



Speciale

**La danza nei dottorati di ricerca
italiani: metodologie, saperi, storie**

Giornate di studio

a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo





Danza e Ricerca

Laboratorio di studi, scritture, visioni

<http://danzaericerca.unibo.it>

anno VII, numero 6, marzo 2015

Foto della pagina precedente: un momento da *Tar and feathers* di Jiří Kylián, foto realizzata nel 2007 da Ralf Heid, distribuita con licenza Creative Commons BY-NC 2.0.

ISSN 2036-1599

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

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

Email: danzaericerca@unibo.it



Indice

| | |
|-----------------------|---|
| <i>Premessa</i> | |
| Elena Cervellati..... | 1 |

Sessione I

| | |
|----------------------|----|
| <i>Introduzione</i> | |
| Elena Randi..... | 7 |
| <i>Sconfinamenti</i> | |
| Laura Aimò..... | 9 |
| “Romeo e Giulietta” | |
| Annamaria Corea..... | 19 |

Sessione II

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Introduzione</i> | |
| Alessandro Pontremoli..... | 33 |
| <i>Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza in Italia</i> | |
| Giulia Taddeo..... | 37 |
| <i>La critica e la nuova danza in Italia</i> | |
| Dora Levano..... | 47 |

Sessione III

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Introduzione</i> | |
| Concetta Lo Iacono..... | 61 |
| <i>Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento: danza e scrittura di sé</i> | |
| Rita Maria Fabris..... | 65 |
| <i>Gesti convenzionali e arte mimica nell'Ottocento italiano</i> | |
| Noemi Massari..... | 77 |
| <i>Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura</i> | |
| Stefania Onesti..... | 89 |

Sessione IV

| | |
|---------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Introduzione</i> | |
| Vito Di Bernardi..... | 101 |
| <i>L'archiviazione e la diffusione di una tecnica coreica</i> | |
| Emanuele Giannasca..... | 103 |
| <i>L'artista vivente come fonte e archivio della danza</i> | |
| Elisa Anzellotti..... | 111 |

Sessione V

| | |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Introduzione</i> | |
| Susanne Franco..... | 121 |
| <i>Disseminare gesti pe(n)santi, archiviare danze di gravità</i> | |

Annalisa Piccirillo.....123

Lo Score: un algoritmo per investigare la Body Knowledge

Letizia Gioia Monda.....133

Sessione VI

Introduzione

Eugenia Casini Ropa.....149

La danza nel futurismo: la sensibilità corporea di Filippo Tommaso Marinetti

Sayaka Yokota.....151

I testi e la danza

Giuseppe Burighel.....161

Premessa

Le prime tesi di dottorato sulla danza risalgono, in Italia, al 2000. In una quindicina di anni si è andato delineando un panorama degli studi estremamente variegato, in una ricchezza sicuramente stimolante, che tuttavia può portare con sé pure una difficoltà nell'arrivare a costruire una consapevole comunità di ricercatori, se non, addirittura, nel definire un "lessico disciplinare" non ancora, in effetti, pienamente chiaro e condiviso¹. I temi diversi e le diverse metodologie messi a fuoco nel succedersi degli interventi delle giornate di studio intitolate *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, svoltesi a Bologna nell'ottobre del 2013, e quindi nell'esito a stampa che qui ne diamo, sono specchio della vivace e promettente realtà degli studi, risultato visibile di una ricchezza di possibilità tutte degne di indagine, pur nella differenza.

Umberto Eco, nel discorso pronunciato nel settembre 2013 in occasione del XXV anniversario della firma della Magna Charta Universitatum, intitolato *Perché le Università?*, ricordava la "migrazione pacifica" che studiosi e studenti misero in atto a partire dal 1088 per raggiungere l'Università di Bologna, e che andò di fatto a costruire una "comunità culturale" dalla "identità" sempre meglio definita. Diceva Eco:

L'università è ancora il luogo in cui sono possibili confronti e discussioni, idee migliori per un mondo migliore, il rafforzamento

e la difesa di valori fondativi universali, non ordinati negli scaffali di una biblioteca, ma diffusi e propagati con ogni mezzo possibile. [...] Creare un'Enciclopedia Comune non equivale a imporre un pensiero unico. È un terreno condiviso su cui verificare e comparare ogni differenza portatrice di ricchezza. L'università è l'unico luogo in cui si può applicare correttamente un approccio unificato alla diversità. [...] Vorrei terminare con l'ultima ragione per cui il ruolo delle università è ancora fondamentale [...]: le università sono fra i pochi luoghi in cui le persone si incontrano ancora faccia a faccia, in cui giovani e studiosi possono capire quanto il progresso del sapere abbia bisogno di identità umane reali.²

Certo, quella dei ricercatori impegnati intorno agli studi sulla danza è una micro-comunità culturale, ben diversa, per dimensioni e portata, dalla prestigiosa ed estesa comunità delle università che hanno sottoscritto la Magna Charta, 388 nel 1988 e quasi 750 nel 2013. Eppure, anche se "micro", la nostra è una comunità culturale importante, di cui vogliamo avere cura. Facendo vivere un momento di incontro e di confronto, abbiamo messo in atto una piccola migrazione, sicuramente pacifica, che potrà, credo, contribuire alla definizione dell'identità della "nostra" comunità culturale.

Il 24 e 25 ottobre 2013 si sono svolte presso il Dipartimento delle

¹ Mi permetto di citare, in proposito, il mio brevissimo intervento *Alcune parole per dire la danza*, pubblicato nella rubrica *Gocce*, curata dal periodico «Il Saggiatore musicale», 31 ottobre 2014, online: <http://gocce.dar.unibo.it/2014/10/31/al-cune-parole-per-dire-la-danza/>.

² Il discorso pronunciato da Umberto Eco, "Perché le università?" *Umberto Eco per i venticinque anni della Magna Charta*, è oggi leggibile online in «Magazine Unibo», 30 settembre 2013, <http://www.magazine.unibo.it/archivio/2013/09/30/perche-le-universita>.

Arti (già Dipartimento di Musica e spettacolo) dell'Università di Bologna le due giornate di studio intitolate *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, curate da chi scrive e ospitate all'interno del programma didattico approntato annualmente da Marco De Marinis per i dottorandi di discipline teatrologiche del Dottorato in cinema, teatro e musica. Le giornate nascevano dal desiderio di costruire un'occasione attorno alla quale fare convogliare dottorandi e recenti dottori di ricerca che avessero impostato il proprio percorso nell'ambito degli studi teatrologici intorno agli studi sulla danza³. La linea portante che ha guidato progettualità e azioni necessarie è stata quella di organizzare una giornata di incontro durante la quale ciascuno potesse presentare la propria ricerca pubblicamente, sì, ma in una situazione protetta, non di convegno vero e proprio, per attivare un confronto che riteniamo sia particolarmente utile per gli stessi dottorandi, oltre che per chi ne segue il percorso come tutor e per chi, più ampiamente, si occupa di questo ambito

³ Le giornate bolognesi nascevano su un progetto il cui interesse ci era stato confermato da una tavola rotonda svoltasi il 14 dicembre 2012 presso l'Université de Nice-Sophia-Antipolis, intorno alla ricerca sulla danza tra Francia e Italia, organizzata da aCD e Air-Danza nel quadro della giornata di studi "Création(s) et Transmission(s)", condotta da Patrick Germain-Thomas. La tavola rotonda, intitolata *Panorama de la recherche en danse en France et en Italie*, aveva visto la partecipazione di studiosi francesi e italiani (Elena Cervellati, Léna Massiani, Marina Nordera, Patrick Germain-Thomas, Joëlle Vellet, Patrizia Veroli) e dottorandi (Karen Nioche, Bianca Maurmayer), che si erano trovati per mettere a confronto e condividere le rispettive pratiche di ricerca in ambito universitario, includendo quindi pure i percorsi connessi al dottorato di ricerca. Per un resoconto della giornata di studio, cfr. il resoconto pubblicato nella rivista dell'aCD, «Recherches en danse», numero monografico *Être chercheurs en danse*, n. 1, 2014, online: <http://danse.revues.org/193>.

di studio.

Per tracciare il panorama degli studi e delineare un programma di interventi il più possibile completo, abbiamo cercato di contattare tutti i dottorandi o i recenti dottori di ricerca che in quel momento stavano compiendo delle ricerche coreologiche, anche tramite le indicazioni dei colleghi e l'associazione di categoria, la Consulta Universitaria del Teatro, per avere un panorama il più possibile completo. Proprio grazie al contributo attivo dei colleghi, l'esito di questa ricognizione ha dato dei buoni frutti, e quattordici dottorandi e recenti dottori di ricerca hanno chiesto di partecipare alle due giornate bolognesi. Ne è nata una articolata mappatura, di cui le pagine che seguono intendono dare testimonianza raccogliendo relazioni volutamente brevi, capaci di mettere efficacemente a fuoco temi e metodologie di ricerca. Durante le giornate di studio si era scelto di introdurre e inquadrare le varie sessioni di lavoro con una relazione di uno studioso di riferimento nell'ambito degli studi italiani. Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna), Vito Di Bernardi (La Sapienza Università di Roma), Susanne Franco (Università di Salerno), Concetta Lo Iacono (Università di Roma Tre), Alessandro Pontremoli (Università di Torino) ed Elena Randi (Università di Padova) si sono così generosamente prestati a preparare e a commentare gli interventi, suddivisi in sei sessioni e hanno poi messo per iscritto commenti e riflessioni, arricchendo il nostro dossier di contributi preziosi.

Voglio ringraziare prima di tutto proprio questi colleghi, che hanno contribuito con la propria generosità e il proprio contributo scientifico alla realizzazione delle due giornate, donando il proprio tempo e il proprio

sapere sia in fase di organizzazione sia in quella di realizzazione, conducendo infatti i tavoli in cui i relatori erano organizzati, introducendo i temi messi in campo e commentando costruttivamente gli interventi.

Ringrazio inoltre di cuore i dottorandi e i dottori che hanno accettato di esporre e condividere i primi passi di ricerche da poco abbozzate o i risultati di percorsi già consolidati, in una fertile situazione di ascolto e di attenzione reciproci, sottoponendosi, inevitabilmente, al giudizio dei colleghi e degli studiosi più affermati e mostrando quindi la sicurezza e il giusto orgoglio di chi è coinvolto a fondo nel proprio lavoro: Laura Aimo (Università Cattolica di Milano), Elisa Anzellotti (Università degli studi della Tuscia / Université Paris8), Giuseppe Burighel (Université Paris8 / Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Annamaria Corea (La Sapienza Università di Roma), Raffaele Cutolo (Università degli studi di Verona), Rita Fabris (Università degli studi di Siena), Emanuele Giannasca (Università degli studi di Torino), Dora Levano (Università degli studi di Napoli "L'Orientale"), Noemi Massari (La Sapienza Università di Roma), Letizia Gioia Monda (La Sapienza Università di Roma), Stefania Onesti (Università degli studi di Padova), Annalisa Piccirillo (Università degli studi di Napoli "L'Orientale"), Giulia Taddeo (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Sayaka Yokota (Università di Tokio / Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)⁴. Spero che la pluralità di *metodologie, saperi, storie* di cui

sono eredi, portatori attivi e rinnovatori possa integrarsi in una fertile rete pronta a serrare nodi importanti ma pure ad aprirsi a nuove connessioni, per consolidare e fare ulteriormente fiorire la nostra disciplina.

Elena Cervellati

⁴ In particolare, voglio ringraziare di cuore le dottoresse Stefania Onesti (Università di Padova) e Giulia Taddeo (Università di Bologna), che hanno efficacemente curato l'organizzazione e lo svolgimento delle giornate e hanno poi seguito con competenza la raccolta e la revisione editoriale dei saggi qui raccolti.

Sessione I

Introduzione

È nel Settecento che nasce il *ballet d'action*, vale a dire una modalità di spettacolo in cui si vuole raccontare una storia attraverso il movimento del corpo accompagnato dalla musica e senza l'uso della parola, una scelta peraltro non nuova, ma nel XVIII secolo ripresa e sostenuta teoricamente. Dentro alla nozione "movimento del corpo" vanno collocate quanto si è soliti definire *danza* e *pantomima*, l'una intesa come un linguaggio convenzionale costituito da una serie di passi codificati che, almeno in origine, nel loro atto di nascita attorno alla fine del Seicento, non significano altro che sé stessi (assai più recentemente Hanya Holm, Alwin Nikolais o Simone Forti avrebbero parlato forse di *motion*), l'altra delimitabile come un idioma che aspira a rendere un significato "letterario".

In realtà, se incrociamo varie fonti, scopriamo che le due modalità espressive "smarginano" e si mescolano. Come ha dimostrato Stefania Onesti nella sua tesi di dottorato discussa all'Università di Padova nel 2014 («*Dietro la traccia de' gran maestri. Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento*»), possiamo infatti constatare che in certi momenti del *ballet d'action* si alternano, nel senso che all'una segue l'altra; per esempio, prima due personaggi si dichiarano il reciproco amore attraverso i gesti, poi si spostano verso una fiera dove trovano dei paesani che festeggiano e la scena successiva offre la visione delle loro danze. Stando alle critiche sollevate da alcuni, non dev'essere raro neanche che la danza "meccanica" sia introdotta in modo ingiustificato nella storia rappresentata, funzionando come una sorta di intermezzo posto dentro l'evento scenico, in tale circostanza,

peraltro, ancor più evidentemente alternandosi alla pantomima. Può anche capitare che un personaggio danzi mentre un altro contemporaneamente mima. Infine si dà il caso di uno stesso personaggio che esprime con la parte superiore del corpo il sentimento o l'emozione da cui è preso, mentre con le gambe simultaneamente esegue i passi codificati della tecnica classica. È verosimile che certi coreografi prediligano uno dei tre schemi, ma molto probabilmente si tratta di modalità strutturali che convivono nella maggioranza dei *ballets d'action*.

Il proposito di "parlare" attraverso l'azione del corpo pone una serie di interrogativi su quanto essa sa esprimere e soprattutto *non* sa esprimere. Chi da coreografo o da osservatore nel Settecento prova a delimitare le zone interdette a tale linguaggio, tende a constatare che gli è preclusa la possibilità di "dire" il passato e il futuro: deve concentrarsi sul presente, su un'azione che si svolga *drammaticamente* nell'*hic et nunc*. Gli è sbarrata anche la capacità di rendere un argomento logico-concettuale. Gli pertengono, invece, l'espressione dei fatti presenti oltre che dei sentimenti e delle emozioni, un campo – quello della manifestazione della sfera affettiva attraverso il gesto – a cui il Settecento, oltretutto, dedica studi di rilievo, talvolta giungendo alla conclusione che il gesto sa rendere le passioni in modo più immediato e convincente del linguaggio articolato.

Degli sconfinamenti dell'arte coreutica nel campo "letterario" e in altri ambiti limitrofi si occupa nel suo intervento Laura Aimò, ponendo tale aspetto in connessione al "contagio" con altre discipline riscontrabile nell'estetica, forse non casualmente

nata, almeno nella sua forma moderna, nello stesso XVIII secolo in cui si situa la genesi del *ballet d'action*. La Aimo osserva che l'eterogeneità dell'oggetto di indagine dell'estetica comporta un approccio metodologico difficilmente definibile, ma, anziché percepirlo come un limite, lo ritiene un punto di forza. E altrettanto pensa si possa ripetere in riferimento allo studio dell'arte coreutica. Osserva inoltre che i coreografi si interessano di estetica (la prospettiva di un grande coreografo come Jean-Georges Noverre, autore delle *Lettres sur la danse*, sarebbe filosofica) e che gli estetologi si occupano anche del genere coreutico, come nel caso di Jean-Baptiste Du Bos, Charles Batteux, Étienne Bonnot de Condillac, Gotthold Ephraim Lessing, ecc.

Sull'evoluzione del *ballet d'action* nel Novecento focalizza la sua attenzione Annamaria Corea in un saggio che ruota attorno a tre diverse versioni di *Romeo e Giulietta*, tutte sulla musica di Sergej Prokofiev: quelle di Leonid Lavrovskij (1940, 1946), John Cranko (1958, 1962) e Kenneth MacMillan (1965). Delle tre varianti – una creata da un artista di matrice russa,

le altre da coreografi formati almeno in parte al Royal Ballet – la studiosa osserva soprattutto le scelte relative al rapporto danza-pantomima, di cui enuclea alcuni aspetti di rilievo. La Corea, che preferisce tralasciare l'analisi delle redazioni di Serge Lifar e di Frederick Ashton benché anch'esse su musica di Prokofiev, prova anche a definire il tipo di pantomima impiegato dai tre coreografi prescelti. Ella rileva in particolare una differenza tra una pantomima tesa ad imitare realisticamente il quotidiano ed una costruita sulla base di un codice convenzionale al modo del linguaggio dei sordomuti, e cerca di identificare quale tipologia rifluisca in ciascuna delle tre versioni e quale rapporto essa instauri con la danza-danza.

I due interventi presentano un'impostazione molto diversa: l'uno ha un taglio teorico-filosofico, l'altro si occupa della prassi scenica, ma affrontano un soggetto non troppo distante, che, oltretutto, ha ricadute interessanti anche sull'arte coreutica novecentesca più lontana dalla tecnica accademica.

Elena Randi

Laura Aimo

Sconfinamenti. Per uno stile di pensiero tra estetica e coreologia

Ti seguo. Attendo. So
che quando non ti osservino
gallerie né astri,
quando il mondo crederà
di sapere ormai chi sei
e dirà: «Sì, ora so»,
tu scioglierai,
con le braccia in alto,
dietro ai capelli,
il nodo, guardandomi.

P. Salinas

La danza sfugge a una definizione univoca ed esaustiva. Il suo minimo comune denominatore, il *gesto*, lungi dal limitarne il campo di apparizione specifico, la espone in modo obliquo rispetto a molteplici possibilità fenomeniche nonché declinazioni teoriche. Chi studi una o più di queste "epifanie coreiche" è inevitabilmente chiamato al costante riposizionamento e ridefinizione del proprio luogo di indagine; è costretto – volente o nolente – a continui faccia a faccia con territori limitrofi, ciascuno con le proprie radure e zone d'ombra, linguaggi e saperi; ma è anche obbligato a confrontarsi con i codici degli abitanti o nomadi che attraversano le altrui e proprie terre, fosse solo per imparare a riconoscerne l'idioma e poter così scegliere consapevolmente di non approfondirne il dialogo. Dalla storia del teatro all'antropologia, dai *cultural studies* alla musicologia, dalla letteratura alle neuroscienze, dalle arti visive all'estetica ogni studioso di danza fa così esperienza di continue migrazioni e slittamenti di confine, smarrimenti ma anche fecondi incontri.

Ed è proprio su un incontro, quello tra danza ed estetica, che ruota il presente contributo al fine non soltanto di rendere ragione di un personale progetto e metodologia di ricerca, ma anche di riflettere sul carattere *sconfinato* e *sconfinante* della coreologia ovvero di ogni "discorso, studio di danza"⁵.

⁵ Non vi è lo spazio per un approfondimento del concetto di coreologia che, qui assunto a par-

L'intreccio tra studi filosofici e coreologici qui proposto, infatti, non è solo legato alla specifica formazione di chi scrive, ma affonda le sue radici – come dimostra la contemporanea fondazione settecentesca qui presa in esame⁶ – in una profonda affinità tra le due regioni del sapere. Un'affinità che permette agli studi di danza non soltanto di confrontarsi con una scienza più consolidata ma anche di lasciarsi guidare da essa proprio nell'interrogazione della comune "extraterritorialità": di quell'essere fuori e, al tempo stesso, dentro differenti aree disciplinari. Un'affinità che, lungi dal sortire effetti di assorbimento o riduzione, consente inoltre a entrambe le scienze di mettersi alla prova: l'una imparando a riconoscere nella varietà e spesso incomunicabilità delle ricerche che la compongono per lo meno un tratto comune, ovvero quella costituzionale tensione a unire il diverso che qualsiasi parola sul corpo porta inscritta in sé; l'altra avendo la possibilità di saggiare la propria capacità investigativa e, soprattutto, la delicatezza del proprio sguardo di fronte a un oggetto così materico ed effimero, povero e al tempo stesso evocativo, come la danza.

Estetica

La disciplina estetica è considerata una scienza *moderna* non perché prima non ci siano state indagini sul bello, il corpo o l'immaginazione, ma perché a partire dal XVIII secolo un termine di uso comune come l'aggettivo "estetico" viene risemantizzato per indicare e difendere un ampio territorio

tire dal più ampio spettro semantico concesso dalla sua etimologia, consente di includere al suo interno tanto riflessioni teoriche, di diverso taglio e approccio, quanto forme di trasmissione orale e di notazione tecnica relative all'arte coreica. Si rimanda dunque per un primo approfondimento a Nocilli, Cecilia - Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Roma, Aracne, 2010 e al saggio ivi contenuto da parte di chi scrive (*Danzare l'imitazione, danzare l'espressione. Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susanne Langer*, pp. 79-103). Per ulteriori indagini sui saperi e i linguaggi attualmente impiegati in ambito coreologico si rinvia inoltre a: Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005; Brandstetter, Gabriele - Klein, Gabriele (a cura di), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bausch "Le Sacre du Printemps"*, Bielefeld, transcript, 2007; Brandstetter, Gabriele - Klein, Gabriele (a cura di.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, transcript, 2012.

⁶ Per ragioni di spazio si è preferito mettere a fuoco questo periodo storico non solo perché oggetto della ricerca di dottorato e della conseguente pubblicazione da parte di chi scrive (cfr. Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012) ma anche perché luogo di emergenza privilegiato di questioni che verranno poi variamente dispiegate nei secoli successivi, fino all'attuale esplosione e centralità nella scena, tanto coreica quanto estetica, contemporanea (oggetto attualmente d'indagine da parte di chi scrive e a cui ci si riserva di dedicare a breve una riflessione specifica).

dell'esperienza umana fino ad allora trascurato – o almeno sottovalutato – dalla ragione. L'estetica nasce infatti da un'esigenza mediatrice volta a riconoscere valore scientifico al mondo della contingenza e al tempo stesso a ripensare valori assoluti come la bellezza secondo facoltà soggettive come il gusto. La definizione che Baumgarten ne dà nel 1750 è in tal senso evidente:

§ 1. L'estetica (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile.

§ 2. Il grado naturale delle facoltà conoscitive inferiori, sviluppato con la sola pratica senza alcuna conoscenza disciplinare, può essere detto estetica naturale, ed essere distinto, come è d'uso anche per la logica, in estetica innata (l'ingegno bello innato) e acquisita; questa a sua volta la si può distinguere in dottrinale e applicata.

§ 3. Fra le applicazioni principali dell'estetica artificiale (cfr. § 1), che si aggiunge a quella naturale, ci sarà: (1) preparare la materia adatta per le scienze che devono essere conosciute in modo preminente con l'intelletto, (2) adattare alla comprensione comune le conoscenze scientifiche, (3) estendere l'affinamento della conoscenza anche al di là dei limiti di ciò che possiamo conoscere in modo distinto, (4) fornire buoni principi a tutti gli studi più gentili e alle arti liberali, (5) nella vita comune, a parità di condizioni, eccellere nella condotta.

§ 4. Da ciò le applicazioni speciali: (1) filologica, (2) ermeneutica, (3) esegetica, (4) retorica, (5) omiletica, (6) poetica, (7) musicale, eccetera⁷.

Senza addentrarsi in un'analisi dettagliata del complesso testo baumgartiano⁸, ciò che emerge immediatamente è il carattere *aperto* della definizione. Da una parte l'estetica viene descritta in modo sintetico quale scienza della conoscenza sensibile, dall'altra questa stessa spiegazione viene amplificata dall'affollarsi tra parentesi di ulteriori termini che, al pari di *scientia*,

⁷ Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica (1750-58)*, ed. it. a cura di Salvatore Tedesco, L'Estetica, Palermo, Aesthetica, 2000, p. 27.

⁸ Per approfondimenti si rimanda a: Piselli, Francesco, *Alle origini dell'estetica moderna: il pensiero di Baumgarten*, Milano, Vita e Pensiero, 1992; Tedesco, Salvatore, *L'estetica di Baumgarten*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2000.

fanno riferimento al gradiente teorico della disciplina complicando così lo sforzo di comprensione del lettore: se infatti l'estetica è insieme teoria, gnoseologia, arte e scienza, sorge la domanda in merito all'accezione in cui vadano intesi simili termini.

La questione è resa poi ancora più spinosa dalle successive distinzioni operate da Baumgarten. Il filosofo afferma che l'estetica come disciplina di studio è preceduta anzitutto da un vasto sapere implicito. Si tratta di tutta quella serie di esperienze e osservazioni che articolano la vita quotidiana e che rappresentano la condizione di possibilità della disciplina estetica, ma non la esauriscono. I paragrafi 3 e 4 ampliano poi ulteriormente questo orizzonte profilando una serie di possibili percorsi di applicazione della cosiddetta disciplina artificiale. L'estetica pare configurarsi nei termini di un'educazione alla sensazione che può assumere il carattere tanto di una propedeutica al pensiero intellettuale e, in particolar modo, alla logica quanto di un'investigazione ed espressione del sapere più propriamente poetico, ossia di regioni – come quella dell'arte – simbolicamente capaci di produrre ed esibire la portata significativa del sensibile.

L'indefinitezza metodologica della disciplina estetica non è che una diretta conseguenza di questa eterogeneità e complessità del suo campo oggettuale, ovvero dell'inesauribile potenza creatrice e conoscitiva del plesso mente-corpo. Rispetto a un terreno così vasto come quello dell'esperienza artistica e più ancora sensibile, oggetto di sezionamento e approfondimento da parte di innumerevoli sguardi disciplinari, la possibilità di definire in modo preciso e univoco i concetti e le metodologie propri ed esclusivi dell'estetica risulta quantomai arduo. Il dubbio ricorrente – tanto da parte degli studiosi di altre discipline come dell'estetica stessa – è se questa scienza non rischi di volta in volta, a seconda dello specifico focus d'indagine o del punto d'osservazione, di ridursi a uno dei saperi speciali che condividono lo stesso orizzonte investigativo: si tratti della storia e critica d'arte piuttosto che della psicologia della percezione o della filosofia della scienza.

Come ci tiene però a precisare Baumgarten subito dopo la definizione proposta, una simile impasse, lungi dal rappresentare una penalizzazione o un nodo da sciogliere, costituisce il vero punto di forza dell'estetica. Un po' come

le rocce, la sabbia o l'acqua che ricoprono la terra – per riprendere da un'altra prospettiva la metafora spaziale con cui si è aperto il presente contributo – non sono un possesso esclusivo di una o più regioni, ma ne precedono la stessa formazione e denominazione, costringendo inoltre a un loro costante ripensamento a causa del processo trasformativo che le investe, così l'estetica può e deve presupporre tutta una serie di questioni che si pongono in diversi settori scientifici perché è intrecciata e insieme distinta da essi, se ne nutre e al tempo stesso sembra integrarli.

Più che la definizione di una scienza coerente e in sé compiuta, dotata di un oggetto o metodo univoco, ciò che bisogna cercare è allora l'*interrogazione*, ovvero considerare l'estetica come un problema aperto di cui ci si domanda, prima che i contorni, in che misura si possa parlare di un "insieme"⁹.

Coreologia

Un discorso analogo vale anche per gli studi di danza o per lo meno ne rappresenta un possibile orizzonte esplorativo e una preziosa bussola d'orientamento. Il movimento di individuazione e insieme di ineludibile "messa in relazione" che caratterizza nel Settecento l'ingresso di Tersicore nel Parnaso delle arti imitatrici lo esemplifica in maniera emblematica¹⁰.

Accanto al processo di professionalizzazione che porta alla separazione del ballo sociale da quello teatrale si assiste a una serie di innovazioni tecnico-coreografiche e dibattiti teorici che tendono a valorizzare la disciplina coreica sia rispetto alle semplici forme di divertimento o esercizio fisico a cui era spesso ricondotta sia alle altre espressioni artistiche quali poesia o pittura. In linea con il gusto del secolo per la sistematizzazione del sapere, la danza tende

⁹ Cfr. in proposito Garroni, Emilio, *Senso e paradosso*, Roma-Bari, Laterza, 1995. Per un primo approfondimento dello statuto della disciplina estetica in Italia oggi si rinvia infine a Russo, Luigi *et al.*, *Ripensare l'estetica: un progetto nazionale di ricerca*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 2000; Matteucci, Giovanni (a cura di), *Riconcepire l'estetica*, numero monografico di «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», n. 5, 2012.

¹⁰ Utili studi per una prima messa a fuoco di tale dinamica: Foster, Susan Leigh, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire* (1996), tr. it. di Alessia Polli, rivista da Clelia Falletti, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003; Woitas, Monika, *Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim, Centaurus, 2004; Pappacena, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Roma-Bari, Laterza, 2009; Nye, Edward, *Mime, music and drama on the eighteenth-century stage: the Ballet d'action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Per ulteriori approfondimenti bibliografici e storico-teorici a riguardo si rinvia infine a Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action*, cit.

dunque a specializzarsi e a definire il proprio dominio dal punto di vista tanto artistico quanto riflessivo.

Al tempo stesso, però, questo cammino di identificazione e riconoscimento è reso possibile solo attraverso continui esperimenti e contaminazioni fuori dai canali ufficiali della danza accademica nonché del pensiero e della scrittura a riguardo. L'utilizzo di metafore e similitudini come “poesia muta”, “scultura animata”, “musica sensibile” o “pittura vivente” lo evidenzia efficacemente. L'assenza di una tradizione consolidata e di un codice espressivo specifico costringe ogni discorso sulla danza – si tratti di critica, trattatistica, letteratura o quant'altro – ad avvicinare il proprio oggetto attraverso un continuo lavoro di differenziazione e sconfinamento tra diverse arti, saperi, immagini. Un processo di approssimazione, questo, che sembra inoltre destinato allo scacco. Ogni definizione infatti non solo risulta insufficiente se presa singolarmente ma si fonda su una relazione dialettica tra due termini opposti che pare annullarne la portata semantica: alla staticità di un'arte visiva viene, ad esempio, accostato un aggettivo indice di mobilità oppure all'impalpabilità delle note musicali viene attribuito un carattere sensibile.

L'estraneità di Tersicore a qualsiasi dispositivo linguistico-concettuale che pretenda di definirne con precisione e univocità i confini è dovuta alla natura concreta, metaforica e attiva del suo mezzo espressivo, il *corpo*. Un corpo che diviene però nel Settecento oggetto di intensa interrogazione proprio da parte della ricerca estetologica prima richiamata. Pensatori della statura di Du Bos, Batteux, Condillac, Diderot, Lessing ed Engel – solo per citare alcuni degli autori a cui gli stessi coreografi e teorici di danza del periodo fanno esplicito riferimento – cominciano a investigare il legame tra gesto e affettività recuperando così una portata significativa all'espressione corporea, fino a quel momento sottovalutata o ignorata in quanto non conforme ai criteri rappresentativi modellati sulla falsariga del linguaggio verbale. Ciò determina una riformulazione dello statuto stesso dell'arte e, più in generale, del modello della conoscenza, ma permette anche alla danza – in quanto “messa in scena del gesto” – di entrare a far parte, di diritto, di questo nuovo sistema del sapere in costruzione¹¹.

¹¹ Per ulteriori approfondimenti si rinvia a Aimo, Laura, *Mimesi della natura e ballet d'action*, cit. Il volume propone infatti due tesi tra loro intrinsecamente legate: dal punto di vista metodologi-

A fianco di questo riconoscimento teorico della danza da parte della riflessione estetica settecentesca, bisogna poi ricordare il particolare taglio speculativo che adottano gli stessi riformatori della disciplina coreica. Cahusac tiene a precisare, ad esempio, come il suo trattato voglia distinguersi sia dai lavori storici di Bonnet e Ménestrier sia da quelli più propriamente tecnici di Arbeau e Feuillet: passi e figure di danza sono dati nel suo lavoro per scontati come la grammatica, ciò che egli propone è «une espèce de poétique de cet art»¹². Oltre agli intenti programmatici dei riformatori della danza vi è poi il riconoscimento del loro lavoro da parte degli stessi filosofi del periodo a provare il nuovo taglio dato al discorso coreologico. Noverre rappresenta in quest'ottica una figura chiave proprio per l'attenzione che gli viene riservata sin dalla pubblicazione delle *Lettres sur la danse*: a partire da Lessing – che insieme a Bode si occupa nel 1769 di tradurla in tedesco – fino ad arrivare all'inserimento di alcune tra le pagine più significative delle lettere all'interno della sezione *Danse* di un volume dell'*Encyclopédie methodique*.

Lo sguardo del maestro di ballo è considerato *filosofico* perché – riprendendo un'espressione di Sulzer¹³ – è capace di “rischiare” l'arte della danza: esso non si limita infatti a descriverla ma a intrecciarla e confrontarla con le altre Muse interrogandone fini e mezzi specifici. Mettendo in discussione la disciplina coreica a partire dai suoi fondamenti teorici costitutivi, il coreografo francese è inoltre capace di illuminare non soltanto specificità proprie della danza stessa, ma anche regioni dell'esperienza tanto artistica quanto conoscitiva ancora inesplorate. La struttura della sua opera maggiore lo chiarisce. Ogni lettera è sviluppata intorno a un tema preciso – si tratti della scelta del soggetto o della

co si sostiene che la danza settecentesca possa essere avvicinata solo *ex negativo*, ovvero attraverso tutte quelle tracce e intersezioni con altre discipline da essa lasciate: uniche orme capaci di rifletterne, seppur in modo indiretto e sempre parziale, un profilo. Dal punto di vista teorico-storiografico, invece, si mostra come la sperimentazione e riflessione coreica del XVIII secolo abbia svolto un ruolo determinante nello slittamento del più ampio paradigma classico della mimesi della natura da un'accezione imitativo-riproduttiva a una espressivo-creativa.

¹² Cahusac, Louis de, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* (1754), a cura di Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean Noë Laurenti, Paris, Desjonquères/Centre National de la Danse, 2004, p. 41.

¹³ Sulzer, Johann Georg, s.v. *Ballet*, in Id., *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt* (1792), ripr. anast. Hildesheim, Georg Olms, vol. I, 1970, pp. 289-296: p. 289 («Si è abituati a dare il nome di balletto a ogni danza figurata sul palcoscenico; ma a tal proposito Noverre – che analizza la sua arte con l'occhio di un filosofo – merita di essere ascoltato. Egli considera come un mero divertimento ogni danza che non rappresenti un'azione precisa con intrighi e soluzioni in modo chiaro e senza confusione» traduzione di chi scrive).

composizione di un balletto o ancora delle conoscenze necessarie per un buon maestro di ballo – e segue un tipo di argomentazione che, muovendo da una descrizione e critica della danza del tempo, ne mette in discussione i difetti ma anche le potenzialità attraverso un confronto con i progressi delle altre arti ma soprattutto con i loro principi teorici¹⁴. L'opera di Noverre, inevitabilmente focalizzata sulla questione della rappresentazione gestuale, diviene così a sua volta termine di confronto per le altre arti e riflessioni teoriche che si trovino a intrecciare l'espressione corporea, come dimostra l'attenzione – seppure critica – che gli riserva Engel nel suo trattato sull'arte della recitazione¹⁵.

Per uno stile di pensiero

Da questo rapido schizzo di alcune direttrici di intersezione settecentesche, estetica e coreologia emergono quali cerchi concentrici di cui il primo comprende l'altro ma al tempo stesso il secondo esibisce il primo.

Da una parte la riforma coreica – che vede trasformarsi la danza da puro intrattenimento a spettacolo compiuto, anticipando così quello che sarà il balletto romantico – non sarebbe stata possibile senza quell'opera di valorizzazione dell'esperienza sensibile che caratterizza il sapere del XVIII secolo. Solo in virtù della “grande catena dell'essere” – ovvero di quella che, per parafrasare Joseph Addison, rappresenta il graduale processo e la prodigiosa varietà di specie del mondo della vita – il pensiero settecentesco recupera le regioni più oscure del soggetto ed elabora termini, concetti e immagini per esprimerlo, sia in campo più strettamente coreologico sia in quello estetologico.

Al tempo stesso queste riflessioni filosofiche avrebbero perso preziosi motivi di stimolo ed esemplificazione senza le innovazioni in campo coreico ovvero a prescindere da quell'arte che fa del corpo l'inaggrabile suo mezzo e

¹⁴ Cfr. Noverre, Jean Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), ed. it. parziale a cura di Alberto Testa, *Lettere sulla danza*, Roma, Di Giacomo, 1980. Per un primo approfondimento dell'opera si rinvia a: Randi, Elena, *Pittura vivente. Jean Georges Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989; Dahms, Sybille, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München, epodium, 2010. Per un accompagnamento alla lettura italiana della nuova edizione dell'opera che il maestro di ballo dà alle stampe a inizio Ottocento si rinvia inoltre a Noverre, Jean Georges, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di Flavia Pappacena, tr. it. di Alessandra Alberti, Lucca, LIM, 2011.

¹⁵ Cfr. Engel, Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik* (1785-1785), tr. it. di Giovanni Rasori, *Lettere intorno alla mimica*, Milano, Giovanni Pirrotta, 1818-1819, 2 tt. (rist. anast. Roma, E&A, 1993), in particolare le lettere XXIX-XXXII.

fine espressivo. Basti pensare, ancora una volta, all'importanza ricoperta nelle riflessioni di Du Bos dall'analisi della pantomima antica piuttosto che di alcune sue rielaborazioni coreiche di inizio Settecento – come la messa in scena del quarto atto dell'*Horace* di Corneille durante le *Grandes Nuits* al castello di Sceaux (1714-1715) – oppure agli studi di Condillac sull'origine delle conoscenze umane così influenzati dall'indagine del *langage d'action* o, ancora, al ruolo essenziale ricoperto dalla danza, a fianco della musica, nello slittamento del paradigma mimetico dell'arte in termini espressivi, a partire dalla riflessione di Batteux fino ad arrivare alle soglie del Romanticismo.

Pur sempre in balia di quella dialettica tra inclusione ed esclusione che caratterizza foucaultianamente qualsiasi discorso scientifico, sia l'oggetto estetico sia quello più specificatamente coreico diventano a partire dal Settecento ineludibili termini di studio, interrogazione e confronto. Non solo. L'extraterritorialità tanto della disciplina estetologica quanto di quella coreologica, lungi dal significare immunità o estraneità alla chiarezza e distinzione del metodo, riporta all'attenzione della comunità scientifica – di ieri e di oggi – il doppio movimento inscritto nella radice stessa di *logos*: ovvero il gesto di selezione e scelta, ma anche di raccolta e unione che caratterizza qualsiasi attività razionale del pensiero e funzione dichiarativa della parola e, dunque, ogni ricerca autentica e feconda.

In conclusione – pur nella comprensiva e necessaria ricerca di confini e statuti per la disciplina coreologica – occorre forse chiedersi se gli studiosi di danza non condividano anzitutto uno statuto di "apolidia" che, impedendo loro di rispondere esclusivamente alle leggi di uno o più regioni del sapere, li chiama a fare del proprio oggetto di indagine anche uno stile di pensiero: ovvero un preciso e chiaro, quanto mai inafferrabile o assoluto, passo di danza tra sponde straniere e insieme inaspettatamente famigliari.

“Romeo e Giulietta”.

Un perfetto case-study per il balletto narrativo del Novecento

Le riflessioni che seguono hanno l'intento di mettere in luce alcune problematiche relative al balletto narrativo novecentesco attraverso l'esempio di *Romeo e Giulietta*, nelle versioni coreografiche di John Cranko (1958, 1962) e Kenneth MacMillan (1965) a confronto con quella russa di Leonid Lavrovskij che le precede (1940, 1946). Provenienti dalla stessa “scuola” inglese del Royal Ballet e considerati fra i maggiori narratori del balletto moderno, entrambi si sono avvicinati alla tragedia di Shakespeare più fortunata del repertorio coreutico, favorita già durante gli anni di affermazione del *ballet d'action*, ma che soprattutto nel Novecento ha vantato innumerevoli trasposizioni in danza con partiture di diversi compositori¹⁶.

La musica celeberrima di Prokofiev composta nel '35, dapprima giudicata inadatta al balletto, si affermò solo l'11 gennaio 1940 al Teatro Kirov con il debutto di *Romeo e Giulietta* di Lavrovskij, nei ruoli principali Galina Ulanova e Constantin Sergeiev¹⁷. È Joan Lawson a recensire sul periodico inglese «The Dancing Times» la nuova produzione sovietica giudicata «a daring innovation», avendo utilizzato il coreografo danze che «arose from the basic problems of the characters, in relation to the play»¹⁸. Lawson, futura autrice di un libro intitolato *Mime* (1957), si sofferma nel suo articolo sulla funzione della pantomima nel balletto, lamentando l'uso che i coreografi moderni fanno di

¹⁶ Queste considerazioni nascono da una ricerca più ampia sul balletto narrativo inglese tra gli anni trenta e settanta del Novecento, svolta durante il corso di Dottorato in Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo dell'Università di Roma “La Sapienza” e conclusa nel marzo 2012, tutor Silvia Carandini.

¹⁷ La musica fu commissionata dal Kirov di Leningrado. Insieme al regista e direttore artistico del Teatro dell'Opera, Sergej Radlov, Prokofiev scrisse il libretto, quindi compose la partitura. Il Kirov si tirò indietro e successivamente anche il Bolshoi, a cui era stata sottoposta l'opera, poiché fu giudicata poco danzabile. Perciò la prima del balletto fu data a Brno (Cecoslovacchia) nel '38 con la coreografia di Vania Psota nei panni di Romeo e come Giulietta Zora Semberova. Cfr. Semberova, Zora, *Prokofiev's First Juliet*, in «Ballet Review», vol. 22, n. 2, estate 1994, pp. 20-23. Solo nel '40 fu messa in scena la versione di Lavrovskij al Kirov e nel '46 al Bolshoi.

¹⁸ Cfr. Lawson, Joan, *A New Soviet Ballet. «Romeo and Juliet»*, in «The Dancing Times», settembre 1940, pp. 700-701.

essa, per esaltare invece quella felice mescolanza di gesto e danza che si trovava nel lavoro di Lavrovskij:

Dramatic Dance certainly contains Pantomime, but modern choreographers, not fully understanding it, often treat it off-handedly. They describe the gestures that accompany the words of the actor, «Pantomime», when they are transferred to Ballet. But in Ballet, these imitative gestures immediately become trivial and commonplace and are often converted into the language of a deaf-mute. True pantomime is a theatrical performance, in which character, emotion and passion are expressed by the movements of the body, instead of the voice.¹⁹

Secondo l'autrice i coreografi suoi contemporanei non comprendono pienamente la pantomima, poiché usano gesti descrittivi e imitativi che, trasferiti nel balletto, risultano banali e scontati, oltre che vicini al linguaggio dei sordomuti. Nel balletto è importante, invece, che la gestualità nasca dal solo linguaggio corporeo e non da quello verbale. È la resa dei personaggi a interessare maggiormente Lawson, la quale mette in evidenza di Ulanova il sapersi immergere nella parte e di Gerbek, l'interprete di Tebaldo, la straordinaria forza attoriale, difficile da analizzare ma riposta certamente negli sguardi, nella camminata, nel gesto di girarsi arrogantemente con la testa. Infine, l'accento si sposta su un altro aspetto fondamentale del balletto narrativo, la presenza di un libretto ben strutturato, affermando che «only a genuine, deep and exciting libretto can serve as a basis for modern Ballet»²⁰.

In effetti, quando si parla di balletto narrativo la questione del libretto è cruciale – così come quella della pantomima – e ritorna qualche anno più tardi nella recensione di A. H. Franks alla prima tournée londinese della compagnia del Bolshoi. Urge per lo storico la necessità di evidenziare le differenze fra il balletto russo e quello dell'Europa occidentale, riscontrate in particolare nell'uso dell'elemento scenografico e letterario. Un accentuato realismo sia della messa in scena che dell'interpretazione attoriale è la caratteristica principale dei sovietici, che impiegano grandi masse sul palcoscenico e mettono da parte la pantomima convenzionale, rimpiazzandola con una gestualità più naturale. D'altro canto, secondo Franks, i coreografi occidentali non concepiscono un tipo di realismo come questo nella danza, privilegiando la

¹⁹ *Ivi*, p. 701.

