo è di sottolineare come il materiale offerto da questi testi ci permetta di sentire, immaginare, addirittura creare un'azione coreografica durante la lettura, e quindi di creare vita nella parola scritta.

This paper attempts to question the traditional image of the death of dance in writing, since the text can't fully restore the choreographic spectacle. Our intuition is that dance is never entirely present in writing, either because it is dissected by the author's pen, or because it is still in process and thus is not really there, not really described. Through images of the autopsy and midwifery, we will analyze texts by Victor Hugo, Colette, Ruth Saint Denis, Isadora Duncan and Serge Lifar in order to question the idea that dance scenes in literature would cause disappointment. The goal is to show how the material offered by these texts allows us to feel, imagine, and create a choreographic act through the act of reading, and therefore to convey some life in writings.

* Université Jean-Jaurès de Toulouse.

Fiorella Cardinale Ciccotti*

L'Estremo Oriente di Djemil Anik. Influssi e interpolazioni delle danze giavanesi nell'attività artistica e pedagogica

17 dicembre 2024, pp. 127-137

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20942>

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 questione del *métissage* all'interno del contesto interbellico francese, l'autrice del saggio si propone di indagare la carriera della danzatrice Djemil Anik (1888-1980) – di origini franco-malesi ed esperta di danze femminili di corte giavanesi – a partire dal debutto al Théâtre des Arts di Parigi sino alla piena affermazione della propria attività pedagogica. Partendo dall'analisi storico-critica dei primi assoli, il contributo passa in rassegna le strategie da lei messe in atto per affrontare le mutazioni culturali legate all'acuirsi della coscienza etnografica coeva, che comprendono i viaggi a Giava per le ricerche sul campo e un approccio teorico e pedagogico che mira ad un'educazione ibrida.

Questioning the topic of *métissage* within the French interwar context, the author of the essay aims to investigate the career of the dancer Djemil Anik (1888-1980) – of French-Malay origins and an expert in Javanese female court dances – starting from her first debut at the Théâtre des Arts in Paris until the full affirmation of her pedagogical activity. Starting from the historical-critical analysis of the first solos, the paper depicts the strategies she implemented to address the cultural mutations linked to the sharpening of contemporary ethnographic consciousness, which include trips to Java for field research and a theoretical and pedagogical approach that aims at hybrid education.

* Università di Roma "La Sapienza".

Martina Cayul*

Understanding dance and its non-human agency in Ekman's "A Swan Lake"

17 dicembre 2024, pp. 139-158

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20943>

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

Questo articolo esamina *A Swan Lake* (2014) di Alexander Ekman alla luce dei nuovi materialismi, tra cui un lago di 6.000 litri sul palco che ridefinisce il movimento e la narrazione del balletto. Rifacendosi al concetto di *intra-action* di Barad (2003) e alla nozione di *thing-power* di Bennett (2010), il film esplora l'acqua come agente attivo che trasforma le tecniche e le esperienze somatiche dei danzatori. La prima parte parodia l'eredità del *Lago dei cigni*, combinando l'ironia con la conoscenza scientifica del comportamento dei cigni. Il secondo atto esplora l'imprevedibile materialità dell'acqua e offre nuove possibilità coreografiche. Ekman offre una prospettiva postumanista che integra la materialità umana e quella non umana.

This article examines Alexander Ekman's *A Swan Lake* through new materialisms, focusing on how the introduction of a 6,000-liter lake redefines movement and narrative in ballet. Drawing on Barad's (2003) concept of *intra-action* and Bennett's (2010) notion of *thing-power*, it explores water as an active agent that transforms the dancers' techniques and somatic experiences. The first act parodies the legacy of *Swan Lake*, blending irony with scientific insights into swan behavior. The second act shifts to an immersive exploration of water's materiality, where its unpredictability creates new choreographic possibilities. By integrating human and non-human materialities, Ekman creates a multisensory experience that challenges traditional representations, offering a posthumanist perspective.

* Pontificia Universidad Católica de Chile.

