

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



anno X, dicembre 2018

Dipartimento delle Arti
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Danza e ricerca

ISSN 2036-1599

<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/n10-2018>

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

Direttore scientifico: Eugenia Casini Ropa

Comitato scientifico: Silvia Carandini (Università di Roma “La Sapienza”), Elena Cervellati (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), Vito Di Bernardi (Università di Roma “La Sapienza”), Susanne Franco (Università Ca’ Foscari Venezia), Concetta Lo Iacono (Università di Roma Tre), Rossella Mazzaglia (Università di Messina), Marina Nordera (Université de Nice), Édén Peretta (Universidade Federal de Ouro Preto), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Elena Randi (Università di Padova), Silvana Sinisi (Università di Salerno)

Coordinamento redazionale: Elena Cervellati

Redazione: Stefania Onesti, Giulia Taddeo, Carmelo Antonio Zapparrata

Progetto e elaborazione grafica: Édén Peretta e Carlo Fava

Sommario

	Pagina
Editoriale	5
di Eugenia Casini Ropa	
STUDI	
Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli	11
di Roberta Albano	
Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)	37
di Elena Cervellati	
“Imparare dai propri allievi”. Ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista «Balletto» (1955-1962)	55
di Giulia Taddeo	
Notturmo di <i>Café Müller</i>. Una lettura	85
di Roberto Fratini Serafide	
Lire les vers du ballet. <i>Signes</i> d'Olivier Debré et Carolyn Carlson (1997)	135
di Marie Cléren	
Danser la communauté comme une danse populaire. <i>Bit</i> de Maguy Marin	147
di Claudia Palazzolo	
“A continuous awakening movement”. Note sul <i>choreocinema</i> di Maya Deren	161
di Vito Di Bernardi	
“Beneath the threshold of perception”. Danza e fotografia live in <i>Held</i>, di Lois Greenfield e Australian Dance Theatre	175
di Arianna Novaga	
A Feminist Archeology of Collective Memory in Turkey. A Retrospective Look on Works of Movement Atelier with a Focus on <i>AHHval / cirCUMstances</i>	199
di Deniz Başar	
Oḍissī, una tradizione in transizione. Il <i>case-study</i> “Indian Odissi Classical Dance Ed Sheeran – <i>Shape of You</i>”	217
di Lucrezia Ottoboni	
Digressioni da ricerca sul campo sull'incorporazione della maschera in una cultura altra: il <i>Topeng</i> balinese	239
di Carmencita Palermo	

La creatività motoria dei bambini in ambienti musicali “riflessivi”. Uno studio sperimentale con il test Thinking Creatively in Action and Movement (TCAM) e la Laban Movement Analysis 273

di Anna Rita Addressi, Filomena Anelli, Marina Maffioli

Le danseur “optimisé”. Formation intensive et bonne santé: un pas de deux contradictoire? 303

di Camille Casale

La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell’arte 325

di Emanuele Giannasca

DOSSIER. VERSO UNA DANZA PER TUTTI

Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità 349

di Franca Zagatti

Vivere la danza, danzare la vita. Danze partecipate, danze esposte 371

di Elisa Guzzo

The Dynamics of an Expanding Friendship. Community Making in the Streets of Porto Marghera 397

di Ariadne Mikou

Intorno alla danza e al movimento non professionali 413

di Susana Zimmermann

VISIONI

BEEING SPACE, MY HOME IS THE COSMO, PERFORMING IS AN HABITAT, AFTER CHOREOGRAPHY THERE IS THE DANCE, NO MORE TITLES JUST EXPERIENCING THE SENSES OF THE WORLD, NO SITE SPECIFIC, POLITICAL SCORES, EXPANDED CHOREOGRAPHY, MEDITATION ON BEAUTY, MULTIPLE COMMUNISM, UNEXHAUSTED TECHNOLOGIES 427

di Cristina Kristal Rizzo

Editoriale

Giunti al decimo numero della nostra rivista possiamo ritenerci piuttosto soddisfatti della sua crescita e della sua diffusione, confermata dalla quantità e qualità degli scritti ricevuti da studiosi di varia nazionalità. Rimane tuttavia il rammarico delle farraginose e contraddittorie condizioni poste dall'ANVUR per un pieno riconoscimento della testata, unica nel suo ambito di studio a livello scientifico nazionale. Non vogliamo affrontare qui la discussione in proposito, che si sta svolgendo ad altri livelli, ma ricordiamo la necessità di valutare le riviste nel loro preciso contesto, senza imporre a priori modalità che risultino impossibili da rispettare nelle circostanze date. In tal modo si ottiene infatti soltanto di sbarrare il percorso a realtà editoriali che possono far crescere in consapevolezza e profondità alcune discipline minoritarie.

Dei tanti scritti ricevuti in risposta alla nostra chiamata, molti sono giunti a pubblicazione. Essendo il nostro laboratorio di studi aperto a ogni possibilità, anche in questo numero gli argomenti trattati e le metodologie utilizzate risultano i più vari. Un ordine latamente cronologico evidenzia come sempre l'interesse per la contemporaneità, ma segnala anche sguardi e riflessioni molteplici su problematiche ben differenziate. Soltanto due i contributi storici su secoli diversi dall'ultimo ed entrambi ben circoscritti, l'uno su Salvatore Viganò a Napoli e l'altro sugli scritti encomiastici in onore delle grandi *étoile* romantiche in Italia. Un'indagine sulle idee intorno alla trasmissione della danza, riscontrabili negli anni del secondo dopoguerra nella rivista «Balletto», segna il passaggio alla contemporaneità. Seguono tre saggi sulle inclinazioni poetiche di tre coreografe di grande rilievo per l'Europa negli ultimi decenni del secolo scorso, in cui gli autori analizzano e interpretano ciascuno – in un caso anche in termini criticamente provocatori – uno spettacolo peculiarmente rivelatore: *Café Müller* di Pina Bausch, *Signes* di Carolyn Carlson e *Bit* di Maguy Marin.

Un'interessante interpretazione della pionieristica sperimentazione “coreocinematografica” di Maya Deren e un'analisi dell'interazione performativa tra danza e fotografia in *Held*, dell'Australian Dance Theatre, affrontano problematiche interdisciplinari nel rapporto tra corpo e tecnologie visuali.

Un'originale relazione sulla danza moderno-contemporanea in Turchia e l'emergere del movimento femminista nei primi anni Duemila precede un'apertura verso l'Oriente e le sue tradizioni: da un lato, un caso attuale che suscita discussioni intorno alla modernizzazione della tradizione indiana della danza Odissi e, dall'altro, l'apprendistato intenso e nel pieno rispetto della tradizione vissuto da una danzatrice italiana a Bali.

Due interventi affrontano la riflessione su problemi odierni della formazione in danza. Un'équipe di ricerca presenta gli esiti di uno studio sperimentale sulla creatività motoria dei bambini attraverso l'uso di una tecnologia "riflessiva", capace cioè di riflettere i loro movimenti, mentre una sociologa relaziona sulla sperimentazione di metodi di formazione intensiva alla danza che possano salvaguardare l'integrità fisica e psicologica degli allievi.

Chiude la sezione *Studi* uno studio che si interroga in termini ontologici generali sulla danza vista nella prospettiva della teoria documentale dell'arte proposta dal filosofo Maurizio Ferrari.

Nello scorso numero di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» abbiamo lanciato una chiamata alla scrittura intorno a una problematica teorica e pratica particolarmente viva oggi in Italia ma presente in modi peculiari in molti paesi europei, ossia il fenomeno comunemente indicato come "danza di comunità" o "danza nel sociale", in ampia diffusione negli ultimi anni in due aspetti complementari. Da un lato come esperienze di "danza per tutti", svolte in ambiti educativi o sociali con persone comuni di ogni età, abilità, condizione ed etnia, ai fini di rivalutazione individuale e stimolazione dello spirito comunitario attraverso la comune esperienza artistica; dall'altro, come tendenza degli artisti della danza a coinvolgere nella creazione delle loro opere performative gruppi più o meno ampi di persone comuni. Questo ritorno alla danza come esperienza espressiva e artistica nella vita quotidiana di larghi strati di persone ha radici storiche, teoriche e tecniche che affondano antropologicamente molto lontano, ma che rivelano, nelle forme attuali, un nucleo fondante di idee e sperimentazioni risalenti all'inizio del ventesimo secolo. Nel corso degli ultimi cento anni, pensieri e pratiche diverse hanno collaborato a spargere i semi di quel che oggi si vede fiorire, nutrito e modellato dalle condizioni artistiche e sociali dei giorni nostri.

Abbiamo dunque chiesto a studiosi, critici e artisti coinvolti o interessati a questo tema, in Italia o altrove, di impegnarsi ad analizzare fonti, precedenti, eventi, pensieri e pratiche che lo illustrino e lo chiariscano da punti di vista diversi, conferendogli un giusto e meditato spessore sociale, culturale, artistico e iniziando a costituire un *Dossier* monotematico da inserire in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni».

Gli articoli ricevuti finora non sono stati molto numerosi e, soprattutto, sono mancate le voci dei nostri artisti, che ci ripromettiamo di sollecitare nei prossimi mesi. Ci sono tuttavia giunti interventi di notevole interesse teorico e critico, che iniziamo a pubblicare in un'apposita sezione, anche per stimolare altre visioni e prese di posizione. Sono i primi, interessanti squarci su un panorama ancora

non definito, che speriamo di portare in più chiara luce.

Una delle prime e più impegnate esperte nel settore ha stilato per noi un piccolo dizionario di parole che ritiene sostanziali nella pratica della danza di comunità e che vanno a costituire una vera e profonda dichiarazione preliminare di poetica. Prendendo spunto da due diverse manifestazioni spettacolari con coinvolgimento di persone comuni svoltesi a Torino, una nota critica e storica della danza contemporanea esprime il proprio punto di vista, non esente da perplessità, sul fenomeno in atto, mentre un'artista-ricercatrice greca di formazione anglosassone, analizzando un progetto coreografico urbano per più di cento persone svoltesi a Marghera, ne discute i fini e l'efficacia comunitaria. Infine un'artista argentina, coreografa e sperimentatrice dall'esperienza cinquantennale, ricorda le sue prime e precoci esperienze di laboratorio di danza con non professionisti negli anni Sessanta e Settanta.

Chiude infine il numero, nella sezione *Visioni*, un denso intervento della performer Cristina Kristal Rizzo intorno alla sua poetica e al suo ultimo progetto artistico.

Eugenia Casini Ropa

Studi

Roberta Albano

Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*

L'incendio del Teatro di San Carlo, avvenuto nella notte tra il 12 e il 13 febbraio 1816, fu un evento drammatico per la vita di Napoli che provocò una riorganizzazione della programmazione dei teatri reali e della vita artistica e musicale della città¹. Il coreografo Salvatore Viganò², insieme alla sua compagna e interprete prediletta, Antonietta Pallerini, si trovava in quel periodo nel pieno del suo contratto stipulato a Bologna il 6 agosto del 1815 che, a partire dal settembre dello stesso anno, lo impegnava fino a marzo del 1817³. L'incendio del teatro influì sull'andamento del rapporto di lavoro

*“Corrected in date 2019-02-19, see Erratum/Corrigendum (<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/9057>)”

1. Si veda Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Santabarbara Editore, Bellona (CE) 1994, p. 75.

2. Salvatore Viganò nasce a Napoli nel 1769, il padre, Onorato Viganò, danzatore e compositore di balli fu ingaggiato al Teatro San Carlo di Napoli nel 1768 e partecipò all'allestimento di spettacoli e feste per il matrimonio di Ferdinando di Borbone e Maria Carolina. Onorato Viganò lavorò a Napoli almeno fino al 1775, con una pausa romana nella stagione teatrale del 1771-1772. Successivamente si recò a Venezia alternandosi per molte stagioni con soggiorni a Roma. Nella città veneta Salvatore riceve la sua educazione ma debutta a Roma a soli tredici anni in vesti femminili. Sull'attività di Onorato a Napoli si veda José Sasportes, *La Danza*, in AA.VV., *Il Teatro di San Carlo*, Guida editore, Napoli 1987, I vol., pp. 373-375; Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in Flavia Pappacena (a cura di), *La danza in Italia*, Gremese Editore, Roma 1998, pp. 176-178; Flavia Pappacena, *Influenze francesi e stile italiano nell'esperienza artistica di Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), cit., 2017, pp. 19-59; Katherleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V (*La spettacolarità*), EDT, Torino 1988, p. 222. L'attività a Venezia di Onorato è presentata anche in Stefania Onesti, *Quella del piacere è la regola delle regole. Tracce di poetica in Onorato Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 61-75. La biografia di Salvatore Viganò è narrata in stile apologetico da Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Tipografia Guglielmini e Ridaelli, Milano 1838. Per una bibliografia essenziale su Salvatore Viganò si veda anche Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, Il Mulino, Bologna 1984. Notizie ed interpretazioni critiche sul lavoro di Viganò si trovano in Stendhal, *Vie de Rossini*, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, Paris 1854; Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, a cura di Pierre Brunel, Éditions Gallimard, Paris 1987; Henry Prunières, *Salvatore Viganò*, in «La Revue Musicale», numero speciale *Le ballet au XIX siècle*, 1 dicembre 1921, pp. 71-94; José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit.

3. «Bologna li 6 Agosto 1815. Resta accordato fra il Signor Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri di Napoli, ed il Sig. e Salvatore Viganò che per li primi sette mesi prossimi, incominciando il primo Settembre a tutto Marzo 1816, si pagheranno dal Sig. Barbaja alla fine d'ogni mese Franchi 1667, milleseicentossessantasette. Resta ulteriormente convenuto, che cominciando dal mese di Aprile 1816, fino tutto Marzo del 1817, si pagheranno al Sig. Salvatore Viganò Franchi 27000 dico ventisettemila ripartitamente ogni mese come sopra. In oltre il Signor Barbaja si obbliga di dare un decente quartiere al Sig. Viganò, quell'istesso che ebbe il Sig. Perotti, ammogliato. Il Signor Viganò si obbliga di comporre, e mettere in

ro con l'impresario Domenico Barbaja e il fedele biografo di Viganò, Carlo Ritorni, lo adduce come causa della fine del suo soggiorno napoletano dopo l'insuccesso del debutto della *Clotilde, principessa di Salerno*, che andò in scena il 15 novembre 1815⁴. La permanenza a Napoli di Viganò andò, invece, ben oltre la data dell'incendio e coincise precisamente con la fine del contratto. Nell'Archivio di Stato di Napoli, in vari fondi, sono presenti numerosi documenti che testimoniano in maniera dettagliata il soggiorno napoletano di Viganò e della Pallerini, la loro attività artistica e le loro vicende contrattuali con Barbaja, riportate al sovrintendente Duca di Noja e al Ministro dell'Interno⁵. Grazie alla consultazione di tali documenti inediti, alla possibilità di incrociarli con i libretti degli spettacoli e con i pochi articoli di giornali, si possono ricostruire i diciotto mesi del soggiorno napoletano di Viganò.

Il suo arrivo nella capitale del regno delle due Sicilie, avvenuto secondo contratto il 25 agosto del 1815, coincise con la prima stagione teatrale organizzata da Domenico Barbaja dopo il ritorno sul trono di Ferdinando di Borbone, che seguiva il decennio napoleonico che aveva visto il regno di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat. La programmazione di danza, in quegli anni, aveva avuto un importante sviluppo grazie all'arrivo di giovani coreografi provenienti dall'Opéra di Parigi. La danza francese, fin dalla fondazione del Teatro sotto Carlo di Borbone, era stata un riferimento importante per i vari sovrintendenti e impresari che avevano diretto le compagnie di artisti nei decenni successivi⁶. L'arrivo dei sovrani della famiglia Bonaparte a Napoli aveva determinato una definitiva virata verso lo stile coreografico francese, rappresentato dalle giovani leve che non trovavano facile accesso all'Opéra, guidata ancora per lungo tempo da Pierre Gardel⁷. Dalla collaborazione di compositori italiani come Gaspare Ronzi (attivo alla fine del Settecento), Pietro Angiolini (presente nelle stagioni dal 1801 al 1803) e Gaetano Gioja (che aveva dominato la scena napoletana nelle stagioni dall'autunno del 1803 al carnevale del 1808), nella primavera del 1808 si era passati a Louis Henry e Pietro Hus che, insieme al giovane Salvatore Taglioni, avevano riprodotto numerosi balletti già allestiti all'Opéra di Parigi tra

scena, non che dirigere quel numero di Balli nei Teatri di S. Carlo, e Fondo, che converranno al Sig. appaltatore Sud.o e di rendersi in Napoli per il giorno 25 del corrente Agosto. Sottoscritti Salvatore Viganò, Domenico Barbaja». Copia del contratto contenuto in ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 125. Si veda anche Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Danza e Ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, in corso di pubblicazione.

4. «Ma l'incendiamento del Teatro di San Carlo rendette colà inutile la sua presenza; e fu buono ch'ei ritornasse a Milano, ove nell'epoca più gloriosa die' a luce in gran copia entro breve tempo le più perfette sue produzioni». Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 117.

5. I documenti relativi all'arrivo e alla permanenza a Napoli di Salvatore Viganò e Antonietta Pallerini sono raccolti in vari fondi presenti nell'Archivio di stato di Napoli (ASN), in particolare nei fondi Ministero Affari Esteri, Teatri e Spettacoli, Ministero degli Affari Interni. Si tratta di copie di contratti, lettere tra il Sovrintendente Duca di Noja e il Ministro degli Interni, tra Domenico Barbaja e Sovrintendente, copie di atti legali, una lettera autografa di Salvatore Viganò, lettere autografe di Antonietta Pallerini.

6. Si veda Roberta Albano, *La danza al Real Teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio da Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in Luca Cerullo (a cura di), *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale europeo*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2017, pp. 83-118.

7. Ivor Guest, *Il balletto in Francia. II. L'Ottocento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V (*L'arte della danza e del Balletto*), Utet, Torino 1995, pp. 196-198.

cui anche vari titoli di Pierre Gardel⁸. Nel 1814 arrivò a Napoli anche Louis Duport, il ballerino allora più celebrato per virtuosismo e capacità tecniche, che aveva lasciato Parigi per incomprensioni con la direzione e aveva lavorato a Vienna e in Russia.⁹ Domenico Barbaja organizzò, in breve tempo, un nuovo spettacolo per il rientro della famiglia reale dei Borbone a Napoli nel maggio del 1815 e coinvolse Salvatore Taglioni, già sotto contratto, nato a Palermo e quindi suddito dell'allora ancora definito Regno di Sicilia. Il suo nuovo ballo fu *Bacco in Erepoli, o sia la vendetta di Giunone*, che apparve allestito un po' frettolosamente¹⁰.

Per la nuova stagione, che avrebbe avuto inizio nell'autunno successivo, la Corte e Barbaja vollero puntare su nomi italiani che rappresentassero un rilancio per il Teatro Reale: Gioachino Rossini e Salvatore Viganò. L'inaugurazione avrebbe dovuto avere luogo il 4 ottobre 1815 con l'opera rossiniana *Elisabetta Regina d'Inghilterra* e con il ballo *Clotilde Principessa di Salerno* di Viganò. A discapito delle intenzioni di Barbaja, il coreografo ritardò molto nell'allestimento del ballo, che debuttò solo il 15 novembre, provocando grandi disguidi nell'organizzazione teatrale e addirittura un'azione legale dell'impresario contro Viganò e la Pallerini¹¹. Lo spettacolo andò in scena per almeno otto repliche ma suscitò stupore per la scena "realistica" degli zingari che entravano in scena in maniera irruente e vivace, suonando pentole e strumenti umili, immagine poco accademica e non idonea alla severità della scena teatrale borbonica¹². Altri elementi anche "politici", come la citazione nel programma della *Clotilde* delle fonti storiche tratte dall'opera proibita dall'Indice ecclesiastico di Pietro Giannone¹³, potrebbero aver creato disagio negli ambienti della Corte e dimostrano la difficoltà di artisti e impresario ad adeguarsi ai veloci cambiamenti politici di quegli anni¹⁴. Dopo pochi giorni dal debutto della

8. Si veda Roberta Albano, *Il Teatro di San Carlo*, in AA.VV., *La danza in Italia*, Gremese Editore, Roma 1998, pp. 184-186.

9. Louis Antoine Duport (Parigi 1781-1853) fu primo ballerino a Parigi al Théâtre de la Gâté (1800) e all'Opéra (1801) e considerato il rivale di Auguste Vestris in capacità tecniche e virtuosismi. Si veda Ivor Guest, *Il balletto in Francia. II. L'Ottocento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, cit., p. 197.