²⁰ *Ivi*, p. 702.

qualità dell'immaginazione. Inoltre, ciò che i russi consideravano di primaria importanza, il libretto, per gli altri non era che «a springboard for a flight into fancy»²¹. Difatti, nella maggior parte dei casi i balletti sovietici nascevano dalla stesura preliminare di un libretto dettagliato e preciso, così come era stato per *Romeo e Giulietta*, scritto dal regista Radlov in collaborazione con Prokofiev e più volte modificato con l'apporto del coreografo, poiché solo con un libretto ben costruito il messaggio poteva essere chiaro ed efficace e assolvere quindi alla funzione didattica e di trasmissione dei valori che, grazie al cosiddetto "realismo socialista", il regime sovietico si proponeva di divulgare²².

Il programma di balletti "a serata intera" del Bolshoi, dato al Royal Opera House nell'ottobre 1956, esibiva le caratteristiche di un rinnovato balletto d'azione, per molti aspetti distante dagli esempi del secolo precedente, nonostante affrontasse due classici come *Giselle* e *Il lago dei cigni*²³, e che portava alto il nome della scuola accademica russa con una tecnica che poteva essere spettacolare – i ballerini che tenevano con una sola mano le ballerine al di sopra della loro testa – oppure celata da quella perfetta fusione delle parti mimate e danzate, attraverso cui si raggiungeva una qualità dell'azione fluida e continua²⁴. Il *dance drama* russo manteneva alcune caratteristiche del balletto tradizionale, l'intento narrativo, la centralità del libretto e la divisione in più atti, ma sostanzialmente se ne distaccava sia nei contenuti che nelle modalità. Le sequenze pantomimiche intervallate dai numeri danzati, struttura consueta dei balletti di Petipa, vennero sostituite da un tipo di gestualità che ricordava molto

²¹ Cfr. Franks, Arthur Henry, *The Bolshoi Ballet. Some Generalisations*, in «The Dancing Times», novembre 1956, pp. 67-69: p. 68.

²² Basterà qui menzionare qualche titolo: *Le fiamme di Parigi* aveva come tema la Rivoluzione francese, *Spartacus* la rivolta degli schiavi romani, *Laurentia* la classe contadina spagnola, *Il sentiero del tuono* l'apartheid.

²³ Il programma della stagione inglese prevedeva *Giselle*, *Il lago dei cigni*, *Romeo e Giulietta* e *La fontana di Bachisarai*. Ricordiamo inoltre che nel 1955 la versione filmica di *Romeo e Giulietta* era stata premiata al Festival di Cannes.

²⁴ È lo stesso coreografo a dire di aver usato «a form of film technique to achieve a continuous flow of action», citazione in Cole Howard, Camille, *The Staging of Shakespeare's Romeo and Juliet as a Ballet*, San Francisco, Mellen Research University Press, 1992, p. 54, precedentemente riportata in Lawson, Joan, *A History of Ballet and Its Makers*, London, Dir Isaac Pitman and Sons Ltd., 1964, p. 188. La stessa studiosa sottolinea come la scenografia di Pyotr Williams abbia contribuito a rendere questo effetto di fluidità; il palcoscenico era fatto di porzioni di spazio che come in una sequenza potevano essere svelate o nascoste attraverso un sistema di sipari e trasparenze che si aprivano e chiudevano all'occorrenza (*ibidem*).

quella del cinema muto²⁵ e che non era affatto secondaria nell'economia del balletto:

[...] it was Lavrovskij's gesture-laden mime – sottolineano Millicent Hodson e Kenneth Archer – which stunned spectators here [in *Romeo e Giulietta*]. In the context of the intricate neoclassical choreography then current in the West, audiences found it strange to see so few steps in a ballet. Lavrovskij used lots of walking and running. He punctuated such ordinary movements with *jetés* and *arabesques*, but even these steps were shaped by dramatic gesture.²⁶

Fu comunque un evento di grande impatto per gli inglesi, privi di un'antica tradizione ballettistica e con una compagnia stabile nazionale ancora giovane, stimolati quindi a elevare lo standard delle loro produzioni²⁷. Il Royal Ballet aveva prodotto un solo balletto lungo, *Cinderella* di Prokofiev/Ashton (1948), e nel 1957 sarebbe arrivato *The Prince of the Pagodas* di John Cranko e le musiche appositamente create da Benjamin Britten, ma per il resto il repertorio era costituito di balletti brevi o in un solo atto. Prima Cranko, poi MacMillan non poterono che guardare al modello russo per i loro primi esperimenti nel genere d'azione a serata intera²⁸.

Il balletto di Prokofiev venne commissionato a Cranko dalla Scala di Milano in collaborazione con La Fenice di Venezia e andò in scena il 26 luglio 1958 sull'isola di San Giorgio Maggiore, grazie all'intermediazione della Fondazione Giorgio Cini che ospitava le due istituzioni in quello spazio magico che è il Teatro Verde. La scenografia tutta d'oro che si imponeva maestosa sul grande palco *en pleine air* circondato da alberi e laguna, era di Nicola Benois, e nei ruoli

²⁵ Cfr. Barnes, Clive, *Barnes on ... What Is Ballet Acting*, in «Ballet News», giugno 1982, vol. 3, n. 12, p. 46.

²⁶ Cfr. Hodson, Millicent e Archer, Kenneth, *Three Romeos...*, in «Dance Now», vol. 1, n. 3, autunno 1992, pp. 11-21: p. 13.

²⁷ Cfr. Percival, John, *Modern Ballet*, London, The Herbert Press, 1980 (1970), p. 14. Risalgono all'epoca del *dance drama* russo le innovazioni tecniche del coreografo Feodor Lopuchov e della danzatrice e insegnante Agrippina Vaganova, che nel 1934 aveva pubblicato il trattato *Le basi della danza classica*.

²⁸ Le prime versioni occidentali del balletto shakespeariano con la musica di Prokofiev furono quelle di Serge Lifar e Frederick Ashton, entrambe del '55. Il primo compose il balletto per l'Opéra di Parigi, sottoponendo la partitura a notevoli modifiche e aggiunte. Il secondo creò *Romeo e Giulietta* per il Balletto Reale Danese nel 1955, in un solo atto, concentrando la storia sui due amanti. Alle scene corali, per lo più convenzionali, faceva da contraltare il lirismo dei passi a due. La coreografia si distinse inoltre per l'uso di molte scene pantomimiche interpretate dai notevoli mimi della scuola di Bournonville.

principali vi comparivano Carla Fracci e Mario Pistoni, alternati da Vera Colombo e Giulio Perugini. L'anno successivo lo spettacolo veniva replicato alla Scala e rimase in repertorio per diversi anni²⁹. Sarà, tuttavia, la versione definitiva del 1962, ripresa dal coreografo per la compagnia del Balletto di Stoccarda, con una nuova scenografia di Jürgen Rose, a girare il mondo insieme agli altri straordinari balletti d'azione di Cranko, *Onegin* (1965) e *La bisbetica domata* (1969)³⁰.

Pur nella loro diversità, le due produzioni di *Romeo e Giulietta* dovevano di certo essere accomunate dallo stile di un coreografo che, se ancora giovane, aveva già sviluppato una personale cifra, riconoscibile ad esempio nella complessità delle scene corali e nella spiccata teatralità dell'insieme. La critica italiana fu entusiasta dell'evento «maiuscolo e memorabile» e dall'esito «trionfale», che aveva avuto fra gli ospiti di spicco Jean Cocteau:

John Cranko è un coreografo di slancio moderno, benché cresciuto alla tradizionalista scuola inglese. Pur non essendo uscito nella realizzazione del balletto ammirato iersera dai canoni di un evoluto classicismo, ha dato libero corso alla ben provveduta fantasia massimamente nelle scene d'assieme. Veramente suggestivi i momenti del duello Tebaldo-Mercuzio e Tebaldo-Romeo. Di toccante risalto il "notturmo" d'amore, il commiato dei due giovani amanti e il tragico finale.³¹

Per Elizabeth West, che stilò invece il resoconto della versione scaligera dell'anno dopo, rimaneva superbo il trattamento dei gruppi in scena, ma non altrettanto incisivi erano stati i passi a due, privi alcuni di romanticismo e con un Romeo dall'atteggiamento altezzoso e impulsivo, diverso dalla versione precedente³².

²⁹ Per questa prima rappresentazione la Scala forniva il corpo di ballo, lo scenografo Nicola Benois, il coreografo (che aveva l'anno prima messo in scena a Milano *The Prince of the Pagodas*) e il direttore d'orchestra Luciano Rosada, la Fenice metteva a disposizione l'orchestra e le comparse; cfr. *Romeo e Giulietta. Balletto in tre atti ed epilogo (dalla tragedia di W. Shakespeare)*, 26-27-28 luglio 1958 (programma di sala), Venezia, Teatro La Fenice, 1958. Per la cronologia completa del balletto alla Scala, si veda Vitalini, Andrea (a cura di), *Romeo e Giulietta alla Scala dal 1959 al 2003*, in *Romeo e Giulietta*, Stagione 2007-2008 (programma di sala), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, pp. 64-79. Per ulteriori informazioni sulle rappresentazioni italiane e non, si veda Testa, Alberto (a cura di), *Romeo e Giulietta*, Roma, Di Giacomo Editore, 1981.

³⁰ Cranko aveva lasciato il Royal Ballet ed era divenuto direttore della Compagnia del Balletto di Stoccarda nel 1961, ruolo che ricoprì fino alla sua prematura morte nel 1973; cfr. Percival, John, *Theatre in My Blood. A Biography of John Cranko*, New York, Franklin Watts, 1983.

³¹ Cfr. Bert., «*Romeo e Giulietta*» al Teatro di S. Giorgio, *Lo spettacolo*, in «Il Gazzettino», 27 luglio 1958, p. 3.

³² Cfr. West, Elizabeth, *Cranko's Romeo and Juliet. A Success in Milan*, in «The Dancing Times», aprile 1959, pp. 335-336.

Il balletto di Cranko si distanzia dal suo antecedente russo sotto diversi aspetti, pur risultando questo un punto di partenza indiscutibile e una base su cui innestare la propria visione del dramma shakespeariano:

La mia maggiore preoccupazione – spiega Cranko – è stata quella di reagire all'impostazione puramente mimica che al balletto di Prokofiev hanno dato e danno gli interpreti russi. Ho visto recentemente a Londra il celeberrimo Bolshoi ed ho riportato l'impressione che l'accentuata preoccupazione mimica dei coreografi russi tolga slancio e poesia all'intelligenza del ballo [...]. [...] ho dato assoluta preminenza alla danza, ottenendo, mi pare, un maggior lirismo. Ho accentuato, viceversa, i momenti tragici della vicenda così da renderla più vibrante ed insieme aderente allo spirito shakespeariano.³³

Eppure Eugenio Montale scrisse del balletto come di un «dramma mimico» in cui il coreografo aveva introdotto dei ballabili e dei passi a due che – anche secondo la sua opinione – non erano di certo la parte più interessante del balletto; «attraentissimi» per lo scrittore erano, d'altra parte, «gli squarci musicali



Foto 1: Carla Fracci (Giulietta) e Mario Pistoni (Romeo), Teatro Verde - 26 luglio 1958.

(Foto conservata presso il Centro Studi Teatro della Fondazione Giorgio Cini, Venezia)



Foto 2: Mario Pistoni (Romeo) e Walter Venditti (Paride), Teatro Verde - 26 luglio 1958.

(Foto conservata presso il Centro Studi Teatro della Fondazione Giorgio Cini, Venezia)

descrittivi della lunga serie di combattimenti e di duelli»³⁴ del secondo atto e dell'epilogo. Sulla stessa linea di Cranko, lo scenografo Benois prendeva le

³³ Cfr. G., *Maggiore lirismo e minore mimica*, in «Gazzetta di Venezia. Gazzettino-Sera», 26-27 luglio 1958, p. 3.

³⁴ Montale, Eugenio, *Splendida notte d'estate sulla laguna di San Giorgio*, in *Romeo e Giulietta* (programma di sala), Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2006, pp. 25-28: p. 27, precedentemente pubblicato in «Corriere d'Informazione» (1958).

distanze dalla concezione realistica dei russi, avendo creato una scena unica con arche che nascondevano micro-scene svelate di volta in volta e vibranti «un'atmosfera vagamente irreal» – questo l'intento dell'autore – visto che quando si tratta di danza non si può «cadere nel verismo della ricostruzione storica»³⁵.

Nondimeno la versione di Cranko doveva lasciare la sensazione di una spiccata vitalità scenica se Richard Cragun, in seguito nel ruolo di Romeo, affermava che «you can smell the olive oil»³⁶, in riferimento all'atmosfera della scena iniziale al mercato di Verona; una piccola città popolata di acquaioli, contadini, mercanti, zingare, e direttamente coinvolta negli scontri delle famiglie Capuleti e Montecchi. Tra scene di vita quotidiana e straordinaria, come la festa del Carnevale nel secondo atto con giocolieri e maschere, sono inseriti i duelli cruenti e fatali dei personaggi principali. Cranko non modificò la struttura del libretto originale, che già comprendeva la scena del mercato e quella del Carnevale, solo il finale che lasciava spazio all'ottimismo con la riconciliazione delle famiglie fu sostituito da una conclusione tutta tragica dominata dai corpi inermi dei due protagonisti e di Paride. La stessa desolante immagine chiude la versione di MacMillan per il Royal Ballet, andata in scena il 9 febbraio 1965, anch'essa più o meno fedele alla struttura narrativa del libretto russo, con un ordine lineare degli eventi scandito in tre atti, ma con l'aggiunta di sezioni musicali dedicate al giovane protagonista.

Rimanendo più o meno invariata la struttura drammaturgica, sono quindi i diversi elementi della messa in scena a fare il gioco delle differenze fra una versione e l'altra; ecco allora che il realismo della versione russa assume un carattere più accentuato per la notevole dimensione dello spazio scenico e l'impiego di una grande quantità di ballerini e comparse; mentre ciò che emerge dal balletto di Cranko è più specificamente l'atmosfera di vitalità e dinamismo dovuta alla sapienza del coreografo di orchestrare i singoli gruppi, rendendoli attivi sia nello spazio inferiore che superiore del palcoscenico; pensiamo anche

³⁵ Citazione di Nicola Benois, in G., *Maggiore lirismo e minore mimica*, cit., p. 3.

³⁶ Syse, Glenna, *Stuttgart "Romeo, Juliet" is movement, not moving*, in «Sunday Times», 14 luglio 1977. Si veda anche l'articolo di Kisselgoff, Anna, *Ballet: Exciting 'Romeo'*, in «New York Times», 31 maggio 1975: «One of Mr. Cranko's most inspired and original touches here was his sense of place. Quite rightly, he created a small-town Verona whose people were still close to the earth. The countryside is nearby».

alla vivacità dei duelli, all'introduzione di passi jazz nel *pas de trois* di Romeo, Benvolio e Mercuzio del primo atto, elemento jazz peraltro già presente nella musica, o ancora all'interazione fra i personaggi principali e il corpo di ballo nelle varie scene d'insieme³⁷.

Diversamente da quest'ultimo, il balletto di MacMillan – primo *full-length ballet* della sua carriera – assume un aspetto volutamente monumentale, ottenuto più grazie alla scenografia di Nicholas Georgiadis che alla costruzione coreografica degli ensemble alquanto convenzionali. Il cuore del balletto, infatti, è costituito dagli straordinari passi a due, creati sulle doti di Lynn Seymour e Christopher Gable, da cui egli era partito per la realizzazione del lavoro³⁸. Se delle scene d'insieme il coreografo è il principale ideatore, per i duetti così come per gli assoli l'apporto del singolo danzatore diviene fondamentale. È significativo che le Giuliette di Cranko e MacMillan siano considerate fra le migliori danzatrici-attrici del balletto moderno, Marcia Haydée (ma anche la prima Fracci) e Lynn Seymour, diplomate entrambe alla scuola del Royal Ballet. Quanto allora la formazione di un danzatore, insieme alle sue speciali doti, determina lo stile di una coreografia? È chiaro che il livello espressivo del movimento non dipende solo dal talento ma anche dalle specifiche tecniche apprese³⁹.

Il programma di studio della Royal Ballet School, supervisionato dalla sua fondatrice Ninette de Valois, prevedeva oltre alle lezioni di recitazione teatrale per il biennio di specializzazione quelle di mimo tenute da Ursula Moreton, considerate fondamentali per il controllo del corpo e lo sviluppo delle capacità espressive degli allievi⁴⁰. Il corso era incentrato sulla naturalezza del *port de bras*,

³⁷ Cfr. Hodson, Millicent e Archer, Kenneth, *Three Romeos...*, cit., p. 16.

³⁸ MacMillan aveva già coreografato il passo a due della scena del balcone per la tv canadese. Ashton, allora direttore della compagnia, era rimasto soddisfatto del risultato, gli affidò quindi l'intera coreografia, imponendogli poco prima del debutto la presenza di Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev per la prima a seguito di una scelta puramente commerciale presa insieme al consiglio di amministrazione del teatro. Cfr. Perry, Jann, *Different Drummer, the Life of Kenneth MacMillan*, London, faber and faber, 2009.

³⁹ Stimolante a questo proposito, anche se relativo all'attività di Ashton, è il saggio di Morris, Geraldine, *Dance Partnerships: Ashton and His Dancers*, in «Dance Research», vol. 19, n. 1, estate 2001, pp. 11-59. L'autrice sottolinea di Lynn Seymour le doti fisiche ed espressive (piedi arcuati, corpo flessibile, fluidità) e il fatto che avesse studiato, oltre che con Ursula Moreton, con un collaboratore di Vaganova, Nicolaj Svetlanov, da cui apprese come esprimere le emozioni con il gesto di una mano, con un piede sollevato o con un mezzo giro della testa e degli occhi.

⁴⁰ Cfr. De Valois, Ninette, *Invitation to the Ballet*, London, John Lane the Bodley Head, 1953 (1937), pp. 243-244. Su Ursula Morton si veda Newman, Barbara, *Moreton, Ursula*, in *International Encyclopedia of Dance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. IV, p. 463.

sull'uso delle mani, del polso e della testa e sul vocabolario di gesti che l'insegnante aveva imparato dall'italiana Francesca Zanfretta. In un recente saggio Giannandrea Poesio ha riflettuto sulle motivazioni che spinsero de Valois a scegliere il metodo di Zanfretta piuttosto che quello del più noto Enrico Cecchetti, con cui ella stessa aveva studiato per cinque anni. Riteneva forse che il sistema di gesti di Cecchetti fosse difficile da tramandare, lasciando troppo spazio alla soggettività e all'improvvisazione ed essendo radicato in tradizioni teatrali ormai desuete. L'approccio oggettivo e meno elaborato di Zanfretta era probabilmente più vicino al modo di essere degli inglesi che non hanno una naturale propensione a un'accentuata gestualità⁴¹.

È interessante notare, sfogliando i numeri della rivista «The Dancing Times», come già a partire dagli anni venti del Novecento in ambito inglese si riservi attenzione alla pantomima con la pubblicazione di articoli firmati da autorevoli voci. L'idea condivisa era che l'*acting without words* fosse efficace più a livello didattico che coreografico, funzionando come una sorta di maieutica in grado di far emergere la personalità dei danzatori e migliorare così le loro qualità attoriali, indipendentemente dal metodo di studio adottato⁴². L'insegnamento della pantomima convenzionale, così come praticata nel secolo passato, era comunque necessario per la messinscena del repertorio classico, che gli inglesi iniziarono a rappresentare sin dagli anni trenta grazie all'iniziativa di de Valois e alla vantaggiosa presenza in Inghilterra di artisti russi provenienti dai Teatri Imperiali di San Pietroburgo che contribuirono non poco alla ricreazione dei balli ottocenteschi e delle parti mimiche. C'è stato quindi in quegli anni un recupero e un'attenzione particolare alla pantomima classica, confermati anche dal libro di Joan Lawson sopra citato, pubblicato nel 1957⁴³,

⁴¹ Cfr. Poesio, Giannandrea, *The Irish and the Italians: de Valois, the Cecchettis and the "other" ballet mime*, in Cave, Richard e Worth, Libby (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, Alton, Dance Books, 2012, pp. 97-104. L'autore mette in luce la formazione di Zanfretta alla Scala negli anni '70 dell'Ottocento e la lega, in assenza dei Cecchetti in quel periodo, alle pose sceniche di Serafino Torelli, attore e autore di un trattato per cantanti d'opera e danzatori che, seppur basato sulla tradizione della Commedia dell'Arte, non lasciava spazio all'improvvisazione.

⁴² Fra queste voci, quella dello storico Mark Perugini, i cui articoli sul mimo, apparsi sul periodico a puntate, in seguito alla richiesta dei lettori, vennero ripubblicati nel volume *Mime*, London, The Dancing Times, Limited, s.d. [probabilmente fra 1924 e il 1925]. Ricordiamo anche la stessa Moreton, Tamara Karsavina, Serafina Astafieva, Edouard Espinosa, Audrey Williamson, etc.

⁴³ Cfr. Lawson, Joan, *Mime. The theory and practice of expressive gesture with a Description of its Historical Development, with Drawings by Peter Revitt*, New York, Pitman Publishing Corporation, 1957. Sono vari i settori (teatro, balletto, pantomima) e le forme di mimo contemplate dall'autrice

che si proponeva di fornire allo studente lettore non solo una base teorica e storica della materia ma anche un compendio di disegni esemplificativi dei gesti utilizzati nel balletto dell'Ottocento.

Tuttavia, piccoli elementi della pantomima tradizionale rivivono anche nel balletto moderno, come in *Romeo e Giulietta*, dove – sia nel caso di Cranko che di MacMillan – molti ruoli sono esclusivamente mimici. Lord e lady Capuleti si muovono solennemente e si esprimono per lo più con una gestualità enfatica delle braccia e una marcata mimica facciale con cui si vuole sottolineare l'autorità del ruolo e dell'età; ciò vale anche per il principe di Verona, frate Lorenzo e la nutrice, anche se in una chiave comica.

In contrasto alla rigidità corporea dei genitori, le due Giuliette oppongono espressioni del viso molto naturali, corse di gioia e di tormento, atteggiamenti scherzosi e di gioco, ma anche momenti di totale immobilità del corpo, che nel caso di MacMillan possono durare anche interi minuti, e che lasciano immaginare al pubblico lo stato d'animo inquieto del personaggio prima di prendere una decisione. Gesti e movimenti – ovvero la danza – sono indice del carattere dei personaggi, non sono più finalizzati a tradurre un discorso verbale in discorso corporeo attraverso un codice stabilito una volta per tutte. I gesti si fanno simbolici, evocativi, realistici, a seconda della necessità drammaturgica, dell'impronta stilistica del coreografo e dell'interpretazione dei ballerini. Nei balletti narrativi i ruoli richiedono un lavoro interiore e uno studio del personaggio che è generalmente preliminare alla coreografia; in questa fase si esamina il testo minuziosamente, non solo in privato ma anche con discussioni collettive, così da definire una linea psicologica dei personaggi prima ancora di definire movimenti e pose. Sia Cranko che MacMillan erano soliti trovare per ogni danzatore un gesto, un atteggiamento caratterizzante e ricorrente, un motivo coreografico che funzionasse esattamente come quello musicale, mentre i passi a due furono creati con l'intento di tracciare la linea evolutiva della storia d'amore dei giovani amanti attraverso l'utilizzo di toni via via sempre più angosciosi e cupi.

(*natural emotional expression, occupational gesture, conventional gesture*). Ursula Moreton fu molto d'aiuto a Lawson per la revisione dei capitoli V e VII attinenti alla pantomima nel balletto classico. Ricordiamo anche la più recente pubblicazione del video *Mime Matters*, realizzato dalla Royal Academy of Dance di Londra nel 2002.

Nei balletti precedenti MacMillan aveva sperimentato la contaminazione con gli stili moderni in linea con la sua poetica che concepiva la presenza di brutture e oscenità nel balletto, inserendo così nelle sue opere atteggiamenti del corpo naturali e movimenti che possono rimandare alla danza espressionista, come le spalle incurvate o le braccia goffe. In *Romeo e Giulietta*, utilizzò per la prima volta l'*entrechat*, considerato fino a quel momento un mero esercizio da lezione. Nel passo a due della cripta, quando Romeo crede che Giulietta sia morta, la sua danza esprime la disperazione e l'incredulità del fatto, egli cerca affannosamente di ridare vita al corpo della ragazza tenendola nelle sue braccia, inerte e penzoloni. La danza qui doveva riflettere l'orrore della morte più che la bellezza della linea classica e MacMillan disse ai due danzatori che non si sarebbero dovuti preoccupare di assumere posizioni brutte e goffe, perché ciò sarebbe stato perfettamente in linea con lo spirito della scena. Questa culmina con Romeo che trascina il corpo di Giulietta attraverso il pavimento tenendola per un braccio. D'altra parte, Cranko fu sempre affascinato dalla spettacolarità della tecnica, amava introdurre prese e avvitamenti particolarmente arditi, e per Richard Cragun c'erano sempre *tours en l'air* che mettevano in risalto il fisico impeccabile⁴⁴.

Tuttavia, il balletto narrativo ha allargato le sue possibilità espressive non solo attraverso il suo codice dominante, la danza, di cui ha conservato comunque il vocabolario accademico, ma anche con l'utilizzo funzionale degli altri elementi che lo costituiscono in quanto forma composita di teatro "totale", musica, scene, costumi, luci. Siamo partiti da due questioni fondamentali, il libretto e la pantomima, considerando l'"emblema" del nuovo balletto d'azione, *Romeo e Giulietta*, ben consapevoli che il discorso potrebbe continuare ampliandosi ai diversi "livelli" del sistema "balletto", ma anche a un intero repertorio del genere d'azione che ancora oggi spicca sui palcoscenici di tutto il mondo, perché sono tanti i coreografi nostri contemporanei che credono ancora oggi, a ragione, di poter raccontare una storia danzando.

⁴⁴ Sulla poetica e sullo stile coreografico di John Cranko in rapporto al balletto narrativo, e in particolare sulla *Bisbetica domata*, si veda Corea, Annamaria, *Nuove prospettive del balletto d'azione nel Novecento*. La bisbetica domata di John Cranko, in AA. VV., *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 149-160.

Sessione II

Introduzione⁴⁵

Come molte altre storie, anche quella della critica di danza in Italia non è stata ancora raccontata. Fra i ritardi dello sviluppo di una radicata cultura della danza, possiamo annoverare, nel nostro paese, anche tale carenza storiografica.

I lavori di questa sezione degli Atti delle giornate di studio su *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie* rappresenta certamente un primo passo verso una più sistematica ricognizione del ruolo storico della critica nella costruzione discorsiva dei modi e dei tempi della relazione fra danza e società, come ben mettono in evidenza gli interventi di Dora Levano (*La critica e la nuova danza in Italia. Alcune riflessioni sugli anni Ottanta e un'ipotesi di ricerca attuale*) e di Giulia Taddeo (*Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza in Italia*).

La critica di danza in Italia, almeno a partire da Secondo Dopoguerra, ha svolto certamente un'azione importante nel determinare i percorsi artistici e le relazioni socio-culturali dell'arte di Tersicore. Fra la fine degli anni Settanta e almeno fino alla metà dei Novanta, durante il così detto *boom* mediatico e teatrale della danza occidentale in tutte le sue forme (da quelle più tradizionali all'esplosione della *jazz dance* di massa) una critica che potremmo definire *classica*, più legata alla recensione dello spettacolo e al ricercato e raffinato elzeviro su carta stampata, ebbe modo progressivamente di invadere tutti gli spazi culturali tradizionali e nuovi (come per esempio le nascenti pay tv nazionali) ricoprendo ruoli spesso anche in con-

flitto tra loro: scrittura giornalistica, direzione televisiva di programmi sulla danza, direzione di festival e di circuiti, consulenza alla produzione di compagnie, insegnamento universitario, editoria specializzata ecc.). È innegabile che questa generazione di critici militanti abbia dato un contributo positivo alla cultura di danza in Italia.

Resta tuttavia da verificare se questo modello sia ancora attuale, all'interno delle mutate condizioni sociali ed economiche dell'occidente, con la messa in crisi da un lato della comunicazione tradizionale (con l'avvento di Internet, soprattutto, e dei suoi canali potenti – blog, social network, riviste on-line ecc.), dall'altro con un drastico crollo del valore culturale e del peso sociale dell'opera d'arte e delle sue pratiche.

Lo sguardo olimpico del critico moderno, spesso filtrato da una ideologia palinogenetica tipicamente novecentesca, che da un lato predicava un'etica sovversiva ma dall'altro delegava unicamente al potere dell'estetica il ruolo educativo e trasformativo delle masse, è oggi fortemente messa in discussione da quella che mi piace definire una *nuova critica*.

Nell'era della liquidità sociale è necessario un nuovo sguardo, come esito di un dialogo tra l'oggetto studiato (la cultura e le sue manifestazioni) e l'osservatore, al termine del quale entrambi gli interlocutori hanno subito evidenti modificazioni: "critica" della cultura e cultura stessa sono dentro la medesima trasformazione processuale continua, in cui punto di vista ed essenza dell'oggetto dipendono dal

⁴⁵ Riprendo, in questa sede, alcuni concetti già espressi nel mio saggio *Il possibile e il cambiamento. Trent'anni di danza contemporanea in Italia*, in Fabio Acca – Jacopo Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 115-136.

medesimo metodo, che mimeticamente trae origine dal proprio oggetto.

La porosità del nuovo sguardo della critica e dello studio culturale mette al riparo dalla rigida concezione della *Kulturkritik* moderna, che immagina «le culture e i relativi sistemi sociali come meccanismi perfetti e coercitivi, come “semantiche” totalizzanti»⁴⁶. La cultura non è un tessuto rigido impenetrabile, ma una trama e un ordito larghi entro cui è sempre possibile individuare tattiche di resistenza⁴⁷.

Gli sguardi oggettivanti e reificanti della critica italiana tradizionale, con la loro sprezzante cassetta degli attrezzi fatta di confronti paradossali o di accostamenti antifrastici, risulta alquanto inefficace e arcaica, perché si è rifiutata di crescere dentro il dialogo accennato sopra, che non è dialettica, ma esperienza partecipante, cammino compiuto insieme, riconoscimento di un comune destino. Il modello tenta di perpetuarsi, almeno attraverso le asfittiche riviste di settore o i sempre più rari interventi sui giornali, e si propone costantemente come la costituzione progressiva di un canone di opere d'arte esemplari, si traduce in testi più o meno divulgativi in cui il modello del centone ottocentesco si offre come catalogo eccellente.

Questa forma della critica è inevitabilmente legata agli oggetti con cui è nata e fatica ad adattarsi alla fenomenologia attuale: già rivoluzionaria negli anni del *postmodern*, è omologa agli artisti di quella generazione e ne rispecchia le tendenze attuali. I giovani ribelli americani degli anni Sessanta

sono infatti oggi arzilli vecchietti, desiderosi di autorepertorizzarsi e di autoconsacrarsi: gli apocalittici si sono integrati e i loro mentori, i cantori della critica di settore, li hanno seguiti e imitati.

A che è servito mettere in discussione il *frame* del teatro occidentale con i suoi meccanismi produttivi e distributivi se poi si viene di nuovo risucchiati nel vortice dei medesimi processi? Evidentemente le rivoluzioni sessantottesche erano solo l'imbeltatura palinogenetica del potere, che sempre tende a ricondurre tutto dentro l'alveo rassicurante della tradizione. Quest'ultima, per quanto nuova e frutto dell'invenzione del presente, riporta costantemente tutto alla ricomposizione sintetica della dialettica fra apollineo e dionisiaco.

La critica (ma esiste ancora una critica di danza?) non ha saputo adeguare i propri strumenti di lettura e il proprio sguardo alla trasformazione epocale del nuovo millennio: legata al teatro della delega e a parametri valutativi platonico-aristotelici, che coniugano il bello al buono e il brutto al cattivo, è rimasta aggrappata all'idea e al mito di una qualità strettamente conseguente alla tecnica e alla preparazione fisica del danzatore, gradatamente richiudendo la danza in uno steccato quasi a salvaguardarla (e a che scopo poi?) dalla selvaggia contaminazione non solo di linguaggi, ma soprattutto di altri universi discorsivi, come quello ad esempio della così detta industria culturale.

Le nuove generazioni di danzatori non sono comprensibili se non vengono invece contestualizzate in un più ampio scambio di processi ricettivi e di intertestualità. I nuovi danzatori hanno assistito al passaggio dal disconoscimento/occultamento alla legittimazione del virtuale, perché, come è noto, l'esplosione dei media

⁴⁶ Cometa, Michele, *Introduzione. Iniziare nel mezzo*, in Id., *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, p. 14.

⁴⁷ Cfr. de Certeau, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2010.

digitali ha rivelato (non certamente introdotto *ex novo*) il processo di mediazione, che attraversa l'esperienza personale e i meccanismi della conoscenza⁴⁸.

È necessario oggi operare la scelta coraggiosa di porre di nuovo al centro della propria e altrui esistenza una domanda fondamentale di senso. L'ideologizzazione dello sguardo è il rischio più grosso nella sottovalutazione di ciò che è presente e che la negazione non aiuta a comprendere o eventualmente a riformulare in termini meno invasivi e pervasivi.

La danza di oggi è un cantiere infinito, sempre aperto, mai definitivamente rimosso per mostrare la costruzione dalle rifiniture di pregio. In questo cantiere si fatica a comprendere il dentro e il fuori, il bello e il brutto, il buono e il cattivo. Sebbene talvolta non si riesca ancora a fare sistema e a oltrepassare narcisismi personali e collettivi, la pratica del progetto ha contribuito al superamento delle logiche dell'esclusione, facendo sperimentare ai giovani artisti le possibilità di crescita e sviluppo entro le prospettive di comunità e di rete.

Comunità e rete sono oggi le parole d'ordine della creazione, dell'organizzazione e della distribuzione della danza, che per fortuna sta gradatamente superando la pratica autolesionista della lamentela permanente per stringere alleanze sulla concretezza progettuale, non solo nell'ambito degli artisti, ma fra questi e i direttori di festival e circuiti, fra questi e la nascente nuova critica, che ha generato virtuosi processi di scrittura come portato artistico secondo, non subordinato né subordinante, ma partecipante e dialogante e altrettanto creativo rispetto agli oggetti dello sguardo.

Alessandro Pontremoli

⁴⁸ Cfr. Lévy, Pierre, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Giulia Taddeo

Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza in Italia

La riflessione proposta nel presente contributo⁴⁹ si snoda attraverso tre tappe fondamentali, ognuna delle quali, seppur da angolazioni diverse, volta a gettare una luce sul percorso di ricerca di chi scrive. Mettendo progressivamente in campo le questioni relative alla perimetrazione dell'oggetto di interesse, alla selezione e organizzazione delle fonti e, infine, alla costruzione di opportuni rudimenti metodologici, ci interrogheremo su alcune delle problematiche fondamentali connesse allo studio delle relazioni fra danza e stampa in un momento specifico della storia italiana quale il ventennio fascista.

Definizioni preliminari dell'oggetto di ricerca

Se, muovendo dalla volontà di fornire una seppur approssimativa definizione del nostro oggetto di indagine, affermassimo che la nostra ricerca nasce con l'intento di condurre uno studio sistematico attorno alla "critica di danza italiana" del periodo fascista, compiremmo almeno due importanti imprecisioni: la prima di ordine storico, dacché, notoriamente, a quell'altezza cronologica non è dato di rintracciare, in Italia, la presenza di una vera e propria critica di danza; la seconda, invece, più specificamente connessa all'ampiezza e all'ambiguità semantica del termine "critica", il quale, raccogliendo attorno a sé una costellazione ampia e articolata di declinazioni possibili e abbracciando numerosi campi del sapere, si rivela estremamente scivoloso e non agevolmente abordabile da parte dello studioso.

Per orientarci in una simile densità contenutistica e disciplinare, ci pare opportuno individuare, come binari per la nostra riflessione, almeno due fondamentali accezioni del termine "critica", le quali, seppur diverse l'una

⁴⁹ Questo contributo prende le mosse dalla ricerca dottorale attualmente condotta da chi scrive presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e intitolata *All'opera ha fatto seguito il ballo: danza e stampa nell'Italia fascista*, tutor Elena Cervellati.

dall'altra, finiscono tuttavia per integrarsi felicemente: da un lato l'idea, testé appena accennata, della critica come *mestiere* connesso alla dimensione della carta stampata e, dall'altro, quella di critica come punto di vista, modalità di approccio, tipo di *sguardo* che si apre sul mondo.

Ecco allora che, riformulando la scarna definizione di partenza, potremmo dire che il nostro studio tenta sì di investigare le *relazioni* tra danza e stampa in Italia durante il Fascismo ma, per raggiungere un simile obiettivo, si interroga contestualmente sul *meccanismo* e sulle *modalità di esercizio* dello sguardo critico medesimo.

L'intento qui sottinteso, evidentemente, è quello di operare mantenendo una prospettiva costantemente duplice, forse strabica, sicuramente tesa, da una parte, a ricostruire sul piano storico i discorsi sulla danza comparsi nella stampa italiana del Ventennio e, dall'altra, a interrogare la natura stessa di un *fare critica* concepito, come vedremo, essenzialmente come *atto interpretativo*.

Costruzione di un *corpus*

La prima questione che viene a manifestarsi dinanzi a una simile ipotesi operativa consiste nell'urgenza di costruire un *corpus* di fonti capace di mappare ragionevolmente quel terreno ampio, eterogeneo e stratificato costituito da ciò che in precedenza abbiamo superficialmente definito come "stampa": per scongiurare infatti il rischio di un attraversamento cieco all'interno di questo ambito per noi ampiamente sconosciuto, è quantomai necessario operare selezioni e individuare linee di coerenza interna, al fine di giungere all'edificazione di un *corpus* di testi giornalistici che sia significativo (anche se non completo), delimitato e, ovviamente, adeguato all'ipotesi di partenza, la quale, come si sarà ormai compreso, consiste nel postulare l'esistenza, anche nella stampa del periodo fascista, di una produzione discorsiva sulla danza dotata di coerenza e caratteristiche proprie⁵⁰.

⁵⁰ Per ulteriori ragguagli circa il problema della costruzione di un *corpus* di fonti come strumento per lo studio di un determinato oggetto culturale si rimanda a Lorusso, Anna Maria, *Semiologia della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010. Ben più ampio sarebbe poi il panorama dei riferimenti teorici che hanno guidato il nostro lavoro di selezione e organizzazione delle fonti; ci pare tuttavia irrinunciabile almeno il rimando alle pagine introduttive di *Archeologia del sapere* di Michel Foucault, in particolar modo per ciò che riguarda il concetto di «storia generale» (contrapposto notoriamente all'idea di una «storia globale») e quello di «serie». Su quest'ultimo punto, si legga in particolare: «Il problema è quello di costruire delle serie: di definire per ciascuna i suoi elementi, di fissarne i limiti, di evidenziare il tipo di relazione che le è specifico, di formularne la

A partire quindi da quanto appena menzionato, è venuto creandosi un insieme di materiali fondamentalmente bipartito e costituito, da un lato, da cronache di spettacolo, e, dall'altro, da articoli sulla danza di argomento genericamente "culturale", come pezzi di colore (si pensi a quelli, numerosi, dedicati al ballo da sala o a figure mitiche della danza teatrale come Nijinski), interviste, digressioni estetiche (penso almeno a quelle, quasi al limite della poesia, di Bruno Barilli⁵¹ o, su un altro versante, alle argomentate e, entro certi termini, "tecniche" riflessioni di Paolo Fabbri⁵²).

Un simile apparato documentario presenta tuttavia alcuni fattori di problematicità che, essenzialmente connessi al problema della *dicibilità* della danza e, in special modo, dei corpi che la incarnano, non potevano che porsi come un ostacolo rispetto alla nostra analisi, dacché, com'è ampiamente noto, la maggior parte dei contributi giornalistici di argomento coreico rintracciabili sulla stampa italiana del Ventennio – soprattutto per quanto riguarda le cronache di spettacolo – non compiono il tentativo di *dire* la danza, ma si limitano ad accennarvi per lo più obliquamente e spesso ricorrendo a un'aggettivazione scarna e sommaria.

La complessiva configurazione del nostro *corpus* di fonti viene poi ulteriormente complicandosi se si considera che, sullo sfondo del panorama che abbiamo appena evocato e che si potrebbe forse definire *afasico*, si stagliano alcuni percorsi eterodossi (come quelli di Anton Giulio Bragaglia o di Marco

legge, e, inoltre, di descrivere i rapporti tra serie diverse, per costruire in tal modo delle serie di serie, o dei 'quadri'. Cfr. Foucault, Michel, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, p. 11 [ed. or. Foucault, Michel *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969].

⁵¹ Scrittore, compositore, critico musicale e cinematografico, Bruno Barilli (Fano 1880-Roma 1952) ha dedicato alla danza alcune pagine visionarie, ispirate e profondamente permeate dal suo estro letterario. Fra queste, vanno certamente ricordati i contributi dedicati alle tournée romane dei *Ballets Russes* e ad alcune esperienze di danza libera come quella delle dalcroziane sorelle Braunn. Su Barilli si rimanda almeno alla prefazione di Mario Lavagetto contenuta in Barilli, Bruno, *Il sorcio nel violino*, Torino, Einaudi, 1983.

⁵² Critico di danza del quotidiano milanese «Il Secolo. La sera» sicuramente attivo all'inizio degli anni Trenta, il nome di Paolo Fabbri, sposato alla danzatrice Attilia Radice e paladino del balletto classico di tradizione italiana, si lega alla stesura di numerosi articoli (seppur tutti concentrati indicativamente tra il 1930 e il 1935) in cui la difesa del ballo di matrice ottocentesca si fonde con una considerevole consapevolezza storiografica e con una singolare capacità di analisi della tecnica accademica. Secondo quanto emerge dai documenti conservati presso la New York Public Library for the Performing Arts (Sezione «Cia Fornaroli and Walter Toscanini Papers», serie 1, box 4) il matrimonio tra Fabbri e Radice, contratto nel 1933, sarebbe già entrato in crisi attorno al 1937. Nel 1939 Fabbri si trovava ormai a Parigi, da dove tentava di ottenere l'annullamento delle nozze. Su Paolo Fabbri si veda anche Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.

Ramperti⁵³) i quali, aprendosi un varco attraverso le potenzialità della parola, si trasformano in preziosi luoghi di riflessione e discorsivizzazione attorno al fenomeno coreico.

Densi e poderosi gli interrogativi che un simile stato di cose finisce col mettere in campo: fino a che punto è opportuno (e necessario) interrogarsi sulle potenzialità della parola in relazione alla danza? Come sistematizzare la varietà degli approcci che le nostre fonti custodiscono? Come riuscire a cogliere la dinamica e, diremmo, la logica culturale sottesa a tale eterogeneità?

È a questo punto che l'apertura verso la semiotica si rivela necessaria e, per certi versi, salvifica.

Apporti della semiotica

Lo scarto teorico fondamentale rispetto alle questioni appena sollevate è consistito nel ripensamento di quell'*afasia* che, come si diceva, sembra connotare, sebbene a diversi livelli, molti dei discorsi sulla danza oggetto della nostra analisi.

Discorsi connotati dalla loro incapacità di dire. Discorsi paradossali, forse, che, pur riferendosi alla danza, vanno incontro a non pochi impedimenti e reticenze nel parlare di quello che potremmo chiamare *corpo che danza*. Letteralmente, *non lo dicono*.