Marie Quiblier*

Reprendre des œuvres du répertoire contemporain avec des enfants. Retours sur deux cas exemplaires: “Petit projet de la matière” et “Boutures d’un Sacre”

17 dicembre 2024, pp. 159-179

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20944>

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

Rivisitare spettacoli della storia della danza con i bambini significa scommettere sull'adattamento dell'opera iniziale, sia durante il processo ricreativo che nel momento dell'incontro con il pubblico. Includere bambini nelle nostre rappresentazioni, concretamente e metaforicamente, il “reenactment” comporta una (ri)messa in discussione dei criteri di valutazione di ciò che costituisce un'opera. Dall'opera originale alla sua ricreazione, dall'adulto al bambino, dal professionista all'amatore, si tratterà, con il supporto di due casi esemplari, di esaminare le norme che organizzano le nostre opinioni e influenzano i nostri discorsi.

Revisiting pieces from the history of dance with children involves the challenge of adapting the original works, both during the recreation process and at the moment of the performance with the audience. Including children in our performances, both concretely and metaphorically, the reenactment prompts a (re)evaluation of the criteria that define what constitutes a choreographic work. From the original piece to its recreation, from adults to children, from professional to amateur, we will examine, through two exemplary cases, the norms that shape our perspectives and influence our discourses.

* Université de Lyon 2.

Rita Maria Fabris, Antonella Lazzaretti*

Sensorialità e danza: un primo inventario estetico-pedagogico

17 dicembre 2024, pp. 181-200

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20945>

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

A partire dai fondamenti teorici dell'educazione coreica *indoor* e *outdoor* per una fascia di età (3-7 anni) poco frequentata dagli interventi artistici e dagli studi di danza, l'articolo avvia una prima mappatura dei contesti educativi e culturali (asili nel bosco, scuole dell'infanzia e primarie, centri culturali, parchi e musei) dove sensorialità e danza trasformano i processi di crescita e di apprendimento delle nuove generazioni. Attraverso una metodologia d'indagine di tipo qualitativo sono state raccolte domande (*focus group*), costruite e realizzate interviste con persone esperte, raddomanti di nuove visioni e approcci metodologici. All'interno di una prima mappatura sono approfonditi due casi studio significativi per la trasversalità e la continuità delle proposte operative.

Starting from the theoretical foundations of indoor and outdoor dance education for an age group (3-7 years) not much considered by artistic projects and dance studies, the paper starts a first mapping of the educational and cultural contexts (forest kindergartens, preschools, primary schools, cultural centres, parks and museums) in which sensoriality and dance shape the growth and the learning processes of the new generations. Through a qualitative survey methodology, we collected questions (focus groups), and we constructed interviews with experts, diviners of new visions and methodological approaches. Within the mapping we explore two case studies that are significant for the transversality and continuity of the operating proposals.

* Università di Bologna; Associazione Nazionale DES - Danza Educazione Società.

Giada Cipollone*

Coreografie dell’“Arcipelago” (2015-2023). Estetica, archeologia, ecologia nel lavoro di Annamaria Ajmone con il luogo

17 dicembre 2024, pp. 201-213

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20946>

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

Nel 2015 la danzatrice e coreografa Annamaria Ajmone avvia il progetto *Arcipelago. Pratiche di abitazione temporanea* che aggrega episodi coreografici, costruiti e vissuti prevalentemente in spazi non teatrali. La composizione rinuncia a un immaginario preventivo e non si deposita nella formalizzazione di partiture di movimento, ma si produce a partire dalla relazione tra il corpo e il contesto specifico. Il testo propone un attraversamento di *Arcipelago*, che nel corso del tempo muove dalla valorizzazione estetica e visiva del luogo verso un suo trattamento prima più “archeologico” – interessato alle storie, anche più invisibili e fantasmatiche – e poi più radicalmente “ecologico”, verso un’idea di ecosistema in cui il corpo diviene materia in movimento tra materie in movimento.

In 2015, dancer and choreographer Annamaria Ajmone began the open project *Archipelago. Practices of Temporary Dwelling*. It involves choreographic episodes primarily developed and experienced outside traditional theater spaces. The composition doesn’t rely on predetermined imagery or formal movement scores but emerges from the interaction between the body and the specific context. The essay discusses the evolution of *Archipelago* over time: it shifts from aesthetically and visually enhancing the environment to a more “archaeological” approach, delving into even the most hidden and spectral narratives. It then progresses to a more “ecological” perspective, conceptualizing the place as an ecosystem where the body dances together and like the moving matter.

* Università Luav di Venezia.