10. «Giornale delle due Sicilie», n. 8, 31 maggio 1815: «Jersera comparve sul teatro di S. Carlo un nuovo ballo inventato e diretto dal Signor Taglioni. Questa composizione, animata dal prestigio di belle decorazioni e di una bellissima musica, fu prodotta sulle scene troppo immaturamente. Ci forma l'elogio di tutti gli artisti che vi hanno avuto parte, i quali non han curato di sacrificare tutto il loro amor proprio per far servire questo nuovo spettacolo a celebrare il giorno onomastico del Re. Applaudendo a questo nobile sentimento, quando S. A. R. il Principe Leopoldo parti dal teatro, il pubblico coronò con pieni suffragi le fatiche del Signor Taglioni: noi ci riserbiamo di dir qualche cosa della composizione, delle decorazioni, delle macchine e della musica di questo ballo, quando esso comparirà perfetto in tutte le sue parti.»

11. Si veda Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde Napoletana*, cit.

12. Sono note le rigide regole di etichetta che guidavano la vita teatrale del San Carlo soprattutto quando il Re era presente e che condizionavano anche gli allestimenti scenici. È evidente che Viganò dettava una rivoluzione performativa importante e non accettata dalle alte sfere della nobiltà napoletana e dalla famiglia reale in piena Restaurazione. In John Rosselli, *Artisti e impresari*, in AA.VV., *Il Teatro di San Carlo*, Guida Editori, Napoli 1987, pp. 27-60.

13. Si trattava della *Istoria civile del Regno di Napoli*, pubblicato nel 1723.

14. «[...] furono gli scrupoli senili di Ferdinando, deciso a pervenire ad ogni costo a un accordo con il papato, a far scomparire in un attimo il decoro della sovranità, il bene dei popoli, i progressi della cultura. Le trattative per la stipulazione del concordato, condotte per la parte napoletana dal Tommasi e per quella pontificia dal cardinale Ercole Consalvi, intavolate quasi subito dopo il ritorno del re a Napoli furono lunghe e complesse anche per gli ingombranti retaggi che la vecchia politica giurisdizionalista portava con sé e per le pretese dei negoziatori pontifici di riprendere le trattative dal punto in cui esse si

Clotilde, si dovette paventare il licenziamento di Viganò poiché, in una lettera al Marchese Domenico Tommasi, Ministro degli Interni e degli Affari ecclesiastici, il coreografo giustificava il proprio lavoro e chiedeva che venisse rispettato il contratto¹⁵. La petizione di Viganò ebbe successo perché il coreografo continuò il suo soggiorno a Napoli ma con una provvisoria pausa nell'attività. Infatti il nuovo gran ballo, previsto per la celebrazione del compleanno di re Ferdinando il 12 gennaio 1816, fu affidato a Louis Duport, che allestì la sua versione di *Cenerentola, La virtù premiata*, spettacolo sontuoso che restò celebre sulle scene napoletane¹⁶. Sembra che i costumi e le scene del ballo, materiali facilmente infiammabili, abbiano dato origine al fuoco nell'infuato incendio, che non provocò vittime ma la distruzione del teatro, ad eccezione delle mura perimetrali.

L'attività di Viganò continuò, come per tutti gli artisti delle compagnie reali, al Teatro del Fondo. Per il 30 maggio 1816, giorno onomastico di re Ferdinando, andò in scena il ballo eroico, *Gli Ussiti sotto a Namburgo*¹⁷. Il gran ballo eroico fu rappresentato con il primo atto della *Medea in Corinto* e con *L'Inno pel faustissimo giorno onomastico di Sua Maestà Ferdinando IV P.F.A. Re delle due Sicilie* di Angelo Maria Ricci, con la musica di Luigi Capotorti. Il ballo era già stato rappresentato alla Scala nella stagione di Carnevale del 1815¹⁸ con l'opera *L'ira di Achille* di G. Nicolini, era dunque una delle ultime produzioni scaligere di Viganò prima della *Samandria liberata* all'Argentina di Roma e del suo arrivo a Napoli alla fine di agosto 1815. Non si hanno particolari notizie riguardo la riuscita dello spettacolo, non fu redatta nessuna critica sul «Giornale delle due Sicilie»¹⁹. Si evince un esito positivo dal fatto che ebbe oltre venti repliche in quanto il ballo era ancora in cartellone nel mese di novembre del 1816. In relazione all'allestimento de *Gli Ussiti*, alcuni documenti di archivio riportano varie modifiche ai costumi dei paggi, eseguite negli ultimi giorni prima del debutto²⁰. Risultano, inoltre, due richieste di

erano interrotte nel 1741». In Angelantonio Spagnoletti, *Storia del Regno delle due Sicilie*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 177.

15. La lettera è pubblicata in Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde Napoletana*, cit.

16. *La virtù premiata, ballo magico / composto e diretto dal Sig. Duport / rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di San Carlo 'a 12 di Gennaio del 1816/ festeggiandosi la nascita di sua Maestà il Re Ferdinando IV, nostro augusto sovrano*, nella tipografia di S. M. degli Angeli a Pizzofalcone, Napoli, 1816. In Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella 10.13(28).

17. *Gli Ussiti sotto a Namburgo, ballo eroico in cinque atti, inventato e diretto da Salvatore Viganò, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo a' 30 Maggio 1816, per festeggiare il giorno onomastico di sua Maestà il Re Nostro Signore*, Tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella 10.17(21).

18. Il libretto consultato, conservato nel Conservatorio di San Pietro a Majella, contiene il frontespizio e la descrizione delle parti e degli interpreti, non la descrizione dell'azione. *Gli Ussiti sotto a Namburgo / primo ballo eroico* viene rappresentato insieme a *Il sindaco vigilante / secondo ballo comico / composti e diretti dal sig. Salvatore Viganò*, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, 1815. In Biblioteca Conservatorio San Pietro a Majella Rari 10.5.9(4).

19. Ho consultato il «Giornale delle due Sicilie» che nel diario degli spettacoli tra maggio e novembre 1816 enumera ventidue repliche.

20. «Napoli 22 Maggio 1816 Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri, e Fiorentini Eccellenza, facendomi carico di quanto V.E. viene di ordinarli col suo riverito foglio del 20 corr.te ho disposto che venga subito riformato il vestiario dei Paggi, e fatti ancora diversi altri accomodi per ridurlo a Carattere, compatibilmente colla ristrettezza del tempo, atteso il gran lavoro della Sartoria pel Ballo del Sig. Viganò, riservandomi poi a fare di nuovo il detto vestiario di tutto punto, quando si rimetterà in S. Carlo questo stesso spettacolo. Ho l'onore di rassegnarmi con tutto il rispetto di V. E. Umilis.° Devotis.° Serv.re Domenico Barbaja» in ASN, Teatri e spettacoli, fascio 51.

approvazione del programma, la prima in data 2 maggio²¹, la seconda, per alcune variazioni operate dall'autore pochi giorni prima del debutto, il 26 maggio, che ricevette risposta affermativa il giorno successivo²².

Il ballo è di argomento storico e tratta dell'assedio della città di Namburgo, inerme e priva di un forte esercito, da parte dei feroci Ussiti. Vista l'impossibilità di difendersi con le armi, il borgomastro ritiene di risvegliare l'umanità degli assediati facendo uscire in campo aperto tutti i fanciulli della città, compresi i propri tre figli. L'innocenza dei bambini conquista il rude cuore dei militari che accettano i ramoscelli d'ulivo della pace e rinunciano ad assaltare la città.

Confrontando le descrizioni dell'azione messa in scena da Viganò, nelle due diverse versioni, quella milanese e quella napoletana, si possono notare interessanti differenze che evidenziano il diverso modo di procedere del coreografo con lo stesso soggetto, a pochi mesi di distanza. La descrizione degli *Ussiti* scaligeri è tratta dai *Commentarii* che, come dice lo stesso Ritorni, si attiene «ad un programma di mano dell'autore»²³. Le descrizioni non riproducono la coreografia ma possono rendere l'idea di quale fosse il rapporto tra i momenti attribuiti allo sviluppo dell'azione e quelli relativi alla danza vera e propria. La relazione tra danza, pantomima e musica, è uno degli elementi centrali dell'opera di Viganò, che ha sempre interessato anche la visione critica nei confronti del coreografo²⁴. Sono infatti queste relazioni, di volta in volta modificate da una sorta di regia coreografica, che possono rendere la misura del progresso evolutivo di Viganò, che lo condusse, dopo il soggiorno a Napoli, al raggiungimento di una prassi creativa matura e compiuta, come appare nelle sue opere più apprezzate, quelle create al suo ritorno a Milano: *La Mirra*, *L'Otello*, *La Vestale*.

La prima differenza, analizzando le parti e i personaggi contenuti nei due libretti, è relativa ai ruoli principali che, nella versione della Scala, sono in numero minore in quanto il borgomastro Got-

21. «Napoli, 2 maggio 1816. Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale al Sig. Soprintendente Generale de' Teatri e Spettacoli. Sig. Soprintendente, In conformità del parere manifestatomi dal Revisore, approvo, che si rappresenti nel Real Teatro del Fondo il ballo composto dal Sig. Viganò che ha per titolo Gli Ussiti sotto a Namburgo; a quale oggetto vi respingo il programma che mi avete rimesso. Sono con distinta stima M. de Tommasi». In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

22. «Napoli, 26 maggio 1816. Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri, e Fiorentini A sua Eccellenza il Signor Soprintendente de' Spettacoli. Rimetto nuovamente il programma del Ballo Gli Ussiti al quale il compositore fece delle piccole innovazioni. Raccomando alla premura dell'E. V. affinché si compiacca appoggiarlo presso l'Autorità Superiore onde ottenerne l'approvazione per la stampa. Sono con tutto il rispetto dell'E.V. [...] Barbaja» «Napoli, 27 maggio 1816. Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale al Sig. Soprintendente de' Teatri e Spettacoli. Signore le respingo approvato il programma del Ballo intitolato Gli Ussiti destinato ad esporsi sulle scene del R. Teatro del Fondo la sera del 30 prossimo e le prego agradirne gli attestati della mia distinta considerazione [...]» entrambi i documenti sono contenuti in ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

23. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 111.

24. In proposito si veda Luciano Bottoni, *L'ombra allo specchio. Diacronia di una ricezione*, in Ezio Raimondi (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 45-144. Interessante è il lavoro sulla ricostruzione della pantomima di Viganò operata da Francesca Falcone con studenti dell'Accademia Nazionale di Danza e riportata in Francesca Falcone, *Raul, signore di Crechi, ossia La Tirannide repressa, di Salvatore Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 127-152.

toldo è anche l'artefice della proposta pacifica ed è quindi il protagonista dell'azione. Nella versione del San Carlo c'è Volfio, capo del Sestiere di palazzo, che esegue gli ordini del borgomastro Ildebrando, sacrificando tutti i suoi figli al tentativo di commuovere gli assediati, e si pone come antagonista del comandante degli Ussiti. La moltiplicazione dei personaggi che conducono l'azione ha il fine di coinvolgere più ballerini principali della compagnia e, dal punto di vista registico, ha il compito di enfatizzare il conflitto tra il senso del dovere, rappresentato da Ildebrando, e l'affetto paterno di Volfio nell'obbedire all'ordine del borgomastro. La versione milanese sembra, invece, incentrata più sulla valorizzazione dei gruppi: i cittadini, gli Ussiti e ben 50 ragazzi. Sono citati i ballerini seri, Giovanni Coralli, Antonietta Pallerini e Antonietta Millier, i primi ballerini per le parti serie, Nicola Molinari e Gaetana Abrami, e ballerini per le parti buffe, Giovanni Francolini e Celestina Viganò, ma non i personaggi che interpretano all'interno del ballo. Nel libretto di Napoli, invece, sono segnati i personaggi della trama ma non gli interpreti.

Ben più fortunati della Samandria furono nella stessa Milano, pel carnevale del 1815, gli Ussiti sotto Namburgo, nuovo dramma d'un genere tutto diverso dal Prometeo, genere d'istorica verità, di somma semplicità, e in un fecondissimo d'affettuose situazioni. Vedesi al cominciare la piazza vuota. È notte. Uno, ed un altro cittadino sopravengono sospettosi per la novella che s'appressa il nemico. S'avvicinano, si dan la mano, bisbigliano, crescono in numero, fan cerchio; arrivan altri: Che si fa? Conviensi avvisarne il Borgomastro. Lo chiamano; egli sovraggiunge; cerca calmar gli animi, e dice che ha mandati già esploratori; ma questi ritornano, e conferman le prime voci. Dassi nella campana; ecco, uomini, donne, fanciulli s'affaccian con lumi alle finestre, son sulle porte, in vari atti, se mivestiti, ma inguisa che l'azion non degenera dal l'alto genere della tragedia. Accorre gente dalle strade, sen'empie le piazza. Vien anche, seguita da matrone, la Moglie del Borgomastro Gottoldo, il quale sforzasi confortar ognuno; e dato ordine all'universal muovemento, spedisce ambasciatori al nemico, onde veder di placarne il maltalento. Quest'atto nella sua unità e verità è patetico incantevolmente. Il pregio suo caratteristico principale è quel cominciamento di solitudine, ombra e tranquillità, di crescente effetto e fermento: quindi il disegno, ed il contrasto di veramente vivi quadri.²⁵

Nella descrizione dell'azione del libretto napoletano appare evidente come l'inizio del primo atto sia del tutto diverso da quello di Milano.

Si celebra dal comune una festa per la notizia sparsa, che l'esercito degli Ussiti sia stato interamente battuto presso Lipsia dal valoroso Federico Burgravio di Brandeburgo. Ildebrando (il Borgomastro della Città) comparte un lauto rinfresco a tutta la nobiltà riunita nel palagio del Comune, spettatrice della popolare esultanza. Volfio presiede all'ordine in mezzo della piazza colma di donne, d'uomini, e fanciulli, che con giuochi di bandiere e cerchi infiorati, eseguiscano varie leggiadre danze nelle quali interviene pure Gertrude con i suoi tre pargoletti.²⁶

Viganò, dunque, adattò al pubblico di Napoli la *regia* dello spettacolo. Nella prima versione milanese, l'azione iniziava di sera nella piazza vuota che lentamente si riempiva dei cittadini spaventati da segnali che annunciavano l'arrivo degli Ussiti, pronti ad assediare ed attaccare la città inerme. Nella

25. *Ibidem*, pp. 107-108.

26. *Gli Ussiti sotto a Namburgo*, Napoli, cit., p. 4.

versione di Napoli, la scena iniziale era ambientata di giorno, nella piazza della Città in cui si festeggia la notizia della sconfitta degli Ussiti presso Lipsia, solo durante la notte, finita la festa, mentre tutti rientrano nelle case, arriva l'allarme che gradualmente si diffonde tra la popolazione. Come per la *Clotilde*, Viganò modifica a Napoli la regia dei suoi balli per enfatizzare i contrasti di climax da una scena all'altra e per inserire un numero maggiore di danze che, seppur contestualizzate con l'argomento del ballo, avessero maggior spazio, utilizzando anche attrezzi, cerchi e bandiere, per rendere animate e ricche le coreografie²⁷. L'inizio del secondo atto è simile nelle due versioni ed è ambientato nell'accampamento ussita che dà la possibilità di creare danze di massa e danze militari:

Il principio del second'atto ben ci fa argomentare che ivi starà il ballato, ma neppur da un cenno possiamo indovinare la bella dipintura d'un accampamento che nella rappresentazion vedevasi: le occupazioni, nonché i diletti de' soldati, altri lavando panni al fiume, altri forbendo le armi; e villanelle ch'entrano dal ponte negli alloggiamenti, recando viveri, ed il trescar militare con esse, e le stesse razioni distribuite a' soldati con ordine, a guisa d'una danza. Tutto è proterva gioja per lo sperato vicino acquisto di Naumburgo, di cui il duce Procopio, molto lodando quell'ardor feroce, promette il sacco e la preda. Riceve poi superbo gli Ambasciatori, (l'arrivar de' quali è al solito di grande effetto per la pittoresca popolazione di varie e molte figure nel fondo del quadro) e tolta ad essi ogni speranza di scampo, e licenziati, muove il campo, con bellissima marcia, ond' ha fastoso finale l'atto.²⁸

Sintetica ed ugualmente efficace la descrizione nel libretto napoletano:

Mentre la soldatesca, fra la gozzoviglia e le danze, saluta il dì nascente, esce all'improvviso dal maggior padiglione, il condottiero degli Ussiti, il feroce Procopio, insieme co' suoi primi Uffiziali egli applaude all'allegrezza delle truppe, addita loro le mura di Namburgo, le infiamma al vicino assalto, e promette loro in mercede il saccheggio di quella ricca città.²⁹

Il terzo atto è tutto incentrato sul consiglio dei Senatori della città che cerca una soluzione per liberarla dall'assedio e si immagina un quadro essenzialmente pantomimico:

Intanto i Padri in Namburgo son mesti e taciturni a consesso, a' quali reca ultima desolazione il ritornar de' legati. Consultano quindi fra loro, e rifiutano, come vano, ogni proposto partito di difesa. Allora Gottoldo espone sublime consiglio: vadano avanti, in difetto di abbastanza poderose armate schiere, i fanciulli della città, a far forza al cuore de' nemici: strano o, ma pur unico, che adonta dell'incertezza sua, prometta audace speranza di felice succedimento.³⁰

La descrizione del terzo atto nel libretto del San Carlo è più articolata e contrappone varie reazioni tra chi è favorevole e contrario alla proposta di mandare i fanciulli incontro al nemico. Ma è il quarto atto che, in entrambe le versioni del ballo, racchiude la parte più drammatica e patetica dell'opera, allorché si deve dare a Gertrude la notizia di mandare i propri figli di fronte al pericolo.

27. Per il confronto tra le tre diverse versioni della *Clotilde*, quella viennese del 1799, quella scaligera del 1812 e quella napoletana del 1815, si veda Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, cit.

28. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 108.

29. *Gli Ussiti sotto a Namburgo*, Napoli, cit., p. 6.

30. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 108-109.

Il quart'atto è nelle stanze del Borgomastro, ch'entra agitato da mille affetti, e soprattutto dal pensiero di dover disporre l'animo materno della Moglie a sì gran sacrificio. La quale poscia intendendo da lui l'inaudita novella, or prieghi adopera, or minacce per distogliere da sì fiero proponimento Gottoldo, che nonmeno di lei nel fondo del cuore da dolor trafitto, pure cogli sforzi di maschil virtù insiste nel suo divisamento, prima con dolci insinuazioni, poi all'ultimo con inflessibile impero. Allor Geltrude, tutto avendo invan tentato, implora almeno di tre figli, in dono le si risparmi uno. Repugna, poi ceder dee alfine il Marito; ma ecco nuova e più terribil lotta. Quale salverà una madre, quale ella stessa dannerà a morte? Quello sceglie, per questi si commuove, l'altro le si raccomanda. Nè men agitato intanto stà spettatore Gottoldo; ma il tempo scorre; Geltrude alfin vinta da disperazione, tutti i figli, fra cui non può por distinzione, or getta al padre, onde farlo più reo, or li richiama insieme al seno, per aspergerli di nuove lagrime; alfin cade dal sovrabbondante dolor vinta. In questo ecco turba di madri venir al Borgomastro, armate di congiurati pugnali, reclamanti contro il barbaro decreto, e ricusando dar il lor sangue al sacrificio; ma egli per risposta con loquace silenzio addita la Moglie semiviva, ed i propri figli già in man de' custodi. Cede lo stesso dolor materno all'ammirazione, e l'eroica virtù del Principe impera ad esse silenzio ed emulazione. Quanto bella possa riescir la pantomimica dipintura di così magnifica scena, anzi atto intiero, in cui vedesi, come per mezzo d'una lente, ingrandita, ampliata, renduta più fantastica la vicenda di Agamennone e Clitennestra in Aulide, non è difficile a supporre; è più arduo figurarsi alla mente come grado per grado ne' tanti passaggi degli affetti svolgesse questa fecondissima situazione il gran Dipintore.³¹

Nel libretto napoletano il dramma si svolge essenzialmente tra il padre, stretto dall'obbligo di obbedire da bravo cittadino all'ordine emesso dal consiglio e dall'amore paterno, e la madre Geltrude, che vorrebbe prima salvare i figli, poi almeno uno, ma che non sa quale scegliere e che, alla fine, pressata dalla folla delle madri che ha già obbedito all'ordine, cede al volere della legge.