Di fronte quindi a un'assenza che, come quella del corpo danzante, ci appare così macroscopica da non poter non risultare sospetta (o quantomeno *parlante*) agli occhi dello studioso, vale forse la pena di dirigere lo sguardo verso due obiettivi diversi ma complementari, interrogandoci sia su quanto, nei testi che indaghiamo, rimane inespreso e in qualche misura sotterraneo, sia sulle ragioni alla base della scelta dei riferimenti al corpo che danza effettivamente rintracciabili nelle nostre fonti.

A questo punto l'ipotesi che intendiamo avanzare è che sia possibile investigare simili questioni avvantaggiandoci dell'apporto della semiotica della

⁵³ Figura assai poco studiata e per lo più dimenticata di scrittore, giornalista, critico teatrale e romanziere, Marco Ramperti (Novara 1887 – Roma 1964), sicuramente noto come l'autore della prefazione al volume *La danza come un modo di essere* di Jia Ruskaja (Milano, I.R.A.G, 1927; ristampa Milano, Alpes, 1928), ha inoltre scritto di danza dalle colonne di diverse testate, specie tra gli anni Venti e gli anni Trenta, come «La Stampa», «L'Ambrosiano», «Comoedia». Alcuni contributi giornalistici sono poi apparsi in un volume dal titolo *Luoghi di danza* (Torino, Buratti, 1930).

cultura e muovendo innanzitutto dal riferimento a uno dei cardini della teoresi di Jurji Lotman, vero e proprio fondatore della disciplina, vale a dire il concetto di "autodescrizione".

Scrive Lotman:

[...] in una determinata tappa del suo sviluppo arriva, per la cultura, il momento dell'autocoscienza: essa si crea il proprio modello, che ne definisce la fisionomia, artificialmente schematizzata, innalzata al livello di unità strutturale. Sovrapposta alla realtà di questa o quella cultura, tale fisionomia esercita su di essa una potente azione ordinatrice organizzandone integralmente la costruzione, portandovi armonia ed eliminando contraddizioni.⁵⁴

Ogni cultura, cioè, si esprime attraverso i propri testi (oltre che mediante l'universo articolato e complesso delle pratiche) e tende a creare un'immagine di sé unitaria, stemperando eventuali contraddizioni in un'autodescrizione complessivamente coesa.

Alla luce di queste considerazioni, nuove questioni circa la natura delle nostre fonti, i periodici⁵⁵, finiscono immancabilmente col sorgere: cos'è un periodico – possiamo infatti domandarci – se non un dispositivo mediante il quale una cultura propone una visione selettiva e organizzata dei fatti del mondo e, nel far questo, rappresenta se stessa, i propri valori, le proprie priorità?

Inoltre, stando alle parole di Lotman che abbiamo appena visto, un tratto che connota fortemente l'autorappresentazione è la spinta alla coerenza e all'organicità.

Ma allora, se è vero che ogni cultura è attraversata dalla propensione a rappresentarsi come un tutto ben strutturato e armonicamente funzionante e, soprattutto, se i periodici contribuiscono alla costruzione di siffatta rappresentazione, anche i testi che, al loro interno, risultano a vario titolo connessi alla danza necessitano di essere messi in relazione al quadro discorsivo e contenutistico complessivo.

⁵⁴ Lotman, Jurij – Uspenskij, Boris, *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 65.

⁵⁵ Intendiamo evidentemente riferirci, con questa espressione, sia ai quotidiani che ai periodici, genericamente richiamando con il termine "periodico" la tipologia di fonte che utilizziamo (potremmo forse parlare indistintamente anche di "giornale") sospendendo ogni classificazione ulteriore.

Se infatti si tenta di indagare quale sia il *posto* della danza all'interno di quella sorta di affresco che, attraverso i discorsi giornalistici, la cultura italiana del Ventennio ha teso a realizzare in parte rispecchiandosi al suo interno, ci si accorge senza fatica di come essa occupi una posizione evidentemente marginale, quasi che parlare di corpi che danzano non risultasse funzionale rispetto all'edificazione di un'immagine culturale totalizzante e strutturata.

Quasi che, cioè, il corpo, persino quello che si muove in conformità ai codici condivisi della tecnica accademica, portasse in sé una sorta di incoercibilità inestirpabile, di fattore di *scandalo*, di *complessità* (e torneremo su questo concetto) irriducibile che ne impedisce una autentica funzionalizzazione.

Del resto, lo stesso Lotman ricordava che «Ogni cultura crea il proprio sistema di “marginali”, reietti, coloro che non si inscrivono al suo interno e che una descrizione rigorosa e sistematica esclude»⁵⁶.

Esistono quindi fenomeni, aspetti, elementi della realtà che, in un certo senso, la cultura relega deliberatamente in una posizione periferica, sia compiendo su di essi un particolare processo di elaborazione discorsiva sia, talvolta, passandoli sotto silenzio.

Si tratta di un *lavorio culturale* determinato di volta in volta da ragioni specifiche che sta allo studioso, ci pare, cercare di cogliere e approfondire dovutamente.

Tornando quindi a riflettere sulla sostanziale assenza e marginalità del *corpo che danza* nei testi giornalistici cui abbiamo accennato fin qui, non tenderemo soltanto a individuarne le cause nel banale disinteresse o nella mera sottovalutazione *tout court* del fenomeno coreico, ma, allargando la prospettiva, cercheremo di pensare il corpo danzante non tanto come un *elemento* del quale le nostre fonti tendono a parlare più o meno casualmente, quanto come un fascio di possibili percorsi interpretativi instaurabili a partire dall'individuazione di un *piano*, quello della *corporeità*, che tuttavia, nel periodo oggetto dei nostri studi, viene praticato con fatica, rimanendo incerto e traballante.

Ricorrere all'idea di *piano* significa chiamare in causa l'altro aspetto su cui intendiamo concentrarci in questa sede e che, in linea più generale, può essere

⁵⁶ Lotman, Juriĭ, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 31.

considerato come uno dei principali grimaldelli concettuali di tutta la nostra ricerca, elaborato, ancora una volta, a partire da un approccio semiotico.

Il concetto di piano, infatti, rimanda non solo a quella natura *interpretativa* del fare critica a cui accennavamo in apertura (e che, vale la pena di aggiungere ora, deve essere intesa alla lettera, vale a dire come uno *stare tra le parti* mettendo in relazione domini ed elementi diversi), ma, al contempo, ci consente di tornare a riflettere su quei fattori di problematicità delle fonti che abbiamo già incontrato precedentemente.

Iniziamo dunque col chiederci che tipo di attività intellettuale si posizioni alla base dell'esercizio del mestiere del critico: qual è il suo funzionamento interno? Quali sono le reti di relazioni che mettono in connessione questo tipo di attività con la prassi operativa del critico di professione e pertanto con l'urgenza di produrre un discorso saldamente radicato in un contesto (discorsivo e, più genericamente, storico) ben preciso?

Se, da un lato, si potrebbe asserire che la produzione di un discorso legato a un qualsiasi fenomeno del mondo rappresenta l'esito del tentativo di dire qualcosa su un determinato oggetto dell'esperienza illuminandolo da un certo punto di vista, dall'altro, dinanzi a oggetti complessi, come le arti, il processo appare certamente più stratificato, dacché implica sovente la difficoltà – anche, chiaramente, per ragioni di ordine storico e sociale – di individuare una prospettiva attraverso cui rendere visibile e letteralmente *dicibile* il fenomeno a cui ci si sta rivolgendo.

Viene a porsi cioè la necessità di instaurare dei possibili *regimi di commensurabilità* all'interno di domini, come nel nostro caso la parola e il corpo danzante, spesso per molti versi non commensurabili.

Questo significa *stabilire dei piani*, delle zone praticabili, cioè, sopra le quali i discorsi possano installarsi e acquisire senso, fermo restando che, comunque, essi rimarranno sempre costitutivamente parziali, capaci di portare alla luce solo alcuni aspetti dell'oggetto con cui interagiscono, vale a dire quegli aspetti in un certo senso *coerenti* rispetto ai piani di volta in volta selezionati.

Cosa sono però questi piani? In cosa consistono? E, soprattutto, sono interamente determinabili dal soggetto che li seleziona?

È a questo punto che ci viene in soccorso il modello teorico dell'Enciclopedia di Umberto Eco, quella sorta di “libreria delle librerie” in cui tutto il sapere, tutti i possibili percorsi interpretativi, passati e a venire, trovano posto.

Riflettiamo a questo punto sulla struttura dell'Enciclopedia che, come ribadito più volte dallo stesso Eco, è quella del rizoma. In *Semiotica e filosofia del linguaggio*, ad esempio, essa è descritta in questi termini:

Il modello dell'enciclopedia semiotica non è dunque l'albero ma il rizoma: ogni punto del rizoma può essere connesso e deve esserlo con qualsiasi altro punto, e in effetti nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee di connessione; un rizoma può essere spezzato in un punto qualsiasi e riprendere seguendo la propria linea; è smontabile, rovesciabile; una rete di alberi che si aprano in ogni direzione può fare rizoma, il che equivale a dire che in ogni rizoma può essere ritagliata una serie di alberi parziali; una serie non ha centro.⁵⁷

È proprio sullo sfondo del rizoma enciclopedico che è dunque possibile selezionare i piani capaci di conferire profondità e precisione semantica ai discorsi di volta in volta formulati, dacché si tratta, prima di tutto, di operare alcuni *tagli* all'interno del “già detto” che diano senso al nostro dire mediante una specifica lettura dell'esperienza.

Ma attenzione. È vero che tendenzialmente, com'è già stato opportunamente chiarito, «un piano si ritaglia in base a regole di genere, norme, stereotipi culturali, situazioni condivise, abiti interpretativi»⁵⁸, ma ciò non significa che, poi, alla base di qualunque produzione discorsiva, soprattutto di quella connessa all'arte, si ponga un atto di mera ripetizione del già noto, di arida ricombinazione dell'esistente.

Al contrario, il tipo di interpretazione che ci pare all'origine di qualsiasi discorso critico sulle arti (e pertanto anche di quello sulla danza) consiste piuttosto in quello che Charles Sanders Peirce, padre della semiotica interpretativa, definiva in termini di «pure play» (libero gioco) fra la tendenza, da una parte, a leggere i fenomeni del mondo portandoli sotto regole (quindi connettendoli a categorie già note) e l'intento, dall'altro, di far avanzare la

⁵⁷ Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 112.

⁵⁸ Paolucci, Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2010, p. 382. Questo poderoso volume, inoltre, va considerato come il riferimento teorico principe per gran parte delle considerazioni di ordine teorico che seguiranno, specie quelle relative a Charles Sanders Peirce.

conoscenza stabilendo dei percorsi nuovi, creando delle connessioni inedite che sortiscono l'esito di complicare ulteriormente la struttura del rizoma⁵⁹.

Si tratta dunque di rimodulare quello che è già dato (ciò che in un certo senso appartiene alla dimensione del "si dice, si pensa") attraverso il proprio punto di vista personale, in una sorta di variazione su tema che, se da un lato non può prescindere dal prendere preliminarmente posizione all'interno dell'Enciclopedia, dall'altro può muoversi in essa creando dei itinerari inusitati.

C'è sempre insomma, nella critica, questo doppio movimento che contiene in sé un'istanza creativa, capace – ed è questo l'aspetto che più ci interessa – di tracciare piani enciclopedici per poi fuggirne, facendo germogliare su di essi percorsi discorsivi tali da avvicinare ciò che in precedenza non era mai stato messo insieme.

In conclusione, per provare a riprendere le fila di un'argomentazione che ha finora proceduto forse troppo per sobbalzi, ci sembra che l'ormai più volte menzionata assenza del *corpo che danza* nella stampa italiana del Ventennio e, parallelamente, la sua presenza in quei percorsi eterodossi che, richiamando i nomi di Bragaglia e Ramperti, evocavamo in apertura possano essere viste come due possibilità antipodiche di rapportarsi a un medesimo piano, l'una senza accedervi, l'altra installandovisi apertamente e conducendovi dei percorsi discorsivi inusitati.

Facciamo qui riferimento, ovviamente, del piano del corpo inteso come spazio di complessità, luogo di corto circuito fra "natura" e "cultura", terreno di una relazione in cui, attraverso la danza, dimensione biologica e irradiazioni culturali interagiscono mantenendo ognuna le proprie specificità.

Sebbene indagare la natura di questo piano e illustrare i percorsi compiuti, dentro e fuori di esso, dai contributi critici sulla danza del periodo fascista ci porterebbe davvero fuori dai limiti di questo contributo (per quanto gli sviluppi di simili aspetti si collocano chiaramente al centro della nostra ricerca), risulta tuttavia evidente come il discorso condotto sin qui non si ponga in

⁵⁹ L'espressione per definire quest'ultimo aspetto è quella di *play of musement* che, com'è stato detto, «corrisponde a quel processo in cui si connettono tra di loro cose separate anche molto lontane, attraverso un libero gioco non riconducibile a regole, processo su cui Kant fondava il giudizio estetico». Cfr. Paolucci, Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, cit., p. 158.

contraddizione con un più ampio intento di storicizzazione delle relazioni fra danza e stampa durante il Ventennio.

Al contrario, esso ci spinge ad uscire dall'ambito dell'indagine storiografica in senso stretto per farvi poi rientro, il tutto seguendo un cammino nella sua essenza spurio e teso alla risoluzione dei problemi di partenza mettendo in campo un costante processo di ibridazione metodologica.

Ed è proprio con il rimando (che non può che avere il sapore dell'apertura) a una delle nostre fonti che ci pare opportuno sospendere queste considerazioni, e cioè riportando un esempio illustre di quell'attitudine, ripetutamente evocata fin qui, ad ampliare la conoscenza attraverso la produzione di discorsi capaci di stabilire nuove relazioni fra dimensioni apparentemente irrelate.

Ci riferiamo a un passo di Alberto Savinio che, seppure molto noto, ci pare comunque opportuno menzionare qui per rimarcare la rappresentatività rispetto all'esistenza un'ipotetica critica di danza italiana *prima della critica*.

In un articolo intitolato *Danza anima del corpo* e pubblicato sulla rivista «Film» del 20 marzo 1943, infatti, Savinio, unendo alle proprie doti di scrittore anche uno sguardo quantomai sensibile nei riguardi della danza come fenomeno storico e culturale, scrive:

Taluni misurano la civiltà al consumo del sapone. Noi la misuriamo al consumo delle parole e consideriamo incivile chi ne consuma molte. Civiltà per noi è avvicinamento progressivo al silenzio. Ma si tratta di un silenzio "popolato". Silenzio nel quale "tutto" è sottinteso, anche le cose che nessuno ancora ha detto, e sottinteso in maniera così suadente che nessuna cosa sente più il bisogno di testimoniarsi in suono. Pochi sanno ascoltare questo silenzio. Per gli altri questo silenzio è vuoto. Come persuaderli del contrario? Resta a sapere se persuaderli è necessario.

E, più avanti, specificamente riferendosi alla danza:

Il movimento è l'anima "fisica" dell'uomo. Quando il movimento si educa e obbedisce a canoni di ritmo e armonia diventa "poesia del corpo". Il danzatore che "scrive poesie del corpo" non mente né si vanta. Rimane a sapere però se è necessario, se è importante, se non è ridicolo scrivere poesie col proprio corpo. Ma qui si parla del mondo fisico: del mondo cui tutti credono. E se non si crede nel mondo fisico, in quale mondo credere?

Dora Levano

**La critica e la *nuova danza* in Italia.
Alcune riflessioni sugli anni Ottanta e un'ipotesi di ricerca attuale⁶⁰**

L'emergere della *nuova danza* in Italia tra gli anni Settanta-Ottanta portò con sé tutta una serie di questioni: artistiche, culturali, burocratiche. Definire nell'immediato una panoramica, organizzare una visione delle cose, fu complesso per l'entità stessa del fenomeno. Appariva, con frequenza, insufficiente a chi osservava l'applicazione di misure come: la corrispondenza regolare delle danze a un codice tecnico e linguistico tra quelli noti, che fosse in tal senso definitorio, per quanto variabile; il principio di lineare ereditarietà scolastica; la collocazione degli eventi spettacolari in un sistema per generi. Operanti in singolo, o in collettivo, e indipendentemente dalla maturità dei risultati scenici, gli artisti della *nuova danza* si proponevano di indagare personalmente genesi e svolgimenti della propria produzione segnica, di ricercare/inventare le dinamiche costruttive del proprio linguaggio e universo coreografico, in un rapporto d'autonomia rispetto alla presenza (o meno) di retoriche e modelli con cui dialogare, e indipendentemente da scale di valori fissate una volta per tutte. La "messa in coreografia" andava, via via, definendosi come esposizione d'ogni corpo danzante al rischio della creazione autoriale. Tale genesi segnica, sensoriale, immaginifica, non era necessariamente

⁶⁰ Il presente contributo nasce sulla scia del lavoro svolto durante la mia tesi di dottorato sulla *nuova danza* in Italia negli anni Ottanta (discussa nel 2013 presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"). Partendo dagli studi effettuati, dalle riflessioni, dai dibattiti con artisti e colleghi avvenuti durante il percorso, intendo esporre alcune delle considerazioni emerse e, solo in parte, organizzate nell'elaborazione finale della tesi. Mantengo volontariamente tali considerazioni nel loro attuale stato di bozza informale che corrisponde a un lavoro possibile, a ipotesi di ricerca, a piste suscettibili di ripensamenti, di revisioni, di necessarie verifiche. L'intervento ruota intorno a una questione: come porsi nelle vesti di critico rispetto alla "nuova danza" e "come osservare". In un primo momento mi soffermo intorno agli anni Ottanta come fase storica dove rispetto a tale fenomeno artistico si avvertì in modo particolare l'urgenza d'una riconsiderazione dei parametri dell'osservare, conoscere, interpretare, valutare. In un secondo momento, posto come tutt'altro che stabilizzati taluni interrogativi e le questioni metodologiche, espongo alcune prospettive che si sono presentate con l'ipotesi di costituzione di un' "Osservatorio critico permanente sulla danza contemporanea". Si tratta di un "progetto possibile" (come lo abbiamo definito) intorno al quale sto lavorando (siamo appena alla soglia...) con un "ricercatore indipendente" attivo nel campo delle scienze neurofenomenologiche ed esperto in scienze cognitive, e con un piccolo gruppo di studenti ed ex studenti de L'Orientale coinvolti anche specificamente nell'ambito della danza.

il passaggio per un azzeramento, ma, in ogni caso, era uno stato d'invenzione del linguaggio che si situava nell'attraversamento dichiarato di una rete di stratificazioni connesse all'esistenza d'ogni autore (storica, sociale, creativa, contingente, biologica). Attraversamento che tali artisti non ritenevano concluso con l'elaborazione di una coreografia da interpretare, ma prolungato nell'evento pubblico, sia che questo fosse fissato nella scrittura dei corpi agenti e del "corpo scenico", sia che fosse predisposto a esplicite quote di improvvisazione, a mutazioni segniche estemporanee, etc. Su tali basi, definire il lavoro di un danzatore/autore ricercandone i modelli artistici e culturali di riferimento, misurando la sua abilità nell'applicarne grammatica, tecniche, segni, e valutando il suo grado d'originalità nella rielaborazione, per quanto utile e necessario, poteva risultare insufficiente ad un atto di lettura complesso delle sue danze (e che considerasse fondamentale la "percezione" del danzare). Nel rivolgersi, poi, alla panoramica ci si trovava di fronte a una pluralità di esperienze che non mancavano tra loro di affinità, ma sollecitavano sempre più la necessità di uno "sguardo comparato" e mobile per la diversità dei percorsi d'artista che si stavano focalizzando. Una "diversità" non generica, ma specifica, in quanto legata a quella volontà d'autonomia autoriale a cui ho accennato e che mette in discussione anche il confine tra coreografo e danzatore. Infatti, anche laddove una distinzione di ruoli sussiste, nella *nuova danza* il danzatore non è mai inteso come l'esecutore o l'interprete (per quanto espressivo e originale) della coreografia costruita dal coreografo, ma è partecipe d'un sistema autoriale fondato in processi laboratoriali che richiedono per principio una risposta poetica e interattiva agli stessi danzatori o, comunque, (a dirla giocando con le scienze della vita) una sorta di funzione proteica rispetto al lavoro proposto. Al di là del grado di nitidezza coreografica dei primi risultati spettacolari, tali tensioni degli artisti della *nuova danza*, arrivavano al pubblico (di esperti e meno esperti); e si registrò effettivamente un primo impatto alquanto destabilizzante i metri d'osservazione. Non mancavano casi di disorientamento della ricezione di fronte alle sperimentazioni tecniche, linguistiche, corporee, dei "nuovi autori". A tali livelli, in questo rapporto decisamente da rivalutare e indagare tra chi danza e chi percepisce, la *nuova danza* si interrelava strettamente con tutta una serie di problematiche proprie dell'arte contemporanea, quanto

della "contemporaneità" come questione antropologica. Non mancò, tuttavia, l'immediata tendenza a orientare il fenomeno della *nuova danza* italiana circoscrivendolo attraverso il confronto con esperienze forti, già estesamente note, quali teatrodanza e danza postmoderna. Usate anche propriamente come "definizioni" le parole "teatrodanza" e danza "postmoderna", se potevano servire a indicare un aspetto formativo dei giovani autori, che passavano (più o meno direttamente) per le relative esperienze e ne mostravano le tracce di influenze e rapporti nei propri lavori, non mancavano di problematicità rispetto alla possibilità di riorganizzare un rassicurante sistema per generi (che, tra l'altro, aveva ricevuto pure primi scossoni con le danze della modernità). Fu ben chiaro che già nella loro specifica contestualizzazione storico-culturale, e nella loro natura artistica, non si poteva parlare per teatrodanza e danza postmoderna propriamente di categorie. L'applicazione di tali definizioni teneva di certo conto della circolarità internazionale di una *nuova danza* che si manifestava come tensione alla sperimentazione diffusa, non esclusiva di una zona geoculturale e geopolitica (sebbene varia e variabile in relazione a tali parametri). Ma, al contempo, usare tali definizioni come indicatori di "linee di tendenza" coreografiche, per quanto efficace strumentalmente, lasciò emergere delle problematiche ancor meno adatte a cogliere la consistenza degli eventi, a organizzare la visione delle cose. Si affondava in interessanti dilemmi sulle origini e sui confini delle manifestazioni coreutiche: su cosa fosse danza, cosa teatro, su espressività e astrattismo, su narrativo e non narrativo, su soggettivo e impersonale, su danze "col codice"/"senza codice", etc. Uno dei pericoli più latenti era quello di perdere di vista in una deriva di "non soluzioni" (talvolta anche di "falsi problemi") quella che era, invece, la specificità dei lavori proposti, l'artigianato del lavoro, le pratiche d'artista, la complessità dell'atto del danzare, del danzatore (e autore) in situazione creativa, le modalità d'interazione col pubblico. L'altro pericolo era quello di confondere superficialmente cose diverse sotto gli stessi termini, ovvero di non riuscire a sfruttare proprio quella che si rivelava l'"ambiguità" delle definizioni come strumento scientifico rispetto alla complessità delle cose. Tra la tentazione di "etichettare", tra l'evidenza di uno scardinamento delle sistemazioni categoriche, tra le indagini sui confini della "rappresentazione" attraverso il

movimento, tra le considerazioni linguistiche, restava aperta anche un'altra questione: se fosse possibile parlare (e come) di una specificità della *nuova danza italiana*. Per quel che concerne i “termini” applicati ai fenomeni artistici, allorquando entrano nel circuito della comunicazione pubblica succede di frequente che tendano a funzionare come “etichette” con tutte le tentazioni della moda; ma proprio tali “etichette” non mancano dal rivelarsi precarie di fronte al campo, per principio mobile, del lavoro artistico “di ricerca” e di fronte alla molteplice specificità e interrelazione dei percorsi artistici. Sull'onda, dunque, delle perplessità rispetto alla propensione a indirizzare e stabilizzare gli eventi in cristallizzazioni spazio/temporali, si animano da più fronti interessanti riflessioni. Nell'82 Silvana Natoli, ad esempio, scrive: «le definizioni contribuiscono a perpetuare i fenomeni, dotandoli di una sorta di forza inerziale. Ma se le categorie interpretative si applicano a identificare una tendenza, la ricerca ne apre altre e altrettanto possibili, deviando dai confini tracciati e liberandosi dal terrorismo del tempo [...]. Pare tenersi pronta al tradimento, sapendo che l'imbroglio è stabilizzare»⁶¹.

Ma in quegli anni chi si interessa particolarmente alla *nuova danza* in Italia? Chi sono i cosiddetti critici che in modalità diverse si avvicinano al fenomeno? Quali sono i canali e i mezzi più diffusi attraverso i quali la critica comunica le proprie riflessioni? Possiamo parlare di una critica italiana della danza, nel senso di una critica specialistica, “di professione”? Ed esiste uno specifico linguaggio (e un sistema definito di nozioni) con cui ci si rivolge alla danza contemporanea, della quale la *nuova danza* vorrebbe porsi come una delle più radicali manifestazioni? Al suo emergere tra gli anni Settanta e Ottanta, la *nuova danza* mobilita curiosità da più fronti. I mezzi attraverso i quali i critici generalmente espongono le loro osservazioni sono i giornali, i contributi in programmi o opuscoli distribuiti in occasione degli spettacoli, i cataloghi di rassegne, di festival, dei quali si propongono spesso anche come ideatori e/o direttori artistici. Vi sono, poi, momenti di dibattito aperti più o meno al pubblico (spesso inseriti nelle programmazioni dei festival e delle rassegne), in cui si confrontano critici, artisti, organizzatori (ce ne restano alcune testimonianze scritte; qualche più rara registrazione audio o video; e restano

⁶¹ Natoli, Silvana, *Introduzione*, in Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982, p. 14.

quali possibili testimoni viventi alcune delle personalità presenti allora e operanti tutt'oggi). Tra gli anni Settanta e Ottanta, con particolare interesse rivolgono attenzione alla cosiddetta *nuova danza italiana* personalità già provenienti dall'ambiente del teatro di ricerca e dell'arte contemporanea o ad essi vicine: organizzatori, critici militanti, promotori, galleristi, direttori dei cosiddetti *luoghi off*, gli stessi artisti. A partire da un'angolazione più specificamente coreutica se ne occupa sia la "vecchia guardia" di critici che provengono dall'ambiente accademico o che, comunque, sono cresciuti in prossimità di tale ambiente, e hanno solitamente un'ampia formazione umanistica; sia una sorta di più "giovane" (in linea di massima anche per età) aspirante critica. Gli esponenti di quest'ultima proseguono nell'impegno della vecchia guardia per una più estesa e consapevole diffusione culturale della danza, per il raggiungimento di un pubblico vario, ma insistendo particolarmente sull'apertura a esperienze moderne e contemporanee, e a quanto si muove fuori dai circuiti più ufficializzati. Nella maggior parte dei casi provengono anche loro da una formazione umanistica (letteraria, storico-artistica, filosofica); attraversano gli anni Sessanta-Settanta dei movimenti di contestazione tra messa in discussione e peso di ideologie e partiti; seguono gli svolgimenti della società consumistica e della comunicazione di massa; risentono particolarmente degli echi e delle questioni emerse tra strutturalismo, ermeneutica, decostruzionismo, postmodernità, postavanguardia, che si avvicendano nella rimessa in gioco di prospettive sociali, culturali, nelle ricerche delle scienze umane e antropologiche; si interessano alle diverse manifestazioni della sperimentazione artistica e teatrale a livello internazionale, alle differenti prospettive sul danzare che portano a una riconsiderazione della "corporeità" come luogo d'indagine (sia essa individuale e collettiva, quotidiana ed extraquotidiana). Questi critici partecipano, cioè, generazionalmente, degli scenari, degli ambienti, delle problematiche, in cui si formano e fanno le prime esperienze i danzatori stessi della *nuova danza italiana*. Hanno l'intuizione che avvicinarsi e, in un certo senso, anche affiancare questi danzatori nei loro percorsi di ricerca (traendo vantaggio dal fatto che tali artisti operano in situazioni non vincolate a un contesto accademico o a una teatralità 'ufficiale', che i loro modi di lavoro e le loro proposte sono un territorio per molti versi

ancora vergine da indagare) sia un'opportunità per loro stessi per ritagliarsi uno spazio d'azione, per precisarlo, per assumere e rilanciare il ruolo di critico come possibile situazione professionale. Un'auspicabile situazione di "libero professionismo" della critica, se vogliamo, con individualità che si autopropungono e costruiscono come figure esperte, muovendosi tra l'attività pubblicitaria, l'organizzazione di eventi, la promozione artistica, l'attività storicistica, fino, via via, ad approdare anche ad esperienze didattiche attraverso situazioni seminariali attivatesi in varie occasioni (ad esempio in festival e rassegne, nelle accademie, nelle università). Tali aspiranti critici di danza si fanno forti, per certi versi, pure delle esperienze dei "critici militanti" che avevano già affiancato gli svolgimenti del *nuovo teatro* (mostrandosi, tra l'altro, particolarmente attenti agli esperimenti sulla corporeità e sul movimento che interessavano le diverse manifestazioni artistiche). Ma rispetto a certa critica teatrale si mostrano di solito meno rampanti nelle proprie posizioni, anche quando assumono una dimensione di vicinanza propositiva rispetto ai nuovi artisti. È pur vero che i tempi sono cambiati, che gli artisti della *nuova danza* emergono in un contesto che ha già vissuto la spinta sperimentale come messa in discussione delle modalità di comunicazione, di ideologie, linguaggi e modelli; anche se in un ambito più strettamente coreutico la spinta innovatrice (oscillante in vario modo tra decostruzione, propositività, mutazione) sembra solo adesso manifestare anche in Italia una più estesa possibilità pratica d'incidere, di scardinare la resistenza di abitudini e repertori, di trovare e farsi spazio. I suddetti critici di danza (ma non solo loro) alimentano particolarmente la propria esperienza nella vicinanza alla fucina degli autori/danzatori. È un passaggio, questo, avvertito come fondamentale nella ricerca di strade, modi e strumenti per la propria indagine, per mettersi in situazione d'organizzare una visione delle cose e una relativa propositività comunicativa, anche al di fuori del territorio nazionale. L'avvicinamento, il dialogare stretto e con fasi di continuità intorno al lavoro artistico, appare, in diversi casi, vantaggioso sia per la critica che per quei danzatori che accettano il rapporto, l'accesso al proprio laboratorio, o che, talvolta, propriamente lo ricercano. Non tardano, certo, a presentarsi problematiche ed equivoci intorno all'affermazione di libero professionismo, alla gestione dei rapporti con gli

artisti e coi circuiti "di potere", ma tenendo tali questioni a parte dal presente contributo (in quanto apparirebbero, forse, troppo soggettive interpretazioni), mi fermerei a come tale critica legge negli anni Ottanta la *nuova danza italiana*, sulle soluzioni che propone, privilegiando la considerazione di alcune linee comuni. Ho accennato al tentativo di orientarsi attraverso comparazioni con fenomeni già più noti; ho accennato al resistere delle "definizioni" quali "appoggi", ma anche al come queste non tardino a rivelare una loro ambiguità rispetto allo scenario di lavori ed eventi proposti; cosa che pone la questione di una necessità di modalità nuove nel concepire ed usare le definizioni stesse. Se gli artisti si muovono in percorsi di dichiarata e continua ricerca che rimettono in gioco la visione della danza, della sua pratica, della sua scrittura, della sua manifestazione, la critica sembra alquanto concorde sul fatto che approcciare alla *nuova danza* attraverso un unico ordine disciplinare o linguistico, tanto quanto applicare una prospettiva riduzionista, risulti inadeguato, insufficiente. Anche dal punto di vista del linguaggio della danza ci si ritrova sforniti rispetto a una molteplicità di esperienze e modi di lavorare, di coreografare, che non rispondono, come nel caso del balletto, ad un unico codice (se pure per il balletto classico esistano varianti di metodo, stilistiche, tecniche, segniche, dinamiche). Ci sono, certo, degli elementi riconoscibili, che accomunano anche lavori di artisti diversi, ci sono percorsi di formazione e fondamenti tecnici affini, ma spesso questi stessi elementi si rigenerano in sistemi di linguaggio autonomi, e in un'invenzione segnica che non trova sempre riscontro in una nominazione prefissata (e in un corrispettivo sistema di nozioni) comunemente riconosciuta, come quando si dice "questa è un'arabesque", questo è un "pas de deux" e si è immediatamente concordi (almeno a un livello di superficie, per convenzione). Mi sembra interessante sottolineare come di frequente troviamo gli stessi autori/danzatori impegnati in una metariflessione sul proprio linguaggio, sulle nozioni e notazioni della danza quanto sullo specifico del proprio lavoro, che in taluni casi li porta alla ricerca e all'invenzione di neologismi. Nel tentare, comunque, una definizione complessiva che aderisca alla realtà della *nuova danza italiana*, che funzioni anche comunicativamente come veicolo e chiave di lettura aperta sulla distinta specificità dei lavori, la critica comincia gradualmente ad assumere e usare termini quali: "autorialità",

“diversità”, “mediterraneità”. I riferimenti che tali terminologie sottendono e i discorsi che la critica dirama intorno a tali parole sono molteplici e mutuati da approcci e metodologie varie, dal pensiero filosofico intorno alla post-modernità, dalla storiografia, dalla sociologia, dai *cultural studies*. La critica sostanzialmente afferma la necessità di approcciare alle cose incrociando più prospettive, attingendo a campi metodologici (e linguistici) differenti, rifunzionalizzandoli rispetto all’osservazione specifica della danza. Per quel che concerne la questione dei linguaggi della *nuova danza* si sottolinea una distinzione nell’approcciare al lavoro d’artista come “coreografia” o come “messa in coreografia” sottolineando con “messa in coreografia” lo spostamento del punto d’osservazione critico verso l’artigianato della danza, verso il riconoscimento dell’autonomia linguistica del danzatore/autore, e verso l’operazione di scrittura scenica. A trarre oggi un bilancio sugli anni Ottanta non credo si giunga già allora al configurarsi di chiare metodologie critiche, nel senso di proposte che siano scientificamente solide ed esplicitate in quanto tali. Si pone indubbiamente l’urgenza di interrogare e autointerrogarsi. Cosa deve fare un osservatore critico? Deve descrivere, valutare, analizzare, interpretare, giudicare? Quali sfide pone la *nuova danza*? Come si configura il rapporto critica/artista/pubblico? Di fronte a tale campo aperto d’indagine si fanno i conti, in quegli anni, più o meno dichiaratamente, con l’ipotesi che una sorta di epistemologia della complessità possa essere una buona pista. L’individuazione (emersa tra critici e artisti) di parametri, variabili, come “autorialità”, “diversità”, “mediterraneità”, ne è, per molti versi, una spia. Ci si può, ancora, chiedere se oggi, a distanza di un trentennio circa dal riconoscimento e dall’intensificarsi del dibattito sulla *nuova danza*, si siano, poi, consolidate delle metodologie critiche (parlo sempre dell’Italia), se si siano intraprese delle strade efficaci rispetto all’insidiosa quanto necessaria questione delle definizioni, e come ci si è organizzati rispetto ai linguaggi autoriali, alla loro persistenza e mutazione. A un primo sguardo molte cose non sembrano cambiate: alcune delle definizioni e dei termini più diffusi già negli anni Ottanta (“teatrodanza”, ad esempio) resistono, e va bene; li ritroviamo in uso per festival, rassegne, nella pubblicistica, nel web, etc. Resta sempre in agguato il rischio di cadere in etichette facili, abusate, alquanto svuotate da una vera forza conoscitiva,

seppure utili ad attrarre il pubblico con immediatezza agendo su un bagaglio di consapevolezze consuete (in altri casi, si propongono definizioni e termini rinnovati nella veste, ma talvolta esorbitanti rispetto alle cose). Potremmo, forse, accettare bonariamente la convenzionalità comunicativa e ritenere certi termini ricorrenti come una sorta di connettori formali che facilitino una collettività di osservatori nell'affacciarsi e circolare intorno alle cose.

Rispetto, poi, alla questione della "diversità" linguistica degli autori sarebbe facile assumere un atteggiamento di predisposizione come a una ricorrenza caratteristica, consuetudinaria, col pericolo latente, tuttavia, di un assorbimento tanto della forza della "diversità" quanto della forza scientifica che c'è nell'attività del distinguere e del comparare. Mi sembra molto interessante la prospettiva ipotizzata da Vicentini di procedere con un approccio "ecologico" rispetto ai fenomeni e all'osservazione stessa dei fenomeni del mondo del teatro, laddove a proposito delle "nozioni" di cui gli studiosi si avvalgono per le proprie indagini e i propri resoconti, dice:

[...] una volta riconosciuta la scarsa utilità di precisarle in definizioni rigorose e inequivocabili, si prospetta un'altra maniera di esaminarle, più adeguata alla loro natura e al modo in cui le utilizziamo. Una sorta di considerazione 'ecologica' delle nozioni, come realtà complesse che vivono e respirano nell'intreccio dei loro ambiti di significato in continua trasformazione nello sforzo di rendere mediante termini più o meno determinati la nostra effettiva percezione dei fenomeni del mondo del teatro. Chiarire, approfondire e sviluppare questa percezione – la forma in cui *concretamente* avvertiamo, vediamo, cogliamo, i fenomeni che ci interessano – è infatti l'unico obiettivo dei nostri studi. E solo un'ecologia delle nozioni d'uso può renderle più efficaci come strumenti di lavoro.⁶²

Tale approccio "ecologico" credo sia interessante anche per l'"osservatore critico"⁶³. E quando dico "osservatore" non intendo, certo, richiamare solo l'aspetto visivo, dello sguardo, ma un'esplorazione scientifica che impegna la sensorialità, l'intelligenza, la "situazione" dell'individuo quale entità vissuta/vivente tra sé e altro da sé. Nella ricerca di possibili "come" del fare

⁶² Vicentini, Claudio, *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro*, in «Acting Archives Review», anno IV, n. 7, maggio 2014, p. 3

⁶³ Ovviamente sarebbe falso indicare un limite (e soprattutto netto) tra critico e studioso, ma con "osservatore critico" intendo, in questo caso specifico, anche chi è chiamato professionalmente a fare un "rapporto" ravvicinato nel tempo, più immediato, sugli eventi scenici rispetto ai quali passa per una relazione di contiguità.

critica, parlerei non tanto di metodi adottati, ma di “atti critici” e di “approcci metodologici”, mirando l’attenzione al processo d’osservazione, d’indagine e d’elaborazione d’ogni discorso critico, in quanto costantemente attivo, mobile (nella percezione, nella memoria, nella costruzione di senso). Ritengo che ogni “atto critico”, come osservazione del lavoro d’artista ed elaborazione di un discorso intorno ad esso, si configuri attraverso il passaggio per fasi di cooperatività (ma ciò indipendentemente dalla valutazione del raggiungimento d’un mutuo beneficio, nel senso che tale cooperatività non esclude la possibilità di una produzione critica che appaia divergente rispetto all’intenzione dell’artista nella risultante dalla costruzione di senso). Due universi di esperienze, di competenze, di valori, ma soprattutto due corporeità, con la loro autonomia e distinzione, con la loro capacità di autoproduzione e poiesi, s’incontrano e confrontano; quest’incontro, se lo concepiamo come un’interazione, non è solo una trasmissione di informazioni tra due soggettività, né si consuma in una dicotomia tra il critico come “soggetto” e l’artista con il suo lavoro come “oggetto” d’indagine; tra i due sistemi critico/artista si stabilisce una sorta di relazione in circolarità. Che intendo dire? Che la coscienza critica e ogni sua produzione di senso potremmo considerarle un’emergenza che si genera attraverso un’interazione ciclica tra interno-esterno, per empatia e decentramento nel collegamento tra l’osservatore critico e il sistema autoriale della danza a cui si rivolge. In tal senso è tanto più appropriato parlare per l’indagine e la produzione critica di “atti critici”. E considerare che l’“atto critico” si muove a più livelli senza soluzione di continuità, in una situazione fluida, laddove il collegamento non è solo stabilito tra due entità “critico/artista”, ma è nel loro coinvolgimento in un interrelarsi simultaneo di più cicli d’attività e mobilità: tra l’individuo *con* la propria stessa corporeità (memore/attuale), *con* l’ambiente, *con* gli altri. Considerato in tale prospettiva, va da sé, pure il fatto che uno stesso lavoro d’artista può essere percepito e letto da più osservatori in modi diversi, non è mera questione di “soggettività” differenti che approcciano alle cose. Certo, il presente contributo non è luogo atto a un’articolata riflessione intorno alle problematiche appena poste; vado, dunque, a concludere lasciando aperte alcune prospettive, a mio avviso, interessanti. Senza nulla togliere al ruolo del

critico come singolo professionista, e come figura, personalità esperta a cui affidarsi anche per la promozione dei lavori artistici, mi chiedo quanto sia interessante scientificamente e metodologicamente (anche metacriticamente) considerare l'azione di "osservatori critici" costituiti da più persone, che in una quota siano stazionarie e professionalmente formate (o in formazione) e in altra quota siano "critici" occasionali (e non necessariamente già "esperti"). L'altra cosa che non si può ignorare è come il fatto che le nostre "azioni" e comunicazioni possano situarsi e viaggiare attraverso la rete sia andato a mutare, muti, l'organizzarsi e la fenomenologia della relazione "osservatore critico/lavoro artistico" nelle idee stesse di "pubblico" e "proprietà" dell'arte, della cultura, dell'informazione.

Sessione III

Introduzione

È davvero la storia del ballo italiano tra Settecento e Ottocento un'eresia risolta tra i due estremi di virtuosismo e pantomima, come si afferma nel discusso *bestseller* di Jennifer Homans? In che modo l'Italia ha disperso il proprio patrimonio e, di conseguenza, il primato e i diritti maturati nell'era classica e rinascimentale?

A queste domande di fondo – rese ancora più amare nell'attuale contesto socio-politico – rispondono indirettamente, e nei rispettivi settori, le tre ricerche dottorali che, pur fondate sulle solide basi della musicologia e della teatrologia italiane, si aprono a nuove metodologie e strategie di lettura, tra cui i *cultural* e *dance studies*. Dallo studio di prima mano dei trattati e dei manuali didattici, dei libretti e delle autobiografie, scaturiscono nuove questioni, più chiare e circostanziate, a proposito di una pantomima che tuttora sentiamo come *tota nostra*: cosa s'intende con il termine sfuggente e onnicomprensivo di pantomima? quali sono state – al di là dei gesti convenzionali e condivisi con le altre arti sceniche – le reali pratiche esecutive e didattiche dell'arte mimica ottocentesca?

Nella sua ricerca, Noemi Massari ripercorre le origini del ballo pantomimo e la riscoperta della pantomima classica per poi tratteggiare il panorama artistico delle due città prese in esame: Milano e Napoli; d'altronde, se la Homans afferma la superiorità della *danse d'école* e del balletto imperiale di Francia e Russia in un percorso che va da Parigi a New York passando per Mosca e Pietroburgo, almeno per la danza pantomimica si dovrà partire necessariamente da Napoli, Milano (e Venezia, come vedremo in seguito). Grazie alla consultazione di note d'archivio, gazzette e in-

ventari dei teatri, questo studio illustra le modalità dell'insegnamento della pantomima nelle maggiori accademie del tempo, ossia quelle esistenti presso il Teatro alla Scala e il Teatro San Carlo, per giungere alla conclusione che il vocabolario gestuale in uso all'epoca traeva i modelli dagli attori e dalla trattatistica di teatro. A questo scopo, sono stati catalogati i riferimenti alle parti mimiche presenti sia nei libretti sia nei manuali di recitazione, canto e danza: oltre ai testi di Blasis (che dedica le sue osservazioni anche ai cantanti), vi sono gli importanti scritti di Morrocchesi e Morelli, e quelli di Manuel Garcia (*Trattato completo dell'arte del canto*) e Enrico Delle Sedie (*Arte e filosofia del canto*, 1876; *L'Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, 1896). In particolare, vorrei notare il rimando alla *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* di Leone Giraldoni, recentemente messa in luce anche da Gerardo Guccini, dove scopriamo le categorie rese celebri dalla semiologia del gesto delsartiana tradotte in un italiano *d'antan* «normale, concentrato, espansivo». Uno studio che ai miei occhi apre un nuovo paragrafo nella storia della ricezione di Delsarte tra Italia e Russia, visti gli stretti rapporti del celebre baritono con il conservatorio musicale di Mosca.

All'interno del progetto di ricerca di Stefania Onesti – *Dietro la traccia dei gran maestri. Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento* – si indaga lo speciale amalgama di danza e pantomima nelle coreografie settecentesche concentrandosi su cinque fonti eterogenee ma indicative di un «nuovo modo di mettere in scena il ballo pantomimo» (Weaver, 1717; «Mercure de France», 1734; Gallini, 1762; Magri, 1779; e il

manoscritto Ferrère redatto nel 1782) e i libretti, alcuni dei quali provenienti dal fondo Gozzi della Biblioteca Marciana di Venezia, di quattro coreografi.

Alle difficoltà ermeneutiche proprie dei testi settecenteschi, si ricollegano anche le oscillazioni terminologiche nell'uso di termini quali danza, espressione, pantomima spesso usati come sinonimi. Magri e Gallini, infatti, non sembrano fare distinzione fra i due linguaggi: «entrambi si riferiscono ad una danza che è espressione ovvero pantomima. Non si tratterebbe allora di una fusione di due generi, ma di un tipo di movimento che sfrutta l'espressività della parte superiore del corpo per colorare il passo di una particolare intenzione». La ricerca si conclude, infine, con il giusto riconoscimento dei debiti contratti con la musica, vista la reale incidenza delle teorie e delle pratiche musicali (vedi le posizioni di Weaver, Magri, Ferrère e Bournonville): le melodie accompagnano e motivano l'interprete, e talora suppliscono al gesto pantomimico, «è il caso proprio della *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi, dove la musica si sostituisce all'interpretazione della ballerina interpretandone le grida». Dovremo quindi attendere il Novecento per il riconoscimento dello statuto autonomo della danza dalla musica, di un gesto libero di espandersi come (e in assenza di) melodia.

A questo proposito, mi sembra utile aprire una breve parentesi. La danza pantomima autentica (quella antica) era per Angiolini «l'arte di muovere i piedi, le braccia, i corpi in cadenza al suono degli strumenti», da cui deriva la *vexata quaestio* pantomima camminata *vs* pantomima "misurata" (ovvero a tempo di musica) al centro della *querelle* Noverre-Angiolini, risolta poi in molte capitali europee con il

primato del coreografo italiano. Vale la pena ricordare le premesse, non foss'altro per dare rilievo a un momento storico che vide l'Italia al centro di una polemica che ha assunto nella storia del teatro di danza occidentale la stessa importanza che ebbero le dispute musicali sulle differenze tra i generi operistici e sulla meccanica successione di recitativi e arie. *Querelles* oggi non più circoscritte dagli storici musicali a poche personalità di genio bensì viste come ampio processo culturale nei domini di filosofia, letteratura, fisiologia, tecniche e metodologie del canto; un processo sedimentato nel tempo e teorizzato, *in primis* dai compositori, in modo sempre più chiaro e sistematico.

Nella ricerca di Rita Maria Fabris si individua, all'interno del panorama del primo Ottocento, un corpus di scritti e fonti autobiografiche di Blasis e Bournonville, i principali coreografi del tempo in Italia e Danimarca, allo scopo di ricostruire la dinamica delle relazioni personali e sociali riflesse nella scrittura di sé. Le fonti indicate, gli *egodocumenti* secondo le recenti definizioni, sono indispensabili per la storia delle identità individuali e collettive, estendendo la sfera degli studi dalla letteratura ad ogni ambito storico; il progetto di verifica e decostruzione delle singole narrazioni assume, di conseguenza, notevoli dimensioni poiché dovrebbe includere anche gli *egodocumenti* non pubblicati: lettere, appunti di viaggio, diari e contratti.

Rispetto ai testi di Blasis, così pochi nel rivelare fatti personali e così ricchi di citazioni letterarie e artistiche, quelli di Bournonville "altamente informativi e poco comunicativi", raccontano molto – viaggi, persone, luoghi – attuando però un'autocensura sulla vita privata: situazioni e parti-

colari distrutti o omessi in ossequio a pressioni e convenzioni culturali e sociali. In entrambi i casi è evidente il processo di idealizzazione del loro pensiero ed operato, selezionando parole alte e modelli di comportamento «che non hanno la funzione di descrivere una situazione, piuttosto quella di provocarla» (Burke).

Per concludere, mi ritaglio lo spazio per una nota sulle arti visive italiane che appaiono spesso appesantite dai molteplici riferimenti classici. Penso sia più che legittimo nel panorama della danza classica rifarsi al passato; in fondo Blasis, e in modo diverso lo stesso Bournonville, hanno ideato le loro "strategie della distinzione" accreditandosi presso i Classici; ma anche i nuovi alfieri della classicità del balletto americano sono stati (in questo caso giustamente) definiti dalla Homans *Apollo's Angels*. Eppure, secondo lei, gli straordinari disegni dei danzatori e dello stesso Blasis nel suo *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* rivelano «la sua ossessione per l'antichità, propria degli italiani». A me pare invece che scritti e disegni presi in esame, mentre cristallizzano il lessico e le narrazioni mitologiche dei secoli precedenti, fissino in modo esemplare i canoni della bellezza classica in danza, introducendo rilevanti elementi di novità. D'altra parte, agli occhi degli anglosassoni tutto il teatro italiano è «anomalo» (Farrell) a causa della contraddittorietà della nostra cultura e della mancanza di un centro e di istituzioni globalmente riconosciute dagli italiani stessi.

Nello studio delle diverse apparizioni del Classico è consigliabile, quindi, entrare in punta di piedi, con uno sguardo profondo, attento ai processi sociali e culturali in corso, usando una certa cautela nell'aderire alle nuove parole d'ordine – definite,

come accade da sempre, nei centri del potere – e per poter equilibrare i giudizi altrui, sovente troppo parziali e arbitrari. Giudizi ingiusti che non hanno risparmiato anche un giovane favoloso nato pochi mesi dopo Blasis: il Leopardi rivoluzionario e amante del mondo antico; il quale, come Blasis, si fece portavoce di un grande progetto etico, morale, politico e culturale: attingere al passato per fortificare le migliori tradizioni, e per mutare gli usi, lo sguardo e la mentalità degli italiani.

Concetta Lo Iacono

Rita Maria Fabris

Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento: danza e scrittura di sé⁶⁴

A partire dalla relazione culturale che lega le esperienze pedagogiche e rappresentative del teatro di danza ottocentesco di Carlo Blasis (1795-1878) a Milano e August Bournonville (1805-1879) a Copenaghen, formatisi entrambi alla *danse d'école* con tanto di approvazione del "dittatore" del Théâtre de l'Opéra di Parigi, Pierre Gardel (1758-1840), ed operanti all'interno di un sistema teatrale europeo con caratteristiche peculiari nei rispettivi contesti di produzione, è stato individuato un *corpus* di fonti autobiografiche che consenta di ricostruire come i due danzatori e intellettuali si percepissero, non tanto per recuperare voci più autentiche, ma per raccontare come costruirono le loro strade fra norme e relazioni, domande e paure e come diedero senso a tutto questo⁶⁵, diventando due monumenti fondamentali degli studi di danza.

La nuova storia culturale ha attirato l'attenzione sui progetti di costruzione dell'identità, in un momento storico in cui sono così urgenti le politiche dell'identità in tanti paesi⁶⁶. Le fonti individuate, definite *egodocumenti* dagli olandesi, allargano il campo degli studi linguistici francesi sulle autobiografie letterarie prese in considerazione da *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune⁶⁷. Mentre quest'ultimo si interroga sull'autobiografia come testo letterario, uno degli aspetti più affascinanti del mito dell'io della civiltà occidentale, analizzando il patto che si crea fra autore e lettore, tutto giocato sull'intenzione di dire la verità, la gran massa di *egodocumenti* non pubblicati,

⁶⁴ Questo saggio proviene dalla tesi di dottorato su "Corpo e mito. Immagini e racconti del teatro di danza dell'Ottocento: Milano e Copenaghen", Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali, Scuola di Dottorato "Logos e rappresentazione. Studi interdisciplinari di letteratura, estetica, arti e spettacolo", Ciclo XXII, tutor: prof. Gioacchino Chiarini.

⁶⁵ Fulbrook, Mary – Rublack, Ulinka, *In Relation: The 'Social Self' and Ego-Documents*, in «German History», vol. 28, n. 3, 2010, pp. 263-272: p. 271.

⁶⁶ Franco, Susanne – Nordera, Marina, (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2008, pp. XXXIII-XXXIV.

⁶⁷ Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

come diari, lettere, resoconti di viaggio, contratti, testamenti scritti in prima persona, potrebbero non solo recuperare dati veridici, secondo una prospettiva positivista sempre attuale, ma rivelare soprattutto gli spazi di manovra dell'individuo all'interno delle pressioni normative, delle convenzioni sociali non scritte, delle relazioni familiari e sociali⁶⁸, fino a ricostruire la retorica dell'identità messa in campo anche nel contesto disciplinare degli studi di danza, ossia l'aspetto *fictional* delle narrazioni o la percezione della vita modellata secondo una drammaturgia performativa (di conversione, di ascesa sociale ecc.) attraverso la selezione di azioni e di documenti «che non hanno la funzione di descrivere una situazione, ma piuttosto quella di provocarla»⁶⁹.

In tale direzione questo contributo intende riflettere sul passaggio della *danse d'école* dal suo statuto di *koiné*, di linguaggio condiviso e riconoscibile a livello europeo, al concetto di canone normativo a quest'altezza cronologica, fra gli anni Dieci e Trenta dell'Ottocento, rivelandone il processo di appropriazione e di rielaborazione esperienziale da parte di Blasis nella cultura italiana e di Bournonville nella cultura danese, a partire da una ricostruzione dell'identità relazionale dei danzatori intellettuali.

Tale progetto identitario si attualizza attraverso la scrittura di sé durante gli anni del percorso formativo, come emerge non solo dagli *egodocumenti*, ma anche dai documenti d'archivio e dalle biografie che li riguardano. Tale dimensione documentaria acquisisce rilievo attraverso la ricostruzione dalla tradizione storica, avviata consapevolmente sia da Blasis sia da Bournonville durante il corso della loro vita e trasmessa dalle ri-scritture successive, dai processi di filtraggio, di conservazione e di montaggio di altre narrazioni.

Archivi immaginari: Carlo Blasis

L'eredità coreica che viviamo è prodotta oggi in Italia da una prevalente memoria immateriale legata agli storici centri di produzione del teatro di danza e della formazione, *in primis* il Teatro alla Scala di Milano, la sua Scuola di Ballo,

⁶⁸ Ulbrich, Claudia, *Person and Gender: The Memoirs of the Countess of Schwerin*, in «German History», vol. 28, n. 3, 2010, pp. 296-309: p. 308.

⁶⁹ Burke, Peter, *La storia culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 118 (ed. or. *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity, 2004).

l'Accademia Nazionale di Danza di Roma e le relative istanze di formazione di corpi danzanti.

Lungo questa linea di recupero della storia dopo la memoria, fra Settecento ed Ottocento, nel momento capitale di passaggio da una cultura teatrale artigianale, che formava famiglie di danzatori e compositori di balli fra le assi del palcoscenico, ad una formazione scolastica sul modello normativo francese importato con la Rivoluzione, la scrittura di sé da parte dei danzatori italiani si limita alle note autobiografiche del grottesco milanese Paolo Rainoldi e al diario di Filippo Taglioni, come ricorda Marian Hannah Winter nel volume storico *The Pre-Romantic Ballet* del 1974, basato su fonti documentali centro-europee⁷⁰.

Se si cercano tracce materiali, Carlo Blasis disperde negli archivi milanesi, italiani ed europei i documenti dei suoi passaggi, lasciando alle sue pubblicazioni il compito di presentarlo come canone ideale della *danse d'école*, attraverso i disegni di Casartelli del *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse* del 1820 e la raccolta meticolosa di «quaranta anni di lavoro» nel volume del 1854 intitolato *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis*⁷¹. Quest'ultima pubblicazione, composta dopo il termine della direzione della Scuola di Ballo scaligera, è accompagnata dall'incisione del suo ritratto a mezzo busto e da una *Prefazione* dell'Editore, che ne rileva l'intento didattico destinato agli allievi, mentre l'*Indice* si presenta come un catalogo biografico e bibliografico in cui su 18 punti, 16 iniziano, con i caratteri in grassetto «C. Blasis»⁷², secondo le convenzioni grafiche editoriali che caratterizzano i dizionari biografici dell'epoca⁷³.

Fra gli archivi della Scuola di ballo scaligera, mai catalogati, la Biblioteca teatrale Livia Simoni, l'Archivio storico civico della Biblioteca Trivulziana di

⁷⁰ Winter, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, pp. 237-243.

⁷¹ Blasis, Charles, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur. Par Ch. Blasis premier danseur*, Milan, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820, rist. anast. Bologna, Forni, 1969; Blasis, Carlo, *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis coll'aggiunta delle testimonianze di vari scrittori e di una sua Dissertazione inedita sopra le Passioni ed il Genio*, Milano, Centenari, 1854.

⁷² *Ivi*, pp. V-VI.

⁷³ A titolo esemplificativo cfr. Regli, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

Milano, la Cia Fornaroli Collection della New York Public Library for the Performing Arts e altre miriadi di luoghi non ancora identificati⁷⁴, si potrà forse ricostruire il mosaico della personalità complessa di danzatore e intellettuale, per approfondire le brevi note autobiografiche alle quali Blasis accenna per costruire il suo *Bildungsroman*. Molto sinteticamente per affermazione professionale, si rappresenta culturalmente francese, perfettamente assimilato fin dal nome posto in calce all'opera prima, Charles Blasis. Fin dall'età di nove anni vive infatti a Marsiglia, territorio dall'identità ambigua a seconda degli interessi politici, seguendo le sorti del padre Francesco Antonio De Blasis, di nobili natali e compositore musicale di professione.

Singolarmente costruita è la pagina sulla formazione ricevuta da Charles nell'ultimo capitolo del *Traité* dedicato a *Le Maître* per promuovere la sua proposta di insegnamento alle istituzioni e al pubblico milanese, che già l'aveva visto danzare come 'primo ballerino serio o francese' e comporre un piccolo ballo di gusto francese, *Il finto feudatario*, negli anni precedenti alla pubblicazione. Cito dalla prima traduzione italiana di Piero Campilli: «Bisogna che un ballerino instruito nella scuola migliore, arrivi al primo rango per la sua esecuzione. Colui che dell'arte del ballo non possiede che la teorica, non sarà un perfetto dimostratore»⁷⁵. Al corpo di questa prima frase lapidaria segue una nota che traccia in tredici righe un resoconto di tredici anni di apprendistato, dal 1804 al 1817, quando debutta all'Opéra di Parigi:

Dopo aver ricevuti i primi principj di ballo, ed aver faticato per qualche tempo alla scuola di un corifeo andai a prendere delle lezioni dal Sig. Dutarque maestro di ballo. I miei parenti [genitori] vedendo in me delle disposizioni, e volendo accelerare i miei progressi, mi misero alle cure di questo artista allevato alla scuola dei grandi maestri, e che si era già distinto come primo ballerino. Appena incominciai a studiare sotto la di lui direzione, fui obbligato d'incominciare ad imparare tutto di nuovo, e di dimenticarmi quel poco ch'io sapeva. Ritrovai in lui un'altra maniera di dimostrare nelle sue lezioni, e l'arte del ballo mi parve cambiata. Vi scoprii una bellezza seducente, ma con delle nuove difficoltà; e la maniera di sormontarle m'incoraggiò nella fatica, facendomi parere che i miei sforzi non sarebbero inutili. Alcuni viaggi nelle principali città di Bordò, di Marsiglia, ec. Mi fecero acquistare delle nuove cognizioni della mia arte, (il ballerino deve

⁷⁴ Cfr. almeno Souritz, Elisabeth, *Carlo Blasis in Russia (1861-1864)*, in «Studies in Dance History», vol. 4, n. 2, autunno 1993.

⁷⁵ Pappacena, Flavia, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, LIM, 2005, p. 157.

guardare molto, e bene esaminare) e fu all'opera di Parigi il più bel tempio che si sia innalzato a Tersicore, ove io ho veduto sino a qual alto grado era portata l'arte del ballo. Il Sig. Gardel, il primo dei coreografi moderni, mi fece vedere colle sue produzioni, tutte le ricchezze del suo bell'ingegno; ed incoraggiato, ed ajutato da suoi consigli io ballai all'Accademia Reale di Musica.

Alla città di «Bordò» è aggiunta una ulteriore nota di approfondimento, come se il sistema di citazioni in uso non bastasse per l'analisi degli elementi importanti, in un flusso di informazioni e di pensieri che procedono per accumulazione schematica, più che attraverso una narrazione. La presenza inoltre delle tavole con i disegni del corpo seminudo di Blasis, consente di visualizzare e sintetizzare i concetti che assumono spesso un carattere didattico formulaico, come ben osserva Flavia Pappacena⁷⁶. Con intento celebrativo e in riferimento ai maestri della danza francese (Jean Dauberval *in primis*), Blasis afferma che Bordeaux è la prima città francese dopo Parigi dove si producono balli grandi, usa aggettivi al grado superlativo e riporta indirettamente i giudizi positivi dei giornalisti che l'hanno visto ballare, dando così notizia della pratica di raccogliere articoli di giornale per costruire una personale, diremmo oggi, 'rassegna stampa'.

In questa breve autobiografia emerge l'idea di voler fare *tabula rasa* di ogni apprendimento precedente per far emergere la traiettoria in ascesa degli insegnanti avuti non solo trasferendosi dalla provincia al centro, da Marsiglia a Parigi, ma anche ricordandone i ruoli gerarchici, dal più basso «corifeo» al «primo ballerino», fino al «primo dei coreografi moderni», Pierre Gardel in persona.

L'effetto di superficie creato dalla scrittura di Blasis è poco approfondito nei suoi risvolti esistenziali da documenti privati: l'immagine pubblica che circola è supportata dalle ipotesi di Pappacena che, a partire dalla scuola metodologica positivista, costruisce una "Nota biografica" di Blasis attenta ai dati ufficiali. L'attenzione al corpo vivente di Blasis è confinata ai problemi di sovrappeso, seguiti all'infortunio che lo costringe ad abbandonare le scene, mentre si imprimono nella memoria culturale i suoi contorni disegnati, come già rilevava Angiolo Lambertini, estensore del *Corriere delle Dame*: «Ci sono cinquantadue

⁷⁶ *Ivi*, p. 3.

figure che il nostro autore fece disegnare d'*après lui-même*, e a dir vero sono cinquantadue ritratti del Sig. Blasis. – Io scommetto che alcuni scrittori di prose e di verso ne bramano altrettanti»⁷⁷. Null'altro traspare dell'autobiografia dai numerosi trattati di filosofia della danza che il teorico Blasis scrive durante l'intero arco della vita, ad eccezione di una biografia del padre, costruita invece sulle memorie dello stesso Francesco Antonio⁷⁸.

Archivi materiali: August Bournonville

Sul versante danese Bournonville fin dall'adolescenza percepisce il valore della scrittura come strumento quotidiano di rielaborazione dell'esperienza, a quanto rivelano i suoi appunti inerenti la formazione umana e artistica. Lungo il corso della vita ne assicura la conservazione per la famiglia ed i posteri, forse proprio per resistere alla natura intangibile della sua arte. Nei minuziosi *dagbøger* (diari), August segnala la revisione del suo archivio personale per conservare ciò che ritiene di valore. Dopo la sua morte, la figlia Charlotte scarta quei documenti che considera non leggibili da parte dei «non iniziati»⁷⁹. Gli scritti di Bournonville comprendenti i *dagbøger* e le lettere sono stati storicamente divisi in due sezioni: una viene ereditata dal figlio Edmond ed è stata acquisita dal Musikmuseet di Stoccolma attraverso lo storico della musica e collezionista svedese Daniel Fryklund, l'altra è stata lasciata da August Peter Tuxen, nipote di Bournonville, figlio della primogenita Augusta, alla *Kongelige Bibliotek*. Da collezioni private e antiquari o attraverso doni dei discendenti di Bournonville sono giunti alla *Kongelige Bibliotek* anche altri scritti che consentono di studiare l'uomo e la mentalità dietro la persona di teatro. Bisogna considerare che più di seimila lettere sono conservate fra Copenaghen, Svezia, Norvegia e Francia, scritte prevalentemente in danese e in francese, ma anche in svedese, tedesco, inglese e italiano⁸⁰.

⁷⁷ Lambertini, Angiolo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse, par Charles Blasis premier danseur*, in «Corriere delle Dame», 1 luglio 1820, n. 27, pp. 219-220: p. 219.

⁷⁸ Pappacena, Flavia, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis*, cit., p. 107.

⁷⁹ Jürgensen, Knud Arne, *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829-1879*, vol. I, *A Documentary Study*, London, Dance Books, 1997, p. 151. Le traduzioni dall'inglese e dal danese sono di chi scrive.

⁸⁰ *Ibidem*.

Le tracce autobiografiche sono state oggetto di specifiche edizioni novecentesche, come le *Lettres à la maison de son enfance/ Breve til barndomshjemmet* (Lettere alla casa d'infanzia)⁸¹, che non comprendono solo le lettere in francese al padre, durante il soggiorno parigino di August fra il 1824 e il 1830, ma anche le lettere in danese alla madre e soprattutto il primo diario del viaggio parigino, compiuto con il padre nel 1820. La scelta editoriale di Svend Kragh-Jacobsen ha dato al primo volume del 1969 il disegno del *Bildungsroman* parigino coronato dal successo del ritorno a casa, secondo la retorica narrativa borghese dell'ascesa sociale, oggetto degli studi culturali più recenti, come segnala Burke, ma già evidente nella narrazione bournonvilliana di *Mit Theaterliv* che nel terzo tomo dedica la seconda parte a *Erindringer og Tidbilleder* (ricordi e immagini d'epoca), una rievocazione da parte dell'anziano scrittore degli anni giovanili rivissuti alla luce dei materiali conservati e della più raffinata costruzione drammaturgica della propria identità in formazione fra relazioni familiari e professionali, luoghi, dibattiti culturali e rimemorazioni del proprio corpo vivente e danzante, con la speranza, scrive, che «se il mio libro non è considerato come una *novelle* con un intreccio continuo, ma solo come una descrizione veritiera dell'evoluzione e conclusione di una carriera artistica, non mancherà dal punto di vista psicologico, ma, forse, possiederà anche un certo interesse storico»⁸².

Nel 1979 Kragh-Jacobsen pubblica un secondo volume con il *dagbog* in danese di Bournonville, che, da giovane contabile piccolo-borghese non manca di registrare la scansione del tempo e delle attività della giornata. In questo modo ottempera in prima persona ad una pratica rituale dettata sia dalle abitudini paterne – è stato infatti pubblicato anche il diario danese di Antoine Bournonville del 1792⁸³ – sia dalla sensibilità religiosa luterana, eredita dalla madre, per impiegare al meglio la borsa di studio «ad usus publicos» concessa dal re Frederik VI ai Bournonville, padre e figlio, per un aggiornamento

⁸¹ Bournonville, August, *Lettres à la maison, de son enfance/Breve til barndomshjemmet*, a cura di Svend Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring, København, Munksgaard, 1969-1979, 3 voll.

⁸² Bournonville, August, *My Theatre Life*, traduzione di Patricia N. McAndrew, Connecticut, Wesleyan University Press, 1979, pp. 411-503.

⁸³ Clausen, Julius (a cura di), *Antoine Bournonvilles Dagbøger fra 1792*, Kjøbenhavn-Kristiania-London-Berlin, Gyldedanske Boghandel-Nordisk Forlag, 1924.

professionale nella capitale della danza. A proposito del diario del giovane Bournonville, il biografo Allan Fridericia scrive:

Il valore di questo *journal* non sta in speculazioni sorprendenti né in considerazioni mature. Anzi, notiamo che il ragazzo di 14-15 anni ‘pensa come papà’ in tante cose o assiste a conversazioni che vanno oltre la sua comprensione. Notevole è che il diario esista e sia tenuto con accuratezza dal primo all’ultimo giorno. Non abbiamo nessuna equivalente testimonianza di un giovane promettente allievo di danza di provincia – e a questo riguardo Copenaghen è provincia – e del suo primo incontro con l’indiscussa Acropoli dell’arte di allora: Parigi.⁸⁴

Le attività quotidiane annotate nei sei mesi di permanenza sono: fare i conti, scrivere alla mamma, visitare il posto, frequentare gli amici, andare a teatro e soprattutto fare i *battements*. Il padre già noto nella cerchia dei *maîtres de ballet* August Vestris e Pierre Gardel, presenta loro il figlio che appunta dettagliatamente gli indirizzi dei biglietti da visita, i complimenti cerimoniali che il padre porge in occasione di nuovi balli, ma soprattutto i progressi tecnici che acquisisce con il continuo allenamento sotto la guida paterna e di Georges Maze, che descrive orgogliosamente così lunedì 6 giugno:

Poi andammo a teatro, dove abbiamo danzato dalle ore 7 alle ore 11. Il Signor Maze è venuto e mi ha guardato. Quando abbiamo finito siamo andati prima a casa e poi alla classe di Maze che ci ha molto soddisfatto. Sono contento di trovare la stessa modalità d’insegnamento di papà. I suoi allievi hanno eseguito molte cose difficili che né i nostri danzatori né le nostre danzatrici per il momento sono in grado di eseguire.⁸⁵

August studia anche disegno così da realizzare da solo le ali di Zefiro per il suo debutto a Copenaghen; non manca poi di visitare il Louvre, la Camera dei Deputati, i bagni pubblici lungo la Senna, mentre copia con avidità la musica dei balletti di successo e impara anche le parti femminili dei *pas* di repertorio. Partecipa alle feste popolari e istituzionali, compra scarpe da danza e le *Lettres à Emile* di Jean-Jacques Rousseau. Naturalmente frequenta tutte le proposte teatrali della metropoli parigina, seguendo anche le repliche, ma con una attenzione analitica solo per alcuni atti, una volta vista la prima

⁸⁴ Fridericia, Allan, *August Bournonville: balletmesteren som genspejlede et århundredes idealer og konflikter*, København, Rhodos, 1979, p. 81.

⁸⁵ Bournonville, August, *Lettres à la maison, de son enfance/Breve til barndomshjemmet*, cit., vol. II, p. 33.

rappresentazione per intero. Cerca anche quei cataloghi d'uso nei teatri di provincia, quali *Critique authentique & officielle*, che possano fornire indicazioni per organizzare le programmazioni con i prodotti più appetibili. La guida paterna lo instrada lungo una vocazione consapevole di tutte le dinamiche relazionali, commerciali e politiche da affrontare per costruirsi una professione internazionale.

Negli anni successivi, dal 1824 al 1830, August affronta in solitudine il viaggio di perfezionamento, finanziato nuovamente dal re, ma anche sostenuto moralmente ed economicamente dai genitori, ai quali non manca di scrivere lunghe lettere di rendiconto dei suoi progressi, della sua vita quotidiana e della malattia che lo coglie poco prima di debuttare all'Opéra. I *dagbøger* di questi anni sono stati distrutti, sostituiti nella memoria personale dall'autobiografia di *Mit Teaterliv* e poi dalla costruzione culturale delle *Lettres à la maison de son enfance*. Se per la loro funzione pratica i diari hanno uno stile secco, sono altamente informativi e poco comunicativi, a metà strada tra il libro contabile e la guida turistica, le lettere ai genitori hanno invece una funzione fatica, servono a mantenere il contatto attraverso la descrizione dei progressi e dei giudizi di valore sulle relazioni vissute all'interno del mondo della danza parigino. La forma epistolare mette in primo piano la cornice affettiva e di riconoscenza, che serve quasi più ad August per ricordare i propositi e darsi coraggio.

Come in un archivio, la lettura della corrispondenza permette di recuperare la sincronia degli eventi, a volte estratti violentemente per la costruzione di storie disciplinarmente sistematiche, non lasciando emergere la percezione della vita con le sue infinite sfumature esistenziali: la componente religiosa, ad esempio, permea l'attenzione al dettaglio e al controllo di sé, la ritualizzazione delle pratiche di vita quotidiana, la cura di una memoria genealogica familiare, tutti elementi che la studiosa Béatrix Le Wita ha riconosciuto essere propri della nascente cultura borghese⁸⁶.

⁸⁶ Le Wita, Béatrix, *Ni vue ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1988; Cuche, Denys, *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 100 (ed. or. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Éditions La Découverte, 2001).

In questa prospettiva tutte le descrizioni dell'albero genealogico, che compaiono trasversalmente nella letteratura intima di August, si collegano ai biglietti di auguri per i numerosi famigliari o alle lettere d'intenti che anche per il proprio compleanno vengono scritte al padre come promessa per il futuro e conferma del cammino intrapreso lungo una traiettoria di ascesa sociale che non ammette errori.

Risulta così più comprensibile la distruzione dei diari di questo periodo di formazione che si chiude pubblicamente con il ritorno a Copenaghen dell'ormai adulto August, rinvigorito dal successo dei debutti parigini, dalla *tournée* inglese, della negoziazione con il re e con il condirettore del *Kongelige Teatret* Frederik Conrad von Holstein sul compenso che desidera ricevere in patria⁸⁷. Inoltre, il *Bildungsroman* è coronato dal fidanzamento ufficiale con la svedese Helena Frederika, che la madre di August aveva pianificato meticolosamente, senza sapere che il figlio nel frattempo aveva avuto una relazione amorosa a Parigi, conclusa con la nascita di una bambina⁸⁸. L'auto-censura si manifesta pesantemente negli scritti autobiografici e solo l'ultimo biografo di Bournonville, Jürgensen, racconta il senso di colpa che attraversa la vita di August, il quale, per la sua funzione pubblica di *Balletmesteren*, non rivelerà mai il segreto in patria, ma continuerà a prendersi cura economicamente della figlia illegittima⁸⁹.

Quasi un risarcimento immaginario sembra costituire la recente traduzione in inglese delle lettere *My dearly beloved Wife!*, edite da Jürgensen, che raccoglie la corrispondenza dalla Francia e dall'Italia di August, esiliato nel 1841 per aver osato rivolgere la parola al re al fine di placare le contestazioni durante un balletto⁹⁰.

⁸⁷ Krogh, Karen, *Tidens teater. Fri forfatning og "enevalde" på Kongens Nytorv*, in Aschengreen, Erik - Hallar, Marianne - Heiner, Jørgen, (a cura di), *Perspektiv på Bournonville*, København, Nordisk Forlag Arnold Busck, 1980, pp. 39-92: pp. 63-65.

⁸⁸ Non mancano monografie sulle relazioni conflittuali fra il *balletmesteren* e le sue ballerine: Andrea Krætzmer, Lucile Grahn, Augusta Nielsen e Caroline Fjeldsted. Jürgensen sottolinea che il teatro dell'epoca era un'istituzione monarchica, non una impresa privata, e che il 'potere assoluto' di Bournonville sulle ballerine andrebbe quindi compreso in una prospettiva di 'unità artistica', più che chiamare in causa relazioni sessuali, dovute a quel *droit de seigneur* ampiamente diffuso nella società patriarcale del tempo. Cfr. Jürgensen, Knud Arne, *The Bournonville Tradition*, cit., pp. 38-40.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 20-21.

⁹⁰ Bournonville, August, *My dearly beloved Wife! Letters from France and Italy 1841*, a cura di Knud Arne Jürgensen, traduzione di Patricia N. McAndrew, London, Dance Books, 2005.

Se gli studiosi danesi hanno operato nella direzione di valorizzazione della personalità sfaccetta e complessa di questo danzatore intellettuale, anche una straniera come Patricia McAndrew, traduttrice appassionata della autobiografia bournonvilliana e delle lettere, ha rispettato il linguaggio intimo della confessione, preferendo non rendere «accademico»⁹¹ un lavoro di traduzione e di interpretazione che rischia di perdere l'intensità di una scrittura di sé nata dalla circolazione virtuosa di pensiero e corpo danzante.

⁹¹ Mc Andrew, Patricia N., *Translator's Note*, in Bournonville, August, *My Theatre life*, cit., p. XVIII.

Gesti convenzionali e arte mimica nell'Ottocento italiano⁹²

All'inizio della mia ricerca di dottorato mi sono posta la domanda se sia mai esistito un manuale di pantomima per ballerini analogo ai trattati e manuali redatti da maestri di ballo sulla tecnica della danza. Al termine di una prima fase di studio mi sono resa conto dell'inesistenza di un manuale di arte mimica specifico per ballerini. Teorici e maestri di ballo non sviluppano in modo ampio e sistematico l'aspetto teorico della gestualità, anche se, paradossalmente, i ballerini sono gli interpreti che maggiormente la sfruttano per fini espressivi, narrativi e mimetici non avendo altro mezzo oltre il corpo e il movimento per raccontare una storia.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, la danza tende a conquistare una autonomia artistica, espressiva e narrativa e a far prevalere l'aspetto mimico espressivo su quello tecnico-virtuosistico, soprattutto in Italia dove la danza pantomimica assume caratteri specifici. La nascita e lo sviluppo di questo genere sollecitò un importante dibattito in diversi settori della produzione culturale e artistica che ben si inserisce e si intreccia con i problemi che nello stesso periodo interessavano la pittura, la scultura, l'arte della recitazione dell'attore e del cantante d'opera. I problemi principali su cui si dibatteva erano: i limiti e le potenzialità delle arti imitative, la costruzione del racconto e la rappresentazione degli affetti. L'insoddisfazione di letterati e critici della danza, di fronte a spettacoli privi di azione drammatica, e il crescente favore del pubblico verso questo nuovo genere accesero maggiormente le discussioni e determinarono la ricerca di una nuova estetica nella danza, un'autonomia del linguaggio coreografico da quello verbale, un linguaggio autosufficiente basato su gesti espressivi in grado di "dipingere le

⁹² Il presente saggio è un'elaborazione della tesi di dottorato in "Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo" presso il Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo della Sapienza Università di Roma, dal titolo *Gesti convenzionale e arte mimica nella danza italiana dell'Ottocento. Milano e Napoli: due realtà a confronto*, discussa nel giugno 2013, tutor Silvia Carandini.

passioni”’. Modello e giustificazione di queste ricerche è la pantomima classica. Il pantomimo romano, era un interprete che senza l’uso della voce era in grado di rappresentare con i gesti ogni cosa e ogni storia agendo ritmicamente su un accompagnamento musicale. Quindi, la scelta di imporre la pantomima classica come modello consente di ricondurre la coreutica tra le arti imitatrici e legittimare la fondazione del balletto come genere teatrale autonomo.

Il tentativo di definire i tratti espressivi dei sentimenti e degli stati passionali era diffuso fin dal Seicento secondo una tradizione che affonda le radici nei principi della retorica di Quintiliano, e nei trattati di eloquenza del corpo e del gesto propri di tutte le arti figurative, attoriche, musicali e coreutiche⁹³.

Il ballo teatrale in Italia, e in particolar modo il ballo pantomimo, è un fenomeno artistico di alto valore culturale impegnato nella ricerca del vero e della traduzione in forma gestuale e coreografica degli affetti, è una realtà a se stante rispetto al resto dell’Europa con caratteristiche proprie e specifiche. In questo contesto prendo in esame due città, Napoli e Milano, due esempi di diversa produzione.

Napoli, tra il XVII e XIX secolo, è una città che dimostra una notevole vivacità culturale e teatrale, grande l’interesse della corte e del pubblico popolare nei confronti del teatro, dell’opera in musica e del ballo. Il Teatro di San Carlo, inaugurato nel 1737, simbolo del potere reale nelle intenzioni del fondatore, oltre ad essere “Il Teatro del Re” doveva essere il “Teatro del popolo”, anche i sudditi potevano ammirarlo, godere della sua bellezza e dei suoi spettacoli. Le intenzioni di Carlo di Borbone erano essenzialmente politiche, il teatro è da una parte strumento politico e simbolico al servizio della legittimazione dell’autorità reale e dall’altra espressione del favore e del potere monarchico sulle attività culturali e mondane. È lo spazio privilegiato della rappresentazione del re e del suo potere sulla corte; il calendario personale del sovrano detta la programmazione teatrale, arricchita da brani

⁹³ Per un maggior approfondimento sull’arte della retorica si rimanda Barthes, Roland, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 2000; Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2000. Per un confronto sull’arte dell’attore e dell’oratore si rimanda a Vicentini, Claudio, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012. Per un approfondimento sul rapporto tra retorica, drammaturgia e teorie della recitazione rinascimentale si rimanda a Faneli, Carlo, *Con la bocca di un’altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Bulzoni, Roma, 2011; Vicentini, Claudio, *L’orizzonte dell’oratoria. Teoria della recitazione e dottrina dell’eloquenza nella cultura del Seicento*, in «Annali dell’Università degli Studi di Napoli L’Orientale, Sezione Romanza», vol. XLVI, fascicolo n. 2, 2004, pp. 303-335.

allegorici che celebrano simbolicamente le sue qualità⁹⁴. Per quanto riguarda lo spettacolo coreografico, Napoli può essere considerata la roccaforte dello stile noverriano. Molti i coreografi di stile francese che si alternano sulle scene partenopee, fino all'inizio dell'Ottocento, Charles Le Picq, Dominique Lefevre, Sebastien Gallet, Louis Henry e Salvatore Taglioni⁹⁵.

Milano, invece, si pone consapevolmente come una fucina di sperimentazioni, un luogo d'intensa vita intellettuale, animata da figure di spicco che avevano come scopo la valorizzazione, la promozione e lo svecchiamento delle idee. È una città attenta, ricca, operosa, interessata alle novità, ma che non rinuncia alla propria identità⁹⁶. Sul fronte prettamente teatrale, spicca la fondazione del Teatro alla Scala, inaugurato nel 1778, che vede il trionfo del teatro musicale e operistico, la progressiva trasformazione del ballo in espressione teatrale autonoma. Proprio la danza acquista sempre maggior spazio e autonomia, soprattutto il ballo pantomimo, in accordo con il gusto del pubblico e dei letterati dell'epoca che cercavano un "Teatro degli affetti" in grado di corrispondere agli ideali dell'illuminismo lombardo⁹⁷.

Le accademie delle due città fondate negli stessi anni, 1812 quella di Napoli e 1813 quella di Milano, entrambe da governi franco-napoleonici, hanno impostazioni e caratteristiche organizzative differenti, ma per entrambe modello è l'accademia francese dell'Opéra.

L'Accademia di ballo del Teatro di San Carlo viene istituita su iniziativa privata del maestro Louis Henry, come risulta dal progetto e dall'acclusa richiesta di rimborso presentati dallo stesso Henry all'Amministrazione del Teatro: la scuola di perfezione è attiva dal primo giugno 1811 presso la sua abitazione. Il progetto prevede l'istituzione di due scuole, una "école générale", sotto la direzione di Pietro Hus e una "école de perfection", sotto la direzione dello stesso Henry. Le lezioni si svolgevano tre volte alla settimana per la scuola

⁹⁴ Traversier, Mélanie, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Roma, École Française, 2009, pp. 47-48.

⁹⁵ Per una contestualizzazione dell'attività coreutica nella città di Napoli si rimanda a Albano, Roberta, *Il Teatro di San Carlo*, in Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, Il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 1998.

⁹⁶ Cascetta, Annamaria – Zanlonghi, Giovanna, *Presentazione*, in Cascetta, Annamaria – Zanlonghi, Giovanna (a cura di), *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I: *I contesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 7-24: pp. 9-15.

⁹⁷ Cfr. Scafidi, Nadia, *Il Teatro alla Scala*, in Albano, Roberta – Scafidi, Nadia – Zambon, Rita, *La danza in Italia*, cit., pp. 13-18; Tozzi, Lorenzo, *Il ballo pantomimo nel Settecento. Gasparo Angiolini*, L'Aquila, Japadre, 1972, pp. 129-144.

generale e sei a settimana per la scuola di perfezione ed erano comprensive dell'insegnamento di danza e di pantomima⁹⁸.

L'accademia partenopea rimane maggiormente fedele al modello francese, Louis Henry, formatosi all'Opéra di Parigi, cerca di ricostruire a Napoli una scuola di ballo il più possibile conforme a quel modello. L'insegnamento della pantomima, come a Parigi, non viene istituito immediatamente. Nell'accademia francese la pantomima veniva insegnata in una parte della lezione di ballo, solo nel 1817 verrà introdotto un vero e proprio corso di gestualità mimica affidato a Louis Milon⁹⁹. Nel progetto partenopeo del 1811, quindi, viene specificato che l'insegnante della classe di perfezionamento, in questo caso lo stesso Henry, doveva inserire all'interno delle lezioni di tecnica della danza anche l'insegnamento della pantomima, ma dai regolamenti e dai documenti di archivio non si desume quante ore alla settimana vi fossero dedicate. Dal regolamento del 1817, si evince che gli esami di pantomima si svolgevano solo una volta l'anno, durante gli esami di dicembre, e che gli allievi si esibivano su un brano preparato appositamente per ognuno di loro dal maestro a seconda delle proprie capacità. La prova sembra, quindi, valutare una dote supplementare del ballerino più che stimare l'effettivo apprendimento e progresso dell'allievo in una materia di studio¹⁰⁰.

Nel 1825 viene introdotta, nell'ordinamento didattico dell'accademia, una scuola di mimica. Questo coincide con il periodo in cui l'allora impresario dei teatri, Domenico Barbaja, tenta di introdurre al Teatro di San Carlo il nuovo stile del coreodramma che ha conquistato le scene scaligere portando a Napoli coreografi come Francesco Clerico, Gaetano Gioja e Salvatore Viganò. Proprio Gaetano Gioja, il 29 giugno 1825, presenta alla Soprintendenza dei Teatri un progetto per l'introduzione di una scuola di mimica da affiancare a quella di ballo. L'idea di questi è quella di introdurre l'insegnamento della mimica senza costi per lo stato e «con quei metodi d'istruzione che trovansi proficuamente adottati nei più rinomati stabilimenti di simil natura»¹⁰¹. Il progetto viene approvato e la scuola di mimica viene istituita con regio decreto e affidata allo

⁹⁸ Archivio di Stato Napoli, Fondo Ministero dell'Interno, II Inventario, 4662.

⁹⁹ Cfr. Guest, Ivor, *Le ballet de l'Opéra de Paris*, Parigi, Théâtre National de l'Opéra, 1976; Chapman, John V., *The Paris Opéra ballet school*, in «Dance Chronicle», vol. 12, n. 2, 1989, pp. 196-220.

¹⁰⁰ Archivio di Stato Napoli, Fondo Ministero dell'Interno, II inventario, 4663.

¹⁰¹ Archivio di Stato Napoli, Fondo Deputazione teatri e Spettacoli, fascicolo 55.

stesso Gioja¹⁰². Non sappiamo come venissero svolte realmente le lezioni o gli esami. Forse il maestro non fece nemmeno in tempo a tenere la prima sessione, la scuola venne istituita nell'ottobre 1825, il maestro morì il 30 marzo 1826¹⁰³. Dopo la sua morte, il ruolo sembra restare vacante e la scuola di mimica viene cancellata. Né nella successiva riorganizzazione della scuola del 1833, né nei vari documenti risulta essere presente il maestro di mimica, ruolo che ricompare solo nel 1860, anno in cui viene riaperta la scuola di ballo. Viene emanato un bando di concorso per ricoprire questo ruolo, ma dai documenti di archivio da me consultati non risultano notizie precise in merito all'effettiva assegnazione.