Il quinto atto è incentrato sullo scontro tra le truppe degli Ussiti e i fanciulli vestiti di bianco. Nella versione milanese l'azione è delegata essenzialmente allo scontro tra i gruppi in scena:

Nell'ultim'atto, ch'è il risultamento del quarto, s'avanza l'esercito verso le mura, sprovvedute di difese e di difensori, e la scena va riempiendosi delle sopravvenienti squadre, che schieransi attorno per l'assalto. Quand'ecco apresi la porta a non attesa sortita. Precedon fanciulli in bianche vesti, con rami d'olivo. Retrocedon sorpresi que' soldati, che contro ferrate schiere si sarebber precipitati bramosamente. Procopio, che non sa la cagione di tale pusillanimità, s'avanza, e vedutala, vuol rimproverar i suoi, ma trovasi circondato da' pargoletti, che gli s'avvolgono alle ginocchia; cerca resistere, ordinar l'assalto; ma gli arditi fanciulli insistono, implorando pietà pe'padri loro, e prima a'soldati ammolliscono i barbari cuori, poi al Duce finalmente, cui un d'essi cangia in mano il rapitogli acciario nel suo ramoscello d'olivo. Intiero è il trionfo del l'innocenza, e dell'umanità: uomini ad uomini, sentendo umani affetti, non solo perdonano ma lascian intiera libertà, rinunciando all'agognato bottino. Le madri allora, già dalle mura spettatrici angosciose del tremendo spettacolo, si precipitan adesso per la porta a ricuperare a riabbracciar i figli.³²

Nel libretto napoletano l'azione si focalizza sullo scontro tra Procopio, il comandante degli Ussiti, e Volfio:

Procopio, ignaro della cagione che fa piegar le sue truppe, si getta furente nel loro mezzo, e prorompe in rampogne, e minacce, quand'egli pure si vede circondato da un gruppo di vezzosi

31. *Ibidem*, p. 110.

32. Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 110-111.

pargoletti, i quali, stringendogli le ginocchia, o baciandogli le mani, od inalzando al Cielo le supplichevoli palme, domandano grazie e pietà pe' loro padri. [...] Procopio, fremendo, scorge Volfio nel fondo, ed estimandolo l'audace autore di così fatta soverchieria, vuol punire la sua temerità col dare in prima morte a' suoi figli; Volfio, sbigottito, rabbrivisce d'orrore, ma, raccogliendo tutte nell'animo generoso le proprie forze, e risoluto di tutto sacrificare alla salvezza della patria, *sazia pure* (risponde al feroce Procopio) *col sangue dell'infelice mia prole la sete che hai di vendetta, pur che ad un tal prezzo si conceda la vita a gli abitanti di Naumburgo; Si lo concedo* (prosegue irato il fiero Ussita) *ma nell'istante cader vedrai nuotanti nel proprio sangue i figli tuoi; presto additami quai?* Volfio irresoluto e tremante gli chiede la mano in pegno di questo barbaro accordo, e nel punto che Procopio è per recargliela, i tre fanciulletti di Volfio corrono a ricovrarsi nel paterno suo seno, spaventati della morte che gli sovrasta, ed innalzando le tenere lor braccia in atto supplichevole, chiedongli una seconda volta la vita: gli altri fanciulli tutti si stringono intorno a Procopio, gridando: *grazia, grazia*. Questa terribile scena giunge finalmente ad intenerire ogni alma più feroce, ed a snodare anche il cuore dell'istesso Procopio [...].³³

È interessante notare il riposizionamento del focus dell'azione scenica nel quinto atto, che nella versione di Milano è incentrato sui gruppi, nel libretto si parla di cinquanta fanciulli, e a Napoli si sposta sui protagonisti. Si può ipotizzare che la scena del Teatro del Fondo fosse più piccola di quella della Scala e che quindi Viganò avesse voluto dare maggior attenzione ai singoli, non potendo allestire il ballo sul palco del San Carlo, all'epoca ancora uno dei più ampi d'Europa³⁴.

Nonostante le dimensioni ridotte del palco, nei mesi di ricostruzione del teatro massimo, l'attività teatrale napoletana era molto intensa; il Fondo offriva una notevole varietà di produzioni, restando aperto e attivo anche nei mesi estivi. *Gli Ussiti* si alternarono nella programmazione ad altre novità, tra cui il debutto di una donna nella coreografia, Giovanna Campilli, che compose il ballo eroico *Ippolita regina delle Amazzoni*, che andò in scena il 17 giugno del 1816³⁵. In primavera aveva debuttato *Venere pellegrina* di Pietro Hus³⁶. A settembre andò in scena *L'Aurora* di Salvatore Taglioni³⁷.

L'ultimo impegno di Salvatore Viganò si concentrò su quella che fu l'unica coreografia creata di proposito per la compagnia napoletana, il ballo comico *Il calzolaio di Montpellier*, che, con tutta probabilità, andò in scena il 19 Agosto 1816³⁸. L'approvazione del ballo da parte della censura, anche

33. *Gli Ussiti sotto a Namburgo*, Napoli, cit., pp. 11-12.

34. Le dimensioni del palcoscenico sono state ridotte intorno al 1840 per lavori di ristrutturazione del complesso architettonico che comprende teatro e appartamenti reali. In una lettera del 4 marzo 1840 il nuovo impresario Guillame si lamenta per i lavori che ridurranno lo spazio nel fondo del palcoscenico: «Eccellenza, con mio grave rincrescimento vengo ad apprendere, che senza indugio ulteriore vada a costruirsi un muro che tronca il Real Teatro di San Carlo dall'arco principale di fondo al Teatro. Questa operazione toglie all'Impresa i mezzi per dar grandi spettacoli, l'inabilita alla esecuzione di alcuni patti, che ha assunti nel contratto». In ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 117.

35. *Ippolita regina delle Amazzoni/ ballo eroico Tragico – pantomimo, inventato, e diretto dalla signora Giovanna Campilli, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo à 17 Giugno 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli 13(3-6).

36. *Venere pellegrina / ballo pantomimo / composto dal Sig. P. Hus, professore della scuola generale di ballo di S. M. il re delle Due Sicilie/ rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo la Primavera del 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella 10.25(25-27).

37. *L'Aurora / balletto mitologico pantomimo, composto da Salvatore Taglioni, Primo ballerino de' Reali Teatri e maestro della reale scuola di ballo detta di perfezionel Rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo / nella sera del dì 8 Settembre 1816*. Dalla tipografia Flautina, Napoli 1816. In Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella OI 11.13(54).

38. Il Giornale delle due Sicilie in quella data porta un titolo approssimativo *La calzolaia di Srasburgo*, in GDS, 19

in questo caso, è articolata in più richieste, la prima risale alla fine di giugno:

Napoli, 26 giugno 1816, Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale
Al Sig. Soprintendente de' Teatri

Sig. Soprintendente Vi respingo il programma del balletto intitolato Il Calzolaio di Montpellier; ed approvo che se ne permetta la rappresentazione nel R. Teatro del Fondo. Sono con distinta stima M. de Tommasi³⁹.

Negli altri documenti reperiti, appare chiara la trafila che ogni autorizzazione doveva percorrere da Barbaja al soprintendente e da questi al Ministro dell'Interno e viceversa. Successive varianti avevano bisogno di nuove richieste di approvazione, così avvenne a più riprese anche per il libretto del ballo che Salvatore Viganò stava preparando⁴⁰. L'allestimento del ballo comico, definito balletto nelle carte ufficiali, creò non poche preoccupazioni nella censura, nonostante le varie approvazioni. Nel genere comico, e nel modo di interpretarlo da parte dei ballerini, c'era qualcosa di difficilmente controllabile che preoccupava il sovrintendente, il duca di Noja, che scriveva una lettera al Ministro degli Interni in cui esprimeva alcune perplessità sugli allestimenti dei balli comici:

Napoli, 7 luglio 1816

Il Soprintendente de' Teatri e Spettacoli a Sua Eccellenza il Segretario di Stato, Ministro dell'Interno
Eccellenza

Fra giorni sarà prodotto sulle scene del Real Teatro del Fondo il balletto comico composto dal Sig. Viganò, che ha per titolo Il calzolaio di Montpellier di cui mi diedi l'onore di rimettere all'E.V. l'argomento, che fu munito di sua approvazione. Colgo questa occasione per pregarla, che tanto in questo, che in ogni altro balletto comico potendosi gli esecutori arbitrare a qualche azione non corrispondente al programma descritto, sia ciò l'oggetto della vigilanza di una persona, che potrà V.E. incaricare ad assistere in ogni concerto generale, che io farò disporre a bella posta due giorni prima della rappresentazione, per darsi luogo a qualche correzione in caso di bisogno. Spero che l'E.V. sia per approvare questa mia misura tendente ad evitare qualunque indecenza nello spettacolo.

Gradisca gli attestati della mia più distinta stima, ed alta considerazione M. Duca di Noja⁴¹

Si prospettavano, dunque, possibilità di improvvisazione che non venivano assolutamente viste di buon occhio dalla direzione dei teatri reali. In effetti, nonostante le precauzioni prese dal soprintendente, il ballo dovette suscitare scandalo, perché andò in scena solo per un giorno e non abbiamo trovato sui giornali alcun resoconto dello spettacolo. Il giorno successivo allo spettacolo partì un'informativa che chiedeva provvedimenti da parte del Ministro che così rispose al soprintendente:

agosto 1816.

39. In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

40. «Napoli, 30 giugno 1816. Domenico Barbaja Appaltatore de'Reali Teatri e Fiorentini a Sua Eccellenza il Signor Duca di Noja Soprintendente de' Reali Teatri e Spettacoli. Accompagno alla presente il programma del balletto che deve comporre il Sig. Viganò acciò sia spinto al Ministero di polizia per la relativa approvazione. Sono con profonda venerazione dell'E. V. Devot. Mo Servitore Domenico Barbaja». A questa lettera segue la risposta del Ministro: «Napoli, 3 luglio 1816. Il Segretario di Stato Ministro della Polizia Generale al Sig. Soprintendente de' Spettacoli. Signore le rimetto approvato il ballo intitolato Il Calzolaio di Montpellier, ch'Ella ha avuto la compiacenza inviarmi con sua del 30 scorso. Sono con distinta stima il Segretario di Stato Ministro della P. Generale». Entrambi i documenti sono contenuti in ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 36.

41. In ASN, Ministero degli affari interni, I inventario, fascio 932.

Napoli, 23 agosto 1816

Il Segretario di Stato Ministro dell'Interno Al Sig. Soprintendente de' Teatri

Sig. Sop.te ho letto il di lei rapporto di 20 del corrente mese sul conto del Sig. Viganò e sull'esito dell'ultimo ballo da lui composto intitolato *Il calzolaio di Montpellier* affinché io sia in grado di rassegnare a S. M. le misure, che Ella ha suggerito a questo riguardo, la incarico di farmi conoscere le condizioni del di lui contratto con Barbaja, e quant'altro convenga sull'assunto. Sono con distinta stima M. de Tommasi⁴².

Che cosa aveva scandalizzato nel balletto *Il calzolaio di Montpellier*? Del libretto napoletano non c'è traccia. Anche in questo caso giunge in nostro aiuto il Ritorni che ne riporta l'argomento nei *Commentarii*, in relazione ad una riproposta del balletto alla Scala nel 1819⁴³. Di questo ballo ha scritto Donatella Ferrari nel suo saggio *I balletti comici di Salvatore Viganò*⁴⁴, riportando l'argomento ed evidenziando l'occasione per Viganò di ironizzare sulla danza francese e sui suoi colleghi: «Non a caso Fleuré viene dalla Francia, da quella Francia che pareva aver ormai dimenticato la lezione di Noverre e dei suoi pochi seguaci, per tornare a far brillare la sua danza di puro virtuosismo»⁴⁵. Si può supporre, ricollegando le preoccupazioni espresse dal soprintendente nelle lettere al Ministro dell'Interno, che nel *Calzolaio* Viganò avesse preso in giro i suoi colleghi francesi, in particolare Duport, molto apprezzato dalla corte e dal pubblico? Si può anche ipotizzare che tra i protagonisti del balletto ci fosse la messa in berlina di qualche personaggio della corte? I dati a nostra conoscenza non danno una conferma in merito; ciò che è indiscutibile è che, dopo questa unica rappresentazione, Viganò non realizzò più nessuna creazione. Il balletto fu funestato anche da uno scontro tra Salvatore Taglioni e il maestro di violino che accompagnava il ballo durante la prova generale⁴⁶.

La rottura tra Viganò e la direzione dei teatri reali fu inevitabile e ne venne informato direttamente

42. In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36.

43. «Mons. Bottes marito geloso, dovendo andarne da casa per sue faccende, raccomanda a sua sorella Marta la bella Rosina. Vien in bottega a far il ganimede lo sciocco Absenzio, speciale, supplantato poi da mons. Fleuré maestro di ballo, che invaghisce di sua Arte la bella Rosa ed i Garzoni, e li fa ballar colle lor belle. All'arrivar di Bottes colui celasi, ma scoperto dal geloso, è discacciato. I Garzoni di bottega, dichiarando voler seguire la bell'arte di Fleuré, abbandonano il padrone, che rimasto solo, fa aiutarsi a lavorare dallo Speziale. Vien un venditore di vino, ed essi troppo ne assaggiano, sicché entrambi avvinazzati benbene, son portati altrove in due portantine, per ordin di certo ricco Finanziere. Nella casa del quale in una sala Rosa e Marta seguitano a prender lezione da mons. Fleuré, e danzan secolui a meraviglia. Da ultimo il terz'atto è nel giardino del Finanziere, ove il Calzolaio e lo Speziale dormono nelle loro portantine, e infine risentendosi, strabiglian di paura, veggendo balla sui piedistalli le finte statue. A grande stento pur possono finalmente sprigionarsi dalle lor carceri, ma uscendone, dan in una mascherata di Fauni e di donne Baccanti. Veggon anche certa fontana, ove un Sileno getta vino, ma volendo attingerne, l'umore si ritira, lasciandoli come due Tantali. Un pajo di leggiadre mascherette (son Rosina e Marta) li fa delirare. Vacilla la fedeltà del geloso ai vezzi della non riconosciuta moglie, dal che il Finanziere prende argomento per farlo accorto da doppii suoi torti, e tornalo in pace colla bella consorte, ed egli prendesi per isposa la Marta, terminando l'azione colle danze, che vi sono intrecciate però in tutti gl'atti con lodevole e per solito trascurato accorgimento». In Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., pp. 233-234.

44. Donatella Ferrari, *I balletti comici di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», volume 7, primavera 1989, pp. 79-97.

45. *Ibidem*, p. 95.

46. «Il Prefetto di Polizia al Sig. Soprintendente de' Teatri e Spettacoli. Signore, nel ballo intitolato *Il Calzolaio* si esegue, come ella non ignora, dal Professore Bossio, un concerto di violino. Nell'atto della prouva generale il ballerino Taglioni riprese il medesimo perché suonava fuori tempo. Il Professore Festa, credendo offeso il ceto in generale, tenne ricorso al commissario d'ispezione per redarguire il Taglioni del contegno tenuto verso del Bossio. L'autorità del funzionario di Polizia chiamò all'ordine i contendenti». In ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 51.

il re. Ma le “misure” contro il coreografo, suggerite dal sovrintendente nella già citata lettera del Ministro del 23 agosto, non portarono a una rottura del contratto. Domenico Barbaja, abile gestore di artisti, infatti, aveva già iniziato una trattativa con la direzione dei regi teatri di Milano per creare uno scambio tra Viganò e Louis Henry:

Napoli 24 Agosto 1816. Domenico Barbaja Appaltatore de' Reali Teatri e Fiorentini
A Sua Eccellenza il Sig. Duca di Noja

M'affretto riscontrare l'E. V. in proposito di quanto si è compiaciuta interpellarmi sul contratto Viganò.

Dopo l'accaduto incendio del Real Teatro San Carlo la scrittura del suddetto artista cadde nella stessa categoria degli altri personaggi conseguentemente decaduto da ogni diritto. Una verbale convenzione fece proseguire un contratto che doveva essere ratificato con scrittura la quale stesa e rimessa allo stesso per la segnatura fu da Esso ritenuta e passato sin' ora in silenzio, per l'articolo espresso salva superiore approvazione. La corresponsione mensile fu ridotta a 1500 franchi, e dal mandato di pagamento e dallo stato di ritenuta dell'1% a codesta Soprintendenza si verifica.

Per sciogliere ogni vincolo ancorché illegale [sic] ho da tempo iniziata la trattativa colla Direzione de' Cesarei regi teatri di Milano per la permuta de' compositori, così da cedermi M. Henry ed io lasciarci il Sig. Viganò. Si è scritto appositamente a Parigi a M. Henry invitandolo ad accettare coll'offerta di decorrere il suo appuntamento dal giorno del suo arrivo in Napoli secondo li fu corrisposto in passato.

Pendente il riscontro di M. Henry ho istigato il Sig. Viganò a proporre le sue pretese pel teatro di Milano ed eccole nella qui unita copia tali da attendersi da quella Direzione le sue decise intenzioni.

Di tutto ciò ne feci all'E.V. conoscenza col vivo della voca ed è in conseguenza che nutro la fiducia di aver operato sotto una regolare e giudiziosa cautela.

Accolga l'E.V. li sentimenti del profondo mio rispetto.

Dell'Ecc.za Vostra Obb. e Dev. Servitore Domenico Barbaja⁴⁷

Già da luglio Barbaja stava trattando con Angelo Petracchi, appaltatore del Teatro alla Scala di Milano, uno scambio per far partire Viganò prima del termine del contratto e far arrivare Henry da Parigi che, invece, avrebbe dovuto iniziare un contratto con Milano. La risposta di Petracchi a Barbaja mostra il desiderio di riavere Viganò a Milano ma, soprattutto, l'interesse di mantenere rapporti amichevoli e privilegiati con l'appaltatore attivo a Napoli.

Milano li 13 Luglio 1816

Il Cavaliere Angelo Petracchi Appaltatore de' Regi Cesarei teatri di Milano

Al Sig. Domenico Barbaja

Non meno a me che a tutta la Società nostra è stata comunicata dall'Amico e Socio Sig. Ricci la gent.ma sua del 28 Giugno che ci è stata graditissima siccome consentanea alle aperture da noi fatte, e specialmente coll'ultima mia.

Or venendo tosto alle cose, noi ci presteremo con tutta la premura all'effettuazione del cambio dei Compositori di ballo da lei propostoci, e tanto più volentieri in quanto che ci avvediamo poterle così tan cosa grata, e fors'anche utile per la sua apertura di S. Carlo, poiché non dobbiamo dissimularci che rafforzerà sempre più il nostro legame una sincera cooperazione ai nostri reciproci vantaggi.

Soloché siamo dubbi se questo cambio potrà effettuarsi per la strettezza del tempo, poichè venti giorni vi vogliono per proposte e risposte da Milano a Parigi, e circa ventiquattro da Milano

47. In ASN, Teatri e spettacoli, fascio 125.

a Napoli. Ella avrebbe potuto facilitar assai più la cosa se ci avesse dato un cenno, sulle proposte da farsi ad Henry, il quale ella sa andar sempre unito alla Queriau. Per togliere in parte questa difficoltà Ricci scrive oggi med.mo ad Henry nel modo che ravviserà nell'unita copia. A tenore della risposta che ne avremo regoleremo poi tra noi il rimanente anche rapporto a Viganò cui non si può far né da noi né da lei proposiz.e alcuna pel pros.mo Carnevale finché non sappiamo la decisione d'Henry.⁴⁸

Di seguito la lettera che in effetti Ricci inviò ad Henry per indurlo ad accettare il contratto a Napoli invece di quello di Milano:

Milano, 13 luglio 1816

Pregiato Amico

La presente servirà per confermarvi i sentimenti sinceri della mia inalterabile stima ed amicizia, e per notificarvi che in passato scrissi al Sig. Barbaja che voi, e Mad. Queriau eravate scritturati per il prossimo venturo Carnevale al nostro Teatro Regio, egli mi rispose che avrebbe bramato formare un piano per fissarvi anche per il suo Teatro di Napoli, e così stabilire per molto tempo un contratto che assicurasse voi una paga annuale, e servire in qualche stagione anche il Teatro di Milano. Desiderando io di servir l'amico Barbaja, e di fare ad un tempo cosa grata anche a voi, ve ne scrivo immediatamente onde averne prontissima risposta. Ditemi dunque se sareste contento del partito che aveste a Napoli dall'Impresa l'ultimo anno, che suppongo sarebbe accettato anche dal Barbaja.

Scrivetemi con decisione per abilitarvi a trattare definitivamente senza moltiplicar i carteggi, essendovi distanti e lunghe le corrispondenze.

Il trattato sarebbe per tre anni, ed io mi concerterei con Barbaja per le stagioni nelle quali doveste essere con me. Vi prevengo però che se Barbaja desiderasse che cominciate con lui, fin dal prossimo Carnevale, io non potrei esimermi dal compiacerlo nel qual caso sareste meco il Carnevale seguente.

A tutto resti tra noi due col massimo segreto. I viaggi da Milano, a Napoli sarebbero a carico delle due Imprese. Rispondetemi subito, e con dettaglio, e gradite questo pensiero, che parmi dovrebbe esservi di sommo vantaggio.

Sono col solito Aff.mo Amico e Servo G. e B. Ricci⁴⁹

Henry accettò il contratto napoletano ma non prima di terminare i propri impegni a Parigi. Ad agosto allestì il suo ballo *Sansone*. La notizia di questo spettacolo è riportata dal «Giornale delle due Sicilie» che risponde in maniera polemica alle critiche espresse sul «Journal des Débats» nei confronti del ballo di Henry e, in generale, del gusto dei balli italiani⁵⁰. In un periodo intenso di restaurazione del

48. *Ibidem*.