L'Imperial Regia Accademia di ballo del Teatro alla Scala di Milano viene fondata nel 1813 come istituto di carattere tecnico-professionale, con lo scopo di fornire al teatro ballerini professionisti, con il doppio vantaggio di formare un corpo di ballo proprio con un'alta preparazione tecnica e un risparmio economico per la gestione del teatro, soprattutto per l'allestimento dei balli di Viganò, che richiedevano la presenza in scena di un gran numero di ballerini. Francesco Benedetto Ricci, impresario del Teatro alla Scala e della Canobbiana, incaricato di organizzare e mantenere la scuola di ballo, si avvale dell'ausilio di due maestri francesi, Jean Coralli e Pierre Gerard, e dell'italiano Urbano Garzia¹⁰⁴. La scelta di due maestri d'oltralpe era dettata dall'esigenza di garantire il rispetto del modello tecnico-didattico francese, quella del maestro italiano dalla necessità di dividere l'insegnamento in due rami, ballo e mimica. L'insegnamento della mimica è una peculiarità della scuola di ballo milanese, aggiunto per adeguare la preparazione dei ballerini alle esigenze dei coreografi del tempo che davano sempre più spazio alle parti mimiche del ballo.

Le lezioni di pantomima si svolgevano tutti i giorni dopo quella di danza. Inizialmente la lezione era unica, sia per il corso base, che per quello avanzato. Il primo maestro che tenne il corso di pantomima, Urbano Garzia, venne

¹⁰² *Collezione delle leggi e decreti reali del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, Regia Tipografia della Cancelleria Generale, 1816-1859, decreto n. 290 del 11 settembre 1825, Decreto col quale si prescrive che alle reali scuole di ballo si aggiunga una istruzione mimica, pp. 136-137.

¹⁰³ La data esatta della morte di Gaetano Gioja è riportata da Claudia Celi nella voce *Gaetano Gioja*, in *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 175-177.

¹⁰⁴ Scafidi, Nadia, *La Scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo. 1ª parte, L'ordinamento legislativo*, in «Chorégraphie», n. 7, 1996, pp. 51-82.

sostituito nel 1821 dalla maestra Teresa Monticini. Nel 1830, alla morte di quest'ultima il ruolo, come quello del maestro di ballo, venne affidato ad una coppia di coniugi, i ballerini e mimi Giuseppe e Maria Bocci, per consentire di predisporre anche per la mimica un secondo livello di studio più avanzato: come per le lezioni di ballo, il maestro di mimica avrebbe insegnato nel corso superiore, la maestra in quello inferiore¹⁰⁵.

All'arrivo dei coniugi Blasis, nel 1837, verrà applicato anche all'insegnamento della pantomima un metodo più razionale, come quello in uso nelle lezioni di ballo. Annunziata Ramaccini, moglie di Blasis, assunse l'insegnamento della classe di mimica di perfezionamento, equiparandosi in questo modo al marito, maestro di perfezionamento di ballo. La classe mimica di base venne tenuta ancora dal maestro Giuseppe Bocci che, dopo il licenziamento dei coniugi Blasis, nel 1850, rimarrà come unico maestro fino al 1863.

Non si hanno notizie precise su come venisse strutturata la lezione di pantomima nelle due accademie. Gioja, nella lettera di presentazione del progetto della scuola di mimica di Napoli, parla di un modello di insegnamento già consolidato e ampiamente usato nelle più rinomate accademie, ma non spiega quale. Riguardo l'Accademia della Scala un passo tratto dalla «Strenna Teatrale Europea» del 1840 afferma che

Nella scuola [...] del sig. Bocci [si apprendono] i principj, gli elementi della mimica; in quella de' signori conjugi Blasis, ciò che si chiama la *grande leçon*, la difficoltà dell'arte, ed il perfezionamento. [...] La signora Blasis, incaricata pure del perfezionamento della mimica, fa eseguire in unione al sig. Bocci, *soliloqui, dialoghi, scene ed atti* intieri di balli, onde gli allievi siano ammaestrati in tutto che è più difficile nell'arte pantomimica¹⁰⁶.

Dalla lettura di questo brano, possiamo immaginare che l'insegnamento della gestualità pantomimica fosse strutturato con l'apprendimento nel corso base di un vocabolario di gesti, articolati all'interno di un "discorso" e di una scena di ballo nel corso di perfezionamento. Quindi si potrebbe supporre che lo studio della pantomima fosse basato sull'applicazione del metodo "normale"

¹⁰⁵ Archivio Storico Civico Milano, Fondo Spettacoli Pubblici, cartella 59.

¹⁰⁶ «Strenna Teatrale Europea», 1840, pp. 189-190.

d'insegnamento che Blasis introduce nell'accademia scaligera e sulla ripetizione di noti passaggi pantomimici¹⁰⁷.

L'esame dei documenti, da me consultati, lascia aperta una domanda: perché non sia stato redatto o conservato un vocabolario di gesti per ballerini, compilato da un maestro di ballo o da un coreografo. Questo fa supporre che la tradizione gestuale mimica italiana fosse una tradizione prettamente orale, almeno fino a Blasis, che tenta una razionalizzazione dell'insegnamento. Si potrebbe, altresì, ipotizzare che venissero utilizzati i trattati di recitazione per attori, primo fra tutti *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jakob Engel, considerato anche dallo stesso Carlo Blasis un maestro.

Blasis, infatti, è il teorico della danza che più di tutti si occupa della pantomima a cui dedica molto spazio nei suoi testi e che definisce «l'âme et le soutien du ballet»¹⁰⁸. Affronta l'argomento da un punto di vista sia pratico che teorico-estetico presentando anche una catalogazione di gesti¹⁰⁹.

Nel 1841, Blasis pubblica il volume *Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale fondata sui principj della fisica e della geometria e dedotto dagli elementi del disegno e del bello ideale*¹¹⁰, in cui illustra il progetto di un trattato generale di pantomima che non fu mai completato. L'intenzione era quella di creare un testo che trattasse ogni aspetto della mimica corredato da un ampio apparato di esempi iconografici. Il trattato doveva essere composto da diciassette parti, ognuna avrebbe dovuto analizzare un diverso argomento: pantomima naturale, pantomima teatrale, il viso, le passioni, l'età, i personaggi, i gesti naturali e convenzionali, la chironomia ed un dizionario di termini di ballo e di mimica. Il volume si conclude con cinque saggi interamente dedicati alla pantomima e alla gestualità del danzatore, dell'attore e

¹⁰⁷ Il metodo normale che Blasis introduce nell'Accademia era già stato inserito nelle scuole pubbliche e fondato su una ripartizione degli allievi in classi progressive di età e con un livello equo per permettere una progressività dell'apprendimento. Scafidi, Nadia, *La scuola di ballo del Teatro alla Scala: l'ordinamento legislativo e didattico nel XIX secolo. 3ª parte, Il maestro*, in «Chorégraphie» n. 12, 1998, Roma, Di Giacomo, pp. 95-121.

¹⁰⁸ Blasis, Carlo, *Manuel Complet de la Danse*, traduzione dall'inglese del *Traité élémentaire théorique et pratique de l'Art de la danse*, di Paul Vergnaud, Parigi, Librairie Encyclopédique de Roret, 1830, traduzione personale, p. 122.

¹⁰⁹ Blasis divide i gesti in naturali, innati nell'uomo, e artificiali e convenzionali, creati dall'arte, questi ultimi classificati ulteriormente in imitativi, indicativi, figurativi, simbolici e d'arte. *Ivi*, pp. 124-149.

¹¹⁰ Blasis, Carlo, *Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale fondata sui principj della fisica e della geometria e dedotto dagli elementi del disegno e della bello ideale*, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1841.

del cantante d'opera. La divisione delle diverse categorie viene completamente annullata a favore del termine "attore mimico". L'accostamento delle varie professioni dello spettacolo, sembra portare all'eliminazione di una gerarchia tra le arti, collocando tutti gli interpreti artistici su uno stesso piano a sottolineare la base comune dell'arte pantomimica. Questi saggi vengono editi di nuovo nel 1844 con il titolo *Studio sulle arti imitatrici*¹¹¹. Parte degli argomenti del Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale confluirono in un terzo volume di Blasis, *L'uomo fisico intellettuale e morale*¹¹², edito nel 1847, un compendio filosofico estetico per ballerini, rigoroso ma nello stesso tempo accessibile e di facile comprensione. Particolarmente interessanti i capitoli dedicati al genio delle arti imitative in cui Blasis torna a sottolineare, come già in altri suoi testi, il valore della danza come arte mimetica, al pari delle altre arti, e il concetto dell'arte come imitazione della natura. Molto importante è notare il sistema di illustrazioni poste in appendice al testo. Sono le uniche tavole presenti nei trattati di Blasis dedicate alla mimica. Sembrano un tentativo di creare una sorta di alfabeto, di repertorio iconografico delle espressioni e delle passioni: ogni figura è formata da vari tipi di linee e di forme della geometria piana e ognuna rappresenta un diverso carattere, la cui forma suggerisce simbolicamente il significato. Per ogni figura viene indicata la direzione in cui è rivolto lo sguardo. Oltre a queste troviamo delle immagini di uomini e donne che raffigurano varie passioni e atteggiamenti. Per ognuna Blasis indica le inclinazioni del corpo e la linea di equilibrio o del movimento. Inoltre correda le tavole con delle brevi descrizioni, abbinando ad ogni figura un diverso moto dell'anima, senza però dare maggiori indicazioni e spiegazioni sull'utilizzo di questi modelli.

Tra i pochi testi che riguardano la pantomima nella danza nell'Ottocento in Italia, da ricordare l'esistenza di un piccolo libello scritto da Vincenzo Buonsignori dedicato alla mimica, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia e alla drammatica* del 1854.

¹¹¹ Blasis, Carlo, *Studio sulle arti imitatrici*, Milano, Tipografia e libreria di Giuseppe Chiusi, 1844. Le pagine 17-78 corrispondenti ai capitoli *Del mimo e dell'azione pantomimica, del bello ideale e dei vari suoi tipi, Dell'espressione poetica e filosofica presso gli antichi, Le grazie e la grazia, Sul bello ideale delle positure, atteggiamenti e movenze negli esercizi, ne' giuochi, nella danza e nella pantomima*, sono una ristampa di parte del volume.

¹¹² Blasis, Carlo, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* (1847), a cura di Ornella Di Tondo e Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007.

Vincenzo Buonsignori, coreografo e maestro di mimica, come lui stesso si definisce, riprende nel suo libello, il discorso sulla mimica applicata alla danza e all'arte della recitazione alternando e confondendo uno nell'altro i due diversi interpreti. Il testo, diviso in quattro lezioni, fornisce un breve compendio storico sull'arte mimica classica e sullo stato della danza contemporanea. Per quanto riguarda l'apprendimento dell'arte mimica, Buonsignori dichiara che l'istruzione per essere efficace deve essere progressiva. Divide il sistema di insegnamento in tre diversi livelli, che permettono all'allievo di prendere consapevolezza del personaggio gradualmente, prima da solo e poi in gruppo per imparare a eseguire, in unione perfetta con gli altri, i movimenti e le singole attitudini e le espressioni abbinata a un determinato atteggiamento¹¹³.

Blasis e Buonsignori includono nel loro studio sull'espressività il ballerino, l'attore e il cantante d'opera. È necessario, pertanto, studiare parallelamente la trattatistica di questi interpreti per avere una visione complessiva dell'aspetto mimico gestuale, su come si sviluppa nel corso dell'Ottocento e come viene diversamente approfondito a seconda dell'utilizzo o meno di altri mezzi espressivi: la parola o il canto.

La concezione di fondo dei trattati per attori è quella di formalizzare e stereotipare l'arte, la gestualità e l'espressività dell'interprete sottraendo spazio alla soggettività: si insegna a conformarsi ad un'idea corrente di recitazione, il gesto viene generalmente omologato, si tende a creare un ricco vocabolario gestuale espressivo. Questo non determina, però, interpretazioni uniformi, lo stile differenzia sempre ogni grande attore. Il presupposto fondamentale è l'universalità delle espressioni con cui si manifestano le emozioni. Alla base di tutti i trattati per attori, così come per i cantanti d'opera ci sono le *Ideen* di Engel. I trattati di recitazione dell'Ottocento sono opere molto eterogenee sia nelle dimensioni, sia nella struttura e composizione. Variano da trattazioni più sistematiche, che utilizzano o meno esemplificazioni di pose mimiche, all'esposizione di precetti base e vocabolari di pose da riproporre¹¹⁴. Tutti i maggiori trattati di recitazione dedicano capitoli alla fisiognomica e all'arte delle

¹¹³ Buonsignori, Vincenzo, *Precetti sull'arte mimica applicabili alla coreografia ed alla drammatica*, Siena, Tipografia dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, 1854, pp. 37-40.

¹¹⁴ Petrini, Sandra, *L'arte dell'attore. Dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2009, pp. 69-72.

gestualità dell'attore in scena, dando consigli o precetti da seguire per interpretare verosimilmente un personaggio fino a estremizzare la precettistica gestuale e creare un vero e proprio vocabolario di gesti convenzionali. Giovanni Emanuele Bideri tenta di porre le basi di una scienza della recitazione, non indica all'attore pose da imitare, ma posizioni di base che gli permettano di imprimere la giusta direzione e la massima energia all'azione¹¹⁵. Antonio Morrocchesi nelle sue *Lezioni di declamazione*, dedica sei lezioni allo studio del movimento, alla fisiognomica e alla gestualità ed inserisce alla fine una serie di tavole che non vogliono essere un modello da seguire pedissequamente, ma un esempio di gestualità tragica applicata ad un testo alfieriano. Per Morrocchesi l'attore tragico deve mantenere nobiltà e una semplicità nella gestualità e nel portamento, i gesti devono essere «pochi ma veri, grandiosi ma non caricati, forti ma non energumeni, modellati ma senza affettazione»¹¹⁶. Angelo Canova non dà precetti e regole da seguire o modelli di pose esemplificativi, rimanda allo studio del testo di Engel e raccomanda che il gesto, tragico o comico, deve essere sempre spontaneo e naturale, semplice e non studiato¹¹⁷. Alemanno Morelli è quello che, con il *Prontuario di pose sceniche*, del 1854, maggiormente tenta di imprigionare la gestualità dell'attore in un insieme di pose stabilite creando un vero e proprio vocabolario di gesti mimici da utilizzare all'occorrenza. Morelli, inoltre, fa riferimenti alla gestualità del ballerino, che non considera differente da quella dell'attore, ma ne sottolinea il diverso utilizzo, per non far apparire il gesto debole e inespressivo¹¹⁸.

I trattati per cantanti d'opera, invece, tendono a semplificare il vocabolario espressivo della recitazione riducendolo a una serie di passioni elementari, in accordo con la mozione degli affetti caratteristica del melodramma. Come i

¹¹⁵ Bideri, Giovanni Emanuele, *L'arte di declamare ridotta a principii per uso del foro, del pergamo e del teatro*, Napoli, Tipografia Palma, 1828-29, 2 voll. L'opera fu di nuovo edita, riveduta e corretta, nel 1856 a Napoli, e ancora, ridotta a piccolo manuale (*Compendio dell'arte di declamare*) nel 1842 e nel 1846. Mariti, Luciano, *Energia e ritmo. Dalla scrittura di Vittorio Alfieri alla teoria della recitazione di Giovanni Emanuele Bideri*, in *Le "peripezie" del teatro. Studi in onore di Giovanni Marchi*, Roma, Bulzoni, 1998.

¹¹⁶ Morrocchesi, Antonio, *Lezioni di declamazione e d'arte drammatica* (1832), Roma, Gremese, 1991 p. 249.

¹¹⁷ Canova, Angelo, *Lettere sopra l'arte di imitazione. Diretta alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pellandi* (1839), a cura di Francesco Tozza, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1991.

¹¹⁸ Morelli, Alemanno, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Petrini, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2007.

testi per attori, i manuali per cantanti passano da uno studio introspettivo del personaggio per arrivare alla costruzione di pose sceniche stabilite, questa volta più semplificate. Manuel Garcia consiglia al cantante di costruire una *création fantastique*, non un insieme di pose e gesti codificati universalmente validi, ma un metodo che dalla figurazione mentale del personaggio porta alla creazione di un modello da analizzare con distacco per poterlo far proprio e ricreare durante lo spettacolo¹¹⁹. Fernando Pelzet nel *Discorso sulla mimica applicata al canto* subordina l'azione alle difficoltà del canto e descrive un metodo graduale di insegnamento dell'arte mimica¹²⁰. Leone Giraltoni, ispirato dalle lezioni di François Delsarte, frequentate a Parigi, individua tre aspetti degli stati d'animo a cui corrispondono tre diversi tipi di gesto: normale, concentrato ed espansivo. Dalla modificazione dei differenti gradi di sentimento che esistono fra lo stato normale e quello espansivo esemplifica in una tavola sinottica nove espressioni particolari degli occhi e delle sopracciglia¹²¹. Serafino Torelli¹²² e Enrico Augusto delle Sedie¹²³, infine, tentano, nei loro testi, la costruzione di una nomenclatura e l'elencazione di immagini di pose da seguire come modello, pose non complesse che permettano al cantante una facile interpretazione vocale: la tecnica del canto vincola l'interprete.

Sia i trattati per attori che quelli per cantante d'opera arrivano a costruire nel corso dell'Ottocento un vocabolario, un abbecedario di pose sceniche. Solo la danza, alla luce delle mie ricerche, non ha alcun interesse per una trasposizione

¹¹⁹ Garcia, Manuel, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, chez l'Auteur, 1847; traduzione italiana *Trattato completo dell'arte del canto*, Milano, Ricordi, 1852.

¹²⁰ Pelzet, Fernando, *Discorso sulla mimica applicata al canto*, Firenze, Tipografia Soliani, 1850. Di Fernando Pelzet si segnalano, inoltre, due interventi nella «Gazzetta musicale di Firenze» dal titolo *Lezioni di mimica e di pronunzia italiana applicate al canto teatrale*, pubblicati nei numeri 4 del 7 luglio 1853 e 5 del 14 luglio 1853. Il primo è dedicato alla gestualità mimica del cantante e il secondo alla pronuncia e alla dizione dei versi cantati.

¹²¹ Giraltoni, Leone, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* (1864), Milano, Stabilimento di Domenico Vismara, 1884. Per il rapporto Giraltoni-Delsarte si rimanda a Guccini, Gerardo, *Giraltoni, Delsarte, i baritoni. Alcuni retroterra teatrali della poetica verdiana*, in «Studi Verdiani», n. 23 anno 2012-2013, pp. 83-144.

¹²² Torelli, Serafino, *Analisi generale della mimica. Discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Milano, Per Gaspare Truffi, 1845; Torelli, Serafino, *Trattato dell'arte scenica*, Milano, Stabilimento Tipografico di Albertari Francesco, 1866; Torelli, Serafino, *Il trattato dell'arte scenica*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Livia Simoni, datato, con alcune riserve, 1869 dalla studiosa Giovanna Botti, che prende in considerazione le dichiarazioni che l'autore fa all'inizio dei due testi in merito agli anni di insegnamento, venti nel primo testo datato 1845 e quarantatquattro nel secondo. Cfr. Botti, Giovanna, «Mente fredda e cuore caldo». *Il trattato dell'arte scenica di Serafino Torelli*, in «Biblioteca teatrale», n. 25 gennaio-marzo 1992, pp. 37-69.

¹²³ Delle Sedie, Enrico Augusto, *Arte e fisiologia del canto*, Milano, R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, 1876; Delle Sedie, Enrico Augusto, *Estetica del canto*, Milano, Ricordi, 1885, libro IV.

scritta delle pose mimiche, in modo inversamente proporzionale al largo uso che i ballerini ne facevano. Per quale motivo questo elemento così importante nella formazione del ballerino italiano non è stato codificato in un manuale come è stato fatto per le pose della *danse d'école*? Forse perché era una disciplina conosciuta da tutti, danzatori e spettatori, che implicava solo un approfondimento e un perfezionamento per il ballerino allo scopo di conciliare le pose mimiche con una figura armoniosa ed elegante. Si potrebbe anche ipotizzare che la codificazione sarebbe risultata estremamente complessa visto il gran numero di gesti pantomimici conosciuti e utilizzati per raccontare una storia. Inoltre, occorre tener presente la necessità di riadattare di volta in volta il dialogo pantomimico alle doti mimiche dei diversi interpreti e al gusto di un pubblico eterogeneo come quello italiano.

Questo breve lavoro non ha la pretesa di fornire una visione completa ed esaustiva del ruolo della mimica e del balletto pantomimico in Italia nell'Ottocento, vuole unicamente porre l'attenzione sull'interessante rapporto che lega l'aspetto mimico e gestuale del ballerino, dell'attore e del cantante d'opera. L'esigua disponibilità di scritti sulla pantomima nella danza finora rinvenuti non può e non deve scoraggiare la ricerca e l'indagine di nuovi documenti perduti negli archivi, di notizie frammentarie nascoste tra le righe di vecchi giornali o di carteggi privati dell'epoca. Ritengo che uno studio puntuale e costante consentirà di riportare alla luce una parte della storia della danza in gran parte da riscoprire.

Stefania Onesti

Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura

Abbiamo scelto di affrontare il tema del rapporto fra danza e pantomima nel secondo Settecento italiano sulla base, soprattutto, di cinque fonti che, più di altre, sono indicative di un nuovo modo di mettere in scena il ballo pantomimo: il libretto *The Loves of Mars and Venus* di John Weaver (1717)¹²⁴, il resoconto del *Mercure de France* sulla messinscena del *Pygmalion* di Marie Sallé (1734)¹²⁵, il *Trattato teorico-prattico* di Gennaro Magri (1779)¹²⁶, *A Treatise on the Art of Dancing* di Giovanni Andrea Gallini (1762)¹²⁷ e il manoscritto Ferrère (redatto nel 1782)¹²⁸.

Fonti ugualmente preziose sono certi libretti di ballo di cui, nel corso dell'intervento, proponiamo qualche passo significativo¹²⁹.

Nonostante John Weaver e Marie Sallé siano cronologicamente arretrati rispetto al periodo preso in considerazione all'interno della ricerca e siano apparentemente "lontani" dall'ambiente artistico italiano, entrambi hanno un

¹²⁴ Weaver, John, *The Loves of Mars and Venus. A Dramatick Enterteinment of Dancing Attempted in Imitation of the Pantomimes of the Ancient Greeks and Romans; as perfom'd at the Theatre in Drury Lane by Mr. Weaver*, London, printed for W. Mears at the Lamb, and J. Browne at the Black-Swan, without Temple-Bar, 1717. Il libretto è riprodotto in *facsimile* in Ralph, Richards, *The Life and Works of John Weaver*, London, Dance Books, 1985, d'ora in poi citato come Ralph.

¹²⁵ «Mercure de France», Londres, 15 mars 1734, pp. 770-773, in Laurenti, Jean-Noël (a cura di), *Marie Sallé danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait. Atelier-rencontre et recherche, Nantes 19 et 20 juin 2007. Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Copy Fac, 2008, pp. 89-90.

¹²⁶ Magri, Gennaro, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, 1779, ora in Lombardi, Carmela (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2001, pp. 129-272.

¹²⁷ Gallini, Andrea, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, 1772.

¹²⁸ Cfr., per l'analisi del manoscritto, Harris-Warrick, Rebecca – Marsh, Carol G., *The French Connection*, in Harris-Warrick, Rebecca – Brown, Bruce Alan (a cura di), *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and his world*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005, pp. 173-198. Ma vedi anche gli altri contributi sul manoscritto contenuti all'interno del volume: Goff, Moira, *Steps, Gestures, and Expressive dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, pp. 199-230; Marsh, Carol G. – Harris-Warrick, Rebecca, *Putting together a pantomime ballet*, pp. 231-278.

¹²⁹ I limiti imposti per questo articolo non ci consentono di enumerare troppi esempi. Per ulteriore approfondimenti e indicazioni rimandiamo al lavoro svolto per la tesi di dottorato che, chi scrive, ha discusso presso l'Università di Padova il 25 marzo 2014. Cfr. Stefania Onesti, «Dietro la traccia de' gran maestri». *Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento*, tutor Elena Randi.

ruolo indubbiamente propulsore rispetto allo sviluppo del ballo pantomimo della seconda metà del Settecento, anche nel nostro paese. Quanto al manoscritto Ferrère, è stato già stabilito da Carol Marsh e Rebecca Harris Warrick il contatto tra questo documento e la tecnica grottesca italiana¹³⁰.

La carriera di John Weaver si snoda entro la prima metà del diciottesimo secolo, e tuttavia già si interessa dell'elemento pantomimico nei suoi balli. Inoltre, animato da un forte intento apologetico e didattico e conscio della novità delle sue proposte, Weaver correda il libretto del più noto fra i suoi lavori – *The Loves of Mars and Venus* – di attente “didascalie” esplicative dei gesti utilizzati, ad uso dei suoi spettatori, ragione per cui esso costituisce un valido campione attraverso cui guardare la pratica scenica del ballo pantomimo.

Altrettanto innovativa e destinata a inaugurare un nuovo corso espressivo nell'arte coreica è la carriera di Marie Sallé. Ballerina dalla formazione eclettica, unisce alla tecnica della danza seria francese un'espressività nuova derivante, verosimilmente, dalle molteplici esperienze all'interno degli spettacoli delle *foires* parigine, nonché degli intermezzi danzati e delle *afterpieces* londinesi¹³¹. Il prezioso resoconto del suo *Pygmalion* risulta, per questo, paradigmatico ed esemplificativo di una nuova pratica scenica.

Il trattato redatto da Gennaro Magri nel 1779 rappresenta una risorsa preziosa per più di una ragione. In primo luogo è l'unico trattato scritto da un ballerino e coreografo grottesco italiano¹³² e, per questo, rappresenta una fonte unica e insostituibile per lo studio della danza teatrale settecentesca europea ma soprattutto italiana. In secondo luogo la ricchezza e il dettaglio con cui Magri affronta non solo l'esposizione dei principi generali che sottostanno all'arte coreutica, ma anche la descrizione dei passi, delle loro possibili combinazioni e delle loro componenti mimiche, testimoniano l'estrema varietà della tecnica grottesca italiana e rendono questa fonte un punto di riferimento importante.

Sebbene il testo di Gallini non presenti la stessa ricchezza del trattato di Magri e risulti chiaramente influenzato da Cahusac e Noverre, si costituisce

¹³⁰ Cfr. Harris-Warrick, Rebecca – Marsh, Carol G., *The French Connection*, cit.

¹³¹ Cfr. Mc Cleave, Sarah, *Marie Sallé and the development of the ballet d'action*, in Waeber, Jacqueline (a cura di), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 175, ma cfr. tutto il saggio, pp. 175-195.

¹³² In Italia, nel Settecento, vengono stampati due trattati di danza, entrambi a Napoli: *Il trattato del ballo nobile* di Giambattista Dufort e *Il Trattato teorico-prattico di danza* di Gennaro Magri. Cfr. Lombardi, Carmela (a cura di), *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, cit.

come una tappa importante della nostra riflessione: rappresenta, infatti, il frutto delle riflessioni di un ballerino e coreografo di origini italiane, formatosi in Francia e, successivamente, trapiantato a Londra¹³³.

Infine l'analisi del manoscritto Ferrère, unico documento finora conosciuto che trascrive balli pantomimi, permette di inquadrare meglio una pratica scenica di difficile ricostruzione, mettendo a fuoco, pur con le dovute cautele (il manoscritto non comprende balli tragici), alcune delle caratteristiche fondanti del genere restituendogli un rinnovato spessore.

I cinque esempi proposti sembrano indicare che la ricerca dei coreografi va nella direzione di una danza espressiva nella quale alla tecnica del ballo si mescola la pantomima. Queste due componenti dello spettacolo sembrerebbero, in alcuni casi, fondersi e darsi sul palcoscenico senza soluzione di continuità.

A offrire maggiori coordinate in questo senso è il manoscritto Ferrère, che dimostra, più chiaramente delle altre fonti, come vi siano diverse modalità di integrazione fra i due linguaggi. Essi possono essere consecutivi, nel senso che alla danza segue la pantomima o viceversa¹³⁴; oppure un personaggio può danzare mentre l'altro nello stesso momento mima, e in questo caso sono contrapposti¹³⁵; o ancora, lo stesso personaggio può esprimere con la parte superiore del corpo la particolare emozione che lo caratterizza in quel momento, mentre con le gambe simultaneamente esegue movimenti codificati prescritti dalla coreografia¹³⁶. Queste tre modalità si riscontrano, sia pure meno chiaramente, anche in Weaver, che, in *The Loves of Mars and Venus*, le sperimenta attraverso le varie scene in cui è strutturato il lavoro. Per esempio, nella quarta, quella degli amori fra Venere e Marte, alla pantomima iniziale segue una danza generale a cui i due protagonisti assistono. Nell'ultima scena dell'assolo di Vulcano – definita nel libretto «an insulting performance»¹³⁷ –

¹³³ Cfr. Ralph, Richard, *Giovanni Andrea Gallini*, in *International Encyclopedia of Dance*, founding editor Selma Jeanne Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. III, pp. 111-112.

¹³⁴ Cfr. Goff, Moira, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, cit., p. 225.

¹³⁵ Cfr. l'analisi del balletto *Le peintre amoureux de son modèle* in Marsh, Carol G. – Harris-Warrick, Rebecca, *The French connection*, cit., p. 191.

¹³⁶ Cfr. Goff, Moira, *Steps, Gestures, and Expressive Dancing. Magri, Ferrère, and John Weaver*, cit., p. 225.

¹³⁷ Weaver, John, *The Loves of Mars and Venus*, cit., p. 27 (Ralph, p. 760).

danza e pantomima sembrano simultanee, dato che le braccia mimano e le gambe danzano. La tattica della contrapposizione, cioè dell'alternanza successiva dei due coefficienti scenici, viene utilizzata, invece, nella seconda scena, quando Venere e Vulcano si scontrano sui loro reciproci sentimenti.

In Weaver, inoltre, sembra essere rispettato il principio esposto da Ferrère secondo il quale, se il sipario si alza a *ouverture* terminata, rivela una scena vuota che si riempie rapidamente con la danza; l'azione inizia, invece, con una scena pantomimica quando lo spettacolo non prevede un'introduzione solamente musicale, sicché il sipario si alza durante il preludio¹³⁸. Nella prima scena del libretto di Weaver, il coreografo informa che «the entertainment opens with a martial overture at the conclusion of which, four followers, or attendants of Mars, arm'd with sword, and target, enter and dance a pyrric»¹³⁹. Al contrario, la quarta scena comincia con la pantomima amorosa tra i due amanti che si svolge durante il preludio musicale.

Sia Magri che Gallini riservano, nei loro trattati, una particolare attenzione alle braccia. Dalle parole di entrambi emerge come il loro uso fosse determinante nell'espressività di un ballerino. Se le gambe, quanto meno nelle parti danzate, sono deputate a eseguire con precisione e brio il passo richiesto, alle braccia spetta il compito di arricchire il movimento rifinandolo e conferendo al personaggio la giusta espressione.

«Il giuoco delle braccia – scrive Magri – fa più delle volte il maggior preggio di un ballerino»¹⁴⁰. L'abilità nel gestire bene tali movimenti aiuta tanto il danzatore serio a raggiungere l'eleganza e l'armonia di portamento che ne caratterizza lo stile, quanto i grotteschi ad esprimere al meglio i loro personaggi.

Gallini, che nel 1762 pubblica *A Treatise on the Art of Dancing*, afferma che «the motion of the arms is as essential, at least, as that of the legs, for an expressive attitude»¹⁴¹ e inoltre aggiunge che l'espressività nella danza «should be pantomimically diffused through the whole body, the face especially

¹³⁸ Marsh, Carol G. – Harris Warrick, Rebecca, *Putting together a Pantomime Ballet*, cit., p. 243.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 17-18 (Ralph, pp. 749-750).

¹⁴⁰ Magri, Gennaro, *Trattato teorico-prattico di ballo*, cit., p. 198, ma vedi tutto il capitolo intitolato *Del Gioco delle braccia*, pp. 197-200.

¹⁴¹ Gallini, Giovanni Andrea, *A Treatise on the Art of Dancing*, London, 1772, pp. 60-61.

included»¹⁴². «A thorough master of dancing, – prosegue Gallini – should, in every motion of every limb, convey some meaning; or rather be all expression or pantomime, to his very fingers ends»¹⁴³. I due termini *espressione* e *pantomima* vengono qui usati come sinonimi e servono a connotare il termine *danza*. Magri e Gallini, infatti, non sembrano fare distinzione fra questi due linguaggi: entrambi si riferiscono ad una danza che è espressione ovvero pantomima. Non si tratterebbe allora di una fusione di due generi, ma di un tipo di movimento che sfrutta l'espressività della parte superiore del corpo per colorare il passo di una particolare intenzione.

Anche l'interpretazione del *Pygmalion* da parte della Sallé sembra andare in questa direzione. Dalle parole del corrispondente per il giornale parigino, apprendiamo che la rappresentazione del mito di Pigmalione ha una forza espressiva inedita e, soprattutto, sembra portare avanti la narrazione mescolando alla tecnica l'espressività. Il ballo appare come una sorta di atto unico incentrato sulle abilità tecniche ed espressive della Sallé, unica vera protagonista del pezzo. Vengono sottolineati l'estrema espressività dei gesti e degli atteggiamenti della ballerina e il recensore non sembra percepire soluzione di continuità tra i momenti pantomimici e quelli danzati. Questi ultimi infatti appaiono perfettamente integrati all'azione. L'animazione della statua, che costituisce il soggetto del ballo, avviene gradualmente tanto attraverso gesti e pose, quanto attraverso la danza.

Le fonti presentate, precedenti, coeve o immediatamente successive ai coreografi italiani presi in considerazione, identificano una sorta di pratica scenica comune che dunque, verosimilmente, riguarda anche i coreografi attivi in Italia nella seconda metà del Settecento. Tanto più questo sembra credibile in quanto alcune delle modalità compositive degli scenari del manoscritto Ferrère sono riscontrabili anche nei programmi dei balli presi in considerazione all'interno della ricerca. In Ferrère, per esempio, l'azione è inquadrata da scene d'insieme in apertura e chiusura del ballo. Riscontriamo situazione analoghe nei

¹⁴² *Ivi*, p. 49. Riportiamo per maggior chiarezza tutto il passaggio. «In Dancing, the attitudes, gestures, and motions derive also their principle from nature, whether they characterise joy, rage, or affection, in the bodily expression respectively appropriated to the different affections of the soul. A consideration this, which clearly proves the mistake of those, who imagine the art of dancing solely confined to the legs, or even arms; whereas the expression of it should be pantomimically diffused through the whole body, the face especially included».

¹⁴³ *Ivi*, p. 68.

balli italiani. È il caso della prima scena dell'*Adelasia* di Antonio Muzzarelli, che si apre su una valle circondata da monti dove diversi contadini sono occupati in lavori campestri. Seguono le peripezie dei due protagonisti, che si risolvono, nel terzo e ultimo atto, in un lieto fine con un «allegro ballo» al quale prende parte tutta la compagnia¹⁴⁴.

In *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno* di Onorato Viganò, analogamente, la prima scena è di gruppo e sembra interamente pantomimica, mentre il lieto fine è sancito da «un'allegria danza» che coinvolge tutti i protagonisti¹⁴⁵.

Le legazioni proposte dal manoscritto Ferrère presentano molti tratti in comune con la tecnica ottocentesca¹⁴⁶. La prossimità dello stile di Ferrère alla tradizione coreutica successiva permette allo studioso di ampliare il panorama di fonti a cui poter guardare per studiare il *ballet d'action* settecentesco, in particolare nel rapporto danza-pantomima. Sembra di poter affermare che, pur con tutte le precauzioni del caso, siano utilmente analizzabili a tal fine non più solo i trattati e le danze trascritte secondo la notazione Feuillet della tecnica barocca, ma anche quelli del balletto classico della prima metà dell'Ottocento.

Quanto scritto da August Bournonville, per esempio, a proposito del rapporto tra danza e pantomima è, in questa prospettiva, oltremodo interessante. Bournonville, erede di una certa tradizione italiana grazie all'influenza di Vincenzo Galeotti (allievo di Angiolini e promotore del ballo italiano in Danimarca), scrive che gli italiani

have, from olden times, certain conventional gestures, certain unchangeable forms; steps are measured exactly, gestures fall precisely on the note, and, if the musical stanza is thrice repeated, the mimed word keeps pace with it [...] ¹⁴⁷.

Noverre, the creator of pantomimic ballet in France, had amalgamated dancing and pantomime in the same way as singing and declamation had been combined in opera. Agamemnon returned from the war, Clytemnestra and Ægistus conspired

¹⁴⁴ Cfr. Muzzarelli, Antonio, *L'Adelasia e L'Ircana in Julfa. Balli d'invenzione di Antonio Muzzarelli*, in Pizzi, Gioacchino, *Il Cresco. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro Vecchio di Mantova il carnevale dell'anno 1778*, in Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, [1777 o 1778], pp. 41-47.

¹⁴⁵ [Viganò, Onorato], *Il re pastore o sia Pulcinella re in sogno. Secondo ballo*, in [Viganò, Onorato], *Alcide negli orti esperidi. Ballo favoloso eroico pantomimo d'invenzione e direzione del Signor Onorato Viganò da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1786*, in Roma, per il Casaletti nel Palazzo Massimi, [1785 o 1786], p. 16.

¹⁴⁶ Cfr. Marsh, Carol G. – Harris-Warrick, Rebecca, *Putting together a pantomime ballet*, cit., p. 250, ma vedi tutto il saggio, pp. 231-278.

¹⁴⁷ Bournonville, August, *My Theatre Life*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 14.

against him, Electra caressed her father, and Cassandra had a foreboding of the impending disaster – all this constituted a dancing quintet, with proper steps, each member of which. In his character, formed a harmonious whole. Galeotti's genre was a combination of this method and the Italian.¹⁴⁸

Bournonville definisce la pantomima come una «sequenza ritmica e armoniosa», libera da gesti convenzionali e ispirata alle movenze naturali, quotidiane, dell'uomo e raffinata attraverso lo studio dei modelli derivanti dall'arte classica.

Thus I understand pantomime and as it has become an element in my ballets, it is not a language of dialogue fashioned from deaf-mute signs and conventional gestures. It is a harmonious and rhythmic series of picturesque poses, gathered from nature and the classical models, that must be in accord with character and costume, with nationality and emotion, with person and time. This chain of poses and movements is in itself *a dance*, but one that not use turned-out feet; its attitudes strive only for the plastic and characteristic elements and studiously avoid anything resembling virtuosity. This dance or bodily declamation is, even in its apparent ease, the most difficult because in its every detail it must be accountable to beauty for what it represents.¹⁴⁹

È lecito pensare che Bournonville abbia forgiato questo tipo di pantomima sull'esempio dei suoi maestri, ispirandosi tanto alla poetica di Noverre quanto alla pratica di Galeotti alla cui scuola si è formato.

La musica, infine, si presenta come un elemento fondamentale per la costruzione del ballo. La relazione fra questa e le sequenze coreografico-pantomimiche diviene basilare per la costruzione drammaturgica del *ballet d'action*. Il *medium* musicale, se ben orchestrato, può suggerire emozioni, evocare o chiarire situazioni e stati d'animo dei personaggi. La sua centralità viene sottolineata da Weaver, da Magri e da Ferrère. Il libretto *sui generis* di *The Loves of Mars and Venus* è corredato di continui riferimenti alle sonorità adatte per ciascuna scena e per ciascun personaggio; Magri considera la musica come una spinta basilare per la danza poiché la anima risvegliando l'espressione del ballerino e, in tal modo, il diletto da parte dello spettatore; il manoscritto Ferrère, così come l'analisi della partitura di *Medée et Jason* di Noverre condotta

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 16.

da Edward Nye¹⁵⁰, dimostrano, ancora meglio, quanto fosse pregnante il rapporto tra musica e danza.

In Ferrère vi è una perfetta corrispondenza tra il gesto musicale e quello pantomimico. L'andamento melodico segue passo passo l'azione scenica facendo così risaltare il gesto espressivo del danzatore¹⁵¹. La musica, scrivono Carol Marsh e Rebecca Harris-Warrick, «provides the right kind of rhythmic frame, both allowing the gestures to be synchronized with the music and supplying the right phrase structure for changes in the action»¹⁵².

Anche i libretti italiani dei quattro coreografi presi in considerazione sono ricchi di riferimenti di questo tipo. Nel ballo *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco* di Onorato Viganò, per esempio, una «musicale armonia» annuncia l'arrivo di Bacco e del suo seguito¹⁵³ o, ancora, in *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere* (che in parte riprende lo stesso soggetto di *The Loves of Mars and Venus*), una marcia annuncia l'ingresso di Marte¹⁵⁴.

Il ballo più significativo, da questo punto di vista, sembra essere *La figlia dell'aria ossia L'innalzamento di Semiramide*, composto da Onorato Viganò nel 1792, su libretto di Carlo Gozzi.

Siamo all'inizio del primo atto, la giovane è rinchiusa, per volere di Minerva, in una grotta.

Lo strepito di questi Pastori accende Semiramide chiusa nell'antro.

Ella si fa sentire con delle strida femminili espresse dalla musica. Tiresia esce a queste strida. Egli entra in curiosità di vedere qual effetto facciano gli oggetti di questo mondo da lei non più veduti, per [pronosticare]¹⁵⁵ sull'indole sua. Apre il portone dell'Antro, e si ritira in osservazione. [...].

Odesi una soave melodia dalla parte della città di Babilonia. È la corte che viene a incontrare il Rè Nino [sic] vittorioso. A questa

¹⁵⁰ Cfr. Nye, Edward, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 185-207 e pp. 272-304.

¹⁵¹ Marsh, Carol G. – Harris- Warrick, Rebecca, *Putting Together a Pantomime Ballet*, cit., pp. 254-255.

¹⁵² *Ivi*, p. 260.

¹⁵³ [Viganò, Onorato], *Arianna abbandonata da Teseo e soccorsa da Bacco. Ballo eroico pantomimo*, in *L'idolo cinese. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Samuele il carnevale dell'anno 1774*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1774, p. 31.

¹⁵⁴ [Viganò, Onorato], *Le amarezze negl'amori o sia I contrattempi di Venere. Ballo drammatico favoloso d'invenzione ed espressione del sig. Onorato Viganò*, in Goldoni, Carlo, *La sposa persiana. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile Teatro di San Samuele nell'autunno dell'anno 1775*, in Venezia, Stamperia Carcani, [1775], p. 32.

¹⁵⁵ La parola nel manoscritto non è molto leggibile, riportiamo dunque l'ipotesi fatta tra parentesi quadre.

tenera melodia Semiramide penetrata l'animo suscettibile poco a poco da [*sic*] segni di affettuoso lascivo trasporto d'amore. [...]

Dall'altra parte odesi un suono strepitoso di marziale sinfonia.

È Nino coll'armata che giugne [*sic*] trionfante de' suoi nimici.

A tal suono armigero, Semiramide grado grado divien furiosa.

Ella dimostra co' gesti un coraggio maschile e crudele a segno di trucidare.¹⁵⁶

La musica assume qui un ruolo fondamentale: interpreta le strida di Semiramide che richiamano Tiresia, o meglio vi si sostituisce; la «soave melodia» che annuncia la corte in festa per l'arrivo di Nino, risveglia in lei sentimenti di «lascivo trasporto» e, infine, i suoni militari la eccitano alla crudeltà e alla battaglia. Tre diverse situazioni espressive in cui questi due linguaggi sono strettamente concatenati. La musica sostiene e rinforza il gesto pantomimico danzato della ballerina, chiarendo il senso delle sue emozioni e dei suoi gesti. Essa diventa così uno strumento indispensabile per la comprensione del ballo pantomimo, assumendo, per lo spettatore che deve interpretare ciò che vede, un ruolo fondamentale. Non solo chiarisce il senso di particolari situazioni espressive, ma supplisce il gesto pantomimico laddove esso non può arrivare: è il caso proprio della *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi, dove la musica si sostituisce all'interpretazione della ballerina interpretandone le grida.

¹⁵⁶ Biblioteca Nazionale Marciana, fondo Gozzi, 6.4/1, foglio 6v. Sui soggetti di balli scritti da Gozzi cfr. Fabiano, Andrea, *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XIII, numero speciale a cura di Andrea Fabiano, *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, 2007, pp. 171-186. Per una disamina del fondo cfr. anche Soldini, Fabio (a cura di), *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche e letterarie battaglie*, Venezia, Marsilio, 2006.

Sessione IV

Introduzione

In una situazione come quella italiana in cui l'attenzione governativa per i beni architettonici e per il patrimonio artistico è quella che è, e in cui la crisi economica e la mala politica mettono a repentaglio perfino la conservazione appena decente dei millenari tesori esistenti – vedi Pompei e poi muori – verrebbe da chiedersi che senso ha interrogarsi e ragionare ancora sulla possibilità di avviare nel nostro paese un progetto teso alla salvaguardia della memoria delle opere coreutiche e dell'arte della danza come bene culturale immateriale. Neanche l'ormai ventennale accreditamento della storia della danza come disciplina accademica, prima presso i DAMS di Cosenza e Bologna, poi in altre importanti sedi universitarie, lascia ben sperare, almeno nell'immediato. Nei palazzi del Miur e del Mi-bact il potere contrattuale di questo manipolo di studiosi è infatti vicino allo zero. E allora, che fare? Tirare i remi in barca e aspettare tempi migliori? Ma proprio no, perché quei tempi migliori vanno preparati per fare in modo che le prossime generazioni di studiosi di danza si trovino a lavorare in situazioni meno precarie di quelle che si trovano oggi nelle università e nelle istituzioni culturali pubbliche e private.

I due interventi che qui presento sono attualissimi proprio per questo, perché totalmente fuori misura e contesto. Sono interventi spaesati. Come spesso lo sono le ricerche dei dottorandi italiani, in tutti i campi scientifici. Ricerche spaesate perché questo è un Paese che non coltiva la ricerca.

L'intervento di Elisa Anzellotti guarda all'Europa dove qualcosa si fa e quello di Emanuele Giannasca si incentra sull'analisi del Fondo Gianni Secondo custodito presso la bibliote-

ca dell'Università di Torino, una sede accademica che con costanza da anni lavora sulle "tracce di Tersicore" e che insieme alle sedi di Bologna e di Roma costituisce un avamposto della ricerca italiana sulla danza antica, moderna e contemporanea.

Entrambi gli scritti hanno per oggetto il tema vasto e controverso della Memoria della danza. Vasto, perché la memoria della danza è la memoria più antica dell'attività umana, insieme alla caccia, alla costruzione di armi e utensili, ai riti di fertilità e a quelli funerari. Controverso, perché, come ci ricorda Anzellotti nel suo scritto, ci sono stati artisti che hanno radicalmente negato il senso della memoria, come la danzatrice francese Anne Gardon «che fece l'atto di *damnatio memoriae* (distrusse il suo archivio)». Controverso anche perché costruire una memoria significa fare scelte, tagli, montaggi e focalizzazioni che in maniera non certo ingenua o scientificamente obiettiva organizzano il discorso sul passato secondo punti di vista parziali operando sempre quella *violenza del filtraggio* di cui ha scritto Derrida. Senza memoria d'altra parte, come sosteneva Paul Ricoeur, è impossibile immaginare un futuro consapevole, né può esistere una coscienza storica¹⁵⁷. Nella tradizione esiodea le Muse, e tra di esse la danza, erano figlie di Mnemosyne. La memoria e il suo opposto, l'oblio, si compenetravano l'una nell'altro, scambiandosi spesso il segno positivo e negativo. Non tutta la memoria era un bene, non tutto l'oblio un male. Come scrive Marcel Detienne, nella Grecia arcaica esisteva una forma di oblio negativo assimilato alla morte ma anche una forma positiva di oblio che dona-

¹⁵⁷ Cfr. Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003.

va ristoro e abbandono attraverso il dolce sonno. Una stessa ambivalenza sarebbe presente nella memoria. Essa non è un valore assoluto, a tutto tondo, ma una potenza anche essa doppia, a due facce¹⁵⁸.

Anzellotti e Giannasca affrontano il tema della memoria della danza in maniera problematica partendo da un assunto centrale e cioè che i danzatori e le danzatrici sono degli “archivi viventi”. Da Spinoza agli enciclopedisti francesi, da Nietzsche a Husserl, Merleau-Ponty, fino alle teorie neocognitiviste dell'*embodiment* e alla neuroscienza, la corporeità – concetto molto più ampio e dinamico di quella di corpo, come notava già Michel Bernard negli anni Settanta¹⁵⁹ – ha avuto in Occidente il suo riscatto intellettuale ed è diventata soggetto attivo, luogo di origine e memoria di un sapere profondo in cui – lo aveva intuito Delsarte – sono all’opera contemporaneamente la sfera biologica, affettiva e intellettuale dell’essere umano¹⁶⁰. Quello del danzatore è un sapere vivente, olistico, processuale. In questa chiave Anzellotti e Giannasca indagano la memoria del danzatore; la prima intervistando (e ragionando con) due grandi protagonisti della tradizione e della ricerca coreutica internazionale come Cristina Hoyos e Dominique Dupuy; il secondo, Giannasca, interrogando le pagine scritte dei preziosi volumi raccolti nel Fondo Gianni Secondo (storico, critico di danza, bibliofilo e collezionista, morto nel 2011). Questa raccolta, donata all’Università torinese, contiene numerosi testi sulla tecnica e la pedagogia della danza, testimonianze scritte di vissuti corporei di danzatori, co-

reografi, maestri di ballo. Il Fondo custodisce tra gli altri volumi, il *Traité de danse académique* scritto nel 1949 da Serge Lifar, il *The Jooss-Leeder method* di Jane Winearls, pubblicato nel 1958, il testo del 1970 di Marcella Otinelli, *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli*.

Se Anzellotti focalizza il suo discorso sull’importanza della trasmissione orale della danza (da maestro ad allievo) e sulla necessità di “dar voce” ai danzatori attingendo dall’“archivio a tempo” costituito dai loro corpi in vita, Giannasca in maniera complementare si pone il problema del dar voce e organizzare sistematicamente i *corpus* archivistici, costituiti dalle tracce e dalle vestigia scritte, con l’intento però di ritornare sempre dalla pagina all’esperienza del vissuto del corpo. E’ proprio attraverso questa circolarità di saperi tra l’“archivio vivente” dei danzatori e il *corpus* archivistico dei documenti che si articola un possibile discorso sulla memoria della danza, così come è prospettato in questi due interventi. Tra corporeità e *corpus* forse è allora possibile eliminare molti gradi di discontinuità se la ricerca guarda alla tradizione e alla memoria della danza nelle sue forme orali e scritte come ad un indispensabile nutrimento per vivere più intensamente l’oggi.

Vito Di Bernardi

¹⁵⁸ Cfr. Detienne, Marcel, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari, Laterza, 1983.

¹⁵⁹ Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

¹⁶⁰ Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza*, Roma, Bulzoni, 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷² *Ivi*, p. 119.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elisa Anzellotti

**L'artista vivente come fonte e archivio della danza.
Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le
ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale**

Il presente contributo vuole focalizzare l'attenzione sull'artista vivente inteso come fonte e archivio per la memoria della danza.

Si portano tre esempi di danzatori e coreografi intervistati per la tesi di dottorato in corso¹⁹⁰: Cristina Hoyos, Françoise e Dominique Dupuy.

La finalità della ricerca è quella di porre le basi progettuali di una futura proposta per un comprensivo centro coreografico/museo di danza in Italia. Per questo motivo si è ritenuto importante partire dalla "fonte", dall'"artista opera", interrogandolo direttamente sulle tematiche riguardanti la conservazione della danza.

Si è inoltre svolta un'indagine conoscitiva intorno a una serie di musei o centri coreutici/coreografici europei molto diversi fra loro, sia nella tipologia di danza trattata (così da ricavarne anche una visione della complessità dell'oggetto preso in esame, la danza appunto, che per ogni espressione pone delle problematiche diverse), sia nelle soluzioni adottate di "conservazione" della danza (per analizzare differenti metodologie).

Il filo conduttore che si è voluto mantenere il più possibile è stato cercare quegli esempi di centri o musei che avessero alle spalle la volontà o l'idea di un danzatore.

Ecco dunque perché l'intervista¹⁹¹ a Cristina Hoyos (ballerina e coreografa di flamenco) realizzata durante la XVII Biennale di Flamenco, il 21 settembre

¹⁹⁰ La tesi di dottorato che chi scrive sta ultimando presso l'Università della Tuscia (tutor Elisabetta Cristallini) ha come tema la danza come bene culturale immateriale e i suoi problemi di conservazione e musealizzazione.

¹⁹¹ Dal momento che con la danza si crea quella "magia" consistente nella corrispondenza tra esecutore e opera, si è ritenuto di estremo interesse poter porre delle domande all'artista/opera. Ecco perché la decisione di corredare la tesi di interviste che verranno rese in modi differenti: video con traduzione sottotitolata, scritte, montaggi video e immagini, nel caso non sia stata effettuata la traduzione per espresso volere dell'artista al fine di evitare la corruzione dei concetti.

2012, presso il Museo del Flamenco di Siviglia, nato nel 2003 proprio per sua iniziativa.

Alla domanda del perché realizzare un museo del flamenco e da cosa fosse nato il progetto, Cristina Hoyos ha risposto che questa esigenza era scaturita dalla sua volontà di dare al ballo flamenco - e specifica "al ballo più che al flamenco in sé", che sappiamo essere una espressione culturale molto più ampia, strettamente legata all'identità di un popolo, tant'è che il flamenco è stato dichiarato patrimonio mondiale dell'umanità dall'UNESCO nel 2010 - quello che il ballo le aveva dato. Costruire un museo per il flamenco, significa per lei valorizzare questa danza, offrendo a tutti coloro che sono interessati a conoscere il *baile* flamenco, un luogo dove sia possibile trovare risposte al loro desiderio di informazione e di comprensione.

Kurt Grötsch, direttore del museo, in un articolo¹⁹² spiega come ci sia molto disorientamento tra i turisti consumatori del 'prodotto flamenco' che spesso, nell'intento di capire questa arte, tornano a casa più confusi che contenti. Dunque il museo cerca di accompagnare i fruitori nella corretta comprensione di questa complessa espressione culturale.

Spesso molti equivoci derivano dalla commercializzazione o dalla contaminazione di questo ballo con altri stili; a tal proposito sono state poste due domande a Cristina Hoyos:

- Come la politica e la globalizzazione hanno influenzato il flamenco?
- Cosa pensa delle fusioni, della contaminazione di stili?

Alla prima domanda ha risposto che i mutamenti che riguardano il flamenco dipendono, più che da una influenza politica o della globalizzazione, dall'andare al passo con il tempo, perchè il flamenco è un'arte viva, passionale.

Nonostante Cristina Hoyos sia una "conservatrice" della tradizione, delle radici del flamenco, ritiene che sia necessario seguire la sua evoluzione per mantenerlo sempre molto vivo, perchè il flamenco «è un'arte che riflette la vita, l'amore, la passione, la tragedia, la tristezza, l'allegria»¹⁹³.

¹⁹² Grötsch, Kurt, *Musealizar lo imposible – Intangibles. El caso de lo Museo del Baile Flamenco*, in «ARETÉ», n. 21, dicembre 2005, pp. 65-89.

¹⁹³ Tra virgolette sono riportate le parole esatte dell'intervistata, tradotte dalla scrivente, così come negli altri casi che seguiranno.

Strettamente legata a questa è la seconda risposta riguardante le fusioni. Cristina Hoyos sostiene che il flamenco vada sempre alla ricerca di altro, per non essere chiuso, per avere più possibilità di espressioni. Quindi occorre cercare l'essenza, senza scordare mai la radice:

Cercare nuovi strumenti, nuove forme, nuovi stili, ma indiscutibilmente sempre conservando il flamenco; si tratta di arricchirlo e dargli una nuova forma, senza scordarsi che si sta facendo comunque flamenco. Penso che non si debba confondere la fusione con la con-fusione. Se è una fusione fatta con qualità, talento, se è fatta bene, è un modo di arricchire la propria arte.

Alla base della conservazione della danza, secondo Cristina, deve esserci il concetto di rispetto, un profondo amore e una conoscenza della propria arte; afferma infatti a tal proposito: «Se qualcuno ama molto la sua arte e la rispetta e non vede solo le finalità economiche, questa starà sempre nel luogo giusto e potrà essere preservata.»

Proprio la parola preservazione mi permette di introdurre le interviste a Françoise e Dominique Dupuy, realizzate a Parigi, presso la loro abitazione, rispettivamente il 19 novembre 2012 ed il 17 maggio 2013.

Danzatori e coreografi, i Dupuy costituiscono un pezzo di storia della danza moderna in Francia dagli anni '50 ad oggi e hanno raccolto moltissimo materiale del loro vissuto artistico, in parte donato a varie istituzioni (nella Biblioteca Nazionale di Francia vi è il materiale riguardante la loro attività artistica, al Centro Nazionale della Danza è stato donato soprattutto materiale pedagogico e presso la loro abitazione parigina, dove ha sede l'associazione culturale *Ode après l'Orage*, vi è il materiale delle varie conferenze, scritti, corrispondenze). Entrambi si sono molto spesi – e continuano tuttora, nonostante siano ultraottantenni - per la questione della memoria della danza, assumendosi innanzitutto il compito /responsabilità di scrivere ed essere "militanti".

Proprio Dominique nel testo *Danzare oltre* fa un'interessante osservazione sul termine conservazione. Ribadisce infatti che non sia una bella parola in quanto rimanda alla conserva, a qualcosa di inscatolato, sarebbe dunque meglio parlare di preservazione, ma ancor di più di novazione, termine mutuato dal

linguaggio giuridico che fa riferimento ad un cambiamento costante¹⁹⁴. Questo aspetto del mutamento è fondamentale nella danza e non a caso è citato da Dominique nel rispondere alla prima domanda postagli: “il corpo come archivio”. Oltre ovviamente a dire che si può scrivere un libro su tale tematica, per spiegare sinteticamente questo vasto argomento utilizza una metafora e dice:

La danza lascia sul corpo delle tracce, come delle cicatrici. Il paragone con la pelle è molto importante perché questa si trasforma sempre, così come il corpo si trasforma tutti i giorni; c'è sempre qualcosa che resta e che si può ritrovare. La questione è come ritrovare queste tracce corporali.

Le tracce della danza vengono chiamate da Dominique anche "vestigia", dal latino *vestigium*, parola che indica l'impronta del passo sul suolo, quindi traccia estremamente effimera. Nel 2005 ha organizzato un convegno intitolato *Vestigies/Vertiges*, dove venivano trattati questi argomenti. Gli atti di questo *colloque* non sono stati pubblicati, ma tutta la documentazione è custodita presso l'archivio personale dei Dupuy, al quale ho potuto accedere in occasione dell'intervista a Dominique.

La sensazione è stata quella di avere un grande privilegio nel poter entrare in questo archivio e ho trovato risposta a questa sensazione proprio sfogliando i documenti. Mi aveva colpito infatti, lasciandomi in un primo momento turbata, l'affermazione di Oliver Corpet che sosteneva che un immaginario diritto dell'archivio dovesse precedere quello del ricercatore. Egli afferma infatti che l'archivio è un bene prezioso e complesso che richiede delle precauzioni d'uso dovutamente autorizzate e documentate, per evitare che l'archivio diventi uno strumento paurosamente efficace, ma anche di manipolazione del reale e della verità¹⁹⁵. Da ricercatrice, questa affermazione dapprima mi ha lasciato perplessa, poi ho cercato di inquadrarla in un'altra ottica e di comprenderne l'essenza. Sappiamo infatti che l'archivio è uno strumento di potere fortissimo poiché, in base a ciò che decidiamo di archiviare, ma anche scegliendo come e cosa estrapolare, possiamo stabilire cosa lasciare alla memoria futura. Jacques Derrida afferma infatti che l'archivio è un'iniziativa autoritaria, di potere:

¹⁹⁴ Dupuy, Dominique, *Danzare oltre/ scritti per la danza*, Macerata, Ephemeria, 2011, p. 112.

¹⁹⁵ Artières, Philippe, *Une archive son lieu: l'IMEC à l'Abbaye d'Ardenne "Entretien avec Oliver Corpet, directeur de l'IMEC*, in «S&R», n. 19, aprile 2005, p. 109.

scegliere una memoria significa confiscarla, selezionarla, classificarla e integrarla in una tassonomia di fonti materiali e documentarie a cui è affidata la presunta "verità" della storia¹⁹⁶. L'archivio non è soltanto un luogo che custodisce la traccia documentaria, «esso è prima di tutto un *luogo sociale*, in grado di ricercare l'equilibrio tra accumulazione museale e organizzazione dell'oblio»¹⁹⁷.

Il Novecento è stato il secolo in cui si è sentita maggiormente la necessità di conservare in opposizione al grande scorrere degli eventi e quindi sono proliferati archivi, spesso anche in quantità eccessiva, tant'è che si parla sempre più spesso di patologia della memoria.

L'ansia, la frenesia – tipiche del nostro tempo e delle sue possibilità informatiche di stoccaggio dei dati – la volontà bulimica di conservare, preservare, archiviare, non è che l'altra faccia di questa *patologia della memoria sociale*. Come se si originasse una dimenticanza non per cancellazione, ma per eccesso di informazione, non producendo assenze, ma moltiplicando presenze. E talvolta il sospetto è che si continui ad archiviare e conservare soltanto perché esistono archivisti e conservatori.¹⁹⁸

In Francia più che altrove, per una serie di motivazioni, si è fatta forte questa attenzione per gli archivi. Si ricordi l'esperienza degli AID (*Archives Internationales de la Danse*)¹⁹⁹ e numerosi altri esempi spesso sorti proprio alla scomparsa di importanti danzatori come Dominique Bagouet, sul cui lascito è stato fatto uno studio, pubblicato nel testo *Carnets Bagouet*, dove sono poste domande su come sia possibile archiviare la danza²⁰⁰.

¹⁹⁶ Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995 (tr. it. di Giovanni Scibilia, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996).

¹⁹⁷ Carboni, Massimo, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico*, in Mundici, Maria Cristina – Rava, Antonio (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, p. 145. Interessante in questo saggio il pensiero di Massimo Carboni in riferimento alle arti contemporanee. Secondo lui infatti il luogo sociale di esse risiede proprio nella discussione pubblica che le riguarda e qui prende vita l'archivio che le memorizza attraverso il dibattito ad esse connesso, così che l'eredità e la testamentarietà del contemporaneo vengono dinamicamente e criticamente assunte man mano che si vanno formando. Quasi a confermare la tesi di Bergson, che in *Matière et mémoire* sostiene che tutto il passato, nella sua interezza, insiste e coesiste con ogni nostro vissuto presente che via via si svolge (cfr. Bergson, Henry, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Roma, Einaudi, 2001).

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ Baxmann, Inge – Rousier, Claire - Veroli, Patrizia (a cura di), *Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Paris, CND Pantin, 2006.

²⁰⁰ Launay, Isabelle (a cura di), *Les Carnets Bagouet*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2008, p. 22 e ss.. In questo testo viene inoltre fatto un interessante *excursus* sugli avvenimenti in Francia circa la materia della memoria della danza e su come sia nato il problema del repertorio Bagouet (scaturiscono infatti diversi interrogativi circa il rischio del meccanismo mercantile del reperto-

Altro caso esemplare in Francia, che ha profondamente stimolato il discorso riguardante la memoria della danza, è stata l'azione limite della danzatrice Anne Gardon, che fece un atto di *damnatio memoriae* (distresse il suo archivio) per l'oblio in cui era caduta. Proprio in questo gesto estremo Dominique Dupuy vede la risposta radicale alla domanda: "Quale senso può avere, per un creatore, il fatto di 'lasciare i suoi archivi'?" Anne Gardon sembra dunque essere l'archetipo, per Dupuy, del problema della memoria di un artista della danza. Quali tracce un danzatore lascia della sua danza, di quale natura possono essere gli archivi e conseguentemente quale luogo li può accogliere e quale visibilità - leggibilità può donargli?²⁰¹

Dominique Dupuy afferma che la questione dell'archivio di danza moderna non si può ridurre al solo archivio di opere; occorre anche porre attenzione su quelli che potremmo definire archivi dell'azione, ossia tutti quei movimenti e luoghi dove si creano attenzioni, ascolti e parole collettive, portatrici di memoria e generatrici di storie²⁰². «Esplorare la perdita è prendere in considerazione ciò che rimane appena, ma che è pienamente esistito, i detriti, i frammenti...i resti.»²⁰³.

L'attenzione sull'azione ci permette di porre in luce il fatto che quando si parla di artisti viventi certamente il più importante archivio sono loro stessi, il loro corpo, il loro sapere. Non a caso in Giappone le persone possono essere riconosciute come tesori viventi, beni culturali proprio per il bagaglio di informazioni che portano in loro. A tal proposito calzante è la citazione di Hampate Bà, che appariva sulla pagina di apertura del sito web del programma UNESCO di salvaguardia del patrimonio immateriale: «L'Africa perde una biblioteca ogni qualvolta muore un anziano»²⁰⁴.

rio).

²⁰¹ Dupuy, Dominique, *Le vent fait-il du bruit dans les arbres lorsqu'il n'y a personne dans la forêt pour l'entendre ?*, articolo inedito, datato marzo 2011, proveniente dall'archivio personale dei Dupuy a Parigi.

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ «Explorer la perte est prendre en considération ce qui subsiste à peine et pourtant à pleinement existé, les débris, les fragments...les restes», Schlanger, Judith, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010, p. 171.

²⁰⁴ Frase pronunciata nel 1962 al consiglio esecutivo dell'UNESCO da colui che è stato definito il secondo saggio di Bandiagara, Amadou Hampâté Bâ (cfr Touré, Amadou – Idriss M riko, Ntji (a cura di), *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième de sa naissance*, Paris, Nouvelles éditions maliennes-Karthala, 2005, p. 286). Ormai questa frase è divenuta un proverbio e si ritrova in diversi testi in forme più o meno simili e, cosa ancora più importante, era citata in apertura del sito UNESCO alla sezione Intangible Heritage: <http://dmirrorr->

Il corpo del maestro è un libro dal quale apprendere. Insegnamenti dunque che scaturiscono dal modo più ancestrale, quello dell'imitazione, come già sostenuto da Aristotele nella *Poetica*. E ciò vale ancor di più per le danze che non hanno una tecnica schematizzata, come le danze cosiddette popolari, dove si parla spesso del "passo rubato" (appreso guardandolo, senza spiegazioni).

Bisogna dunque approcciare i corpi come fossero degli archivi, cosa, questa, di cui è consapevole Françoise Dupuy, che continua ad insegnare, dare lezioni, facendo leggere il suo corpo, donando la sua esperienza, riflettendo su diverse tematiche (soprattutto quelle sulla pedagogia della danza e quelle legate al ritmo, tema su cui si è incentrata parte dell'intervista), impugnando la penna.

Sia Dominique che Françoise pongono l'accento sul fatto che sempre meno danzatori oggi scrivono e questo è un problema. Dominique fa una profonda riflessione nel testo *Danzare oltre* sulla necessità della scrittura; la danza è una poetica, è quello che la poesia è per la letteratura.

La storia della danza non basta a costruire un discorso sulla danza, può al massimo costruire un repertorio di eventi²⁰⁵. «Voi, danzatori, mettetevi bene in testa che siete condannati alla parola» (affermazione di Michel Bernard)²⁰⁶. Occorre dunque che i danzatori parlino e scrivano. C'è una sorta di paura dei danzatori a scrivere, e spesso l'escamotage si trova nell'utilizzo di immagini, ma anche queste non possono dire tutto. La danza ha bisogno di teorici, di intenzioni personali.

La danza inoltre, così come la musica, è un archivio di avvenimenti che possono essere intuiti solo se si ha una profonda coscienza e conoscenza dello sterminato mondo di essa e delle sue espressioni.

La danza costituisce un grande archivio di tensioni che hanno attraversato le sorti della storia dell'uomo con momenti di alterna libertà di espressione; proprio a questa parola, tensione, si fa risalire una delle possibili radici etimologiche della parola danza, dal sanscrito *tan*, che significa tendere, allungare.²⁰⁷

us.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_eng/index_en.shtml (ultimo aggiornamento consultato: 24 marzo 2003; non più in rete (u.v. 25/10/2012).

²⁰⁵ Dupuy, Dominique, *Danzare oltre*, cit., p. 106 e ss.

²⁰⁶ Citato in *ivi*, pp. 107-108.

²⁰⁷ Lisi, Simona, *Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio* in Muscelli, Cristian (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, Genova, Costa & Nolan, 1999, p. 122.

Potremmo dunque parlare di archivio nell'archivio. Ossia la danza come stratificazione di storie, in un corpo fatto di stratificazioni di saperi e di esperienze.

Come sosteneva il noto etnomusicologo Diego Carpitella, parlando di conservazione/valorizzazione dei beni musicali, fondamentale è la documentazione continua: «Si potrà obiettare che tutto ciò è ricerca e non conservazione – commenta – ma la conservazione, reale, scientifica del folklore musicale è possibile solo attraverso la ricerca»²⁰⁸.

Il compito che spetta ai ricercatori è dunque complesso e delicato, soprattutto volendo istituire luoghi di memoria per il futuro. Quindi diamo voce ai danzatori, cerchiamo più tracce possibili nell'“archivio a tempo” costituito dal corpo del danzatore, prendiamo coscienza e conoscenza del “potere” che si ha accedendo a delle informazioni, e pensiamo che facendo ricerca già stiamo realizzando qualcosa per la preservazione del bene in questione.

²⁰⁸ Carpitella, Diego, *La musica di tradizione orale (folklorica)*, in *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1978, pp. 19-20.

Sessione V

Introduzione

I saggi di Annalisa Piccirillo e Letizia Gioia Monda sono frutto di ricerche accomunate dall'originalità dei temi affrontati e dagli ampi riferimenti bibliografici che testimoniano un'attenzione agli studi di danza a livello internazionale.

Annalisa Piccirillo ripercorre alcune tappe della ricerca avviata in seno a un Dipartimento di studi culturali e post-coloniali, una collocazione anomala in Italia per chi costruisce il proprio oggetto di studio attorno alla danza, ma che tale non è soprattutto in ambito anglosassone. La vocazione interdisciplinare è congenita nell'approccio di Piccirillo che tenta anche di allargare i confini degli studi di danza proprio apportandovi strumenti metodologici mutuati da altre discipline. Il punto fermo della sua indagine resta la scrittura corporea femminile o meglio le esperienze di «coreo-grafia» in cui danza e scrittura si intrecciano. L'attrazione teorica per lo spaesamento, la disseminazione e la devianza, l'ha condotta nel corso delle sue ricerche a intraprendere un viaggio in alcuni contesti in cui la cultura occidentale è stata esperita come presenza coloniale, nella fattispecie britannica, per approdare più di recente in paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Lungo questo itinerario che è insieme storico, geografico e metodologico, ha affinato i suoi strumenti per leggere la danza e ripercorrerne le tracce in forme di archivio meno evidenti e per questo affascinanti come i corpi e, nello specifico, i corpi femminili. Nello studiare alcuni esempi di matri-archivio, ovvero di quei depositi della memoria coreografica capaci, per il fatto stesso di esistere, di destabilizzare il sapere patriarcale, Piccirillo si è confrontata con generi diversi che includono la

performance, la video danza e la video-installazione. La danza affiora ritmicamente nella sua scrittura talvolta come oggetto della ricerca, talaltra come ingrediente teorico utile a far lievitare la materia. In questa oscillazione sta il contributo forse più interessante dello sguardo di Piccirillo che si posa infine su un aspetto tanto centrale quanto trascurato dalla storia della danza, la gravità e le sue implicazioni fisiche, psicologiche e antropologiche, apportando spunti di riflessione originali e stimolanti.

Letizia Gioia Monda è partita dalla propria esperienza personale vissuta in seno al progetto Motion Bank pensato e animato da William Forsythe insieme a un gruppo di coreografi e danzatori per tentare una prima sistematizzazione di questo approccio allo studio della danza utilizzando, in parte, anche gli strumenti acquisiti nel corso del Dottorato di ricerca in Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo. Nel suo approccio la freschezza e la vivacità della ricerca nata dalla pratica coreutica e coreografica di chi ha condiviso con lei l'esperienza di Motion Bank incontra, arricchendola, una tradizione di studio dello spettacolo vivente di impostazione più tradizionale. La ricerca che ne è scaturita mantiene un tessuto interdisciplinare, sebbene con una più marcata propensione alle scienze cognitive e alle neuroscienze, per indagare un particolare processo di comunicazione umana definita "sincronia cosciente" e analizzare il "pensare-in-movimento", ovvero un linguaggio che non è possibile codificare in quanto per poter essere compreso e appreso va vissuto. L'analisi della nozione del tempo è l'asse portante attorno a cui Monda dà forma

alle sue riflessioni sulle modalità dei danzatori di esperire psico-fisicamente la realtà e generare il movimento. La complessità dei temi trattati rischia in alcuni punti di essere schiacciata dalla ridondanza del lessico specialistico spesso in traducibile, linguisticamente e concettualmente, e dall'equilibrio non sempre stabile tra nuove frontiere della ricerca e retaggi storiografici talvolta fuorvianti. D'altro canto è proprio negli interstizi di queste difficoltà che si può cogliere tutto

il potenziale di questa proposta di studio pratico/teorico della danza.

Nell'ascoltare il dialogo a distanza che le due ricercatrici conducono grazie a questi testi è bello immaginare lungo quali e quante direzioni gli studi di danza in Italia possono avviarsi ed è incoraggiante sapere che questi percorsi sono sempre meno solitari e isolati.

Susanne Franco

Annalisa Piccirillo

***Disseminare gesti pe(n)santi, archiviare danze di gravità.
Spostamenti e passi nella ricerca***

Sollecitati a coreografare i movimenti delle nostre indagini, in questo spazio di confronto desidero brevemente condividere alcuni passi compiuti nel corso del Dottorato in *Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono*, e gli spostamenti che più di recente direzionano la mia ricerca²⁰⁹. La tesi dal titolo *Coreografie disseminate: corpi-archivio della danza femminile*, è stata elaborata nel desiderio di tradurre in gesti danzanti gli assunti teorici e metodologici del post-strutturalismo, degli studi culturali e della critica postcoloniale. Nel processo di studio e di scrittura, la passione per le culture e le letterature straniere si è intrecciata con sfida alla danza: la forma di espressione e di analisi che mi ha permesso di danzare con il pensiero tra i linguaggi dell'alterità, e di attraversare con leggiadria la talvolta insidiosa interdisciplinarietà – indisciplinata²¹⁰ – della mia formazione accademica.

Nel leggere la core-grafia come un'esperienza in cui dimorano in un sol tratto l'arte della danza e la tecnica della scrittura, la tesi ha accolto i movimenti del differimento, della dislocazione, e della «disseminazione» – presi in prestito dal lessico decostruzionista del filosofo franco-algerino Jacques Derrida²¹¹ – per interpretare l'oggetto coreografico non come un corpus finito di significati di pura presenza, bensì come «un insieme di tracce che rimandano ad altre tracce»²¹²; una grammatica di segni fatta di continui rinvii e rimandi, nello spazio di produzione e nel tempo di fruizione. La disseminazione è un tropo metodologico, tecnico e poetico, adottato per esporre «la devianza del voler dire»²¹³ e del danzare di uno specifico linguaggio o gesto, analizzato nel differimento temporale (dalla forma tradizione pre/coloniale a quella

²⁰⁹ Dottorato di ricerca condotto presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", a.a. 2008-2011; tutors Silvana Carotenuto, Frances J. Wilkinson (tesi discussa il 13 maggio 2012).

²¹⁰ Hall, Stuart, *Cultural Studies and its Theoretical Legacies*, in Simon During (a cura di), *The Cultural Studies Reader*, Second Edition, New York, Routledge, 1993.

²¹¹ Derrida, Jacques, *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989.

²¹² Derrida, Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, p. 92.

²¹³ Derrida, Jacques, *La disseminazione*, cit., p. 38.

contemporanea postcoloniale), e nella dislocazione tecnica (dalla fruizione live alla riproducibilità sullo schermo o nel digitale).

Con il fine di coreografare sulla pagina le memorie performative che affiorano dalle «storie che si intrecciano e dei territori che si sovrappongono»²¹⁴, ho studiato le ri-scritture di specifiche culture coreografiche prodotte in risposta ai duri eventi coloniali, per osservare, negli interstizi creativi delle ex colonie britanniche, la proliferazione di stili e linguaggi ibridi, contaminati, caratterizzati da eccezionale innovazione di forme, e in sovversivo movimento verso il «terzo spazio» postcoloniale²¹⁵. Per negoziare la mia stessa distanza o legame con l'alterità – corporea, etnica, razziale, identitaria etc. – delle molteplici scritture femminili studiate, mi sono ancorata al monito dalla regista vietnamita, e teorica postcoloniale, Trinh-Minh-Ha che incita a «non cercare di parlare di/per l'altra, ma essere vicini a»²¹⁶.

Nell'andamento della ricerca, che oggi prosegue con un progetto sulle *Nuove pratiche di memoria: matri-archivi del mediterraneo*²¹⁷, resta centrale l'attenzione alla scrittura corporale femminile²¹⁸, e la pulsione-aspirazione al futuro dei nuovi archivi digitali ed elettronici che offrono, alle soggettività migranti e diasporiche della contemporaneità, spesso espulse e marginalizzate dalla memoria nazionale e sovrana, una dimora di produzione creativa, di azione e di trasmissione²¹⁹. Laddove la coreografia si fa iscrizione del corpo femminile, e il movimento si fa pensiero di apertura verso nuove metodologie, saperi e storie, il Mediterraneo si fa esso stesso spazio di consultazione: un matri-archivio che si dona alla ri-figurazione critica e teorica, un luogo di ospitalità liquida in cui si registrano nuove pratiche di memoria femminile – per ricordare la danza e danzare la memoria di nuove gestualità – un deposito di sopravvivenze che sfida l'essenza di un'arte la cui archiviabilità si fa questione urgente e febbre

²¹⁴ Said, Edward, W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.

²¹⁵ Bhabha, Homi K., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

²¹⁶ Minh-ha, Trinh. T., *Reassemblage*, documentario, 1982.

²¹⁷ Assegno di ricerca erogato dalla Regione Campania, Reti di eccellenza *TPCC-ValCSiP*, UNIOR, a.a. 2012/13.

²¹⁸ Cfr. Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse*, in «L'Arc», vol. 61, 1975, pp. 39-54.

²¹⁹ Cfr. Appadurai, Arjun, *Archive and Aspiration*, in Brouven, Joke et al. (a cura di), *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam, NAI Publisher, 2003, pp. 14-25.

performante nei dibattiti critici degli studi della danza e della performance contemporanea²²⁰.

Danzare è pensare nella gravità

Je peux dire que quand je pense, je danse. D'ailleurs, un philosophe l'a dit: Nietzsche répète à plusieurs reprises qu'un bon penseur doit être un bon danseur. Une pensée de la marche, c'est la danse justement. [...] On pourrait aller jus-qu'à dire que la marche est l'un de ces débuts inventés de la danse, comme une *Ur-danse*, comme les premiers pas d'un enfant qui commence à marcher et qui apprend à maîtriser sa propre *gravité*.²²¹

Jean-Luc Nancy, il noto pensatore francese del «corpo-teatro» e coreografo dei miei più recenti movimenti di scrittura, ha più volte avvicinato il lavoro del pensiero a quello della danza, per l'aspirazione che entrambe le attività condividono verso la composizione di uno spazio astratto, dal quale bisogna creare, differenziare, rinviare di sé e da sé²²². Esploro, allora, l'articolazione concettuale tra la danza e il peso del pensiero e, più specificamente, indago gli interstizi poetici e creativi, dove il pensiero della danza s'interseca alla danza del pensiero femminile sulla/nella gravità. Nella tesi di dottorato ho argomentato



Foto 1: Maya Deren, *The Very Eye of Night*, 1958

la tecnica-poetica della gravità come una legge che, nella storia della danza occidentale e non, è stata conservata e distrutta fino ad affermare la disseminazione di diverse modalità di pensare e di pesare la rappresentazione

²²⁰ Cfr. Nordera, Marina – Franco, Susanne, (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010.

²²¹ Nancy, Jean-Luc, cit. in Isabelle, Décaire, *Danser, Penser*, in «Spirale», n. 204, 2005, pp. 26-27. Décaire cita un pensiero espresso da Nancy in occasione della tavola rotonda sul solo *Seul(e) au Monde* (2002). Il testo è consultabile on-line al seguente indirizzo: <http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1057564/18421ac.pdf>.

²²² Nancy, Jean-Luc, *Corpo Teatro*, Napoli, Cronopio, 2010.

dell'*agency* femminile sulla scena performativa, politica e sociale²²³. Più recentemente, il saggio di Nancy, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, ha innescato nuovi spostamenti sui sensi della gravità, dislocando, in diversi pesi, l'attività del mio pensiero sulla corporalità danzante contemporanea:

Il pensiero, [...] ha il suo peso, la sua gravità, il suo spessore, la sua profondità, il suo spazio. Così come si pensa con cervello e nervi, braccia e mani, ventre e gambe [...] allo stesso modo [...] il contenuto dei nostri pensieri è materiale, fisico, tangibile, sensibile in tutti i sensi.²²⁴

In *Allitération. Conversations sur la danse*, un esercizio coreografico in cui la danza e la filosofia coabitano sulla pagina performativa e sul palcoscenico teorico, Nancy danza e pensa con la coreografa francese Mathilde Monnier. In conversazione, sul limite tra percezione e significazione, Nancy dichiara: «Il corpo è il luogo dal quale il senso fugge»; a tale gesto pensante Monnier risponde:

Je me sens parfois comme une organisatrice, ou une archéologue du mouvement qui cherche à trouver, à fouiller le geste pour l'identifier, pour ouvrir une enquête (son origine, son histoire, sa transformation, sa mutation).²²⁵

La coreografa discute l'impermanenza di un gesto danzante che una volta compiuto resta in-scritto e trattenuto nelle potenzialità del suo corpo pensante. Nel sentirsi come un'archeologa, Monnier sembra sostenere la formula teorica e creativa del corpo-archivio: una realtà vivente che custodisce i «resti» dei linguaggi – appresi e persi – ne riattiva i gesti mutati nei sensi, e ne dissemina le memorie, a ogni rinnovata consultazione²²⁶.

Sul peso di tali testimonianze e approdi metodologici, decido di interrogare la storiografia della danza femminile per rintracciare i pesi tecnici e i pensieri poetici della gravità: com'è stata conservata e trasmessa la legge della gravità nelle diverse tecniche coreutiche, dal corpo classico al moderno fino a quello contemporaneo? Come il peso del pensiero femminile e femminista può

²²³ *Introduzione e IV capitolo* della tesi: “Il Mal d’archivio della danza”; “La sospensione coreografica: dal leggiadro al pe(n)sante”; cfr. Piccirillo, Annalisa, *Ricordanze: l’archiviazione sospesa di Isabel Rocamora*, in «Estetica. Studi e ricerche», vol. 3, n. 1, 2012.

²²⁴ Nancy, Jean-Luc, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, Milano, Mimesis, 2009, p. 10.

²²⁵ Nancy, Jean-Luc, Monnier, Mathilde, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 19.

²²⁶ Cfr. Schneider, Rebecca, *Performance Remains*, London&New York, Routledge, 2001.

sostenere l'allitterazione – fonetica e materiale – tra corpo pensante e pesante? Quali altre gravità la creatività femminile espone quando contro-firma la propria traccia coreografica nell'anti-gravità o nel senza-peso? Quali strategie coreografiche si attraggono o si oppongono quando un evento è catturato sullo schermo o si dissemina nel digitale?

Un matri-archivio di altre gravità

Confidando nella non-neutralità di ogni atto archivistico²²⁷, seguo le tracce decostruttive che conducono a rileggere i ruoli e i valori estetici tramandati sui corpi femminili, e custoditi, ad esempio, nei patri-archivi del balletto classico, dove si consultano le immagini fiabesche di donne-danzatrici che sfidano il peso corporeo, per lasciare nella memoria dello spettatore il *phantasmata* di un'entità fugace e leggiadra – senza peso e senza apparente pensiero²²⁸. Scavo, allora, nei matri-archivi: quei depositi della memoria coreografica, dove le donne si fanno arconti; «comandano» la scrittura del proprio sé; «cominciano» a destabilizzare il sapere patriarcale²²⁹; esplorano le fughe della danza con il peso del proprio corpo pe(n)sante che cade sul video, fino ad archiviarsi nelle architetture liquide del digitale.

Differite nel tempo e dislocate nello spazio, si manifestano le ricordanze della gravità; prime tra tutte, si consultano le opere di Maya Deren: danzatrice, etnografa, regista del cinema indipendente, nata in ucraina ed emigrata negli USA, dove dagli anni Quaranta ridefinisce le coordinate della coreografia sullo schermo, oltre gli scopi della documentazione. In *The Very Eye of Night* (<http://vimeo.com/41996535>, 1958), Deren monta ciò che potrebbe definirsi una proto-installazione digitale: i corpi fluttuano in un paesaggio stellato, s-compongono costellazioni geometriche, e nella virtualità di un luogo instabile e futuristico disperdono i loro gesti neoclassici²³⁰. Nel peso e nel pensiero della danza che si ri-vede nel movimento del cinema, Deren libera il corpo dalla

²²⁷ Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

²²⁸ Cfr. Adair, Christy, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, London, Palgrave Macmillian, 1992.

²²⁹ Derrida, Jacques, *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996, p. 11.

²³⁰ *The Very Eye of Night*, Maya Deren & Metropolitan Opera Ballet School, bianco e nero, 1952-58.

gravità e afferma: «by dancing ideas in a new way [...] by using the film technique of editing [...] to free the dancer from gravity»²³¹.

Entrando in questo vecchio gesto filmico, la danza spettrale di Maya Deren ritorna dal passato per ri-vedersi nella promessa di una tecnica del futuro; ci invita ad assumere un nuovo sguardo critico e storiografico, verso una testimonianza femminile che ha ri-posizionato l'esistenza/la resistenza sperimentale della coreografia sullo schermo. Il film in-corporeo di Deren si approssima all'attivismo corporeo iniziato da Adrienne Rich, la poetessa americana che ha pe(n)sato sul ri-posizionamento dell'identità femminile in una prospettiva storica globale: «Re-visione – l'atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, entrare in un vecchio testo da una nuova direzione critica: per le donne è più di un capitolo della storia culturale. È un atto di sopravvivenza»²³².

La danza e il pensiero femminile della/nella gravità sopravvive, si rinnova nell'evoluzione tecnica e cinetica, fa i conti con il peso dell'esistenza contemporanea, con la sottrazione del peso, e al contempo con il bisogno di radicarsi in nuovi spazi di trasmissione, di conoscenza e di memoria. Viaggiando negli archivi elettronici del web, si incontra la video-istallazione *Weightless* (<http://www.youtube.com/watch?v=xXi1P4qXSxw>, 2007) della giovane artista, architetta e musicista svedese, Erika Janunger²³³. Qui due donne scrivono gestualità fluide in un *set* disegnato per far apparire la densità di ciò che è verticale, orizzontale; ognuna occupa due diverse stanze, due territori continuamente «de-territorializzati» dalle composizioni erranti delle figure senza-peso²³⁴. Mi piace pensare che, nella disarticolazione corporea dal suolo, le due donne realizzano una coreografia del sé – in *Una stanza tutta per sé* (1929); come Virginia Woolf ci ricorda, è lì che le donne hanno tempo e spazio per affermare la creatività del proprio corpo pe(n)sante.