49. ASN, Teatri e Spettacoli, fascio 51.

50. «Ne' primi giorni di agosto, il Signor Henry produsse sulle scene di Parigi il suo Sansone, ballo pantomimico altra volta rappresentato in Napoli. Ciò è stato sufficiente perché nello stesso Journal des Débats un certo Signor X scrivesse: On dit que cete pantomime a fait les delices de Naples; ce n'est pas en faire un grand eloge. Les Italiens ont, en fait de ballets, le goût le plus detestable; ils y font paroître les Dieux à côte de Polichinelle. E queste frasi, che annunziano nell'autore un parrucchiere parigino di recente iniziato nella vecchia filosofia de' giornali, sono impresse in quel foglio medesimo, nel quale scriveva il francese Geoffroy, e nel quale scrive oggi il danese Malte-Brun. Gl'Italiani, i quali hanno in Napoli, in Milano, in Venezia, in Firenze i primi teatri del mondo, potrebbero dimostrare al Signor X essere stati essi i primi a portare sulla scena azioni regolari, e che tali furono i loro pantomimi fino al momento in cui vennero in Italia gli eserciti della rivoluzione. Fu allora che i Napoletani videro sulle loro scene e Monsieur Deschalumeaux e Cadet Barbieri e le mitologiche rappresentazioni spesso insultatrici del gusto e della ragione, e tante altre francesi bagattelle vivamente applaudite da' Francesi dominatori. Il Signore Henry diede in Napoli molti balli regolari, e tra questi il Sansone, il quale dovette la sua salvezza alle gambe del compositore ed alle decorazioni dell'egregio Signor cavaliere Nic[c]olini; ma nel Sansone rappresentato in Napoli non si vide l'Angelo apportatore della mascella d'asino della quale parla il Signor X; queste bellezze eran francesi, ed i Signor Henry le

potere borbonico dopo la monarchia francese, la polemica artistica si fondeva con quella politica, in una contrapposizione che vedeva complessivamente uniti gli Italiani, contro i Francesi, anche dalle *sponde del Sebeto*. Nonostante la rivendicazione del primato tutto italiano sulla capacità di mettere in scena *azioni regolari*, Emanuele Taddei, redattore degli spettacoli, dovrà, qualche settimana dopo, rendere conto della passione del pubblico napoletano per la danza francese. Anche se spesso erano stati lanciati ironici commenti verso gli sgambettamenti e le insulsaggini dei balli francesi, si dovette ammettere la predilezione per il massimo esponente del genere, Louis Dupont, a cui fu affidata l'inaugurazione del Teatro di San Carlo ricostruito. Il ballo *La virtù premiata*, che era in scena quando l'edificio era andato a fuoco, riaprì il teatro la sera del 12 gennaio 1817.

Gli ultimi mesi di Viganò a Napoli trascorsero in apparente inattività ma, probabilmente, si dedicò a progettare il ballo con cui avrebbe debuttato a Milano al suo ritorno: *La Mirra*⁵¹.

Antonia Pallerini, invece, continuò come prima ballerina a dividere le scene regie con le altre prime ballerine presenti nella compagnia: la Dubourg Taglioni, sorella di Salvatore Taglioni, sua moglie, la signora Peraud Taglioni, la Naley-Neuville, la Ronzi, la Mersi e la veterana Signora Raffaella Tarsia. Sale alla ribalta della cronaca teatrale quando per la stagione di Carnevale del 1817, al termine del contratto, Antonia Pallerini chiese direttamente che le venisse concessa una serata di beneficio al Teatro di San Carlo, con appalto sospeso, così come previsto dal suo contratto. La richiesta non venne approvata e il rifiuto diede il via ad un'azione legale della Pallerini contro Barbaja. Nonostante il Tribunale di Commercio, uno dei vari Tribunali del regno, desse ragione alla Pallerini, la serata in suo beneficio non fu data e a nulla valsero le lettere scritte dalla ballerina in varie date⁵². Il re, la soprintendenza dei teatri e Domenico Barbaja furono inflessibili. Tale ostinazione, rileggendo il carteggio, va attribuita a due motivi. Il primo è che nei confronti della Pallerini vi fosse una considerazione insufficiente a meritare tale privilegio, il secondo è relativo al timore che altri artisti potessero reclamare il rispetto dei contratti precedenti all'incendio del teatro⁵³. Infatti, in un post scriptum del Duca di Noja al Ministro degli

riserbò per il teatro di Parigi». In «Giornale delle due Sicilie», n. 207, 30 agosto 1816.

51. Nel suo saggio sulla *Mirra* Ornella Di Tondo ipotizza che tra le fonti che avevano ispirato Viganò nell'affrontare la tragedia dell'Alfieri, ci fosse un libello pubblicato nel 1813 a Napoli *Lettera di due Amici al Signor...Intorno alla Mirra, tragedia di Vittorio Alfieri*, nella Stamperia Flautina, Napoli, 1813. Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, e indarno*». *La Mirra da Vittorio Alfieri a Salvatore Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma, 2017, p. 212.

52. «Napoli 8 Febbraio 1817. Sacra Real Maestà, Antonia Pallerini una delle prime ballerine nel Real Teatro di S. Carlo umilmente prostrata al Trono della M. V. fidando della magnanimità e clemenza della medesima ardisce porgerle le più vive suppliche perché si degni accordarle la grazia del real dispaccio per la serata del suo beneficio, che le compete nel corso del presente Carnevale in detto Teatro, ed esente spese. Essendo questo il solo mezzo che si possa offrire all'umilissima Oratrice quella risorsa ch'è dovuta alle sue fatiche ha cara la fiducia che la M.V. vorrà pur farle godere questo luminoso tratto di clemenza di cui ha voluto essere generosa in simile circostanza cogli altri Artisti suoi compagni, ai quali si lusinga di non essere stata inferiore in punto di zelo e diligenza di servizio». ASN, Teatri e spettacoli, fascio 36. Altre tre sono datate 15, 20 febbraio e 1 marzo 1817 e le riportiamo in Appendice.

53. Nella relazione dell'udienza registrata nella cancelleria del tribunale di Commercio la tesi dell'avvocato di Barbaja era che il nuovo contratto avrebbe annullato quello precedente. Invece venne accettata la tesi dell'avvocato della Pallerini che riteneva che il nuovo contratto annullava solo le parti ridiscusse ma per quelle che non venivano citate nel rinnovo, valeva

Interni si legge:

PS Aggiungo a quanto ho di sopra rassegnato all'E. V., che quando anche il Sig. Barbaja venisse condannato in esito di tutti i gravami alla serata di beneficio nel Real Teatro di S. Carlo in favore della Pallerini, a me sembra, che questa non le si possa accordare con appalto sospeso, essendosi la M. S. sempre degnata di concedere questa grazia 'a primi talenti e soggetti di alta riputazione'; anche perché la ristrettezza del tempo, e la necessità di darsi agli appaltati le rappresentazioni promesse, sono tanti ostacoli ragionevoli alla domanda della ricorrente, potendo anche questo esempio dar luogo ad uguali domande di artisti di simil merito, che hanno maggiori titoli da poterla implorare.⁵⁴

Allo stato attuale della ricerca dei documenti d'archivio non ci è dato sapere se la vertenza fu risolta con il pagamento di un indennizzo, al posto della serata di beneficio che in effetti non ebbe luogo. La ballerina rifiutò una serata al Teatro del Fondo che le fu proposta in alternativa⁵⁵. Pallerini e Viganò restarono a Napoli fino allo scadere del contratto il 30 marzo del 1817, come comprovato anche dalla corrispondenza esistente negli archivi del Teatro alla Scala, per iniziare una stagione di successi che li consacrò alla storia e alla critica internazionale⁵⁶.

Dalla corrispondenza tra Barbaja e Petracchi, così come dalle polemiche suscitate sui giornali tra danza francese e italiana, si deduce una vivace attenzione nei confronti dell'arte coreutica a Napoli. Ciò non nega il silenzioso ostracismo avvenuto, invece, nei confronti di un coreografo apprezzato come Viganò. È un dato di fatto che sugli *Ussiti* non furono scritte critiche, nonostante le numerose repliche, e nessuna presentazione fu fatta da parte dei giornali per l'ultimo ballo, *Il calzolaio di Montpellier*. La realtà teatrale napoletana, che aveva atteso l'arrivo di Viganò con grande entusiasmo, come ritorno al ballo pantomimo⁵⁷, dopo i suoi spettacoli rimase in qualche modo turbata dallo stile del coreografo. D'altra parte non era la prima volta che nella sua carriera Viganò si scontrava con chi vedeva nel suo lavoro una pericolosa espressione di teatro "giacobino". A Vienna le esibizioni di Viganò e della moglie Maria Medina avevano contribuito al superamento della gestualità rococò che il vento della rivoluzione francese aveva diffuso in tutta Europa in teatro e anche nella moda e nei costumi⁵⁸. Ricordiamo che

il contratto precedente. Poiché nel contratto elaborato dopo l'incendio del teatro non si parlava di serate di beneficio, si accettava la validità del primo contratto. Si veda il documento riportato in Appendice.

54. Lettera dell'11 febbraio 1817 del soprintendente Duca di Noja al Ministro degli Interni Marchese Tommasi, in ASN, Ministero dell'Interno, II Inventario, fascio 4353.

55. «Inutili però sono stati i mezzi tenuti giacché la Signora Pallerini non ha voluto accettare proposizioni di accomodo, malgrado, che il Sig. Barbaja a mio riguardo avesse condisceso a darle un'intera serata al Fondo franca di spese, prima di terminare il carnevale corrente». Lettera dell'11 febbraio 1817 del Soprintendente dei teatri al Ministro dell'Interno in ASN, Ministero dell'Interno, *Ibidem*.

56. Si veda Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, e indarno*», cit., p. 211, nota 52.

57. L'arrivo di Viganò era stato presentato come un importante evento nel 1815. «Si annunzia vicino il ritorno del Signor Duport e l'arrivo del Signor Viganò, l'uno e l'altro cari a Tersicore, il primo per il valore delle sue gambe, il secondo per la felicità delle sue composizioni pantomimiche. È questa una buona nuova per gli amatori del teatro: sotto la direzione del Signor Viganò noi possiamo oggi concepire la speranza di vedere allontanate dalle nostre scene quelle gelide composizioni che vi regnano da gran tempo, le quali mentre parlan tanto all'occhio, nulla han mai detto al cuore, ed accolte la prima sera fra gli applausi dello spettatore sorpreso, terminano alla seconda quasi sempre fra gli sbadigli dello spettatore annojato». In «Giornale delle due Sicilie», n. 83, 26 agosto 1815.

58. «Così il "passo a due in rosa" danzato da Madame Viganò in calzamaglia, vestendo solo tre svolazzanti gonnell-

Napoli non ne era rimasta affatto estranea, anzi, nei salotti nobili, già nel 1793 Lady Hamilton aveva scandalizzato con i suoi *tableaux* classicheggianti. Ma l'atmosfera politica di fine Settecento a Napoli non era come quella dei primi mesi della Restaurazione. La feroce repressione operata da Ferdinando e Carolina dopo la rivoluzione napoletana del 1799, aveva creato un precedente intimidatorio per i fautori dell'ambiente progressista napoletano i quali, durante il periodo napoleonico, erano diventati partecipi della nuova classe dirigente ma mantenevano un profilo prudente. Al ritorno a Napoli, con l'appoggio militare austriaco, Ferdinando, ormai vecchio e indebolito, nonostante i continui cambiamenti politici, inglobò nel nuovo regime gli ufficiali e i funzionari murattiani, quindi anche l'atmosfera culturale viveva un conformismo di comodo⁵⁹. Non vi fu dunque una particolare difesa della visione artistica proposta da Viganò se non, come accennato a più riprese sul «Giornale delle Due Sicilie», una contrapposizione tra ballo francese e una generica pantomima italiana. Ma la scena musicale e coreografica, gestita dal vivace Domenico Barbaja, era ricchissima e varia come dimostra sia la presenza di tanti giovani coreografi francesi, sia l'esplosione del genio creativo di Gioachino Rossini, che proprio in quegli anni iniziava il periodo più fertile della sua produzione⁶⁰.

Si ritiene, quindi, che il soggiorno napoletano di Viganò, e la frequentazione di un ambiente coreografico molto vario, come quello dei teatri reali, abbia influenzato il suo lavoro successivo in una maniera che finora non è stata abbastanza sottolineata. Le modifiche apportate a coreografie già messe in scena prima di arrivare a Napoli, con l'inserimento di un maggior numero di momenti di danza, non erano solo una concessione dettata da opportunismo nei confronti del gusto del pubblico napoletano. Si trattava di una continua elaborazione che Viganò operava nella ricerca di una nuova sintesi tra gesto tecnico e gesto espressivo in un'atmosfera culturale, musicale ed estetica che era in veloce cambiamento. Di questo processo si trovano evidenti tracce sia negli scritti del Ritorni, sia nella ricezione degli spettacoli milanesi degli ultimi anni. La *Mirra*, realizzata appena rientrato a Milano, risente «di una nuova importanza accordata alle danze e al movimento delle masse, la scrupolosa resa dei costumi e delle cerimonie antiche», secondo l'approfondita analisi del ballo operata da Ornella

line di crespò che in effetti sottolineavano la sua nudità, dopo una impressione di rivoltante sfacciataggine, produce una sensazione enorme, quasi mostruosa: la coppia rappresentava il punto di svolta dell'arte antica e di quella moderna (*der Wendepunkt der alten und neuen Kunst*)e insieme il punto solstiziale del vecchio e del nuovo gusto». Importante è la breve traduzione della testimonianza di Caroline Pichler alle esibizioni viennesi della coppia Viganò citata in Luciano Bottoni, *L'ombra allo specchio*, cit., p. 62. Importanti anche i commenti indignati di Ferdinando e Carolina, sovrani partenopei e suoceri dell'imperatore austriaco conquistato da Maria Medina, Madame Viganò. Si veda Francesca Cotticelli, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in Giulio Sodano e Giulio Brevetti (a cura di), *Io, la Regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Politica, fede, arte e cultura*, in «Quaderni Mediterranea-ricerche storiche», n. 33, online: www.mediterranearichestoriche.it. (u.v.: ottobre 2017).

59. Si veda Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 1992, p. 190.

60. «Per molti versi la conduzione dei teatri reali non aveva un corrispettivo con quella degli altri teatri italiani. Il termine più esatto di confronto è forse Parigi, con la quale Napoli, la città più ampia e popolosa d'Italia e capitale di un regno, accentuò le sue somiglianze nel periodo in cui fu governata dai Bonaparte». In Bruno Cagli, *Al gran sole di Rossini*, in Bruno Cagli – Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Electa, Napoli 1987, p. 135.

Di Tondo nel suo recente saggio⁶¹. Indipendentemente dal giudizio che la vivace critica milanese attribuì a questa maggiore presenza della danza, negativo quello della «Gazzetta di Milano», positivo quello del «Corriere delle Dame», sembra rilevante che la ricezione del pubblico notasse un nuovo processo creativo del coreografo. Unanimi sono le lodi per l'ammirevole ed emozionante interpretazione del ruolo della protagonista da parte della Pallerini. A Napoli la ballerina, oltre che nelle coreografie di Viganò, aveva danzato in molte produzioni di altri coreografi e fu apprezzata nel ruolo comico-grottesco di una delle due sorellastre di Cenerentola ne *La virtù premiata* di Duport che, come abbiamo visto, andò in scena al San Carlo nel gennaio del 1816 e poi nello stesso mese dell'anno successivo alla riapertura del teatro. Da non trascurare, per la crescita artistica della Pallerini, la presenza della cantante spagnola Isabella Colbran, compagna di Domenico Barbaja e poi futura moglie di Rossini. La Colbran era, in quegli anni, la protagonista indiscussa del melodramma napoletano e musa ispiratrice del giovane Rossini⁶². Benché non fosse la cantante preferita da Stendhal, elogiò la sua interpretazione nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra*⁶³. Non si deve quindi trascurare la suggestione performativa operata dai numerosi personaggi femminili che la Colbran interpretò nel periodo del soggiorno di Viganò e Pallerini a Napoli: Medea, Elisabetta, Cora, la Vestale e Desdemona⁶⁴.

Anche nelle sue ultime creazioni Viganò ribadì la convinzione di usare la danza non come *divertissement*, ma come elemento essenziale della gestualità espressiva sia per i singoli che per le masse, come appare finanche nella *Didone*: «in tali scene Salvatore, come si disse più volte, era maestro senza pari, e le condiva d'una salsa tutta coreografica di muovimenti in danza, che rendevano poetica, dirò così, la pantomima, e pittura questa poesia»⁶⁵.

L'ambiente napoletano stimolò Viganò anche per quanto riguarda i soggetti, le ambientazioni e gli spunti musicali. Si è già accennato alle suggestioni per la *Mirra*, ma anche la *Vestale* e l'*Otello* furono balli ispirati dalle rappresentazioni napoletane. Per il ballo *La Vestale* Viganò utilizzò vari brani musicali dall'opera di Spontini che, in Italia, era stata rappresentata con grande successo solo a Napoli nel 1811, nel 1813, nell'estate del 1815 e poi a gennaio del 1816 quando il coreografo e la Pallerini erano in città⁶⁶. Finora le evidenze documentarie non avevano reso testimonianza della possibilità di Viganò di aver assistito in prima persona ad una rappresentazione dell'opera di Spontini da cui trasse palesi spunti

61. Ornella Di Tondo, «*Io disperatamente amo, e indarno*», cit.

62. Sull'importanza delle capacità interpretative della Colbran e sul rapporto personale e artistico tra la cantante e il compositore si veda Sergio Ragni, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, 2 voll., Zecchini Editore, Varese 2012.

63. Si veda Stendhal, *Vie de Rossini*, Boulland, Paris 1824, vol. I, p. 206.

64. Si veda la cronologia relativa al periodo di permanenza di Viganò a Napoli in Sergio Ragni, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, op. cit., Cronologia in Appendice, vol. II, pp. 1148-1156.

65. Sono le parole di Ritorni per descrivere alcune scene di *Didone*, l'ultimo ballo che stava allestendo Viganò prima di morire nel 1821. In Carlo Ritorni, *Commentarii*, cit., p. 322.

66. Il «Giornale delle due Sicilie» riporta la ripresa della *Vestale* di Spontini dai primi di giugno 1815 e il 2 agosto ne fa una nuova recensione. In «Giornale delle due Sicilie», n. 62, 2 agosto 1815. L'opera fu ripresa anche nel gennaio del 1816 quando Viganò poté assistere allo spettacolo. Sergio Ragni, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, cit., Cronologia in Appendice, vol. II, p. 1149.

creativi⁶⁷. Importanti, inoltre, le suggestioni degli scavi di Ercolano e Pompei che per un uomo colto come Viganò, durante i lunghi mesi di soggiorno napoletano, furono d'ispirazione per le ambientazioni dei successivi balli mitologici. *L'Otello* di Rossini venne rappresentato il 4 dicembre 1816 al Teatro del Fondo, durante la ricostruzione del San Carlo, ed è una delle fonti a cui Viganò attinse brani musicali per il suo ballo omonimo⁶⁸. La ricca produzione di musica da ballo di Wenzel Robert Gallenberg, prodotta in maniera copiosa fin dal periodo napoleonico per i teatri reali, fu un'altra inesauribile fonte d'ispirazione⁶⁹.

L'esperienza del *coreodramma* di Viganò viene considerata *un unicum* nell'attività coreica di inizio secolo che si esaurisce con la morte del coreografo. Il rapporto tra i protagonisti dell'azione coreica e il corpo di ballo, parte attiva e non più decorativa nei lavori di Viganò, la loro contrapposizione patetica e drammatica nello sviluppo della messa in scena, lanciano premesse importanti nell'evoluzione del balletto preromantico. Sarebbe opportuno, quindi, approfondire gli eventuali influssi del suo lavoro sui coreografi francesi a lui contemporanei, non solo Louis Henry, ma anche Duport e Hus, con cui si incrociò a Napoli. Si auspicano, inoltre, ulteriori ricerche sulle suggestioni operate dalla pratica compositiva di Viganò sui ballerini e coreografi che furono, in più occasioni, protagonisti dei suoi balli: Salvatore Taglioni a Napoli e Giovanni Coralli a Milano⁷⁰.

Appendice⁷¹

Lettera di Antonia Pallerini, 15 febbraio 1817⁷²

Napoli, 15 febbraio 1817

Sig.re Ecc.mo

Antonietta Pallerini prima Ballerina del Real Teatro di S. Carlo ha supplicato S.M. (Dio G.di) per godere di una serata di beneficio promessale dall'Impresario colla sua Scrittura, e decretata dal Tribunale di Commercio in di lui contraddizione, ed ordinata darsele sotto la clausola provvisoria in caso di appello, e senza cauzione, come V. E. rileva dal tenore della Sentenza medesima, la cui copia informo umilia.

67. Si veda l'interessante analisi sui prestiti musicali tra opera e balletto in Matilda Ann Butkas Ertz, *Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score*, in José Sasportes – Patrizia Veroli, *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 255-285.