Nell'attraversamento dinamico tra architettura e coreografia, l'opera di Janunger attualizza una geografia di transizioni. La suggestione che cade, nello sguardo del mobi-spettatore, è il divenire «nomadico» di un corpo-archivio

²³¹ Deren, Maya, *Adventures in Creative Film-Making* (1960), in McPherson, Bruce R. (a cura di), *Essential Deren: Collected Writings on Film*, Kingston-New York, Documentext, 2005, pp.163-185.

²³² Rich, Adrienne, *Segreti, silenzi, bugie*, Milano, La Tartaruga, 1982, pp. 23-42.

²³³ *Weightless*, regia, coreografia e musiche di Erika Janunger, 2007.

²³⁴ Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, *Millepiani*, Roma, Cooper&Castelvecchi, 2003.

esposto alle attrazioni della gravità, ma che continuamente vi sfugge. In merito alla qualità cinetica di una delle danzatrici, Janunger dice: «I suoi movimenti sono oltre la danza, non è tanto una questione di 'posizioni' ma dare il senso delle 'transizioni'»²³⁵. Il movimento del transito sembra attraversare il peso del pensiero critico femminista delle soggettività nomadiche di Rosi Braidotti, la cui natura è transitoria e trasgressiva: «Il nomadismo non è la fluidità priva di confini bensì la precisa consapevolezza della non fissità dei confini. È l'intenso desiderio di continuare a sconfinare, a trasgredire»²³⁶.

La consapevole non fissità dei confini della danza, eccede quando *Weightless*



Foto 2: Erika Janunger, *Weightless*, 2006

trasgredisce i limiti dell'archivio web, per disseminarsi e proiettarsi in differita su sette schermi digitali strategicamente dislocati sugli edifici di Time Square a New York (<http://vimeo.com/49039498>). Le figure, ora moltiplicate, danzano ancora in un'altra-gravità dentro e fuori i confini della peculiare galleria urbana²³⁷. Migliaia di passanti nomadici assistono alle incalcolabili coreografie delle due e più donne, tracce di un'estetica che, radicata nella materialità fluida della propria esistenza contemporanea, richiama al presente la (r-)esistenza della scrittura liquida di Virginia Woolf in *The Waves*: «I'm rooted, but I flow»²³⁸. Il gesto danzante si fa pensante nella metodologia, ed è così che vorrei immaginare la mia attività di ricerca – restare ancorata al peso delle discipline tra le quali mi sposto, e sulle quali il mio pensiero scorre.

²³⁵ Conversazione privata con l'artista, maggio 2013.

²³⁶ Braidotti, Rosi, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1994, p. 57.

²³⁷ *Midnight Moment: a Digital Gallery*, Time Square Arts; *Weightless*, 2012.

²³⁸ Woolf, Virginia, *The Waves*, New York, Cambridge Press, 1987, p. 259.

Nei depositi liquidi di questo matri-archivio nomadico, arrivo infine a consultare il corpo-archivio reazionario e mediterraneo di Nisrine Boukhari, l'artista siriana la cui alterità danzante si fa grave nella video-installazione digitale *The veil* (<http://vimeo.com/11463913>)²³⁹. Il velo di Boukhari è una trama performante su cui pesano le intersezioni di discorsi costruiti e incastrati



Foto 3: Nisrine Boukhari, *The veil*, 2006

sulla corporalità femminile e non-occidentale. Tuttavia, quest'opera non richiama parole, bensì gesti pe(n)santi che danzano e si disseminano, cercando il senso fuori dal senso.

Dietro e dentro il velo rosso, si compie una coreografia di gesti gravi al ritmo di una musica frattale e frammentata. Si distinguono prevalentemente i tocchi delle mani che pesano, premono, scivolano, trattengono, palpano e distendono la superficie su cui si muovono, ma s'intravedono anche altre possibilità corporali che attualizzano, aprono e sfiorano forme coreografiche che sprigionano un istinto proibito e forse rimosso. Qui è il peso del pensiero della scrittrice algerina Assia Djébar che affiora quando, nel romanzo *Donne d'Algeri nei loro appartamenti* (1979), narra la libertà di «corpi imprigionati ma anime più che mai in movimento»²⁴⁰; al contempo i gesti gravi sono anche quelli dei corpi migranti trattenuti nell'infame rete del mar Mediterraneo che, nel tentativo di approdare sulle nostre coste, non riescono ad attraversare.

Nonostante il colore non sia affettato dalla legge della gravità, il rosso vivo del velo di Boukhari assume spessore al punto da suscitare una visualità tattile

²³⁹ *The veil*, video-installazione di Nisrine Boukhari – 2006.

²⁴⁰ Djébar, Assia, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Firenze, Giunti, 1988.

all'occhio che lo tocca²⁴¹. Toccando la pelle di queste immagini, il nostro occhio tocca il velo senza toccarlo o afferrarlo – il nostro occhio può solo accarezzarlo²⁴². Non possiamo svelare la soggettività celata, forse incastrata, oltre il velo, ma possiamo seguirne la sua pulsante e-scrizione, possiamo approssimarci al senso della danza che la muove restando sul bordo: «sull'orlo di un senso sempre sul punto di nascere, sempre in fuga, a fior di pelle, a fior d'immagine»²⁴³.

Nella neutralità di questa scrittura corporale, dove anche la differenza sessuale sembra sottrarsi, i calchi, gli abbozzi e i profili indefiniti di questi gesti ci invitano a consultare un altro archivio. È qui che si gioca tutto il senso della pesantezza del pensiero e della sua impenetrabilità. È esattamente questo non avere accesso che ci permette di danzare sulle virtualità che maturano dentro e fuori il *corpus* singolare-plurale di questo velo. In *The veil*, allora, Boukhari, fa gravitare colei/colui che osserva nella sospensione del senso, nella promessa di altre scritture e memorie a-venire, e nei rinvii che la danza poeticamente dissemina oltre il femminile e oltre ogni genere.

²⁴¹ Cfr., per la nozione di "haptic visualty", Marks, Laura, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

²⁴² Cfr. Derrida, Jacques, *Toccare. Jean-Luc Nancy*, Genova, Marinetti, 2007.

²⁴³ Nancy, Jean-Luc – Ferrari, Federico, *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati, 2003, p. 9.

Letizia Gioia Monda

Lo Score: un algoritmo per investigare la *Body Knowledge*

Adottando il punto di vista "panoramico" dell'evoluzionismo, assumendo che il *performer* è la metafora per eccellenza dell'essere umano, il mio progetto di ricerca - dal titolo *La Comunità Motion Bank. La Body Knowledge nella Danza e nella Coreografia*²⁴⁴ - si è posto l'obiettivo di esaminare e spiegare la *Body Knowledge* che il *performer* contemporaneo esperisce attraverso le forme d'arte della danza e della coreografia. Un'indagine pragmatica, portata avanti sul campo, grazie al supporto e all'attività della *Comunità Motion Bank*, in un dialogo creativo con i *performers*, i coreografi, gli artisti e gli scienziati coinvolti in questo progetto.

Attraverso un approccio metodologico interdisciplinare, e un lavoro di due anni svolto sul campo, lo scopo di tale ricerca è stato quello di analizzare la comunicazione che si realizza a teatro per mezzo della relazione *performer-performer* durante la *performance* dal vivo.

La scelta di conseguire un'indagine pragmatica riflette il nodo cruciale che interessa la questione metodologica inerente agli studi teatrali, ossia quello costituito da teoria e pratica.

Ritenendo che la condizione necessaria, per far sì che vi sia un reale avanzamento scientifico nei termini di indagine relativa all'arte performativa, stia nel reale connubio tra teoria e pratica – ovvero, in una ricerca interdisciplinare e pragmatica che metta in dialogo la conoscenza pratica e quella teorica del lavoro del *performer* - ho voluto contestualizzare il mio lavoro all'interno di una realtà performativa unica nel suo genere: *Motion Bank*, l'ultimo progetto interdisciplinare di William Forsythe che dal 2010 al 2013 ha provveduto a creare uno spazio d'indagine nella pratica coreutica. Grazie all'utilizzo di nuove tecnologie, e soprattutto grazie all'interdisciplinarità della sua realizzazione, *Motion Bank* sta fornendo preziosissimi dati che arricchiranno

²⁴⁴ La ricerca si è svolta presso La Sapienza Università di Roma nell'ambito del dottorato in "Tecnologie digitali e metodologie per la ricerca sullo spettacolo", tutor Luciano Mariti (tesi di scussa il 23 luglio 2014).

in maniera determinate i termini del sapere teorico-pratico inerenti alle arti performative dell'essere umano.

Il progetto di ricerca, dunque, si è basato sull'utilizzo di studi e metodologie d'analisi, materiale documentaristico e interviste. Per quello che riguarda il lavoro sul campo, mi sono trasferita a Frankfurt am Main nel febbraio 2012 per seguire lo sviluppo dei *digital scores* e degli eventi teorico-pratici del progetto *Motion Bank* presso il Frankfurt Lab. Questi eventi sono stati: i *Motion Bank Workshops*; le *Guest Performances*; e i *Dance Engaging Science Interdisciplinary Research Workshops*.

Il filo rosso che lega la spiegazione del complesso oggetto di studio - ossia la *Body Knowledge* nella danza e nella coreografia - è il concetto di *Score*.

L'argomento centrale dell'indagine *Motion Bank* è lo *Score*. Come i crittografi cercano di decifrare un codice ignoto, così gli artisti e gli scienziati coinvolti in *Motion Bank* si sforzano di penetrare il codice usato dall'essere umano per rappresentare metaforicamente attraverso l'arte il mondo esterno. Che cos'è lo *Score*? Un concetto, un metodo di movimento, uno strumento digitale? Forse è ognuna di queste cose. Lo *Score* è un algoritmo necessario per leggere la danza dell'essere umano, acquisire informazioni e trasferire queste informazioni per procedere e far evolvere la conoscenza contenuta nella pratica coreutica.

Gran parte delle riflessioni e delle terminologie presenti in questa ricerca derivano dal dialogo diretto (per mezzo di interviste e meeting) e indiretto (per mezzo degli eventi teorico-pratici) con coloro che formano la *Comunità Motion Bank*. In particolare questo dialogo si è svolto con: William Forsythe; Scott deLahunta (leader del progetto); i *performers* della The Forsythe Company, Nicole Peisl, Fabrice Mazliah, Riley Watts; il Prof. Wolf Singer (Direttore del Max Plank Institute for Brain Research a Frankfurt am Main) per ciò che riguarda gli studi neuro-cognitivi; il filosofo Alva Noë (Professore presso l'UC Berkeley); i coreografi ospiti del progetto Deborah Hay, Jonathan Burrows e Matteo Fargion; il *performer* della The Forsythe Company e programmatore informativo David Kern; il programmatore informatico Martin Streit; e gli artisti digitali del progetto Florian Jenett e Amin Weber, per quel che riguarda l'analisi e la decodifica dei processi di produzione e archiviazione dei *Motion Bank Digital Scores*.

In questo articolo presenterò un'indagine basata sull'interdisciplinarietà delle fonti leggendo lo score come un *crystallo*: metafora del dinamismo formante insito nel movimento espressivo. Esporrò come tale crystallo sia il canale necessario per fa sì che si realizzi il *contrappunto coreografico*. Esplorerò cosa ciò significa per i coreografi coinvolti in *Motion Bank* - William Forsythe, Deborah Hay, Jonathan Burrows and Matteo Fargion – analizzando la connessione somatica tra i processi di *art-making* and *score-creation*.

Il tempo è un'entità intangibile che è possibile comprendere solo attraverso l'azione: o meglio il moto della persona nello spazio.

Sin dalle origini l'essere umano ha iniziato a danzare per riconoscersi come identità all'interno di un ambiente²⁴⁵. La percezione (comprensione) dello spazio precede quella del tempo, quindi l'essere umano intuendo, attraverso l'azione e il movimento del corpo, lo spazio avvertiva il tempo e iniziava ad *essere*: ad essere all'unisono con quel ritmo cosmico che governa i fenomeni naturali²⁴⁶.

Luciano Mariti ha scritto:

Pensare il tempo è un'impresa teoretica complessa soprattutto perché il tempo non è solo la forma in cui ci appaiono i fenomeni, ma è anche la modalità con la quale ciascuno conosce e comprende se stesso, dato che ognuno di noi non solo ha memoria, ma è anche la memoria di se stesso.²⁴⁷

²⁴⁵ Come afferma Silvana Sinisi la danza è un linguaggio universale che nasce dal movimento, la manifestazione primaria di vita dell'essere umano. Questo linguaggio trova il suo radicamento nel profondo delle strutture antropologiche e accompagna il cammino evolutivo dell'uomo sin dalle origini con caratteri e funzioni diverse secondo gli stadi di civiltà e dello spirito del tempo. «Ancor prima di formulare un linguaggio organizzato e comunicare attraverso la scrittura, l'uomo ha imparato a danzare, ritrovando nel suo corpo e nella sua anima, la vibrazione di quel ritmo che governa i fenomeni naturali, i cieli, le costellazioni. Non a caso molti miti cosmogonici fanno scaturire l'origine del mondo dalla danza» (Sinisi, Silvana, *Storia della danza occidentale. Dai Greci a Pina Bausch*, Roma, Carocci, 2005, p. 13).

²⁴⁶ Siegfried Giedion nel suo libro sull'eterno-presente (Giedion, Siegfried, *L'eterno presente: le origini dell'arte. Uno Studio sulla costanza e il movimento*, Milano, Feltrinelli, 1965), ha esplorato il mondo delle forme del Paleolitico ricercandovi le origini del pensiero umano e il nascere delle "categorie". Secondo Giedion anche se lo spazio, così come il tempo, è intangibile pure può essere intuito attraverso l'azione e il movimento del corpo. Rispetto tali studi Ruggero Pierantoni chiarisce che «L'attitudine verso il mondo determina la concezione spaziale di un periodo, concezione che non è altro che la proiezione grafica di questa attitudine» (Pierantoni, Ruggero, *Forma Fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986, pp. 13-14).

²⁴⁷ Mariti, Luciano, *Sullo spettatore teatrale oltre il dogma dell'immacolata percezione*, in *Meldolesi, Torgeir e altri attori*, numero monografico di «Teatro e Storia», vol. 31, nuova serie II, 2010, p. 19.

Molti scrittori hanno individuato l'inquietudine causata dal tempo nel cuore del soggetto. Per esempio - commentando l'idea kantiana dell'*auto-afezione* del tempo come la più originale forma di consapevolezza - Maurice Merleau-Ponty concluse che «al tempo è essenziale essere non soltanto tempo effettivo o fluente, ma anche tempo consapevole della propria esistenza»²⁴⁸.

Un importante contributo sul problema del tempo, in relazione alla soggettività si deve, come è noto, a Henri Bergson, che osservò opportunamente - nel suo *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889) - che il tempo fisico non coincide con quello della coscienza. Il tempo come unità di misura dei fenomeni fisici, infatti, si risolve in una spazializzazione, in un orologio materiale, in cui ogni istante è oggettivamente rappresentato e qualitativamente identico a tutti gli altri. Il tempo originario, invece, si trova in quel livello della coscienza animale, istintiva, che lo conosce mediante intuizione. Un tempo organico in cui ogni istante risulta qualitativamente diverso da tutti gli altri.

L'essere umano non possiede una nozione di tempo assoluto. La percezione e la misurazione della realtà sono processi selettivi soggettivi. La questione critica riguarda il fatto che oltre ad essere l'*animale intelligente* l'essere umano è anche l'*animale sociale*. Ciò significa che abbiamo bisogno di comunicare la nostra presenza nel mondo. E la comunicazione si realizza nel presente: per comunicare abbiamo bisogno di essere presenti. *Essere presente* significa superare lo scarto temporale della percezione, arrivare a quel punto in cui mente e corpo sono in contatto all'unisono nello spazio circostante, in sincronia temporale con gli altri soggetti coinvolti in questo spazio. Ma come afferma Proust: «la vita è vera per tutti ma differente per ciascuno»²⁴⁹, perché ognuno di noi vive soggettivamente lo spazio-tempo. La parola, il linguaggio ci orientano verso il mondo esterno, perché strutturano il nostro tempo soggettivo attraverso un sistema metrico organizzato che è quello del linguaggio. Ma questo non ci permette di penetrare il processo della coscienza che primordialmente parte dal movimento. Il *pensare-in-parola* non basta per esprimere il nostro sé, abbiamo bisogno di *agire* per comunicare gli impulsi che scaturiscono dalle emozioni e

²⁴⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della Percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 544.

²⁴⁹ Proust, Marcel, cit. in Mariti, Luciano, *Sullo spettatore teatrale oltre il dogma dell'immacolata percezione*, cit., p. 21.

dalle sensazioni, abbiamo bisogno di *pensare-in-movimento*²⁵⁰ e di interagire in una *sincronia cosciente* per superare la barriera che ci separa dalla soggettività altrui. Questo è il motivo per il quale l'arte è così importante per l'essere umano, consente il contatto a quel livello prelinguistico e precognitivo che ci accomuna tutti.

Come si realizza dunque la *sincronia cosciente*? E come può essere indagato tale processo di comunicazione umana se il tempo che fonda la coscienza percettiva della persona è soggettivo?

L'unico modo per indagare l'*essere presente* è comprendere l'arte vivente del *performer*. Per analizzare il *pensare-in-movimento* e comprendere come si realizza la *sincronia cosciente* nella comunicazione, è necessario entrare nel luogo che non contiene il tempo ma che è tempo: il teatro come luogo di incontro delle esperienze soggettive che attraverso il *training* cercano di mettersi in dialogo per trascendere tali soggettività e arrivare a quel punto di transito in cui si è in nessun luogo e in ogni luogo sincronicamente allo stesso tempo, per arrivare a quel momento in cui si è in contatto primordialmente all'unisono.

Il *pensare-in-movimento* è un linguaggio che non è possibile codificare: è un linguaggio che chiede di essere vissuto per poter essere compreso e appreso. Questo pensiero cosciente, che nella sua elaborazione e per il suo significato coinvolge l'intero *background* della persona, è un'azione che emerge solo quando la persona è presente e allo stesso tempo coinvolta, nella sua totalità, dinamicamente nell'ambiente: è quella *coscienza percettiva* che supera - perché integra - la pianificazione dell'azione con l'esecuzione della suddetta azione.

Assumendo che il tempo può essere diviso in forme diverse, e che la percezione umana del tempo è caratterizzata storicamente e culturalmente, risulta opportuno indagare il tempo della *performance* come dimensione della soggettività umana, considerando che tale dimensione è direttamente proporzionale al potere decisionale del *performer* che agisce in relazione ad altri individui coinvolti nello spazio d'azione.

Si possono trovare molti esempi di come il tempo sia visibile nel corpo in movimento coinvolto in un'azione performativa. Dall'educazione fino al

²⁵⁰ Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999.

processo creativo il tempo è l'elemento fondante dell'arte coreutica dal quale si parte per strutturare la bio-meccanica del corpo-mente.

Nella danza il tempo è una dimensione sempre presente che si esperisce attraverso un evento all'unisono con la partitura psico-fisica dell'esecutore.

Nella coreografia il tempo è diviso, è *in-improvisation*, ossia nell'improvvisazione, intendendo con ciò che nell'attuazione coreografica è necessario che i *performers* prendano decisioni costantemente, in uno stato conscio e inconscio, in relazione ai diversi modi in cui viene intesa e percepita, nel momento presente, la temporalità dell'azione. Un *performer* deve tenere conto: di quanto tempo un movimento necessita per essere sviluppato (ossia, della propria unità temporale psico-fisica); del modo in cui i tempi si sviluppano a loro volta all'interno del movimento (ossia, della scansione tempo-ritmica del movimento); questi due fattori vengono determinati a loro volta tenendo in considerazione le unità temporali psico-fisiche e la scansione tempo-ritmica del movimento degli altri esecutori che agiscono nell'*hic et nunc* dell'evento teatrale.

Il *performer* è già *scored* (come dice William Forsythe²⁵¹) - ossia articolato, accordato temporalmente - e durante una *performance* deve confrontarsi con altri e diversi livelli di dinamica temporale. Vi sono una molteplicità di informazioni tempo-ritmiche che fluiscono nelle *performances*, la responsabilità del *performer* è scegliere costantemente a quale livello della struttura coreografica complessa deve rispondere.

Ciò ha condotto il danzatore contemporaneo a considerare il tempo-ritmo interno al suo corpo: un orologio interno che funge da *pacemaker* nell'esecuzione del movimento coreografato. L'attenzione, lo sguardo, l'ampliamento delle facoltà sensoriali del corpo - già implicate nella pratica del balletto per il mantenimento della diacronia nel movimento - diventano, così, fattori determinanti coinvolti nel processo di creazione *sincronico* della coreografia contemporanea.

²⁵¹ Forsythe, William, in Burrows, Jonathan, *Interview with William Forsythe and Dana Caspersen*, Frankfurt, 6 marzo 1998, www.jonathanburrows.info/#/text/?id=61&t=content (u.v. 13 ottobre 2014).

La *geometria dell'esperienza*²⁵² altro non è che la trasformazione in movimenti dell'universo intuitivo ed emotivo del *performer*, e la struttura temporale che il corpo performativo crea è un'esperienza in cui l'*altro* viene rivelato da meccanismi che provocano e sostengono reazioni oggettive e coadiuvano chi le crea.

Il linguaggio *coreo-grafico* si rivela come la somma di più elementi, ovvero: del corpo o dell'azione del singolo, che articola ciò che sa e ciò che è, in quanto individuo, attraverso il suo corpo scenicamente costruito; e del corpo performativo, ossia del lavoro che una compagnia realizza, il quale può essere visto allo stesso modo come un corpo che è composto dalla somma dei pensieri collettivi, e dai diversi modi di pensare dei corpi individuali.

Questi "corpi" si rivelano durante la *performance* grazie all'organizzazione metodica e organica del *contrappunto coreografico*²⁵³.

L'intenso *training* permette ai *performers* di sviluppare una abilità propriocettiva molto acuta, grazie alla quale l'intero corpo assume una consapevolezza di sé che permette ai *performers* di capire intuitivamente e organicamente in che modo i *many-timed body experiences* si connettono con gli altri, e come queste sincronizzazioni possono agganciarsi ancora ad altre temporalità.

Il danzatore contemporaneo arriva a quel punto di transito in cui spezza i legami tra spazio e tempo. Spazio e tempo si fondono all'unisono ed il corpo del *performer* diviene il *medium* nel quale scorre il *flusso* di energia: l'intero corpo è uno.

Dice Nicole Peisl, *performer* della The Forsythe Company:

When you are really in balance and other things are integrating: your instinct can work in a certain way, because it is in connection with the cerebrum, in connection with

²⁵² La nozione di "geometria dell'esperienza" compare per la prima volta durante *Architecture Intermundium*, un laboratorio didattico sperimentale fondato e diretto dall'architetto Daniel Libeskind a Milano dal 1986 al 1989. Cfr. anche Baudoin, Patricia, – Gilpin, Heidi, *Proliferazione e Perfetto Disordine: William Forsythe e L'Architettura della Dissolvenza*, in Guatterini, Marinella (a cura di), *William Forsythe. Reggio Emilia Festival Danza*, Reggio Emilia, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 1989, 4 voll., vol. II, *Il disegno che non fa il ritratto. Danza, Architettura, Notazioni*, p. 11.

²⁵³ Storicamente, il contrappunto è una tecnica compositiva ed esecutiva che consiste nell'associazione, in un complesso armonico, di due o più parti melodiche, più o meno autonome che se sovrapposte formano assonanze. Il contrappunto può essere inteso come un modo di far interagire ogni tipo di tema, tono, motivo, ritmo: un modo per far interagire il tempo soggettivo per mezzo dell'azione cosciente dell'uomo.

your ratio and your thinking. You *pendulate* between your instinct and your ratio.²⁵⁴

Cercando di spiegare il più chiaramente possibile la conoscenza pratica del corpo attraverso una terminologia teorica è possibile assumere che il danzatore per poter realizzare lo stato di *flusso* ha bisogno di integrare mente e corpo. In questo stato di *balance*²⁵⁵ il danzatore si pone l'obiettivo di strutturare lo spazio-tempo dell'azione. Il *performer* crea la sua soggettiva dimensione spazializzando il tempo. Ponendo in dialogo corpo istintivo e mente razionale, la coscienza del *performer* si apre alle infinite *non-possibilità* del tempo-spazio. La connessione tra mente e corpo diviene estremamente chiara nell'azione: le decisioni divengono *istintive*. Corpo e mente sono in dialogo armonico: sono in sincronia nella *middle line*²⁵⁶. In questo stato l'articolazione del corpo diviene fluida, veloce, ed estremamente chiara. La percezione di sé è *fluid spectrum*. Nel *flusso* il danzatore non ha bisogno più di essere concentrato, non c'è controllo ma solo pratica.

I danzatori acquisiscono il *visceral thinking*²⁵⁷ (come lo chiama William Forsythe), e incorporando il campo d'azione diventano il *medium* attraverso il quale l'energia scambia *in-form-azioni* con l'ambiente e con i corpi coinvolti nell'evento.

Il *performer* smette di essere una soggettività e ne diventa molteplici allo stesso tempo.

In questo modo, il *pensiero-in-movimento* diviene un principio "selettivo". Questa legge selettiva del tempo è una volontà che si deve volere. Pierre

²⁵⁴ L'intervista inedita con Nicole Peisl, dal titolo *Interview in two steps with Nicole Peisl*, è materiale di ricerca da me curato per la redazione della tesi di dottorato. L'intervista è stata realizzata in due momenti, la prima volta a Frankfurt am Main il 20 gennaio 2013, la seconda volta tramite una conversazione via skype il 12 febbraio 2013.

²⁵⁵ Nello stato di *balance* il *performer* amplifica "attivamente" il suo universo: organizza se stesso in modo da produrre un continuo movimento ascensionale delle azioni e delle reazioni tra la sfera fisica e quella psichica. L'improvvisazione diviene organica quando il *performer* è in grado di armonizzare percezione e propriocezione, *input* e *output*, consentendo all'esperienza somatica di informarlo sugli impulsi che scaturiscono da questo stato di connessione.

²⁵⁶ *Middle line*: è uno stato di *balance* del corpo-mente. *Line* si riferisce al modo in cui il *performer* visualizza il processo dinamico ed energetico che sta compiendo. *Middle* si riferisce allo stato di connessione che si realizza per mezzo di questo processo, ossia il rapporto armonico tra corpo e mente nel mezzo dei tempi e tra gli spazi. Questo stato di *balance* si rivela in un grande schema fisico che articola la polarità tra mente e corpo. Attraverso tale processo il danzatore incorpora lo spazio arrivando a quel punto di transito in cui *esso gli appartiene*.

²⁵⁷ Forsythe, William – Kaiser, Paul, *Dance Geometry (Forsythe)*, intervista online, 1998, <http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html> (u.v. 13 luglio 2014).

Klossowski, infatti, dice - e proprio per questo si dimostra il principale promotore del *circolo vizioso* di cui parla Nietzsche - che:

Nel momento della rivelazione, io cesso di essere io *hic et nunc* e sono suscettibile di diventare infiniti altri, sapendo che tra breve dimenticherò questa rivelazione, non appena avrò perduto la memoria di me stesso... E la mia coscienza attuale non si sarà stabilita che nell'oblio delle mie altre possibilità.²⁵⁸

Volendo spiegare questo evento in termini fisici potremmo dire che il tempo di un osservatore è uguale a quello di un altro osservatore quando viene moltiplicato rispetto un certo fattore che dipende dalla velocità relativa dei due osservatori. Quindi soggetti diversi esperiscono la stessa temporalità per mezzo della velocità che si instaura nel rapporto dinamico tra i due soggetti. Ciò chiarisce che la comunicazione teatrale si realizza a partire dalla relazione *performer-performer*, e avviene per volontà dall'accordo spaziale dei tempi soggettivi.

Il tempo soggettivato nella *performance* attraverso l'architettura spaziale della coreografia si traduce nell'azione del corpo performativo il quale agisce in un luogo dove si svolge una rappresentazione a sua volta organizzata. Il risultato di questo algoritmo²⁵⁹ che nel luogo teatrale fa confluire l'azione del corpo performativo e la reazione del pubblico si manifesta nella magia dell'evento, in cui l'arte precede, e sopravvive ciò che va al di là dell'arte stessa: la coscienza umana.

Il tempo risulterebbe impossibile da indagare, a meno che questo non venga organizzato in una nuova struttura. Occorre mettere il tempo in musica per comprendere la melodia, come questa porti un messaggio e come questo messaggio arrivi a coloro che ascoltano. E per mettere il tempo in musica occorre uno *score* con leggi che regolano l'organizzazione del corpo-mente nel tempo-spazio. Questo "score estetico" organizzando il tempo realizzerà lo spazio d'azione. Allora l'inevitabile soggettività si risolverà in una relativa

²⁵⁸ Klossowski, Pierre, *Nietzsche e il Circolo Vizioso*, Milano, Adelphi, 2013, p. 97.

²⁵⁹ Come chiarisce Yiannis N. Moschovakis in *What is an algorithm?*, in Engquist, Björn - Schmid, Wilfred (a cura di), *Mathematics Unlimited — 2001 and beyond*, Springer, 2001, pp. 919-936, una definizione del concetto di algoritmo che sia formale e non tecnica manca tutt'ora e si è pertanto costretti ad accontentarsi dell'idea intuitiva di algoritmo come: una sequenza ordinata e finita di passi (operazioni o istruzioni) elementari che conduce ad un ben determinato risultato (in questo caso la *performance* dal vivo) in un tempo finito.

estetica oggettiva, e questo ci permetterà di indagare e comprendere la *Body Knowledge*.

Nelle *performance* di coreografia contemporanea – di coreografi quali William Forsythe, Deborah Hay, Jonathan Burrows e Matteo Fargion - si può osservare dividere il tempo e il ricordo che si svela attraverso strutture temporali. Il *contrappunto coreografico*, che si realizza nell'*hic et nunc* della *performance*, si svela in quel magico momento in cui i tempi di tutti i soggetti coinvolti nell'attuazione sono armonicamente soggettivati dall'azione del corpo performativo che li traduce attraverso un'unica forma sincronica, in *clock*, cioè tempi visibili. Quel punto è dove si smette di pensare e si inizia a vivere: *in nessun luogo e in ogni luogo allo stesso tempo*.

L'intento di William Forsythe nel guidare la sua compagnia è proprio far sì che durante la *performance* questa forma *temporale* venga bloccata visivamente, creare *nuclei visivi di riferimento*²⁶⁰, fare in modo che durante la *performance* dagli *allineamenti* spazio-temporali scaturisca un'*immagine-tempo*, si visualizzi un *oggetto sincronico coreografico*. Quella stessa "immagine-tempo" di cui parla Gilles Deleuze, che concepisce la temporalità negli stessi termini di Henri Bergson²⁶¹. Nelle *performances* le *immagini-tempo*, che riescono a rendere evidente questa struttura temporale facendo pressione sullo spettatore, sono i punti di cristallizzazione: *il tempo si vede nel cristallo*: nel *contrappunto coreografico* che permette di catturare nell'*hic et nunc* il funzionamento interno del tempo stesso.

Dice William Forsythe:

Visual counterpoint in dance is quite obvious when you see it, but describing it in concise language that adequately expresses its function, lets say, like an algorithm, is another matter. The definition evolved slowly from "kinds of alignment in time" to "coincidence of attributes" and finally to "a field of action in which the coincidence of attributes of an organizations properties produces an ordered interplay". [...] If everyone is in the same position (form/shape) and are all changing at the same rate, you

²⁶⁰ Rebecca Groves, *Motion Bank: Investing in Dance Knowledge*, in Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko - Wilcke, Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, New Brunswick and London, Transaction Publishers, 2007, p. 91.

²⁶¹ Deleuze, Gilles, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2006, p. 97: «Le grandi tesi di Bergson sul tempo si presentano così: il passato consiste col presente che è stato; il passato si conserva in sé, come passato in generale (non-cronologico); il tempo si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva». Proprio questo è ciò che avviene per mezzo del corpo *scorea* del *performer*: il passato si conserva attualizzandosi in un fluido presente inconclusivo.

have good old unison. But alter just one of the parameters of that state [velocity, position, direction] and the phenomenon of counterpoint starts to emerge. So to make it fairly simple, counterpoint emerges when some properties of unison are shared, but not all and not always. What makes counterpoint most striking are the moments when each different attribute intermittently reverts predominantly to unison. Unison functions as a base state from which to compare all further change and seems to provide some kind of instinctive visual gratification.²⁶²

Il lavoro di Deborah Hay consiste nel *dis-attach*²⁶³ dagli impulsi di movimento notando tutto il corpo in una volta come suo insegnante, assumendo l'intelligenza cellulare del suo corpo.

La nostra coreografa da quarant'anni lavora riconfigurando il suo corpo tridimensionale all'interno di un corpo cellulare.

Durante la realizzazione del digital score *Using the Sky*²⁶⁴ per il progetto Motion Bank, Hay racconta:

For 40 years when I am dancing I am reconfiguring my 3 dimensional body into a cellular body. [...]

If I am listening to the feedback from 380 trillion cells at once I can't hear one thing. There is no one thing. There is a multiplicity of experiences and it goes [...] I am served by that non-linear feedback. And that's the core of this material. [...]

Just what if where I am is what I need and I notice the feedback from that. And it's changing every second. What if every cell in my body could perceive time passing? Time is passing, so what if every cell could perceive time passing?²⁶⁵

²⁶² Forsythe, William, *Synchronous Objects*, online: <http://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CounterpointTool> (u.v. 13 luglio 2014).

²⁶³ *Des-attachement (non-attaccamento)*: la pratica performativa di Deborah Hay è un *des-attachement* dalla continuità della discontinuità del suo corpo coreografato. Il lavoro di Deborah Hay consiste nel *dis-attach* il suo sé dall'impulso del movimento considerando tutto il corpo in una volta come suo maestro. Il suo metodo conduce a rimuovere il comportamento istintivo e le tendenze di movimento dalla struttura della danza. Per mezzo di questa rimozione, di questo *dis-attach*, lo spazio e il tempo sono sempre visibili. Come chiarisce in una nota nello score cartaceo di *No Time to Fly*, Hay usa la parola *dis-attach*, invece che *detach*, perché a suo avviso nel corso del tempo *detach* è diventato un concetto generalizzato, che ora spesso conduce a perdere di vista l'esperienza personale nella pratica. *Dis-attach* richiede più attenzione dal punto di vista di colui che pratica. In questo modo il *performer* è in grado di soddisfare la necessità di riconoscere dove è prima di poter *dis-attach* se stesso da quello stato.

²⁶⁴ Motion Bank, Hay, Deborah, *Using the Sky*, online: <http://scores.motionbank.org/dh/#/set/sets> (u.v. 13 luglio 2014).

²⁶⁵ Hay, Deborah, *Talking to Motion Bank score creation team*, Frankfurt am Main, febbraio 2011. Materiali inediti presentati e distribuiti alla fine di un workshop Motion Bank.

Per Deborah Hay il lavoro sul tempo sta nel chiedersi: «What if every cell of my body at once has the potential to perceive time passing, here and gone, here and gone, here and gone?»²⁶⁶.

Come le potenzialità del corpo consentono l'esperienza di essere nel momento: «What if every cell of my body has the potential to perceive my movement as music? [...] In this way, time is in your hands, your perception of time is personal while your perception of space is temporal»²⁶⁷.

Il corpo, il suo insegnante, gli mostra il poetico contrappunto di spazio e tempo.

La necessità della percezione spaziale sta nell'allargare la “presenza” e realizzare il *balance* tra spazio e tempo: la percezione del tempo originale e la percezione dello spazio che si lega a questa percezione.

«The performance of the material I gather to make a dance is what informs the choreography of that dance. My practice of performance is how I learn without thinking. My practice involves the continuity of discontinuity of my choreographed body»²⁶⁸.

Dice Deborah Hay nello *score cartaceo* di *No Time to Fly*:

If I can manage my perception of time and space to inform my body, then I do not have to think about what movement to do next. What I mean by my perception of time is that it is passing. And what I mean by my perception of space is that include it in my dancing so that I am not seduced by the intelligence, past experiences, patterns, limitations, and/or sensuality of my moving body.²⁶⁹

Forse il lavoro del coreografo Jonathan Burrows e del compositore Matteo Fargion è quello che chiarisce meglio il concetto di *contrappunto coreografico*, in quanto le loro opere si presentano come il perfetto risultato dell'impollinazione incrociata delle due arti gemelle: danza e musica.

Per Matteo Fargion: «Time is something really relative with which you can produce a different sort of experiences»²⁷⁰.

²⁶⁶ Hay, Deborah, *The Continuity of Discontinuity*, intervento presentato in occasione del *TanzKongress*, Dusseldorf, 7 giugno 2013, (registrazione, sbobinatura e note a cura dell'autore).

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Hay, Deborah, *No Time to fly. A solo dance score written by Deborah Hay*, New York, 2010, p. 8.

²⁷⁰ L'intervista inedita con Matteo Fargion, dal titolo *Interview with Matteo Fargion*, è materiale di ricerca da me curato per la redazione della tesi di dottorato. L'intervista è stata realizzata a Frankfurt am Main il 17 aprile 2013.

Per Burrows il lavoro con Fargion inizia per comprendere quali siano le differenze nella composizione di musica e danza, infatti, scrive: «The desire of contemporary dance to assert itself as an art form in its own right, separate from the music, has led it to let go of pulse as an organizing principle of time»²⁷¹.

Il linguaggio coreografico di questi due artisti si sviluppa a partire dallo *score cartaceo*, che continua ad essere presente con loro in scena. La loro abilità artistica sta nel leggere la musica mentre eseguono la coreografia. Nei loro *Sette Duetti*²⁷² il tempo concepito in termini musicali viene strutturato spazialmente nello *score coreografico*.

Come dice Jonathan Burrows lo *score* può essere inteso come *timeline*: consente il dialogo tra queste due forme d'arte, consente il dialogo tra tempo e spazio. Lo *score* dà libertà, questo permette al *performer* di comprendere in che consiste la relazione: che la relazione è anche *non-relazione*. Lo *score* consente di percepire come si rivela l'intuizione, come l'idea si esperisce attraverso l'*azione-nella-percezione*²⁷³.

Dice Jonathan Burrows che nel campo della danza e della *performance* ciò che è interessante è la comprensione che nasce mettendo in relazione gli opposti. Oggi la vera domanda è: «what is *scoreble* and what is *unscoreble*? What can we put in the *score* and what we cannot?»²⁷⁴.

Il lavoro comincia quando il *performer* inizia ad essere in vita: *presente*. La relazione nel tempo e nello spazio del corpo del *performer* permette di realizzare il contrappunto.

Il corpo del *performer* così esperisce un tempo multiplo, ed è la strutturazione dello *score* che gli permette di agire sincronicamente in tempi multipli.

²⁷¹ Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London & New York, Routledge, 2010, p. 125.

²⁷² Motion Bank, Burrows, Jonathan e Fargion, Matteo, *Seven Duets*, <http://scores.motion-bank.org/jbmf/#/set/sets> (u.v. 13 Luglio 2014).

²⁷³ Noë, Alva, *Action in Perception*, Cambridge, The MIT Press, 2004. In quest'opera il filosofo Alva Noë definisce e chiarisce l'approccio *enattivo* alla percezione. L'*azione-nella-percezione* nella mia ricerca viene intesa come *pensiero-in-movimento* quando percepire per il performer significa implicitamente comprendere: il modo in cui la stimolazione sensoriale si manifesta nel corpo-mente; e l'effetto che tale stimolazione ha sul movimento.

²⁷⁴ Burrows, Jonathan, in *Writing Dance*, V workshop Motion Bank, Frankfurt am Main, Frankfurt Lab, 16-18 aprile 2013 (note a cura dell'autore).

Una necessità intrinseca nell'essere umano, perché come dice Burrows: «human beings like to share a beat»²⁷⁵.

Dicono Burrows e Fargion: «Counterpoint can be a formal way to orientate yourself in relation to time by means of shared rhythm. 'Counterpoint assumes a love between the parts' [...]»²⁷⁶.

Il *contrappunto coreografico*, esplorando forme complesse di parallelismo e sincronicità d'azione, permette di visualizzare ciò che percettivamente avviene a livello temporale durante una *performance*, perché integra il livello astratto mentale e il livello concreto fisico della *body knowledge* del *performer*: «Counterpoint provides a way of writing or recognizing a detailed connection in time and space between events»²⁷⁷.

Lo “score estetico”, che il *performer* ha incorporato dall'educazione al *training* al processo creativo, viene utilizzato come una finestra temporale che viene ripetutamente aperta e chiusa. Lo *score coreografico*, poi, produce una foto incorniciata di un insieme di individui che, sollecitati da un complesso strutturato di segnali (uditivi e visivi che istigano gli eventi), si muovono organicamente insieme nello spazio scenico. Tale *score* lega insieme i tempi-ritmi dei vari soggetti coinvolti nell'azione, questi vengono rielaborati dalle intuizioni-azioni del corpo performativo, che produce un'azione che a sua volta scandisce una struttura temporale, la quale di volta in volta si ricrea nuova nella *performance*. La simultaneità di diversi flussi di immagini in movimento garantisce la possibilità, non solo di avere immagini complesse e stratificate a livello temporale, ma anche intricate costellazioni e giustapposizioni a livello spaziale.

La *performance* di fatto diviene un *ciclo iter-attivo*. Un sistema organizzato, una struttura di controllo, in cui l'algoritmo dello *score* è eseguito per mezzo del corpo a *loop*. All'interno di questo *loop* si verifica l'eccezione, la danza si esprime spontaneamente: la coreografia diviene *geometria dell'esperienza*.

²⁷⁵ Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, cit., p. 127.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 139.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 140.

Sessione VI

Introduzione

Gli articoli, e gli studi correlati, di Sayaka Yokota e di Giuseppe Burighel presentano più disparità che somiglianze: diverso il periodo storico in cui si collocano, diversa la metodologia d'indagine, diversa la collocazione artistica dei personaggi che prendono in esame. Di simile c'è sicuramente, in entrambi, il desiderio di analizzare e comprendere i processi linguistici, decostruttivi e ricostruttivi, messi in atto con riferimento alla danza da artisti che si connotano nelle loro rispettive epoche come avanguardie programmaticamente sovvertrici.

Sayaka Yokota affronta l'indagine, in sé non nuova ma forse mai adeguatamente approfondita, intorno alla "danza futurista", danza esistita in realtà assai più nel discorso che sulla scena e che appunto nel discorso l'autrice sceglie di indagare. L'originalità dello studio risiede nella scelta di un punto di vista e di un concetto-chiave, attraverso i quali rivisitare le idee e la progettualità futurista. La lettura si snoda attraverso i diversi manifesti del futurismo e altri testi di Marinetti e si concentra particolarmente sui punti in cui viene messo in gioco il corpo e le sue facoltà performative. In particolare però, l'autrice analizza i testi e il loro contenuto attraverso la lente interpretativa della sensibilità corporea personale che Marinetti rivela in molti dei suoi scritti e che potrebbe avere considerevolmente contribuito alla sua ben nota teorizzazione della necessità, per l'uomo nuovo del XX secolo, di un corpo-macchina dinamico e possente e di una nuova danza muscolare e disarmonica, capace di "immensificare l'eroismo" e di sintetizzare "le divine macchine di velocità e di guerra". Partendo da questo punto di osserva-

zione, l'esaltazione dell'aeroplano e del volo, caratteristica di Marinetti ma comune anche ad altri futuristi, permette poi a Yokota di usare proprio il volo come elemento chiave, che, visto il rapimento del poeta nello sperimentarlo in prima persona, può essere interpretato come ponte tra il progettato corpo meccanizzato, quasi disumano, e quello idealmente alato, detentore di un'umanità evolutivamente rigenerata. E in questo passaggio, individuato nel discontinuo discorso marinettiano, pare potersi collocare la danza come strumento metaforico e concreto insieme per la traduzione corporea dell'estetica futurista.

Giuseppe Burighel, interrogandosi intorno ai testi della, sulla e per la danza e alle relazioni linguistiche che possono instaurarsi tra parola scritta e danza agita – a partire dall'antica tradizione del "libretto" oggi sostituito da altre forme di esplicazione e di racconto – sceglie di puntare la sua analisi su di un artista contemporaneo d'avanguardia, Jérôme Bel, analizzandone in particolare una performance esemplificativa. Il saggio, oltre ad evidenziare come le fonti letterarie dei più attuali autori-sperimentatori siano molteplici rispetto al passato e appartengano spesso più al campo filosofico che a quello narrativo, mira a portare in luce il processo semiotico di risignificazione di concetti attraverso la loro reificazione scenica, processo che Bel mette in atto sperimentalmente, ispirandosi dichiaratamente alle teorie linguistiche di Roland Barthes e alle narrazioni di George Perec. L'originale e non facile analisi della performance *Nom donné par l'auteur* (1994) si snoda piuttosto lucidamente, cercando di individuare e razionalizzare le diverse modalità del-

la costruzione di relazioni/sintagmi significanti tra gli oggetti presenti e protagonisti in scena – tra i quali, alla pari, il corpo stesso del danzatore – che tentano di costruire un possibile nuovo discorso metalinguistico sulla danza stessa, sulla prossemica scenica e sulla relazione comunicativa e interpretativa performance/spettatore. Discorso complesso e controverso, di cui Burighel rileva giustamente, in chiusura, anche la forte valenza auto-referenziale, ovvero la sua portata strategica per la costruzione dell'identità autoriale di Bel, che si muove in un ambito artistico in cui i concetti di autore e di identità vengono conti-

nuamente e provocatoriamente rimessi in discussione.

Se nel primo scritto, dunque, l'analisi si sviluppa sul discorso teorico e progettuale intorno alla danza e ne porta in luce l'insita derivazione corporea, sensoriale, nel secondo, dalla concretezza della performance scenica, dove corpo e oggetti si incontrano in un dialogo materiale, si estrae la riflessione teorica, discorsiva. Nell'una e nell'altra modalità esplorativa, la danza rivela la ricchezza delle sue stratificazioni di senso e la molteplicità delle sue implicazioni linguistiche.

Eugenia Casini Ropa

Sayaka Yokota

La danza nel futurismo: la sensibilità corporea di Filippo Tommaso Marinetti

Nel presente lavoro, propongo una lettura dei manifesti futuristi di Filippo Tommaso Marinetti allo scopo di evidenziare le osservazioni sul corpo danzante e l'invenzione di una nuova arte coreica, da parte del futurismo italiano. Si tratta di una proposta di fondo con cui revisionare la simbiosi tra l'arte del corpo e la sensibilità futurista. La questione è stata esaminata come punto chiave nell'introduzione della mia tesi di dottorato, *La danza nel futurismo: Giannina Censi e la danza moderna*, discussa nel 2013²⁷⁸. A mio avviso, è necessaria un'attenta rilettura degli scritti futuristi dal punto di vista degli studi sulla danza, per esaminare i profondi mutamenti di percezione, rappresentazione e incarnazione, tradotti in maniera molteplice nello svolgimento delle arti futuriste.

Il movimento futurista, insofferente a staticità e passatismo, e caratterizzato da un infaticabile slancio in avanti, verso il futuro, si abbandona a mutamenti corporei e sensoriali radicali: questione non programmatica, ma di respiro, nervi, sensi, vibrazioni e brividi di velocità. La realizzazione di questa convinzione viene giustamente affidata al corpo umano ben allenato, al corpo danzante. Molti critici, invece, hanno giudicato la danza come un'arte minore per il futurismo, rispetto ad altri campi artistici. La nostra disciplina, infatti, occultata fra le attività teatrali futuriste, è stata spesso trascurata dagli studi sull'argomento fino ad anni recenti. Tuttavia, se si riesaminano in modo capillare le azioni provocatorie dei futuristi e la loro fede nella nascita di un'arte inedita, "nuova formula dell'Arte-azione"²⁷⁹, risulta evidente come *l'arte del corpo non sia rimasta episodio marginale all'interno del Movimento futurista*. Anzi, per la

²⁷⁸ La mia tesi di dottorato, *La danza nel futurismo: Giannina Censi e la danza moderna*, è stata realizzata sotto la convenzione di co-tutela tra l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna e la Tokyo University of Foreign Studies, con tutor Elena Cervellati e Tadahiko Wada. La discussione è avvenuta in Italia nel giugno del 2013, in Giappone nell'agosto del 2013.

²⁷⁹ Dall'opera *Guerra sola igiene del mondo*, di Filippo Tommaso Marinetti, pubblicata come monografia dalle Edizioni Futuriste «Poesia», a Milano, nel 1915.

genuina e intensa concentrazione fisica e psichica dei futuristi sulla figura in azione, il corpo danzante, a partire già dal cosiddetto periodo “eroico”, compare come tema preferito. Il danzatore, agile, è il solo che possa sentire impulsi e ritmi frenetici, e che riesca a esprimerli in alto grado, attraverso la reazione condizionata dei movimenti corporei. In effetti, con l’esplosione di *music hall* e teatro di varietà, il corpo danzante calamita prepotentemente sguardo, percezione, creatività degli artisti dell’epoca. A inizio Novecento, l’arte della danza “innova”, nel cuore vivo delle avanguardie europee: periodo febbrile nelle capitali, che ospitano stimolanti incontri tra danzatori, intellettuali, poeti, teorici, attori, pittori. Il futurismo non fa eccezione: Filippo Tommaso Marinetti, banditore di numerosi e scandalosi manifesti, benché dilettante nell’arte del corpo, mostra una spiccata chiaroveggenza nel rinnovare la danza in chiave futurista. Esaminiamo dunque i manifesti futuristi del fondatore. È fondamentale far emergere l’ideologia di Marinetti, focalizzandosi, in particolare, sul rapporto con il mondo della danza. In effetti, l’ideologia marinettiana è frutto di una sensibilità più corporea e intuitiva che artistica, e di una coscienza dell’influenza della rivoluzione sulla vita quotidiana e sul corpo umano. Dunque, esaminando i suoi scritti, verranno evidenziate intuizioni e invenzioni, lampanti e febbrili, derivate non solo da fantasie, ma da personali sensazioni fisiche e psichiche, dai nervi e dal corpo dello stesso autore. Grazie a questa particolare sensibilità, Marinetti, benché non fosse danzatore né coreografo, comprese la necessità di osservare il corpo umano, e *intui, soprattutto, la possibilità di stabilire una nuova arte del corpo.*

Marinetti, pienamente consapevole del fenomeno evolucionistico, sente l’urgente esigenza di riformare il corpo umano. Se la tecnologia rende possibile la massima velocità, attraverso comunicazione, informazione, infrastruttura e trasporto terrestre, marittimo e aereo, il corpo, i suoi cinque sensi, il suo movimento, e il suo essere nel mondo, devono necessariamente evolvere e adeguarsi alla modernità del mondo circostante. Il fondatore del Movimento concepisce una teoria dell’evoluzione, che vede l’uomo trasfigurato dalla bellezza della velocità e della macchina. A questo proposito, il manifesto più significativo è *L’Uomo moltiplicato e il Regno della macchina*, del 1910, in cui l’autore

elabora il concetto di sviluppo biologico, fiducioso nell'imminente miglioramento del corpo umano:

Bisogna dunque preparare l'imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore, facilitando e perfezionando uno scambio incessante d'intuizione, di ritmo, d'istinto e di disciplina metallica, assolutamente ignorato dalla maggioranza e soltanto indovinato dagli spiriti più lucidi.²⁸⁰

È necessario «uno scambio incessante», poiché movimenti fisici e gesti quotidiani, nella vita della metropoli, non ammettono immobilità. L'uomo deve riavvicinare le proprie facoltà alla massima velocità, e il mezzo che rende possibile tale fusione uomo-macchina è l'evoluzione del corpo stesso:

Noi crediamo alla possibilità di un numero incalcolabile di trasformazioni umane, e dichiariamo senza sorridere che nella carne dell'uomo dormono delle ali.

Il giorno in cui sarà possibile all'uomo [...] esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile [...] il Sogno e il Desiderio [...] regneranno sovrani sullo Spazio e sul tempo domati.

Sarà dotato di organi inaspettati: organi adattati alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui.

Possiamo prevedere fin d'ora uno sviluppo a guisa di prua della sporgenza esterna dello sterno, che sarà tanto più considerevole, inquantoché l'uomo futuro diventerà un sempre migliore aviatore.

Uno sviluppo analogo si nota appunto, fra gli uccelli, nei migliori volatori.²⁸¹

Marinetti, aderendo all'ipotesi ornitologica, sostiene la possibilità della nascita di un uomo non-umano e aviatore: «nella carne dell'uomo dormono ali». Trasformarsi in un uomo "eroe con l'ala" per volare in cielo, è un desiderio sincero, finalmente realizzabile grazie alla tecnologia dell'aviazione. Avere le ali, mezzo per volare in alto, sarebbe una formula razionale di un prototipo dell'uomo sviluppato. Marinetti esalta, molto prima di altri, l'uomo-aviatore; è, poi, di grande importanza sottolineare come le sue elaborazioni intellettuali derivino da sensazioni corporee personalmente sperimentate. Quindi le opere non saranno più quelle di pura fantasia, le creazioni marinettiane si baseranno, invece, sull'esperienza personale di librarsi libero nell'aria. Marinetti, infatti, realizza il sogno di volare in cielo, in occasione del Circuito aereo

²⁸⁰ *L'Uomo moltiplicato e il Regno della macchina*. La prima pubblicazione, in forma di volantino, a Milano, risale al maggio 1910; il testo sarà nuovamente pubblicato su *Guerra sola igiene del mondo*, del 1915.

²⁸¹ *Ibidem*.

internazionale di Milano, nel 1910. Scrive in *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, del 1912:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali.²⁸²

Marinetti racconta di nuovo il suo primo volo, nel manifesto, *La nuova religione-morale della velocità*, del 1916:

Quando volai per la prima volta coll'aviatore Bielovucic, io sentii il petto aprirsi come un gran buco ove tutto l'azzurro del cielo deliziosamente s'ingolfava liscio fresco e torrenziale. Alla sensualità lenta stemperata delle passeggiate nel sole e nei fiori, dovete preferire il massaggio, feroce e colorante del vento impazzito. Leggerezza crescente. Infinito senso di voluttà. Scendete dalla macchina con uno scatto leggerissimo ed elastico. Vi siete levato un peso di dosso. Avete vinto il vischio della strada. Avete vinto la legge che impone all'uomo di strisciare.²⁸³

Volontà, sogno e desiderio umani cercano l'esteriorizzazione corporea, come uno slancio che da invisibile voglia farsi visibile... come un immenso braccio invisibile... come il petto dove s'ingolfa l'azzurro. Il poeta futurista, pienamente consapevole della dimensione invisibile della coscienza umana, progetta dunque un "uomo moltiplicato", e per esprimere il sentimento non trascura la fisicità. Le sensazioni causate da fenomeni esterni vengono interiorizzate dal corpo:

La velocità distrugge l'amore, vizio del cuore sedentario, triste coagulamento, arterio-sclerosi dell'umanità-sangue. La velocità agilita, precipita la circolazione sanguigna ferroviaria automobilistica aeroplanica del mondo²⁸⁴.

Ecco il concetto chiave del corpo futurista: il flusso del sangue è la velocità interna al corpo dell'uomo moderno e, simultaneamente, il riflesso del flusso incalzante del tram, del treno, della macchina e dell'aeroplano. In questo modo, Marinetti descrive l'interazione tra velocità immanente al corpo, e trascendente

²⁸² *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Il manifesto, datato 11 maggio 1912, è diffuso prima in forma di volantino, in italiano e in francese, quindi pubblicato in italiano ne «La Gazzetta di Biella», il 12 ottobre 1912, e in tedesco in «Der Strum», n. 133, nell'ottobre 1912, a Berlino.

²⁸³ *La nuova religione-morale della velocità*. La prima pubblicazione, in forma di volantino, è in data 11 maggio 1916. Il manifesto sarà pubblicato a Firenze su «L'Italia futurista», anno primo, n. 1, 1 giugno 1916; poi, pubblicato anche in francese, a Parigi, e in russo, a San Pietroburgo.

²⁸⁴ *Ibidem*.

il corpo. In questo processo di ricerca, il fondatore concretizza man mano l'idea di un corpo ideale, corpo che possa mettere in scena un soggetto che trascenda le possibilità umane.

Già nel primo manifesto di fondazione del 1909, Marinetti descrive l'atto del danzare:

Verranno contro di noi, nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, protendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche.²⁸⁵

Nel momento immaginario dell'alternanza di generazioni, i suoi giovani successori giungeranno "danzando su la cadenza alata dei loro primi canti". In *Uccidiamo il chiaro di luna!*, inoltre, i futuristi, protagonisti del romanzo, escono dalla città passatista, mondo dei «vigliacchi», «con un passo agile preciso, che [sembra voler] danzare cercando ovunque ostacoli da superare»; gridando: «Vogliamo delle ali! Facciamoci dunque degli aeroplani!» In fine, «[Il biplano] si parte, nell'ebbrezza di un'agile evoluzione, con un volo vivace crepitante, leggero e cadenzato come un canto d'invito a bere e a ballare»²⁸⁶.

Così il danzare è espressione di speranza, gioia, e anelito al volo, desiderio di staccarsi da terra. Marinetti fa riferimento più volte a ginnasti ed equilibristi, come precursori del futurismo, osservando la loro capacità di esprimere sensazioni attraverso il corpo, perché solo l'alta agilità fisica è in grado di "performare" velocità, dinamismo e geometricità, che il fondatore vuole catapultare nello spazio teatrale futurista. Ne *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, del 1914, egli scrive infatti:

Abbiamo come precursori i ginnasti e gli equilibristi, che realizzano negli sviluppi, nei riposi e nelle cadenze delle loro musculature quella perfezione scintillante d'ingranaggi precisi, e

²⁸⁵ *Fondazione e manifesto del futurismo*. Il manifesto è pubblicato in francese sulla prima pagina del quotidiano «Le Figaro» parigino, il 20 febbraio 1909, data d'inizio del movimento futurista. In realtà c'erano già state diverse prove in Italia, il 5 febbraio a Bologna, poi a Napoli, Mantova, Verona, Trieste e Roma.

²⁸⁶ *Uccidiamo il chiaro di luna*. L'opera è pubblicata per la prima volta, in francese, nell'aprile 1909, in «Poesia», nn. 7-8-9; quindi diffusa in forma di volantino, nello stesso anno. Il romanzo sarà ripubblicato in diverse versioni. Corsivi miei.

quello splendore geometrico che noi vogliamo raggiungere in poesia colle parole in libertà.²⁸⁷

È interessante inoltre un riferimento ne *Il Teatro di Varietà*:

Il Teatro di Varietà offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, [per il] suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spirali di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinate, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare.²⁸⁸

Ginnasti, equilibristi, acrobati, giocolieri, ballerine e cavallerizzi sono *corpi esperti*, in grado di moltiplicare e intensificare se stessi. I corpi allenati alla rincorsa e al salto, azioni che preludono al volo, allo staccarsi dal suolo contro la forza di gravità, ispirano a Marinetti l'ideale "uomo moltiplicato", capace di esibire sensibilità e mentalità nuove attraverso senso del ritmo e tecnica rodada, artefice, quindi, di un'arte futurista del corpo. Sotto questo aspetto, è importante ribadire l'interesse di Marinetti per le potenzialità dell'espressione corporea. Nello stesso manifesto, egli sostiene l'utilità della danza anche a fini propagandistici: la danza, infatti, «spiega in modo incisivo e rapido i problemi più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati»²⁸⁹.

Quest'emblematica esibizione della Varietà ispirò al drammaturgo futurista uno spettacolo di danza, di tema sociale e bellico. Marinetti non cessa di ammirare la nuova arte del corpo, e, l'8 luglio 1917, pubblica un nuovo manifesto *La danza futurista (Danza dello shrapnel – Danza della mitragliatrice – Danza dell'aviatore)*; finalmente una danza con il "corpo moltiplicato dal motore".

Il 14 aprile 1917, provocando stupore, "meraviglioso futurista" sul palcoscenico, Giacomo Balla realizza un balletto senza danzatori per solidi e luci in movimento, al Teatro Costanzi a Roma in occasione della tournée dei Balletti Russi. Per il *leader* futurista, si tratta di un debutto trionfale del

²⁸⁷ *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. Il manifesto è pubblicato in forma di volantino, in data 11 e 18 maggio 1914, in versione italiana e francese, poi in «Lacerba», anno II, n. 6, il 15 marzo 1914 (*Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà*), e n. 7, l'1 aprile 1914 (*Onomatopée astratte e sensibilità numerica*).

²⁸⁸ *Teatro di Varietà*. Il manifesto è diffuso in forma di volantino, in data 29 settembre 1913, sia in italiano che in francese. È pubblicato in «Lacerba», n. 19, I, ottobre 1913, e in «The Mask», n. 6, 1913, a Firenze; poi in inglese in «Daily-Mail»; e in russo, in «Teatr I Iskusstvo», n. 5, 1914.

²⁸⁹ *Ibidem*.

futurismo nel mondo della danza; il fondatore racconta la serata nel proprio diario, dichiarando di aver anticipato la nascita della danza futurista:

Io scrivevo 8 anni fa, noi andremo alla guerra danzando. Ecco perché vegliando una notte di bianchi razzi lentissimi e di vampe veloci sulla riva d'un torrente imbottito di cadaveri io inventai la danza futurista dello shrapnel e della mitragliatrice.²⁹⁰

Questi appunti di Marinetti, evidentemente minuta del manifesto de *La danza futurista*, saranno portati a termine dopo tre mesi, con questo grido di premessa:

Io scrissi otto anni fa: 'Noi andremo alla guerra danzando e cantando!' Ecco perché oggi sulle rive imbottite di cadaveri della Vertoibizza, sotto una volta di traiettorie rombanti, fra mille vampe veloci, a ventaglio, mentre molleggiano bianchissimi razzi troppo lenti spasimosi estenuati, [...] ho avuto la visione nuova della danza futurista.²⁹¹

Proponendo un dramma coreico, Marinetti arriva perfino a elaborare il "libretto" di tre danze futuriste: *Danza dello shrapnel*, *Danza della mitragliatrice* e *Danza dell'aviatore*, con indicazioni su scenografia, costume e movimento della danzatrice protagonista. Rileviamo che le tre danze futuriste sono danze del *corpo autonomo*: non del *corpo anonimo*, ricambio sostituibile della massa; né del *corpo marionetta* impersonale, nascosto da costumi immensi, come avverrà negli anni Venti, anche all'interno del movimento futurista. Il fondatore del futurismo, invece, intuisce la possibilità di moltiplicare e intensificare le capacità umane proprio attraverso il corpo, per intenderci, attraverso l'organo e il suo funzionamento fisiologico. Infatti, Marinetti, nel suo "libretto", si affida a un corpo danzante, come protagonista della scena, esclusivamente al corpo della danzatrice.

È molto significativo per noi, il fatto che *Danza dell'aviatore* riproponga una problematica affrontata anche dai maestri di balletto agli albori dell'Ottocento: come si possa danzare in cielo come se si avessero le ali. In altre parole, Marinetti continua a "rincorrere" il sogno umano di volar danzando. Il

²⁹⁰ Marinetti, Filippo Tommaso, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, il Mulino, 1987, p. 70.

²⁹¹ La prima pubblicazione è ne «L'Italia futurista», anno II, n. 21, l'8 luglio 1917; il manifesto sarà ripubblicato con modifiche, in «Roma futurista», il 7 maggio 1920. La versione francese sarà pubblicata a Parigi ne «L'esprit nouveau», n. 3, 1920.

“libretto” marinettiano non viene messo in scena al momento della pubblicazione del manifesto, ma teoria e concetti del poeta futurista non devono, per questo, essere considerati insufficienti e irrealizzabili. Anzi, Marinetti ci mostra tutta l’acuta perspicacia con cui coglie sia l’innovazione, che in quegli anni attraversa il balletto accademico, sia lo sviluppo concettuale del corpo che danza. Infatti, l’idea marinettiana del corpo danzante, che simula l’aeroplano e volteggia in cielo, rappresenterebbe la versione sviluppata e modernizzata del corpo volante ottocentesco della danza “semi-aerea”. Se il balletto romantico realizza la danza “semi-aerea” con le ali all’epoca dell’aerostato, anche il sogno futurista di volare danzando sarà concretizzato da una danzatrice con le ali: le ali non sono più quelle femminili e leggere sulla schiena, ma quelle dinamiche e energico-meccaniche dell’aeroplano. Giannina Censi, formata alla scuola della Scala, completa la sua *Aerodanza*, nel 1931, con l’aeropoesia recitata proprio da Marinetti. Se Maria Taglioni, nell’epoca dell’aerostato interpretava un volo più leggero dell’aria, nell’epoca dell’aeroplano la danzatrice futurista, nel desiderio di creare una nuova danza, interpreta il volo acrobatico, impersonando la macchina volante dell’aeroplano²⁹².

Tornando al manifesto *La danza futurista*, a conclusione del testo, Marinetti esprime la propria intenzione per la nuova arte coreica:

Questo mio manifesto annulla tutte le danze passatiste che non si *devono rievocare, né esumare, né rinnovare*. Non esclude però altre concezioni di danze futuriste che i nostri geni novatori daranno sicuramente.²⁹³

Il Manifesto “si apre”, quindi, alla possibile nascita di migliaia di nuove danze futuriste. L’autore, importante sottolinearlo, non “pronuncia” il definitivo compimento dello stile di danza futurista. Convinto che possano nascere “altre” nuove danze, *alla futurista*, proprio quelle che erano mancate sino ad allora e ribadendo di aver sostenuto sin dall’esordio del Movimento le azioni-danza, il fondatore futurista dà il via alla concreta realizzazione della nuova arte coreica in un momento propizio all’azione.

²⁹² Cfr. Yokkoto, Sayaka, *Il corpo danzante del futurismo: storia dell’aviazione e tentativo di volare danzando*, in «Danza e ricerca», n. 3, novembre 2012, pp. 61-83.

²⁹³ *La danza futurista*, cit.

Per concludere, se Marinetti è incantato dalla bellezza della macchina, egli stesso cerca di esserne partecipe, con tutte le proprie forze, a ritmo di contrazioni muscolari, pulsazioni e palpitazioni, senza mai mettere in secondo piano il corpo rispetto alla coscienza: *Marinetti è convinto che il corpo possa "agire" la nuova arte futurista.* Consciamente o inconsciamente, il fondatore intuisce la possibilità di una nuova danza che realizzi la bellezza futurista: le potenzialità del corpo danzante, sempre in movimento nel tempo e nello spazio. Tutte queste sperimentazioni derivano, in realtà, come abbiamo già sottolineato, da un'acuta e insolita sensibilità: *la cognizione corporea di Marinetti è il sensore più attivo del movimento futurista.*

Giuseppe Burighel

I testi e la danza.
Jérôme Bel autore di *Nom donné par l'auteur*

Le langage est derrière tous mes spectacles: un dictionnaire actionne le processus de *Nom donné*; on trace des mots sur un tableau et sur les corps de Jérôme Bel; les t-shirts imposent leurs inscriptions comme des mots d'ordre dans *Shirtologie*; le performatif motive *Le Dernier spectacle*; je presse la musique pop de *The Show* pour lui faire sortir son texte [...]. Alors, oui, cette littérature performative semble bien être à l'horizon de ma danse.²⁹⁴

Premessa

In passato, ha narrato avventure, favole, miti, allorché fu posta al servizio di letterati, scrittori e scenaristi; ancora oggi, la danza, arte dell'effimero per eccellenza, si mostra capace di farsi racconto, attraversando così anche le vicende personali dei suoi stessi interpreti. Da questo punto di vista, la danza appare come l'estensione fisica del pensiero dell'autore, e lo scrivere la (o per la) danza l'atto che ne interpella il corpo.

Se continuiamo a volgere lo sguardo al passato, ci accorgiamo che non ci fu un professionista preposto a scrivere la danza - abbiamo riferito di letterati, a vario titolo «*amateurs*» o «*hommes du métier*», ma anche gli stessi *maîtres de ballet* hanno scritto storie per il balletto²⁹⁵ - i testi, invece, possono essere considerati delle varianti della medesima forma letteraria, ossia il libretto. Se in ambito musicale il libretto d'opera raccoglieva le parole dello spettacolo e conteneva le spiegazioni delle differenti scene di un balletto, il libretto di ballo, invece, era una sorta di scenario, la presentazione dell'argomento o del soggetto della coreografia. Il suo piccolo formato, spesso nemmeno fatto oggetto di pubblicazioni, si prestò a variazioni e adattamenti, ad esempio confluendo nel programma di sala dello spettacolo, figurando come sinossi legata alla partizione musicale, oppure comparando in un resoconto giornalistico²⁹⁶. Se si

²⁹⁴ Jérôme Bel intervistato da Goumarre, Laurent, in Id., *Jérôme Bel, la perte et la disparition*, in «Art Press», n. 266, marzo 2001, pp.15-18: p. 18.

²⁹⁵ Cfr. Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 53.

²⁹⁶ *Ivi*.

considerano, allora, le forme del balletto, è indiscutibile il rapporto di dipendenza che quest'ultimo ha intrattenuto con il libretto di scena. Il critico Philippe Varrièle, all'interno di una ampia riflessione sulle difficoltà a scrivere per la danza, ne ridefinisce, in ottima sintesi, il ruolo.

Écrire pour la danse, surtout dans la logique des dix-huitième et dix-neuvième siècles où le ballet se veut d'abord forme dramatique, c'est, dans l'esprit de l'époque, concevoir une action sous la forme d'un texte qui prend une place importante dans l'économie du spectacle: le livret.²⁹⁷

Forma letteraria autonoma alla fine del diciannovesimo secolo e all'inizio del ventesimo secolo, con l'avvento dei *Ballets Russes*, considera Varrièle, il libretto cambia ruolo, in quanto con Serge Diaghilev avviene una rottura con una certa tradizione narrativa della danza.

Serge Diaghilev n'envisage pas l'œuvre chorégraphique comme une action, mais comme la rencontre entre un chorégraphe, un musicien et un peintre. Le librettiste n'y a plus de rôle prépondérant et on remarquera facilement que si la galaxie des Ballets Russes agglomère des artistes de tous les domaines, les littérateurs en sont les plus absents, à l'exception de Cocteau, mais l'exemple n'est pas le meilleur.²⁹⁸

I testi che oggi si scrivono per parlare di danza, come intelligentemente osserva Varrièle, sembrano anch'essi curiose variazioni di quel modello. Di fatto, pur in un superamento delle forme narrative proprie del libretto, i testi che oggi ruotano attorno allo spettacolo di danza aprono, come si diceva, a diversi piani di racconto, e ciò anche a partire dagli innovativi e originali progetti autoriali dei coreografi.

Pourtant, il ne faudrait pas croire que la disparition du librettiste en tant que tel ait entraîné la disparition du livret. Celui-ci, dans l'esprit et même parfois dans la forme, est encore très présent dans la création contemporaine. Il a simplement changé de nom. On l'appelle maintenant «note d'intention», «argument», «note du chorégraphe» et c'est ce texte qui ouvre en général le dossier de présentation d'une œuvre chorégraphique lorsque le futur auteur de celle-ci sollicite une subvention auprès du ministère de la culture ou d'une municipalité. L'argument que l'on

²⁹⁷ Varrièle, Philippe, *Le maux pour le dire. La danse française contre sa critique* in Gioffreddi, Paule (a cura di), *A l'(a) (r)encontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 175-184: p. 176.

²⁹⁸ Varrièle osserva che Cocteau è presente nelle produzioni dei *Ballets Russes* anche in veste di disegnatore. Cfr. *Ibidem*.

retrouve dans tous les dossiers administratifs (ou pour la vente du spectacle) fonctionne dans un mélange unique de poésie maladroite et d'explications hasardeuses du propos sur les mêmes logiques que celles du livret. Dans le fond, la seule différence tient à ce que l'auteur en est souvent le chorégraphe lui-même.²⁹⁹

Alla ricerca di forme nuove di linguaggio: Jérôme Bel autore

A metà degli anni Novanta del secolo appena trascorso, nelle creazioni di buona parte dei giovani danzatori francesi³⁰⁰, con il ricorso a forme discorsive - interrogando le radici della danza contemporanea, la natura del corpo danzante, o cosa voglia dire fare teatro - anche le letture, in particolare di filosofi contemporanei, degli stessi danzatori, sono diventate fonti d'ispirazione coreografica. La danza sembra passare così dal piano che fu dell'azione - come ci ricorda Varrièle - allo spazio mentale di elaborazione del progetto coreografico, dove il testo, inteso allora come espressione del pensiero, o come riferimento intellettuale, apre a nuove forme di racconto. Di fatto, in virtù di un'idea della danza come spazio mentale, anche la relazione che essa intrattiene con i testi assume oggi nuove originali connotazioni: probabilmente di minore dipendenza dal testo, nel senso di un'arte che si limiterebbe a interpretarne le parole attraverso il corpo, e, invece, di maggiore complementarità, nell'idea piuttosto che, prima ancora di essere gesto, la danza sia espressione del pensiero. Questa mia riflessione è parte integrante di una ricerca di dottorato, in corso attualmente³⁰¹, dove si cerca di tenere conto degli aspetti discorsivi caratterizzanti in particolar modo l'espressione performativa della danza prodottasi in Francia nell'ultimo ventennio, col tentativo di specificarne, attraverso un esercizio interpretativo, le finalità, più genericamente considerate di rottura verso il sistema secolare della rappresentazione scenica. Nel caso di Jérôme Bel, esponente di primo piano di un'idea allora di danza "discorsiva",

²⁹⁹ *Ivi*, pp. 178-179.

³⁰⁰ Ci si riferisce a una generazione di giovani danzatori, quali Alain Buffard, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Claudia Trozzi, per citarne solo alcuni, che, di fatto, ha innovato la scena francese e internazionale, con pratiche e proposte coreografiche intese a sovvertire la concezione stessa della danza e del danzatore.

³⁰¹ La ricerca di dottorato *Herméneutique des discours chorégraphiques émergents. Le débat en France (1993-2013)* da me condotta, è stata avviata nel 2012 all'Edesta dell'Università Paris 8, sotto la direzione della Prof.ssa Isabelle Moindrot, e, a partire dalla sua seconda annualità, sulla base di una convenzione di cotutela, prosegue oggi anche al Dipartimento della Arti dell'Università di Bologna con la co-direzione della Prof.ssa Elena Cervellati.

considero i testi filosofici che il coreografo ha dichiarato essere stati una fonte d'ispirazione per lui.

Dapprima danzatore per Angelin Preljocaj, Régis Obadia, Daniel Larrieu, Caterina Sagna, Philippe Decouflé, nel 1992 Jérôme Bel cominciò a sperimentarsi anche come coreografo, con il desiderio di innovare il linguaggio teatrale, convinto che un autore, per potersi considerare tale, debba potere imporre un suo linguaggio. Nel frattempo, egli aveva conosciuto le teorie di Marcel Duchamp, letto gli scritti di molti filosofi, tra cui Michel Foucault, Gilles Deleuze, Louis Althusser e, soprattutto, Roland Barthes. Queste letture, da un lato rappresentarono il cibo per la mente dell'uomo, dall'altro sancirono l'atto di costruzione dell'identità dell'artista: da danzatore, quindi, a novello scrittore della scena. Scrittore per sua stessa ammissione, quando affermò di scrivere per la scatola nera della scena come lo scrittore scrive per la pagina bianca del libro³⁰².

All'epoca in cui, nel suo appartamento con l'amico danzatore Frédéric Seguette, egli lavorava al suo primo spettacolo (*Nom donné par l'auteur*, 1994), la lezione strutturalista, in particolare degli *Éléments de sémiologie* del filosofo Roland Barthes, era ben presente a suggerirgli la via da percorrere per la definizione di un linguaggio scenico. Barthes trattò la nozione di linguaggio sotto forma di dicotomie, come, ad esempio, la dicotomia fra lingua e parola, per mezzo della quale il linguaggio viene visto dal filosofo quale processo dialettico fra un sistema di valori, la lingua, e l'atto individuale di selezione e di attualizzazione realizzato dalla parola. Da qui, come passare da un sistema di significazione ad un altro diverso sistema significante? Barthes stesso, del resto, sottolinea che «la notion *Langue/Parole* est riche de développements extra- ou méta-linguistiques. On postulera donc qu'il existe une catégorie générale *Langue/Parole* extensive à tous les systèmes de signification »³⁰³. Il danzatore, lui, si troverebbe in una dicotomia del tipo *Passi di danza/Movimento*. Per risolverla,

³⁰² Siegmund, Gerald (a cura di), [intervista on line senza titolo], in «Jérôme Bel», www.jerome-bel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=divers%20%20tanz%20aktuell%20ballet%20, L'intervista si trova anche in versione cartacea sulla rivista «Tanz aktuell ballet international», marzo 2002.

³⁰³ Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, du Seuil, 1994, vol. I, pp. 1469-1516: p. 1478.

Jérôme Bel decide di passare dal sistema dei corpi danzanti ad un sistema di oggetti, sulla base del principio di reificazione, ovvero traducendo i concetti in cose, oggetti materiali³⁰⁴.

Communément, nous définissons l'objet comme 'quelque chose qui sert à quelque chose'. L'objet est, par conséquent, à première vue, entièrement dans une finalité d'usage, dans ce qu'on appelle une fonction. Et, par là même, il y a, spontanément sentie par nous, une sorte de transitivité de l'objet: l'objet sert à l'homme à agir sur le monde, à modifier le monde, à être dans le monde d'une fonction active; l'objet est une sorte de médiateur entre l'action et l'homme [...] Le paradoxe que je voudrais signaler, c'est que ces objets qui ont toujours, en principe, une fonction, une utilité, un usage, nous croyons les vivre comme des instruments purs, alors qu'en réalité ils véhiculent d'autres choses, ils sont aussi autre chose: ils véhiculent du sens; autrement dit, l'objet sert effectivement à quelque chose, mais il sert aussi à communiquer des informations; ce que nous pourrions résumer d'une phrase, en disant qu'il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet.³⁰⁵

L'idea di un «teatro di cose», riprendendo la definizione del critico Gerald Siegmund³⁰⁶, permise al danzatore Bel di ripensare la coreografia all'interno di un sistema di segni, e quindi di significanti e di significati. In tal senso, quali sono le circostanze che possono rinviare gli oggetti ad un processo di semantizzazione? A ben considerare, un tale processo di significazione ha inizio quando gli oggetti entrano in relazione gli uni con gli altri. Negli *Éléments de sémiologie*, Roland Barthes individua i piani che, già fin da Saussure in realtà, legano i segni linguistici: un primo piano dei rapporti è rappresentato dai *sintagmi*, «une combinaison de signes qui a pour support l'étendue»³⁰⁷; un secondo piano sono le *associazioni*, o piano *paradigmatico*. Il sistema coreografico degli oggetti esplorato da Jérôme Bel in *Nom donné* si presenta piuttosto come un sintagma, una forma concatenata di articolazioni, articolazioni che possono suddividersi in unità paradigmatiche all'interno dello stesso sistema.

³⁰⁴ Un primissimo esempio di reificazione nello spettacolo è dato dalla scenografia, realizzata con le lettere (N,S,E,O) dei quattro punti cardinali. Il concetto che qui viene reificato si legerebbe ad un'altra concezione dello spazio teatrale, attraverso quindi punti di riferimento geografici, e non più culturali, rispetto ai quali il pubblico può collocarsi e orientarsi, o meglio ri-orientarsi.

³⁰⁵ Barthes, Roland, *Sémantique de l'objet*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, du Seuil, 1994, vol. II, pp. 65-73: pp. 66-67.

³⁰⁶ Siegmund, Gerald, (a cura di), «Tanz aktuell ballet international», cit.

³⁰⁷ Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, cit., p. 1498.

Nom donné par l'auteur, uno spettacolo di oggetti

Presentato in *première* a Lisbona nel 1994, lo spettacolo *Nom donné par l'auteur* è annunciato sotto forma di definizioni. Il titolo è la definizione stessa di «titolo» tratta dal dizionario *Petit Robert*, e allo stesso modo il genere è dichiarato integrando la definizione di «spettacolo» alla *note d'intention* («spectacle: n.m. Ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions»)³⁰⁸. Queste definizioni, così come quella di «aria» o di «ombra» pronunciate nel corso dello spettacolo, rivelano la volontà di ridurre in termini discorsivi l'oggetto coreografico. Siamo, infatti, in presenza di un autore che interroga il linguaggio per mezzo di un dizionario, un elemento che è presente sulla scena insieme ad altri nove oggetti: un tappeto, una scatola di sale, un assegno bancario, un pallone, un paio di pattini da ghiaccio, una lampada tascabile, un aspiratore, un'asciugacapelli, uno sgabello, oltre ai corpi dei due danzatori, anch'essi ridotti a meri oggetti scenici³⁰⁹. La scrittura coreografica, senza alcun margine di improvvisazione, avanzando attraverso aggiunte e sottrazioni di elementi, sulla base di spostamenti dei corpi in orizzontale e/o verticale, e secondo disposizioni di oggetti - *agencements* - si presenta come la scrittura di un sintagma alla prova di commutazione. Ragione per cui, introducendo un cambiamento nel piano dell'espressione (dei significanti) si tenta di verificare se ciò porti ad una modificazione anche del contenuto (dei significati)³¹⁰. Che cosa cambia, dunque, nella costruzione del senso di un movimento quando si combinano all'infinito nello spazio una serie di elementi? Come prima azione, l'uno di fronte all'altro, i due danzatori (Frédéric Seguet e lo stesso Jérôme Bel), si offrono degli oggetti. Il sintagma che essi costruiscono si presenta come una articolata partitura scenica, partitura che io traduco qui con una sorta di espressione algebrica :

dizionario + pallone; sale + assegno; pallone + lampada; pattino + pattino; aspiratore in azione + lampada; sgabello + pattino; asciugacapelli in azione +

³⁰⁸ Dal comunicato stampa dello spettacolo.

³⁰⁹ «[...] je voulais utiliser le corps comme un objet et, bien plus tard, j'ai compris que cette objectivisation du corps correspondait à une vision de danseur. L'instrument du danseur étant le corps, il n'en est pas moins objectif que le violon du violoniste ou le sécateur du jardinier[...]». Bel, Jérôme - Charmatz, Boris, *Emails 2009-2010*, Paris, Les presses du réel, 2013, p.76.

³¹⁰ Cfr. Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, cit., p. 1502.

dizionario aperto; (dizionario aperto + lampada)+(sale + asciugacapelli); pallone + pattino ↔[inversione] pattino + pallone; pallone + sgabello; aspiratore in azione + tappeto sollevato; sale + sgabello; aspiratore in azione + asciugacapelli in azione; [BUIO; LUCE stessa scena] inversione del tappeto sul quale gli oggetti erano stati posizionati = inversione dei posti occupati dai danzatori = inversione dei punti cardinali sulla scena

Le combinazioni successive saranno costruite attraverso movimenti di sovrapposizione; si esplorano così le possibilità che un oggetto ha di contenere un altro oggetto, o, al contrario, di farsi contenere. Qualche esempio: l'assegno dentro il dizionario sul quale Frédéric è salito; Jérôme seduto sul dizionario con dentro l'assegno, e Frédéric in piedi sopra lo sgabello; il bordo del tappeto nel dizionario sul quale Frédéric è salito, e l'assegno sotto lo sgabello sul quale siede Jérôme; Jérôme seduto sullo sgabello con il dizionario a terra che prende il bordo del tappeto, e Frédéric in piedi sopra l'assegno. Questi sintagmi di oggetti intrecciati rivelano volumi e altezze diversi, imponendosi nello spazio con un movimento dei corpi e degli oggetti che dà luogo ad una danza minimalista. Jérôme Bel scrive la scena esplorando anche le dinamiche di causalità. Così, se uno dà un calcio al sedere dell'altro, o ancora, se uno tira il pallone, gli effetti (spostamenti) differiranno a seconda della natura dell'oggetto. Allo stesso modo, pensando di realizzare un sintagma circolare, il coreografo predispone una situazione in cui un primo oggetto trascina un secondo oggetto e così di seguito; ovvero, l'asciugacapelli respinge il corpo di Jérôme che aziona l'aspiratore utilizzato da Frédéric per aspirare il sale, salvo rovesciare lo sgabello con il dizionario sopra che viene raccolto dallo stesso Frédéric il quale, per liberarsi dai pattini a loro volta trascinati dai piedi, inavvertitamente dà un calcio alla scatola del sale che finisce così sul tappeto che farà poi volare l'assegno che viene raccolto da Jérôme finendo nelle tasche di quest'ultimo. I sintagmi diventano precari e fragili quando Frédéric cammina con il dizionario sulla testa e Jérôme si trova in equilibrio sul pallone, o anche quando Jérôme è in piedi sul pallone con il dizionario sulla testa. I sintagmi diventano impossibili quando i due danzatori cercano di riprodurre la forma spostando oltre le quinte i bordi della scena, ovvero spostando i quattro punti

cardinali che la delimitano. I sintagmi inventati da Jérôme Bel reificano così i codici scenici, mostrando lo spazio in termini di direzioni, di volumi, ma anche di limiti spaziali, o di sfida alla forza di gravità. In altri termini, Jérôme Bel disseziona i codici del linguaggio teatrale e coreografico - spazio, scena, passi di danza, prospettive - mirando ad un linguaggio tutto nuovo che si discosta propriamente sia dalla coreografia che dal teatro, pur restano un linguaggio della scena, e probabilmente fin troppo autoreferenziale rispetto ad essa.

Per quel che riguarda la dimensione dell'autore, nel rapporto che questi intrattiene con lo spettatore, anche in questo caso il filosofo Barthes sembra suggerire a Jérôme Bel la strada da percorrere:

un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se ressemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.³¹¹

La sparizione dell'autore, quale condizione necessaria per l'attivazione di un libero spazio interpretativo del lettore/spettatore, è sperimentata in *Nom donné* attraverso la dimensione spazio-temporale dei silenzi immobili, all'opera nei danzatori tra un *agencement* e l'altro degli oggetti. Se di morte propriamente dell'autore si può discutere riguardo la scrittura scenica di Jérôme Bel, al contrario, mi pare che il danzatore, già dagli esordi, metta in atto una vera e propria strategia per l'affermazione di un suo protagonismo autoriale. Ne darebbero prova gli inizi con la scelta del titolo dello spettacolo, *Nom donné par l'auteur*, l'annuncio dell'«addio alle scene» con *Le dernier Spectacle* (1998), e ancora il «ritorno in incognito» con lo spettacolo *Xavier Le Roy* (a firma di Jérôme Bel ma realizzato *in toto* dal danzatore Xavier Le Roy su alcuni principi di Bel), come anche il «sacrificio» di un ritorno sulle scene con *The show must go on* (2000): ci troviamo di fronte, allora, al racconto dell'ambizioso progetto artistico di un regista coreografo che, attraverso titolature, secondo una strategia degli annunci, e sulla base anche di logiche paradossali - l'autore non-

³¹¹ Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, du Seuil, 1994, vol.II, pp. 491-495: p. 495.

autore - è riuscito a creare le condizioni di una sua identificazione all'interno della «piccola comunità dell'arte contemporanea»³¹².

³¹² Si tratta di una espressione di Jérôme Bel nello spettacolo *Pichet Klunchun and myself* (2005).