68. Si veda Annamaria Corea, *L'esordio del Moro. Otello sulla scena italiana del primo Ottocento*, in José Sasportes – Patrizia Veroli, *Ritorno a Viganò*, cit., pp. 287-303.

69. Si veda Rosa Cafiero, *Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, Fondazione Rossini, Pesaro 1996, pp. 1-40.

70. La recente pubblicazione di studi internazionali su Giovanni Coralli, porta interessanti contributi in merito alla sua importante esperienza artistica e professionale con Salvatore Viganò. In particolare Emanuele Giannasca, *Giovanni Coralli al Teatro alla Scala*, pp. 61-91; ed Helena Coelho, Elvira Alvarez, *I coniugi Coralli nel Real Teatro de São Carlos di Lisbona*, pp. 93-103, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Giovanni Coralli, l'autore di Giselle*, Aracne, Roma 2018.

71. Tutti i documenti di seguito riportati sono conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli, Ministero dell'Interno, II Inventario, fascio 4353.

72. Non si tratta della data della lettera, ma di quella della registrazione.

La Suppl.te per godere di questa serata ha fatto seguire la intimazione al Barbaja, designando la giornata di Sabato 15 corrente, da dover aver luogo nel Real Teatro di S. Carlo, ove ella è attrice, e si ha meritato con gli onesti suoi sudori.

Vari dubbi sonosi sparsi nella Soprintendenza de' Spettacoli per impedire alla Suppl.te questo beneficio dovutole, sì per patto, come per Sentenza di Giudice, esponendosi anche prodotto appello di detta Sentenza, quale per altro non ne sospende l'esecuzione, stante la detta clausola provisionale, di cui è affiancata, come per legge.

Quindi perché abbia luogo la giustizia, e la Suppl.te non venghi oppressa dalla prepotenza del Barbaja, supplica vivamente l'E.V. perché si compiaccia risanare ogni dubbio, con ordinare al Duca di Noja Soprintendente de' Spettacoli, che rilasci i Cartelli in stampa per la detta serata di beneficio dovuta ad essa Suppl.te prescelta per il giorno 15 corrente, non potendo più effettuarsi cessando il Carnevale; ed essendo incalcolabile il danno che se le verrebbe a cagionare impedendosele detta Serata; prefelegliendo [sic] lei di averla, maggiormente, che d'essere indennizzata degl'interessi, e danni, che non potranno mai eguagliare alla fortuna, che se le potrà presentare tanto per l'approvazione, e presenza di S. M., e delle persone Reali, che di V. E., e di altri illustri Personaggi, come si augura caldamente raccomandandosele

Si viva, Umil.ma, Dev.ma, Serva Antonia Pallerini

Lettera di Antonia Pallerini, 20 febbraio 1817⁷³

Napoli, 20 febbraio 1817

Sacra Reale Maestà

Antonietta Pallerini una delle prime ballerine nel Reale Teatro di S. Carlo umilmente prostrata al Trono della M.S. fidando nella magnanimità e clemenza della medesima ardisce porgerle le più vive suppliche perché si degni d'accordarle la grazia del reale dispaccio per la serata del suo beneficio, che le compete nel corso del presente Carnevale in detto Teatro, ed esente da spese. Essendo questo il solo mezzo che possa offrire all'umilissima Oratrice quella risorsa che è dovuta alle sue fatiche ha cara la fiducia che la M. V. vorrà pur farle godere questo luminoso tratto di clemenza, di cui ha voluto essere generosa in simile circostanza cogli altri Artisti suoi compagni, ai quali si lusinga di non essere stata inferiore in punto di zelo, e diligenza di servizio.

Che detta grazia Antonia Pallerini Supplica

Lettera di Antonia Pallerini, 1 marzo 1817

Napoli, 1 marzo 1817

Sire,

Antonietta Pallerini prima ballerina del V. R.I Teatro di S. Carlo, prostrata a piè del V.o R.I Trono divotamente si espone, come in virtù del di Lei contratto stipulato in Bologna a 6 Agosto 1815 con l'Impresario Barbaja le fu accordato una serata di beneficio in detto R.I Teatro franca di spese, ch'essendosele irragionevolmente contrastata ha dovuto ella dietro il rifiuto di detto Impresario fattole nella Soprintendenza [sic] de' teatri adire il tribunale di Commercio, ove è stato sentenziato darsele la detta serata franca di spese, ed a sua elezione a termini del Contratto. In questo stato di cose si fa ardita l'oratrice implorare dalla R.I Clemenza della M.V. la grazia perché considerando il peso della lite, che ha dovuto soffrire, i danni, che ha patito tutto il tempo, che il detto V.o R.I Teatro è stato in fabbrica, in cui il Barbaja profittando della circostanza le minorò i di Lei appuntamenti infranchi 400 mensuali, ed i virtuosi travagli, non che l'onesta condotta da essa Lei tenuta, voglia degnarsi di voler sovraneamente ordinare, che detta serata le sia data, sospeso

73. Non si tratta della data della lettera, ma di quella della registrazione.

l'appalto, onde non rieschi [sic] vana e infruttuosa per l'abbonamento quasi che generale fatto dall'Impresario delle Logge, e sedie del teatro. Grazia, che V. M. non ha potuto negare in simili rincontri, e che tanto più per l'esposte circostanze. La Supp.te si augura dalle pietose viscere della M.V. e con piena fiducia s'attende.

A Pallerini

Estratto dai registri della cancelleria del tribunale di commercio sedente in Napoli (4 febbraio 1817)

Ferdinando I, per la grazia di Dio Re del Regno delle due Sicilie, di Gerusalemme etc. Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza, Castro etc. etc. Gran Principe ereditario di Toscana etc. tec. = A tutti i presenti, e futuri Salute=

Facciamo sapere, che l' Tribunale di Commercio sedente in Napoli ha reso sentenza del tenor seguente =

Nella causa messa a ruolo n° 19400 la Sig.ra Antonietta Pallerini prima ballerina domiciliata in Napoli porta piccola Sant'Anna di Palazzo n°8, Attrice rappresentata dal Sig. Francesco Cutilli di lei Procuratore Speciale.

Contra il Sig. Domenico Barbaja impresario de'Reali Teatri, domiciliato in Napoli strada Toledo n° 210. Veo convenuto rappresentato dall'Avvocato Sig. Antonio Duratore, e Sig. Simone Tarsia sue Proc.re Speciale.

Fatto

La dimanda della Sig. Pallerini formata con atto di citazione de' 25 Gennaro corrente mese per l'Usciere presso il Tribunale di prima istanza di Napoli Domencio Lauritano, registrata al Burò Vicaria lo stesso giorno al volume 194 foglio 85, Casella 3 pag.to grana ventidue, è la seguente. Ch'ella intende avvalersi del contratto stabilito tra lei, e il Sig. Impresario a Bologna in Agosto passato anno 1815, col quale si obbligo ella di ballare da prima ballerina senza predilezione ne' Reali Teatri di Napoli, ed eseguire tutte le parti che le venivano destinate dal Compositore de' balli, e dalla Direzione di tutt'i Spettacoli, di qualunque genere da rappresentarsi ne' suddetti Reali Teatri. Che in compenso delle sue virtuose fatiche le fu promesso dall'Appaltatore per i primi sette mesi da incominciare dal primo Settembre 1815 il pagamento di Franchi seimila ripartiti mensualmente, e per un altro anno Franchi dodicimila, ed una serata di beneficio franca di spesa, che non fosse stata di festa, o di spettacolo nuovo. E finalmente con patto aggiunto, il pagamento di altri Franchi 500 per il piccolo vestiario ne' primi sette mesi. _____

Che portatasi in Napoli l'Attrice adempì alla sua obbligazione, e fu corrisposta dall'Appaltatore essendosele totalmente tutto l'estratto prodotto de' Franchi 500 promessi col patto aggiunto pel piccolo vestiario, che reclama e pretende. _____

Che accaduto l'incendio nel Teatro San Carlo pretese il Sig. Barbaja alterare i patti della scrittura stipolata con ess'Attrice, e con altra segnata il dì ventisei Marzo passato anno 1816. Scritta anche in doppio foglio dal di Lui Agente Sig. Serafino Zonga, fermando l'Attrice al servizio de'Regali Teatri in detta qualità di prima Ballerina le minorò l'assegnamento riducendolo a Franchi seicento al mese, e sua valuta decorrendo dal primo Marzo a tutto Novembre 1816, e franchi mille al mese dal primo Dicembre detto a tutto Novembre corrente anno 1817, pagabile giusta il sistema Teatrale, e d'oltre detto emolumento promise una recita d'introito a di lei beneficio da eseguirsi nel Real Teatro di San Carlo a disposizione dell'Appaltat., col patto aggiunto di essere in facoltà dell'Attrice rimanere dal primo Dicembre in poi per soli quattro mesi, o per un anno. Che detta scrittura benché non fosse stata segnata, e sottoscritta da esse parti, pure ebbe il suo effetto, e restò anche come la prima approvata dalla Regale Soprintendenza de' Teatri, dimodoché l'Attrice continuò a ballare come prima Ballerina nel Reagl Teatro del Fondo, percependo il suo onorario colla detta minorazione a tutto Novembre, restituita nel suo intero avere di Franchi mille a Dicembre ultimo scorso, ed ha continuato, e continua le sue funzioni nella riapertura del detto Teatro San Carlo, non essendovi contrasto, né circa ad averi, né circa ad altri Articoli, essendosi ella contentata

della minorazione patita ne' passati mesi per non far lite coll'Appaltatore. Che la di lei moderazione non soffre, che se le faccia aggravio, come si pretende, col denegarle il beneficio della serata, che lei si ha meritata, colle sue fatiche, e che fu fissata per patto espresso nel contratto originario, franca anche di spese, e che si è ripetuto in detta nuova scrittura per fatto, e commissione del detto Barbaja stipulata dal di lui Agente Zonga, o che questa sia rimasta in esemplari, o che sia stata solennizzata colle firme di esse parti, essendo stata senza dubbio riconosciuta, ed eseguita dalle medesime, ed approvata dalla Soprintendenza de' Teatri.

Che esauriti dall'Attrice tutt'i mezzi di conciliazione nella Regal Soprintendenza per avere nel corso di questo Carnovale l'anzidetto promesso beneficio dell'Impresario, onde giovarsene, né essendovi riuscita, si rivolge alle leggi per ottenerlo giuridicamente, e per esserne indennizzata in difetto a stima de' Periti sul conto d'introito dello stesso appalto, compresa l'abbona de' Palchi, ed avuto riguardo alla circostanza favorevole della quantità de' Forastieri, e de' Personaggi di alto Rango, che attualmente trovansi in Napoli, e che ne favoriscono per uso la ricorrenza, avvezzi per generosità a secondarne il vantaggio in riconoscenza delle virtuose fatiche di una prima Ballerina conosciuta in tutta l'Europa.

In conseguenza di che l'Attrice ha dimandato, che il Sig. Barbaja riconoscesse le scritture suddette da lui stipulate a favore di ess'Attrice, e le firme apposte nel contratto originario, che la prima scrittura contiene, e nel tempo stesso condannarsi provvisoriamente, nonostante appello, ad accordare all'Attrice nel corso di questo Carnovale il beneficio della Serata promessale franca di speso a termini del Contratto, ed rifarla in difetto di tutti i danni, interessi, e spese, commettendosene la stima a Periti da nominarsi di ufficio in Tribunale, i quali ne calcolino l'importo, avendo riguardo non solo dell'introito serale dell'Appalto, che a tutte le circostanze favorevoli di sopra espresse, da eseguirsi la stima suddetta a spese dello stesso Impresario renitente, non che condannarsi al pagamento di Franchi cinquecento a sua valuta rimasti in attrasso nel piccol vestiario ne' primi sette mesi del ballo eseguito ne' Reagali Teatri, giusta il patto aggiunto in detta scrittura di proprio carattere del Sig. Barbaja. E nel caso di non comparsa, aversi per riconosciute le scritture, e contratti suddetti, e giudicandosi tutte stesse, essere astretto il Convenuto, anche in sua contumacia a quanto di sopra si è dimandato.

Con atto del 27 detto corrente mese per l'Usciere di Cassazione Raffaele Gatto, registrato al Burò secondo atti civili lo stesso giorno al foglio 26 ver. cas.a 7° vol.e 26, pag.to grana 22, il Sig. Barbaja ha risposto, che a tenore delle stesse carte della Sig. Pallerini esibite, alle quali però impugnativamente è detto replicatamente, che in tutte le contestazioni, che avessero potuto insorgere tra l'Attore e l'Impresario, si obbligarono vicendevolmente le parti di riportarsi alla decisione del Regio Soprintendente de' Teatri, rinunciando scambievolmente di ricorrere a Tribunali giudiziari. Il perché il tribunale di Commercio è incompetente.

Che subordinatamente e condizionatamente senza però rinunciare all'eccezione d'incompetenza, il replicante che mentre la prima di dette carte su suppone formata in Bologna in Agosto 1815, essa però non porta nessuna indicazione, né data, anzi pare fatta in Napoli, in quelle parole iniziali Napoli. Ballo, come alla copia intimata, registrata poi in Napoli, ventritre Gennaio corrente, sicché va fatto la regola di carta nulla. Sine die, et Consule. L'altra poi, che si porta fatta in Napoli sotto il dì undici Marzo 1816, registrata parimenti a ventitrè corrente, non contiene veruna firma, e solamente si asserisce dalla Sig. Pallerini, che fusse stata scritta dal Sig. serafino Zonga, come se un semplice trattato, ed un schizzo di carta potesse formare un contratto. Il perché la dimanda di essa Sig. Pallerini deve rigettarsi colla condanna della medesima alle spese, danni, ed interessi. Che ferma sempre rimanendo l'eccezione della incompetenza, la stessa Sig. Pallerini riconoscendo per nulla, ed invalida la seconda carta degli undici Marzo 1816, perché non firmata, e per conseguenza non riconosciuta, dice, che intende avvalersi della carta fatta in Bologna in Agosto 1815. Ma questa rimase annullata e distrutta col fatale incendio del Real Teatro di San Carlo in Febbraio 1816, per cui si pensò di fare l'altra agli undici Marzo, la quale poi non fu solennizzata.

Che siccome per legge Teatrale, e casi fortuiti si fanno rispettare, così coll'incendio del Teatro, essendo rimasta spenta, ed annullata la pretesa scrittura di Bologna, furono formalmente intimati tutti gli Attori, Cantanti e Ballerini, ed altri individui del Real. Teatro di San Carlo, e Fondo; e tra essi la Sig. Pallerini, che restassero congedati, e difatti, come dagli atti formati per mezzo dello

scrivano del teatro Sig. Gioja, e dal foglio circolare stampato coll'approvazione del Soprintendente de' Teatri, e Spettacoli Sig. Duca di Noja.

Colla stessa mancanza del Teatro principale di San Carlo, al quale tutti gli Attori, e Ballerini si erano obbligati di servire, portava sicuramente una novazione per l'Impresa e per gl'Impiegati, ed una nuova scrittura in Marzo 1816; colla Sig. Pallerini, la quale però non fu perfezionata, né firmata, e conseguentemente la medesima rimase senza scrittura, così nella materia de' Testamenti un secondo atto annulla il primo, e quantunque il secondo abbia de' difetti, non perciò il primo torna giammai in vigore.

Per questo, ed altre ragioni d'aggiungersi nella trattativa della causa, si è fatta istanza dichiararsi l'incompetenza del Tribunale del Commercio, colla rimessione della causa alla Soprintendenza de' Teatri, e Spettacoli, e subordinatamente rigettarsi le dimande della Pallerini, colla condanna della medesima alle spese, danni, ed interessi, salve tutte, e qualsivogliano ragioni, come per legge.

Chiamata la causa secondo il num.º del ruolo per parte dell'Attrice si è conchiuso di farsi diritto alle sue dimande contenute nell'atto di citazione del 25 corr.te, colla quale si è chiamato il Sig. Barbaja all'udienza del Tribunale a riconoscere i contratti stipulati con essa Attrice, avendo gli stessi per riconosciuti, ed eseguiti, si faccia diritto destinando nel corso di questo Carnovale la giornata di cui l'Attrice Pallerini abbia il beneficio della serata promessagli, e convenuta, franca di speso, condannando o in difetto il Sig. Barbaja ad indennizzarla di tutti i danni, interessi e spese stimate de' Periti, e lo condanni nel tempo stesso al pagamento di Franchi 500 per lo picciol vestiario del primo ballo eseguito nell'anno 1815 al 1816, prescrivendo l'esenzione provvisionale della sentenza, e conchiude anche per le spese.

Per parte del Sig. Barbaja si è conchiuso, che riportandosi al suo atto di difesa del 27 Gennaro corrente per mezzo dell'Usciere Gatto, dichiararsi l'incompetenza del Trib.le di Commercio col rinvio delle parti alla Soprintendenza de' Teatri, e Spettacoli, colla condanna di essa Sig. Pallerini alle spese.

Che subordinatamente si rigettino le pretensioni della medesima per le ragioni dedotte, colla condanna parimenti di essa Pallerini alle spese, danni, interessi, salve tutte, e qualsivogliano altre ragioni.

Il Tribunale di Commercio di Napoli: Udite le parti all'udienza del 27 Gennaro corrente, ed in continuazione della med.ma, dopo di averne deliberato in Camera di Consiglio sull'eccezione del Sig. Barbaja, ha considerato, che sebbene nella scrittura firmata dalle parti, registrata il 23 cor.te mese al burò 1º Atti civili lib.2vol.43 fol.52 pag.to grana 22, vi sia il patto espresso di riportarsi alla decisione del regio Soprintendente de' Teatri per tutte le contestazioni che potrebbero insorgere, tra la Sig. Pallerini, e il Sig. Barbaja, con rinuncia scambievolmente al ricorso de' Trib.li giudiziarij, nientemeno questo patto è chiaramente relativo alle contestazioni sull'esecuzione del contratto; e non già riguarda la quistione [sic] attuale, se il contratto di cui si tratta sia valido, o no, e se debba avere la sua esecuzione, giacché il Sig. Barbaja dice, che quella scrittura è stata annullata, e non può avere la sua esecuzione: oltre a che, se il Sig. Barbaja vuol sostenere, che quel contratto sia stato annullato, ha mal fondata la sua eccezione d'incompetenza sopra il patto contenuto in quello. —

Si aggiunge, che avendo il Sig. Soprintendente de' Teatri a petizione del Sig. Barbaja manifestato al Pubblico colle stampe del 18 Febbraro 1816, ch'egli autorizzava lo stesso Sig. Barbaja a congedare tutti gli attori, dichiarando, che li med.mi restavano in libertà di scritturarsi dove più a loro sarebbe piaciuto, e che il Sig. Barbaja restava obbligato di pagargli la rata al tempo della prestazione dell'opera, sarebbe cosa scandalosa di obbligare la Sig. Pallerini di ricorrere al Sig. Soprintendente per decidere, come arbitro sulla contestazione attuale, nella quale avendo già manifestata in istampa la sua opinione sullo scioglimento de' contratti degli Attori, e nel caso di poter essere ruscato per il fatto del congedo stampato avvenuto dopo il compromesso Art. 378, e 1014 del Cod.e di procedura.

Per questa considerazione il Trib.le rigetta l'eccezione d'incompetenza opposta dal Sig. Barbaja, e si dichiara competente.

Sulla seconda eccezione, che il Trib.le ha considerato, che la parte del Sig. Barbaja dopo di aver presa comunicaz.ne alla pubblica udienza del contratto esibito, ed a lui notificato per copia, ha riconosciuta la sua firma.

Che l'essere, sine die et Consule, come dice il Sig. Barbaja, non importa certamente la invalidità della convenzione, dapoiché tra le quattro condizioni richieste dall'Art 1108 del Cod.e Civ.e per la validità de' contratti, non vi è quella della data, e d'altronde il Sig. Barbaja non ha positivamente negato, che quella scrittura lo sottoscrisse in Bologna, ove fu firmata la Sig. Pallerini._____

Sulla 3° e 4° eccezione ha considerato, che l'incendio del Real Teatro di San Carlo non ha potuto annullare, e risolvere il contratto della Sig. Pallerini, perché ella fu scritturata per prima Ballerina, non già per il solo Teatro di San Carlo, che nemmeno fu nominato nel contratto, ma per i reali Teatri. Anzi nel paragrafo 3, ella si obbligò specialm.te di andare a ballare in qualunque Teatro della Capitale, e ne' siti Reali._____

Che in virtù di questo patto la Sig. Pallerini è stata sempre in Napoli a disposizione del Sig. Barbaja, e della Soprintendenza de' Teatri per andare a ballare in qualunque teatro. Che il congedo pubblicato colle stampe per ordine del Sig. Soprintendente no' può meritare riguardo alcuno in rapporto alla causa presente. 1°: perché è un atto volontario dell'Impresario, non obbligatorio per quegli Attori, che non vi hanno acconsentito. 2°: perché non ha avuto veruno effetto riguardo alla Sig. Pallerini, la quale è stata sempre pronta ad ogni richiesta dell'Impresario, e della Soprintendenza di andare a ballare per qualunque Teatro, e che ristaurato quello di San Carlo ha ballato, siccome tuttavia balla nel medesimo.

Che il Sig. Barbaja non ha giustificato, che dopo l'incendio di S. Carlo abbia fatto in Marzo 1816 una novella convenzione colla Sig. Pallerini, anzi ha confessato che vi fu un progetto di novello contratto, il quale poi non fu perfezionato, ne' firmato. Essendo dunque un fatto costante di essersi fatto un progetto di novella convenzione non perfezionato è fallace la conseguenza, che la prima è rimasta annullata, dapoiché è per effetto di detta prima scrittura, che la Sig. Pallerini balla da prima Ballerina nel teatro di S. Carlo.

Considerando finalm.te che si è malamente allegata la teoria in materia di Testamento, cioè che un secondo Testamento annulla il primo, e quantunque il secondo abbia difetti, non perciò il primo torna giammai in vigore. Il secondo testamento non annulla il primo, se non quando rinvoca in maniera espressa il precedente, che ove questa espressa rinvoca rimanghi, non restano annullate, che quelle disposizioni ivi contenute, le quali si trovano incompatibili colle novelle, o a queste sono contrarie. Art. 1036 Cod. Civ.

Or nel secondo contratto, che Barbaja confessa imperfetto, non si legge veruna rinvoca al precedente di Bologna, ed in conseguenza secondo la med.ma teoria legale citata dal Sig. Barbaja. mancando nel secondo contratto imperfetto la espressa rinvoca al primo, questo resta nel suo primiero vigore per tutte quelle disposizioni, che non sono contrarie alle novelle, come sarebbe il piccolo vestiario, giacché la serata di beneficio si trova egualmente nella prima, e seconda convenzione.---

Considerando insomma, che la dimanda della Sig. Pallerini è fondata sopra contratto scritto riconosciuto dal Sig. Barbaja._____

Facendo diritto alla med.ma, e rigettando l'eccezioni dell'Impresario Il Trib.le condanna inappellabilm.te il Sig. Domenico Barbaja a pagare alla Sig. Antonietta Pallerini la somma di Franchi 500 per il piccolo vestiario._____

Dichiara tenuto il Sig. Domenico Barbaja a dare alla Sig. Antonietta Pallerini una serata di beneficio a sua scelta nel corso di questo cor.te Carnevale franca di spese, e fuori feste, o spettacolo nuovo in conformità del contratto; e nel caso, che il Sig. Barbaja vi si rifiuti, il trib.le provvederà, come il diritto della dimanda della Sig. Pallerini per i danni, ed interessi. _____

Ordina che la presente sentenza si esegua per tutte le vie di diritto provvisoriament.e in caso di appello, e senza cauzione._____

Condanna il Sig. Barbaja alle spese liquidate a D. sei e g.ra quaranta, non compreso il costo della presente spedizione, e'l diritto dovuto alla Camera di Commercio._____

Così giudicato il dì trentuno di Gennaio 1817

registrato il 4 Febbraio 1817.

Bibliografia

Libretti

- *Clotilde Duchessa di Salerno, ballo in cinque atti composto e diretto dal Sig. Salvatore Viganò*, Società Tipografica de' classici Italiani, Milano 1812.
- *Clotilde Principessa di Salerno, ballo in cinque atti composto, e diretto dal Sig. Salvatore Viganò rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo nel mese di Novembre dell'anno 1815*, tipografia in S. M. degli Angeli a Pizzofalcone, Napoli [1815].
- *Gli ussiti sotto a Namburgol primo ballo eroico / viene rappresentato insieme a / Il sindaco vigilante / secondo ballo comico / composti e diretti dal sig. Salvatore Viganò*, dalla stamperia di Giacomo Pirola, Milano 1815.
- *Gli Ussiti sotto a Namburgo, ballo eroico in cinque atti, inventato e diretto da Salvatore Viganò, rappresentato la prima volta in napoli nel real teatro del Fondo a' 30 Maggio 1816, per festeggiare il giorno onomastico di sua Maestà il Re Nostro Signore*, dalla tipografia Flautina, Napoli 1816.
- *Ippolita regina delle Amazzoni / ballo eroico Tragico-pantomimo, inventato, e diretto dalla signora Giovanna Campilli, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real teatro del Fondo à 17 Giugno 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816.
- *L'Auroral balletto mitologico pantomimo, composto da Salvatore Taglioni, Primo ballerino de' Reali Teatri e maestro della reale scuola di ballo detta di perfezione / Rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo / nella sera del dì 8 Settembre 1816*, dalla tipografia Flautina, Napoli 1816.
- *La virtù premiata, ballo magico / composto e diretto dal Sig. Duport / rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di San Carlo 'a 12 di Gennaio del 1816/ festeggiandosi la nascita di sua Maestà il Re Ferdinando IV, nostro augusto sovrano*, nella tipografia di S. M. degli Angeli a Pizzofalcone, Napoli 1816.
- *Venere pellegrinal ballo pantomimo / composto dal Sig. P. Hus, professore della scuola generale di ballo di S. M. il re delle Due Sicilie / rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro del Fondo la Primavera del 1816*, dalla Tipografia Flautina, Napoli 1816.

Studi

- Albano, Roberta, *Il Teatro di San Carlo*, in AA.VV., *La danza in Italia*, Gremese Editore, Roma 1988.
- Albano, Roberta, *La danza al real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio da Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in Luca Cerullo (a cura di) *Carlo di Borbone. Un sovrano nel mosaico culturale europeo*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2017.
- Albano, Roberta, *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Danza e Ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini edizioni, Napoli in corso di pubblicazione.
- Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V (*L'arte della danza e del balletto*), Utet, Torino 1995.

- Bellina, Anna Laura – Pizzamiglio, Gilberto, *Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del «Conciliatore»*, in «Lettere Italiane», vol. XXXIII, n. 3, 1981, pp. 350-384.
- Butkas Ertz, Matilda Ann, *Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma 2017,
- Butkas Ertz, Matilda Ann, *Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 8, 2016, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/6628> (u.v.: ottobre 2017).
- Cafiero, Rosa, *Aspetti della musica coreutica fra Settecento e Ottocento*, in Bruno Cagli – Agostino Ziino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Electa, Napoli 1987.
- Cafiero, Rosa, *Il «grande industriale internazionale del balletto» a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in Paolo Fabbri (a cura di), *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, Pesaro, Fondazione Rossini 1996.
- Cagli, Bruno – Ziino, Agostino (a cura di), *Il Teatro di San Carlo*, Electa, Napoli 1987.
- Camporesi, Piero, *Ludovico Di Breme, Lettere*, Einaudi, Torino 1966.
- Cavalletti, Lavinia, *Salvatore Taglioni re di Napoli*, in «La Danza Italiana», n. 8-9, 1990.
- Chiappori, Giovanni, *Continuazione della serie cronologica delle rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano, o sia rappresentati dal giorno 1 dicembre 1818 al giorno 22 detto 1819*, Giovanni Silvestri, Milano 1820.
- Cotticelli, Francesco, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in Giulio Sodano - Giulio Brevetti (a cura di), *Io, la Regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Politica, fede, arte e cultura*, in «Quaderni Mediterranea-ricerche storiche», online: <http://www.mediterraneaircerchestoriche.it> (u.v.: ottobre 2017).
- Di Tondo, Ornella, *«Io disperatamente amo, e indarno». La Mirra da Vittorio Alfieri a Salvatore Viganò*, in José Sasportes – Patrizia Veroli (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma 2017.
- Eisenbeiss, Philip, *Domenico Barbaja, il padrino del belcanto*, EDT, Torino 2013.
- Falcone, Francesca – Sowell, Debra – Sowell, Madison – Veroli, Patrizia, *Icons du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille*, Gremese Editore, Roma 2016.
- Ferrari, Donatella, *I balletti comici di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», volume 7, primavera 1989.
- Ghirelli, Antonio, *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 1992.
- Giannone, Pietro, *Istoria civile del Regno di Napoli*, a cura di Sergio Bertelli, Torino 1978.
- Girardi, Maria, *I balli di Onorato Viganò a Venezia*, in «La Danza Italiana», n. 5-6, autunno 1987.
- Guest, Ivor, *Il balletto in Francia. II. L'Ottocento*, in Alberto Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V (*L'arte della danza e del balletto*), Utet, Torino 1995.
- Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, Alton 2008.

- Kuzmick Hansell, Kathleen, *Il ballo teatrale e l'opera italiana* in Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V (*La spettacolarità*), EDT, Torino 1988.
- Maione, Paologiovanni (a cura di), *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Turchini edizioni, Napoli 2016.
- Maione, Paologiovanni – Seller, Francesca, *I Reali teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici-Ricerche musicali, Santabarbara editore, Napoli 1995.
- Melisi, Francesco – De Simone, Paola, *Catalogo dei libretti di ballo dell'Ottocento (1800-1862)*, Edizioni San Pietro a Majella, Napoli 2013.
- Milloss, Aurelio, *La lezione di Salvatore Viganò*, in «La Danza Italiana», n. 1, autunno 1984.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band I Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*, K. Kieser Verlag, München 2007.
- Pappacena, Flavia, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», anno 3, n. 6, novembre 2013.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica, le origini*, Editori Laterza, Bari 2009.
- Prunières, Henry, *Salvatore Viganò*, in «Revue musicale», numero speciale *Le ballet au XIX siècle*, 1 dicembre 1921, pp. 71-94.
- Ragni, Sergio, *Isabella Colbran, Isabella Rossini*, 2 voll., Zecchini Editore, Varese 2012.
- Raimondi, Ezio (a cura di), *Il sogno del coreodramma*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Ritorni, Carlo, *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei*, Tipografia Guglielmini e Ridaelli, Milano 1838.
- Rosselli, John, *Artisti e impresari*, in AA.VV., *Il Teatro di San Carlo*, Guida Editori, Napoli 1987.
- Sasportes, José (a cura di), *Storia della danza italiana*, EDT, Torino 2011.
- Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *Giovanni Coralli, l'autore di Giselle*, Aracne editrice, Roma 2018.
- Sasportes, José – Veroli, Patrizia (a cura di), *Ritorno a Viganò*, Aracne editrice, Roma 2017.
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, a cura di Pierre Brunel, Éditions Gallimard, Paris 1987.
- Stendhal, *Vie de Rossini*, Boulland, Paris 1824.
- Tani, Gino, *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, 3 voll., Olschki, Firenze 1983.
- Tufano, Lucio, *Aspetti della professionalità musicale, 1785-1815*, in Anna Maria Rao (a cura di), *Cultura e lavoro intellettuale: istituzioni, saperi e professioni nel decennio francese*, Atti del primo seminario di studi “Decennio francese (1806-1815)”, Napoli 26-27 gennaio 2007, Giannini editore, Napoli 2009.
- Veroli, Patrizia (a cura di), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, Piretti Editore, Bologna 2017.

Elena Cervellati

**Impronte sulla carta.
Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni
(Bologna, 1842)***

«qu'on sache bien que l'histoire de la danse,
ce ne sont pas des histoires de danseuses»

Léandre Vaillat, *Histoire de la danse*

Marie Taglioni¹, diva del balletto della prima metà dell'Ottocento, artista capace di inventare il nuovo in danza e di affermarlo in una acclamata carriera internazionale, si produce in Italia soltanto per una manciata di anni, tra il 1841 e il 1846, andando a toccare Milano, Vicenza, Padova, Bologna, Trieste, Venezia e Roma. Un'eco del suo passaggio ci arriva, oggi, anche grazie alle impronte sulla carta da lei lasciate nei numerosi articoli apparsi sulla stampa periodica per commentare i balletti di cui è protagonista, nei libretti editi in occasione delle rappresentazioni e nei componimenti encomiastici ideati in suo onore dagli ammiratori che solitamente accolgono la ballerina di origini italiane – ma

*Questo saggio è frutto di un intervento presentato nella sessione *Parole su due piedi. Danza e letteratura nella cultura italiana* curata da Stefano Tomassini e Sergia Adamo nell'ambito del Convegno internazionale annuale dell'American Association of Italian Studies svoltosi presso l'Universität Zürich, a Zurigo, dal 23 al 25 maggio 2014. Ringrazio Stefano Tomassini per avermi concesso di pubblicare questa parziale elaborazione dell'intervento.

1. Nella ricca bibliografia taglioniana, citiamo almeno due classiche biografie, quella di André Levinson, *Marie Taglioni (1804-1884)*, Librairie Félix Alcan, Paris 1929, e quella di Léandre Vaillat, *La Taglioni ou La vie d'une danseuse*, Editions Albin Michel, Paris 1942; inoltre, il saggio su Marie Taglioni in Italia di Nathalie Lecomte, *Marie Taglioni alla Scala*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 47-71; il saggio di chi scrive, *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, in Pasqualicchio, Nicola (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 221-238, tappa introduttiva di un più ampio studio su Marie Taglioni in Italia, di prossima pubblicazione; i due volumi che raccolgono un'articolata scelta di studi, curati da Gunhild Oberzaucher-Schüller, *Souvenirs de Taglioni, Band 1, Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*, K. Kieser, München 2007 e *Souvenirs de Taglioni, Band 2, Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*, K. Kieser, München 2007; il volume iconografico curato da Francesca Falcone, Debra e Madison Sowell, Patrizia Veroli, *Icons du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016; l'autobiografia di Marie Taglioni rintracciata e curata da Bruno Ligore: *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Gremese, Roma 2017.

fiorita all'estero – con entusiasmo festoso: tutti scritti che aprono spiragli compositi e portatori di senso dai quali costruire una visione per intravedere l'artista, la ballerina, la donna. Come afferma Ezio Raimondi, «nel testo si incarna una creatura»² e il testo è «epifania dell'altro, una traccia fragile e finita dell'essere umano»³: proprio nel testo, quindi, possiamo tentare di trovare le tracce dei passi danzanti di Marie Taglioni e di altre danzatrici del tempo.

I discorsi sulla danza non specialistici lamentano spesso una certa difficoltà nel cogliere e tradurre in *verbum* l'essenza dell'azione e della presenza in scena. Aderendo a questa pavida linea di azione, quindi forse mettendo semplicemente in campo un già logoro espediente retorico, un peraltro colto spettatore della Taglioni, finalmente giunta a Vicenza dopo tanta attesa da parte del pubblico locale e quindi *vista* dal vero, non può fare altro che dichiarare la propria impossibilità a trovare le parole per dirne la danza. Dopo l'apparizione della ballerina in *La Silfide* al Teatro Eretenio, nell'agosto del 1842, scrive infatti Jacopo Cabianca in un ampio commento che viene poi ripubblicato dal periodico «Teatri, arti e letteratura»⁴ per preparare il pubblico di un'altra città di provincia, Bologna, all'ormai imminente arrivo della divina: «La danza di Maria Taglioni è nitida, incomparabile. Ogni movenza è una perfetta espressione, e le meraviglie dei brevi piedi non v'ha parola che le possa dire»⁵. Eppure, anche queste righe non fanno altro che tentare di trasporre in parole lo stupore suscitato da un corpo danzante straordinario, come peraltro faranno tante altre, vergate dopo avere avuto l'esperienza sensibile del vedere e averne percepito gli esiti, poiché «Il senso della vista, alla vaghezza di quelle movenze meravigliato, pioveva un insolito contento nell'anima»⁶. Cabianca, infatti, subito aggiunge:

A contemplarla, non sai se meglio t'innamori la raccolta ed agil persona, o la verità dell'azione, o il misterioso di quelle uniche danze. Tu cerchi nell'inchinarsi della Venere dei Medici, nel dolore della Niobe, in ogni più venerata creazione degli antichi scarpelli, tu cerchi questa Silfide: e ti è

2. Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 35.

3. *Ivi*, p. 20.

4. «Teatri, arti e letteratura» viene pubblicato a Bologna con cadenza settimanale dal 1824 al 1863. Fondato e diretto da Gaetano Fiori (?-1863), agente teatrale, giornalista e autore di versi, alcuni dei quali dedicati all'amico Gioacchino Rossini, il periodico lega la propria vita a quella del direttore, e infatti cessa alla sua morte. Nasce con il titolo «Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, al commercio ed agli spettacoli teatrali», rivolto prevalentemente a un pubblico femminile, ma amplia poi il ventaglio dei propri lettori dedicandosi alle arti e in particolare al teatro, come dichiara il cambiamento del titolo, che a partire dal 1836 diventa «Teatri, arti e letteratura». Negli anni Quaranta riveste evidentemente anche il ruolo di strumento promozionale di danzatori, attori e cantanti, di cui segnala ingaggi e spostamenti, al fine di informare il pubblico locale e sollecitarne attese ed entusiasmi, come peraltro fanno altri analoghi periodici diffusi all'epoca. Nel panorama della stampa cittadina attenta agli spettacoli, è inoltre da citare «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», curato da Raffaele Buriani tra il 1839 e il 1847, sensibile ai fatti di costume e alle sollecitazioni provenienti da Parigi.

5. J[acopo] Cabianca, *Maria Taglioni a Vicenza*, in «Teatri, arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 968, 4 settembre 1842, p. 4. Jacopo Cabianca (1809-1878), vicentino, facoltoso appassionato di teatro e di letteratura, nonostante la laurea in legge sceglie di dedicarsi interamente alla scrittura, che esercita come poeta autore, tra l'altro, di drammi, romanze e libretti operistici, nonché, saltuariamente, come commentatore di spettacoli e di arte, per lo più per le pagine del foglio settimanale «Caffè Pedrocchi», pubblicato a Padova (cfr. la voce *Cabianca, Jacopo*, scritta da Benito Recchilongo per il *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XV, Enciclopedia Treccani, Roma 1972, e Emilio Ventura, *Jacopo Cabianca, i suoi amici e il suo tempo*, Tip. Ed. A. Vianello, Treviso 1907).

6. J[acopo] Cabianca, *Maria Taglioni a Vicenza*, cit., p. 3.

forza esclamare: *Maria Taglioni non ha cosa che l'assomigli*.⁷

Nella prima metà dell'Ottocento si intensifica la produzione, già da tempo in uso, degli “applausi poetici” che vanno a elogiare gli artisti della scena – perlopiù i cantanti e i ballerini, in misura minore gli attori – nonché a tentare di mantenerne e rilanciarne il ricordo, secondo una pratica che andrà poi riducendosi nel corso del secolo, fino a scomparire⁸. Manoscritti o – sempre più spesso – a stampa, talvolta donati agli stessi artisti, trovano supporto materiale in fogli sciolti di piccolo formato o in brevi opuscoli distribuiti al pubblico o lanciati dai palchi, nelle locandine dedicate a illustrare il programma della serata, in calce alle litografie messe in vendita per la gioia degli ammiratori, sulle pagine di almanacchi e di periodici più o meno specializzati. Sonetti, odi o canzoni solitamente farciti di altisonanti elogi e spesso ispirati a un'arcadia ormai lontana dai temi e dalle atmosfere dei balletti di cui cercano di tenere traccia, nonché, ancora di più, dal mondo in cui tali balletti vengono pensati e realizzati, vanno a comporre una letteratura encomiastica non sempre di alta qualità, che esprime i sinceri entusiasmi del pubblico di fronte ai divi e alle dive del momento, agli astri nascenti o ai grandi artisti sulla via del ritiro dalle scene, ma che può essere pure sapiente portavoce delle imprese che di tali artisti organizzano il calendario e che quindi sollecitano volentieri una prezzolata pubblicità in versi, grazie a quelli che a ragione sono stati definiti «*jingles ante litteram*»⁹.

Bologna non è estranea al dispiego di queste pratiche. Nel circuito teatrale dell'epoca, non è certo una piazza di primo piano nel panorama nazionale, ma gode comunque di un certo rilievo, data la vita teatrale piuttosto intensa e la capacità dei propri luoghi deputati di accogliere un ampio ventaglio di tipologie di spettacolo, che di buon grado includono il balletto. Marie Taglioni vi giunge per la prima volta nell'autunno del 1842, in un anno, quindi, in cui la città è al centro delle cronache musicali anche per la prima esecuzione italiana del rossiniano *Stabat Mater* con la direzione di Gaetano Donizetti¹⁰. La stampa locale comincia a preparare i propri lettori – ovvero i possibili spettatori – quindici giorni prima

7. *Ivi*, p. 4.

8. Sui componimenti poetici dedicati ad attori, cantanti e ballerini anche in epoche precedenti rispetto a quella qui trattata, ovvero sulla ricezione degli ambienti colti e aristocratici dell'attività di spettacolo, di cui quei testi sono segnale e traccia, cfr. il volume di Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982 e il saggio di Franco Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in «Teatro e storia», n. 2, 1991, pp. 395-334. Nel volume sopracitato, nel capitolo *Strategie e difese di mercato*, Taviani riporta, ad esempio, l'orazione di Adriano Valeriani composta in lode dell'attrice Vincenza Armani alla fine degli anni Sessanta del Seicento: «Voi pure dovete ricordarvi ch'ella / ignobil nacque e vende a prezzo vile / su per la scena i gesti e la favella» (p. 333).

9. In un denso saggio dedicato a due celebrità danzanti di fine Ottocento, Virginia Zucchi e Giovannina Limido, Concetta Lo Iacono si sofferma sulla letteratura minore nata intorno agli artisti di teatro a fini di *réclame* (Zuccheide). La technicienne *Limido e la tragédienne Zucchi a confronto*, in Giannandrea Poesio – Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 197-212).

10. L'evento viene immediatamente ricordato come «una Festa Musicale, che sarà mai sempre nella memoria di tutti, e che a ragione rese e rende superba e gloriosa Bologna sovra ogni altra Città» (Raffaello Buriani, *Bologna. Lo Stabat di Rossini le sere del 18, 19 e 20 marzo*, in «La Farfalla. Foglio di amena letteratura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 12, 23 marzo 1842).

del debutto nel prestigioso Teatro Comunale, allora chiamato Teatro Comunitativo¹¹, informandoli dell'arrivo della grande danzatrice e annunciando che «farà la sua comparsa in una *Fateria*, per lei composta»¹². La Taglioni era arrivata a Bologna il 10 ottobre per provare un balletto già impostato dal padre, che l'aveva preceduta di qualche giorno. Si tratta di un titolo nuovo, appositamente coreografato da Filippo per il teatro, come peraltro richiesto dal contratto: *Herta ossia Il lago delle fate*¹³, in cui alcuni interpreti di fama locale, tra i quali spicca Antonio Coppini nei panni del protagonista maschile, circondano la diva venuta dal nord. Il debutto avviene il 29 ottobre; la Taglioni si esibirà ancora per tutto il mese di novembre, per complessive undici rappresentazioni, in programmi che intrecciano la nuova produzione ad alcuni passi tratti dal repertorio che l'aveva resa celebre a livello internazionale, in particolare estratti da *La Sylfide* e da *La Gitana*¹⁴.

La diva è accolta con entusiasmo dalla buona società felsinea e frequenta gli ambienti dell'alta borghesia e della nobiltà, come casa Gioachino Rossini¹⁵ e casa Cincinnato Baruzzi, affermato scultore già allievo di Canova. Baruzzi è anzi il tramite grazie al quale la Taglioni giunge a Bologna: avendogli commissionato un ritratto, a partire dal 1841 intesse con lui una corrispondenza utile a definire le modalità di realizzazione della scultura, che sfocia inoltre nella possibilità di un accordo con il Teatro Comunitativo e quindi in una permanenza della ballerina a Bologna relativamente lunga, che agevola la frequentazione reciproca e il lavoro dello scultore¹⁶.

Il successo della Taglioni è travolgente e la stampa trabocca, generalmente, di un entusiasmo rapito. Il guardarla è per il pubblico fonte di quello stupore e di quella meraviglia che il balletto romantico stava affermando come proprio segno forte nel secondo quarto del XIX secolo e la danzatrice viene infatti vista come apparizione, genio, fata, maga, farfalla, vento leggero, dea incarnata, come recita-

11. Il Teatro Comunale di Bologna, costruito su progetto di Antonio Galli da Bibiena e inaugurato nel 1763, venne inizialmente chiamato Nuovo Pubblico Teatro, quindi, per un breve periodo in epoca napoleonica, Teatro della Comune, e, dagli anni Dieci dell'Ottocento, Teatro Comunale, anche se tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta in particolare, saltuariamente fino agli anni Ottanta, venne chiamato pure Teatro Comunitativo. Per una storia del teatro e delle sue attività, cfr. la cronologia, corredata di diversi saggi, curata da Lamberto Trezzini, *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro Comunale*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, 3 voll. (1 ed. 1966).

12. Buriani, Raffaele, *Teatri. Bologna. Teatro Comunitativo*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 41, 12 ottobre 1842, s.p.

13. *Herta ossia Il Lago delle fate / ballo in tre atti / composto dal signor Filippo Taglioni / da rappresentarsi / al Teatro Comunitativo di Bologna / l'autunno del 1842 / colla celebratissima danzatrice / Maria Taglioni*, Tipi governativi alla Volpe, [Bologna 1842].

14. *La Sylphide* (Parigi, 1832) incarna il *côté* candidamente volante di un romanticismo ballettistico di cui *La Gitane* (San Pietroburgo, 1838) rappresenta invece il *côté* sensualmente colorato. Entrambi vengono creati da Filippo Taglioni per la figlia, della quale diventano cavalli di battaglia, testimoniando quindi l'esistenza un repertorio che non si limita a proporre una semplicistica eppure oggi diffusa idea di ballerina fragilmente eterea.

15. Gaetano Fiori, *Bologna. Teatro Comunale*, in «Teatri arti e letteratura», n. 981, 1 dicembre 1842, pp. 106-107. Il celeberrimo amico la ospita nel proprio palchetto al Teatro Comunale, dove viene notata dal pubblico, che rende omaggio a entrambi con un caloroso applauso (cfr. Raffaele Buriani, *La Taglioni*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 47, 23 novembre 1842, s.p.).

16. La scultura marmorea che ritrae Marie Taglioni viene conclusa nel 1843. Oggi perduta, ne rimane tuttavia un gesso, conservato presso Villa Baruzziana, a Bologna. Per un documentato approfondimento su Cincinnato Baruzzi citiamo la monografia dedicatagli da Antonella Mampieri: *Cincinnato Baruzzi (1796-1878)*, Bononia University Press, Bologna 2014.



Figura 1 – Frontespizio del libretto *Herta, ovvero Il lago delle fate* (Bologna, 1842).

no i versi che chiudono uno dei tanti articoli a lei dedicati dal periodico «La Farfalla», il cui autore la identifica in Tersicore, finalmente non più solo favoleggiata nel racconto mitologico, ma realmente vista:

Diva Tersicore, De' Vati Achei
Fosti una favola
Sino a Costei.¹⁷

L'entusiasmo è tuttavia accompagnato dalla già ricordata ammissione delle insuperabili difficoltà che sorgono nel tentativo di descrivere la presenza e l'azione della ballerina: «Come lodare il grazioso abbandono, la nobile e modesta mollezza, la naturalezza ed il brio in ogni suo gesto, in ogni suo movimento? Il faccia chi può, chè noi non ci sentiamo da tanto»¹⁸. Tuttavia, il dichiarato imbarazzo nel trovare le parole ne stimola in realtà un profluvio, non solo sulla stampa periodica: «era fuor di dubbio che non solo i Giornali tutti n'avrebbero fatte le lodi, com'è accaduto, ma che i poeti pur anche, scossi ad entusiasmo dai prodigi di lei, l'avrebbero celebrata con ispiratissimi carmi»¹⁹.

Il florilegio di omaggi poetici pubblicati e distribuiti in occasione delle rappresentazioni attesta e

17. [Gaetano Fiori], *La Taglioni*, in «Teatri arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104.

18. Raffaele Buriani, *Teatri. La Taglioni a Bologna*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 44, 2 novembre 1842, s.p.

19. [Gaetano Fiori], *La Taglioni*, in «Teatri arti e letteratura», n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104.

rilancia un sentimento tradotto in scrittura. La «Felsina rapita dal piacer»²⁰ di vedere la Taglioni e di porsi così al pari delle più mondane capitali europee elabora riflessioni e commenti in versi non sempre di elevato afflato letterario, ma particolarmente interessanti per dipingere l'epoca in cui nascono e si collocano le dive della danza e le creazioni che intorno e grazie a loro fioriscono.

Certo le digressioni in versi si collocano per lo più nell'ambito di un elogio che non è in grado di andare oltre il luogo comune di una descrizione fisica che si limita a sottolineare il «vago ed agile piede» o a trovare piena identificazione del corpo dell'artista in un «sublime spirito» o in una «Silfide leggera»; di una descrizione del movimento che non riesce ad andare molto oltre la messa a fuoco di «modi amabili» e «casta leggiadria»; di una rievocazione sfumata di emozioni e sensazioni suscitate negli spettatori, presi da «meraviglia, e giubilo» o da «pudica voluttà»; di un'esaltazione assoluta dell'eccezionalità dell'artista, «Che uguali fra noi non ha». Tutte connotazioni e – di conseguenza – reazioni insolite, se non eccezionali, che si riassumono, ancora, in una dichiarata inutilità del dire umano e in una parallela necessità di ricorrere all'aiuto di una voce di altra natura, peraltro impossibile da trovare:

Ma in mortal lingua suonano
 Invan di Te parole;
 Sol potria voce eterea
 Ritrar le tue carole.²¹

Non mancano, tuttavia, i testi che, pur in una selva di termini, metafore e iperboli in parte già citati, sanno cogliere, trattenere e suggerire qualcosa della visione manifestatasi sul palcoscenico. Filippo Martinelli, avvocato e docente di diritto penale nell'Ateneo bolognese, ad esempio, pur non scegliendo epiteti più originali degli abituali «Ninfa leggiadra», «Naiade gentile» o «Silfide», non manca di cogliere alcuni tratti della qualità del movimento della Taglioni, quando osserva la «dignità» con la quale la ballerina tocca un suolo che la sostiene «rispettoso di suo tocco», per aiutarla a librarsi in volo; quando rileva come «rapida incalza», «placida si posa», «intorno a sé rotando avanza»; quando annota:

Oh con qual poter l'alta persona
 Tutta raccoglie e a una movenza assembla!
 Poi mollemente così l'abbandona
 Ch'ombra non corpo a lei sono le membra[.]²²

Cogliendo, in tal modo, una piena consapevolezza corporea, una sicura padronanza dello spazio teatrale, una organicità fisica e una presenza totali, che rendono possibili azioni serrate e morbidi abbandoni, sospensioni aeree e solidi appoggi terreni.

20. S.a., *Alla Taglioni. Ode estemporanea*, Tip. Ciocchi e C. nelle Spaderie, Bologna [1842], documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

21. *Ivi*.

22. F.[ilippo] Martinelli, *A Maria Taglioni. Stanze*, Tipi Governativi Alla Volpe, Bologna 1842, documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Ancora, in alcuni commenti si rileva la capacità dell'artista, grazie a quello che viene definito il suo «genio», di suscitare in chi guarda le medesime emozioni provate dal personaggio in scena ed espresse attraverso il gesto danzato, grazie a una sorta di senso cinestetico che riesce a trascinare lo spettatore in una danza pienamente sentita, anche se non agita:

Oh Genio! ardi d'amore,
E tosto lo diffondi all'altrui petto;
Senti disdegno in core
E tu spiri ad altrui sdegnoso affetto;
Provi dolcezza o speme,
Ed io le provo insieme;
Esulti e danzi, ed io con fervid'eco
Sono tratto esultante a danzar teco.²³

La serata conclusiva del periodo bolognese di Marie Taglioni è vissuta da parte del pubblico con particolare emozione, nella consapevolezza di vivere l'ultima occasione di vederla danzare: «Sera di ammirazione, di gioia, di delirio fu quella di sabato, sera di festeggiamento e di addio»²⁴. La folla si accalca per rendere il proprio tangibile e affettuoso omaggio alla diva con ogni sorta di dono, e quindi pure con florilegi di parole:

Oh quante dimostrazioni in quella sera, quale ricambio di gentilezze e di addimostrazioni di affetto! Ritratti, poesie, fiori, corone, nulla fu risparmiato di quanto valesse ad onorar la novella Tersicore, che ad ogni suo passo vedeva pioversi ai piedi nuovi e ben meritati serti, che spesso trasformaron la scena in olezzante giardino, sicché la Somma pareva sorvolare coll'agilissimo piede tra fiorenti vaghissime aiuole.²⁵

Proprio al termine della serata la stessa Taglioni sceglie di praticare la via della parola, uscendo dal mutismo che peraltro si considerava allora come connotare inevitabilmente ballerine e ballerini, artisti del corpo. Commosa dal calore della sala, oltre che da una allegoria preparata per ringraziarla, orchestrata da Baruzzi²⁶, al termine dello spettacolo si ferma per parlare, rivolgendosi, dal palcoscenico, agli spettatori festanti:

La festeggiata in brevi ma sentite parole espresse alla folla come la memoria della nostra Bologna
Le sarebbe stata eternamente nel cuore; espressione soavissima di riconoscenza, che trovò un eco
in ogni cuore, giacché in tutti sarà durevole eterna la ricordanza della Taglioni!.²⁷

Nel florilegio di lodi iperboliche che sboccia intorno a Marie Taglioni sia prima sia dopo le sue apparizioni in teatro, si levano tuttavia pure alcune voci negative. Non si tratta, in verità, di commenti

23. Luigi Casini, *Alla regina della danza Maria Taglioni*, Tipografia Sassi e Fonderia Moretti, Bologna [1842], documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

24. Raffaele Buriani, *L'ultima sera*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 48, 30 novembre 1842, s.p.

25. *Ibidem*.

26. Cfr. Gaetano Fiori, *Bologna, 29 novembre*, in «Teatri arti e letteratura», n. 981, 1 dicembre 1842, p. 107.

27. Raffaele Buriani, *L'ultima sera*, cit.

critico-estetici sulle qualità dell'artista o degli spettacoli da lei interpretati, quanto di considerazioni moraleggianti, che sottolineano i livelli toccati dai compensi che la diva riesce a ottenere, giudicati come eccessivamente elevati, soprattutto quando la miseria segna palesemente la vita di parte dei cittadini bolognesi. Sulla cartellina che racchiude alcuni documenti taglioniani conservati presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna²⁸ è infatti incollato un foglio manoscritto che recita:

Memorie che servono per indicare l'epoca in cui Madama Taglioni celebre ballerina onorò la scena di Bologna l'autunno del 1842. Non è possibile descrivere l'entusiasmo della gioventù e de' vecchj nei quali operavano diverse senzjoni. Il suo ritratto si trova fra le mie stampe. Ella guadagnò per 10 sere che ballò 30m. franchi, senza i regali con cui fu favorita. Ogni sera che davano 3m. franchi alla dea, i portieri intorno al teatro erano pieni di miserabili che lacrimando domandavano un tozzo di pane. Progressi del secolo!

Probabilmente lo stesso commentatore mette in versi e in rima, articolandole più ampiamente, le medesime opinioni in un componimento che già dal secco e ben chiaro titolo, *Contro la Taglioni*, dichiara il proprio giudizio:

La Taglioni ballerina
della danza è la regina,
a lei sola fu permesso
di burlarsi del progresso,
delli studi, dei sofisti
economici statisti
che vorrebbero, che alla gente
non mancasse l'occorrente,
Poveretti! si dian pace,
oggi il mondo si compiace
ai danzanti, ed ai cantori
di approfondire i tesori,
e portar tutto all'eccesso.
Non è questo un gran progresso?²⁹

Il tono moraleggiante delle riflessioni appartiene d'altra parte a questo tempo – e non soltanto a questo – come viene esplicitato pure dalla commedia giovanile di Paolo Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, andata in scena nell'autunno del 1841³⁰, in cui la ballerina del titolo è una Fanny signi-

28. Catalogo Frati-Sorbelli, 17. Storia artistica. Caps. F2, n. 3. Il fascicolo comprende 8 estratti dal periodico in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», Bologna, Tipi governativi all'Insegna della Volpe (dal n. 41, 12 ottobre 1842 al n. 48, 30 novembre 1842); 5 estratti da in «Teatri arti e letteratura» (dal n. 977, 3 novembre 1842 al n. 981, 1 dicembre 1842), un componimento anonimo a stampa, in foglietti sparsi; 3 componimenti poetici a stampa; 5 componimenti poetici anonimi manoscritti; un componimento poetico a stampa, formato locandina.

29. S.a., *Contro la Taglioni*, [Bologna 1842], documento manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

30. Dopo una prima edizione coeva al debutto, il testo della commedia di Giacometti viene ristampato, a cura dello stesso autore, nella raccolta *Teatro scelto*, Libreria Moretti, Alessandria [1841?], quindi in diverse edizioni, tra le quali quella della Libreria Sanvito, Milano 1960, pp. 309-364. A proposito del testo di Giacometti, cfr. Simona Brunetti, *Drammaturgia in cerca d'autore: la scrittura complementare ne Il poeta e la ballerina di Paolo Giacometti*, in Elena Randi – Cristina Grazioli (a cura di), *Drammaturgie della quète, Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004)*, Padova, 24-25 maggio 2005, Esedra, Padova 2006, pp. 115-130.

ficativamente omonima di altre due grandi dive del momento, la Elssler e la Cerrito³¹. La Fanny di Giacometti riceve compensi e onori spropositati, che premiano la bassa seduzione del corpo femminile a scapito della elevatezza dello spirito, danneggiando gli onesti attori, costretti dalla sua presenza sulla piazza a non poter lavorare, e ancor di più il poeta drammatico, ridotto alla fame: «perché in oggi ciò che diletta la vista e lusinga i sensi, si preferisce alle soavi e nobili commozioni dell'animo, al vantaggio comune»³². A distanza di quasi venti anni dal debutto, ripensando con indulgenza alla propria forse ingenua «commedia civilizzatrice», l'autore non mancherà di ribadire che la danza è un'arte «voluttuosa ed eviratrice»³³ e di osservare che è «fortunatamente tramontata, per nostra fortuna, l'era delle gambe e delle gole»³⁴. Anche se con tutt'altra verve e incisività, conferma questa linea Giuseppe Gioachino Belli, che nel sonetto *La Scerriti* (1843)³⁵, scritto in occasione della presenza della Cerrito al Teatro Aliberti di Roma, inveisce infatti contro le scelte del Governo, che permette spese inusitate per avere la ballerina mentre d'altra parte chiede sempre più denari a un popolo affamato, aumentando il prezzo del pane³⁶. Non manca, inoltre, di ironizzare sull'eccessivo entusiasmo con cui il pubblico festeggia la diva: ogni suo «zzompo», eseguito «in zur gusto de 'na purcia o un grillo», viene salutato da «strilli» esagerati, ceste di fiori e «scartafacci a bbotte», ovvero fiotti di omaggi poetici non certo di elevata qualità.

La Taglioni non sarà ovviamente l'ultima ballerina d'eccezione a prodursi sulle scene bolognesi e non sarà l'ultima alla quale verranno dedicate parole che tenteranno di rendere poeticamente la meraviglia sulla quale in quegli anni il teatro cerca di aprire uno squarcio, con balletti che paiono collocarsi – e collocare il pubblico – tra il sogno e la realtà. Dopo di lei arriveranno infatti a Bologna la già citata Fanny Cerrito e, nell'autunno del 1845, Fanny Elssler, altro mito incarnato:

E la Taglioni vistasi,
E la Cerrito, e TE,
Che sian le Grazie favola
Credibile non è.³⁷

L'entusiasmo per la Elssler cresce progressivamente fino ad arrivare «a furore»³⁸. Per la beneficiata

31. Oltre a Marie Taglioni, Fanny Cerrito (1817-1909) e Fanny Elssler (1810-1884) sono, assieme a Carlotta Grisi (1819-1899) e a Lucile Grahan (1819-1907), le più acclamate dive della danza della prima metà dell'Ottocento, le artiste che definiscono e impongono, ciascuna con il proprio stile e con scelte autoriali, il modo di danzare in teatro che connota il balletto romantico propriamente detto.

32. Paolo Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, in *Teatro scelto*, cit., p. 321.

33. Paolo Giacometti, *Alcune parole delle quali l'autore raccomanda la lettura*, in Id., *Il poeta e la ballerina*, cit., p. 311.

34. *Ivi*, p. 313.

35. Giuseppe Gioachino Belli, *La Scerriti* (1843), in Id., *I sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, a cura di Luigi Morandi, S. Lapi Tipografo-Editore, Città di Castello 1886-1887, 6 voll., vol. V (1887), pp. 211-212.

36. «A mmé cchi me fa spesce è dder Governo / Che invesce, cazzo, de fa cresce er pane, / Averia da impedì ttutto st'inferno» (*ivi*, p. 211).

37. S.a., *A Fanny Elssler*, [Bologna 1845], locandina a stampa conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

38. [Gaetano] F[iori], *Bologna, 14 ottobre*, in «Teatri arti e letteratura», n. 1132, 16 ottobre 1845, pp. 55-56: p. 56.

organizzata in suo onore il Teatro Comunale pare trasformato in un giardino profumato, tanti sono i sontuosi *bouquet* pronti a essere lanciati dai palchetti per festeggiare la diva, che dispiega le proprie molteplici doti in passi già eseguiti nei giorni precedenti, in particolare in una applaudita *Polka*, che

per disegno, per scherzosa fantasia, per ordinazione delle danze, e per fertile immaginazione, eseguita da questa esimia danzatrice, apparve sorprendente e cospicua a modo che se ne volle la replica, sembrando ch'ella gozzovigli per così dire in una successione dei più brillanti passi e tutti nuovi per noi, ciascuno distinto nel carattere ed inimitabile per isvariate bellezze.³⁹

L'ultima esibizione della Elssler si svolge «con brillante teatro, con evviva, applausi, repliche, chiamate, infiniti fiori, ghirlande, sonetti, ritratti, molti, e tante altre addimostrazioni impartite dal nostro pubblico in quell'ultima sera a questa incomparabile danzatrice»⁴⁰. Pure per questa altra ballerina unica fioriscono quindi versi, in cui si possono rintracciare caratteri messi in rilievo già nelle tracce poetiche lasciate dalla Taglioni, ma ora connotati da un maggior rilievo dato alla «venustà» che pare non potesse invece aggiungersi alle altre eccelse doti della somma Silfide, al massimo portatrice di una «pudica voluttà». Anche per Fanny Elssler si continua a sottolineare l'inadeguatezza delle parole che tentano di dipingere ciò che non è possibile riprodurre davvero:

O Tu, dell'arte mimica
Possente esecutrice,
Chi mai potrà dipingere
Tua grazia incantatrice!⁴¹

Proprio per lei sembra essere percepito con particolare acutezza il potere della presenza e la felice sorte di chi ha la fortuna di vederla in azione e di non averne soltanto una descrizione da leggere a distanza. Un breve componimento di Gaetano Fiori, direttore del periodico «Teatri arti e letteratura», del tutto avvezzo a una regolare, prolifica e ampia scrittura, lamentando il dolore di chi non potrà più vederla chiude infatti con un'esplicita esclamazione:

Salve, o gentile delle Grazie amica,
Grida or la gente che di te vien priva;
E l'età de' nepoti fia che dica:
Beati gli occhi che la vider viva!⁴²

Il rimpianto per lo straordinario contatto che può esistere solo in presenza trova quindi uno sfogo nella scrittura. Inoltre, nel tentativo di darsi ulteriore forza e di trovare forse una immediatezza maggiormente incisiva, la parola si unisce talvolta all'immagine. I già citati versi di Raffaele Buriani in lode di Marie Taglioni pubblicati sul periodico «La Farfalla» sono infatti posti pure in calce a una litografia

39. [Gaetano] F[iori], *Bologna, 22 ottobre*, in «Teatri arti e letteratura», n. 1133, 23 ottobre 1845, p. 65.

40. *Ibidem*.

41. S. a., *A Fanny Elssler / Danzatrice Celebratissima / Mimica incomparabile*, Tipi governativi alla Volpe, Bologna [1845], locandina sciolta a stampa conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

42. *Ivi*, p. 66.

di Achille Frulli che la celebra e che ne vuole facilitare il ricordo presso il pubblico bolognese⁴³, affiancando la forza evocatrice portata dalle parole con un ritratto «dal vero» pacatamente realistico, che si discosta felicemente da una quasi infestante iconografia tutta involuta nel continuare a riprodurre un'immaginetta astrattamente idealizzata, e perciò banale, lontana dalle concrete fattezze della donna e dell'artista.



Figura 2 – Achille Frulli, *M. Taglioni* (Bologna, 1842).

Tuttavia proprio la scrittura, anche se sempre e irrimediabilmente lontana dal vero, anche se talvolta fragile per gli inevitabili limiti delle voci per lo più provenienti da autori amatoriali, continua a porsi come una potente chiave per aprire a un contatto intimo e personale con apparizioni svanite eppure ancora presenti negli occhi chiusi, con emozioni passate eppure ancora ben percepibili sulla pelle. Un contatto che può evidentemente rivivere pure nell'esperienza del lettore di oggi.

Ci piace quindi chiudere il flusso di parole – strappate al passato o riattualizzate attraverso il discorso odierno – con la riproduzione fotografica di un gesso firmato da Cincinnato Baruzzi, uno dei «beati» che videro la Taglioni viva e danzante; con un'immagine, quindi, che, nel proprio trasporre sulla carta, attraverso una appiattente riproduzione fotografica, la tridimensionalità tangibile della scultura,

43. Sull'unione tra poesia e litografia in connessione con il balletto romantico, cfr. il saggio di Madison U. Sowell, *Poetry and lithography. Lyrical and visual images of the Romantic ballet in Italy*, in Giannandrea Poesio – Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza*, cit., pp. 129-143.

tenta in un altro modo, ancora una volta, di muoversi intorno a un corpo danzante non del tutto svanito, cogliendo l'eco di una presenza di cui resta un bagliore capace di attraversare il tempo e di farsi nuovamente, oggi, in chi legge e guarda, carne⁴⁴.



Figura 3 – Cincinnato Baruzzi, *Maria Taglioni in veste di Silfide* (Bologna 1841-1843).

44. Sul tema della memoria dell'atto performativo, negli ultimi anni prolificamente indagato dagli studi sulla danza, vogliamo citare almeno due studi recenti: la raccolta di saggi curata da Lynn Matluck Brooks e Joellen A. Meglin, *Preserving dance across time and space*, Routledge, London-New York 2013 e il volume esito della riflessione sul processo di trasmissione messa in atto dalla Pina Bausch Foundation, *Inheriting dance. An invitation from Pina*, transcript Verlag, Bielefeld 2014.

Antologia

**ALLA TAGLIONI
CHE DANZÓ
NEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
l'Autunno 1842**

Alla Taglioni
ODE ESTEMPORANEA

Di Febo il Genio infondami
L'alta virtù de' carmi,
Ond'io possa dall'umile
Vulgo per lui levarmi,
E glorioso un cantico
Vate felice alzar.
E il sacro a Te che massima
Sei fra i danzanti cori,
A Te cui liete schiusero
Le Grazie i lor tesori
E ai seggi lor t'accolsero,
E suora ti nomar.
Ed il tuo vago ed agile
Piede laudando in pria,
E de' tuoi modi amabili
La casta leggiadria,
Dirò che spiri all'anima
Pudica voluttà.
Sei più del vento celere
Qual Silfide leggera,
E ti fu dato apprendere
Nella celeste spera
Quell'arte tua mirabile
Che ugual fra noi non ha.

Tu primo onore insolito
Nella notturna scena,
Di meraviglia, e giubilo
Festi ogni terra piena,
Che Te vera Tersicore
Festiva salutò.
Corse da Scilla al Tanai
Di Te famoso il grido;
A cui rispose il gallico
Ed il britanno lido,
Che degli allor più fulgidi
Il crin ti coronò.
Più dolce almo spettacolo
Finor non vide il mondo,
Che a Te sublime spirito
Plaude con suon giocondo
E chi ti vinca od emuli
Non spera di veder.
Ma in mortal lingua suonano
Invan di Te parole;
Sol potria voce eterea
Ritrar le tue carole
Onde pur oggi è Felsina
Rapita dal piacer.

(S.a., Tip. Ciocchi e C. nelle Spaderie, Bologna [1842], Archiginnasio, Catalogo Frati-Sorbelli, opuscolo a stampa).

**Filippo Martinelli
A Maria Taglioni
Stanze**

Silfide o Diana ecco una donna appare
Sulle danzate scene allettatrice;
Pari al merto non sa plauso trovare
La turba che vi tragge ammiratrice,
Però splendidi doni a lei versare
Intende come al nome suo si addice:
Versa, profondi pur, popol profano,

Lascivi doni colla indegna mano.
[...]
Ché non move costei lascivi balli
Né le atletiche mena ardue carole
Come al rumor de' barbari timballi
Il furibondo Coribante suole,
Ma, quale in seno delle apriche valli

Dove saetta e non flagella il sole,
 Muta parvenza in suo pudico stile
 Ninfa leggiadra o Naiade gentile.
 Oh con qual poter l'alta persona
 Tutta raccoglie e a una movenza assembla!
 Poi mollemente così l'abbandona
 Ch'ombra non corpo a lei sono le membra,
 E tutta intorno lei di ciel corona
 Tale una dignità che mentre sembra
 Che rispettoso di suo tocco il suolo

Non lo sostenga, ella si libra in volo.
 Oh! con che grazia o la ripresa danza
 Rapida incalza o placida si posa,
 O, mentre intorno a sé rotando avanza,
 Muta l'agile piede e non riposa,
 Improvvisa così muta sembianza
 Ai raggi suoi l'Iride vaporosa,
 Grazia non perde per cangiar bellezza
 E più cara fa la sua vaghezza.
 [...]

(F.[ilippo] Martinelli, *A Maria Taglioni. Stanze*, Tipi Governativi Alla Volpe, Bologna 1842, Archiginasio, Catalogo Frati-Sorbelli).

**ALLA REGINA DELLA DANZA
 MARIA TAGLIONI
 QUANDO NELL'AUTUNNO DEL MDCCCXLII
 BOLOGNA TUTTA
 RENDEVA MERAVIGLIATA
 LUIGI CASINI
 UNO FRA I MILLE AMMIRATORI
 COI SEGUENTI METRI POETICI
 FACEVA PLAUSO**

Ove traesti un solo
 De' tuoi mirabili concetti?
 Donna, in che nuovo polo
 Ti furo appresi tai sublimi affetti?
 Qual spirto ottenne il vanto
 Di farti eccelsa tanto
 Che tua fama immortal nei dì remoti
 Si tramandi ai figliuoli ed ai nipoti?
 Vana inchiesta! Il perfetto,
 il mirabil, l'eccelso è cosa tale
 Che invade l'intelletto,
 Ma che niun maestro ad insegnar non vale.
 Chi nacque Genio il sente
 Dolcissimo, potente,
 Ma non evvi caduca sapienza
 Che ne giovi a mostrar tutta l'essenza.
 [...]

Oh Genio! ardi d'amore,
 E tosto lo diffondi all'altrui petto;
 Senti disdegno in core
 E tu spiri ad altrui sdegnoso affetto;
 Provi dolcezza o speme,
 Ed io le provo insieme;
 Esulti e danzi, ed io con fervid'eco
 Sono tratto esultante a danzar teco.
 [...]
 Salve, o Donna sublime,
 E pensa che per troppa meravigliata
 Mal col labbro s'esprime
 Ciò ch'è sì bello, cui niun bel simiglia.
 Allor sarà che pago
 D'una meschina imago
 Si tenga tuo intelletto eccelso e solo,
 che tragge fin le membra ad alto volo.

(Luigi Casini, *Alla regina della danza Maria Taglioni*, Tipografia Sassi e Fonderia Moretti, Bologna [1842], Archiginasio, Catalogo Frati-Sorbelli).

**A FANNY ELSSLER
PRIMA DANZANTE
nel gran Teatro di Bologna
L'AUTUNNO DEL 1845**

Sedeo tranquillo nel beato Eliso
Lo Spirto che ideò già la Vestale,
Quando le apriva un suo gentil sorriso
Tersicore, che veste il piè dell'ale.
Sai che dal dì ch'io qua ti miro in viso
Posi in oblio ogni cosa mortale,
Dicea la Musa, e ho il mio poter diviso,

Tra l'altre dive del loco immortale.
Da la Senna regal Giuno superba,
Venere dal Sebeto han suscitato
Due Ninfe che da noi mertan ghirlanda;
Ma Pallade da l'Istro altra ne manda
Ch'ogni antica doglianza disacerba,
E l'arti nostre innalza al prisco stato.

Del Dottor Trulli

(S.a., Tipi governativi alla Volpe, Bologna 1845, Archiginnasio, Catalogo Frati-Sorbelli, locandina sciolta a stampa).

**A FANNY ELSSLER
Danzatrice Celebratissima
MIMICA INCOMPARABILE**

O figlia di Tersicore,
Nel cui volante piede
La venustà più amabile,
e l'onestà si vede;
O Tu, dell'arte mimica
Possente esecutrice,
Chi mai potrà dipingere
Tua grazia incantatrice!

Laudi al tuo merto eccheggino,
E sparganti di fiori
E mille man festevoli,
E mille vinti cori:
Chè l'arte lusinghevole
Di voluttà feconda,
omai non ha più titolo
Per te d'invereconda.

(S. a., Tipi governativi alla Volpe, Bologna [1845], Archiginnasio, Catalogo Frati-Sorbelli, locandina sciolta a stampa).

**A FANNY ELSSLER
MIMA E DANZATRICE INCOMPARABILE**

Salve, o gvfill delle Grazie amica,
Grida or la gente che di te vien priva;
E l'età de' nepoti fia che dica:
Beati gli occhi che la vider viva!

(Gaetano Fiori, *A Fanny Elssler mima e danzatrice incomparabile*, in «Teatri arti e letteratura», n. 1153, 23 ottobre 1845).

Bibliografia

Documenti

Componenti poetici

- Belli Gioachino Giuseppe, *La Scerriti* (1843), in Id., *I sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, a cura di Luigi Morandi, S. Lapi Tipografo-Editore, Città di Castello 1886-1887, 6 voll., vol. V (1887), pp. 211-212.
- Casini, Luigi, *Alla regina della danza / Maria Taglioni / quando nell'autunno del MDCCCXLII / Bologna tutta / rendeva meravigliata / Luigi Casini / uno tra i mille ammiratori / coi seguenti metri poetici / faceva plauso*, Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, Bologna [1842], documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.
- Casini, Luigi, *Alla regina della danza Maria Taglioni*, Tipografia Sassi e Fonderia Moretti, Bologna [1842], documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.
- Martinelli, F.[ilippo], *A Maria Taglioni. Stanze*, Tipi Governativi Alla Volpe, Bologna 1842, documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.
- S. a., *A Fanny Elssler / Danzatrice Celebratissima / Mimica incomparabile*, Tipi governativi alla Volpe, Bologna [1845], locandina sciolta a stampa conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.
- S.a., *A Fanny Elssler*, [Bologna 1845], locandina sciolta conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Catalogo Frati-Sorbelli.
- S.a., *Alla Taglioni. Ode estemporanea*, Tip. Ciocchi e C. nelle Spaderie, Bologna [1842], documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Catalogo Frati-Sorbelli.
- S.a., *Contro la Taglioni*, [Bologna 1842], documento conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Articoli su periodici

- Cabianca, J[acopo], *Maria Taglioni a Vicenza*, in «Teatri, arti e letteratura», anno XX, tomo 38, n. 968, 4 settembre 1842, p. 4.
- Buriani, Raffaele, *Teatri. Bologna. Teatro Comunitativo*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 41, 12 ottobre 1842, s.p.
- Buriani, Raffaele, *Teatri. La Taglioni a Bologna*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 44, 2 novembre 1842, s.p.
- Buriani, Raffaele, *La Taglioni*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 47, 23 novembre 1842, s.p.
- [Fiori, Gaetano], *La Taglioni*, in «Teatri arti e letteratura», n. 980, 24 novembre 1842, pp. 103-104.
- Buriani, Raffaele, *L'ultima sera*, in «La Farfalla. Foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 48, 30 novembre 1842, s.p.

- Fiori, Gaetano, *Bologna, 29 novembre*, in «Teatri arti e letteratura», n. 981, 1 dicembre 1842, p. 107.
- Fiori, Gaetano, *Bologna. Teatro Comunale*, in «Teatri arti e letteratura», n. 981, 1 dicembre 1842, pp. 106-107.
- F[iori, Gaetano], *Bologna, 14 ottobre*, in «Teatri arti e letteratura», n. 1132, 16 ottobre 1845, pp. 55-56.
- F[iori, Gaetano], *Bologna, 22 ottobre*, in «Teatri arti e letteratura», n. 1133, 23 ottobre 1845, p. 65.

Libretti e testi teatrali

- *Herta ossia Il Lago delle fate / ballo in tre atti / composto dal signor Filippo Taglioni / da rappresentarsi / al Teatro Comunitativo di Bologna / l'autunno del 1842 / colla celebratissima danzatrice / Maria Taglioni*, Tipi governativi alla Volpe, [Bologna 1842].
- Giacometti, Paolo, *Il poeta e la ballerina*, in Id., *Teatro scelto*, Libreria Sanvito, Milano 1960, pp. 309-364 (prima ed. Libreria Moretti, Alessandria [1841?]).

Studi

- Brunetti, Simona, *Drammaturgia in cerca d'autore: la scrittura complementare ne Il poeta e la ballerina di Paolo Giacometti*, in Randi, Elena – Grazioli, Cristina (a cura di), *Drammaturgie della quête, Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004), Padova, 24-25 maggio 2005*, Esedra, Padova 2006, pp. 115-130.
- Calore, Marina, *Bologna a teatro. L'Ottocento*, Guidicini e Rosa Editori, s.l. 1982.
- Cervellati, Elena, *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, in Pasqualicchio, Nicola (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 221-238.
- Lecomte, Nathalie, *Maria Taglioni alla Scala*, in «La danza italiana», numero monografico *Il ballo romantico in Italia*, a cura di José Sasportes, n. 8-9, inverno 1990, pp. 47-71.
- Levinson, André, *Marie Taglioni (1804-1884)*, Librairie Félix Alcan, Paris 1929.
- Lo Iacono, Concetta, Zuccheide. *La technicienne Limido e la tragédienne Zucchi a confronto*, in Gianandrea Poesio - Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 197-212.
- Matluck Brooks, Lynn – Meglin, Joellen A., *Preserving dance across time and space*, Routledge, London-New York 2013.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band 1, Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*, K. Kieser, München 2007.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band 2, Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*, K. Kieser, München 2007.
- Pina Bausch Foundation (a cura di), *Inheriting dance. An invitation from Pina*, transcript Verlag, Bielefeld 2014.
- Raimondi, Ezio, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007.

- Sowell, Debra – Sowell, Madison U. – Falcone, Francesca – Veroli, Patrizia, *Icônes du ballet romantique. Merie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016.
- Sowell, Madison U., *Poetry and lithography. Lyrical and visual images of the Romantic ballet in Italy*, in Poesio, Giannandrea – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 13-15 ottobre 2006*, Aracne, Roma 2008, pp. 129-143.
- Trezzini, Lamberto (a cura di), *Due secoli di vita musicale. Storia del teatro Comunale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1987 (I ed. 1966), 3 voll., vol. I, pp. 191-205.
- Ventura, Emilio, *Jacopo Cabianca, i suoi amici e il suo tempo*, Tip. Ed. A. Vianello, Treviso 1907.
- Vaillat, Léandre, *Histoire de la danse*, Plon, Paris 1947.
- Vaillat, Léandre, *La Taglioni ou La vie d'une danseuse*, Editions Albin Michel, Paris 1942.

Giulia Taddeo

“Imparare dai propri allievi”. Ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista «Balletto» (1955-1962)

Nel mese di novembre 1955 esce a Roma, come supplemento del mensile di argomento teatrale «Lo spettatore critico»¹, il primo numero della rivista «Balletto», definita, si legge in copertina, «trimestrale di danza classica»². Si esplicita fin dal titolo quale sarà l'ambito privilegiato (seppur non esclusivo) di interesse, con un'attenzione specifica per tutto ciò che riguarda la tecnica accademica (storia, teoria, didattica, trasformazioni) e le sue declinazioni nella formula spettacolare del balletto, anch'esso considerato tanto nelle ramificazioni storiche ed estetiche, quanto nelle manifestazioni coeve.

Redattore capo è l'olandese Adriaan H. Luijdjens³, attivo in Italia fin dagli anni Trenta in qualità

1. Il titolo e l'argomento di questa pubblicazione sembrano cambiare quando, come comprendiamo a partire dal numero 4 del maggio 1957, essa si trasforma in «Film Critica». Entrambe le riviste, com'è ovvio, sono regolarmente pubblicate su «Balletto», che tuttavia, a partire dal numero 5 del mese di ottobre 1957, esce sotto forma di pubblicazione autonoma.

2. Cfr. «Balletto», anno I, n. 1, novembre 1955.

3. Ho reperito le informazioni che seguono dalle note biografiche curate da Carrie Keij e Hans de Valk per gli archivi dell'International Institute of Social History (IISH) di Amsterdam, dove, per l'appunto, sono custodite le carte di Adriaan H. Luijdjens. Nato a Rotterdam nel 1900, Luijdjens, rimasto orfano del padre ad appena otto anni, riceve dalla madre una severa educazione protestante e sin da ragazzo sviluppa un profondo interesse per la letteratura e per le lingue straniere che lo spinge a imparare anche l'italiano. Risalirebbe alla giovinezza anche l'incontro con un ballerino giavanese che lo avrebbe avvicinato alla danza orientale e, più in generale, al balletto. Dopo aver iniziato a lavorare per una compagnia assicurativa di Rotterdam nel 1918, nel 1925 si trasferisce in Italia anche a seguito di uno scandalo sessuale che lo vedeva coinvolto insieme a un minorenne e che gli era costato otto mesi di carcere. A Roma, oltre a seguire i corsi di storia dell'arte presso l'Università La Sapienza, è assunto come segretario del direttore dell'Istituto Storico dei Paesi Bassi a Roma, grazie al quale entra in contatto con i periodici «Algemeen Handelsblad» e «Nieuw Rotterdamsche Courant», di cui diventa corrispondente su questioni politiche, ecclesiastiche, di arte e archeologia. Tra il 1930 e il 1937 scrive anche diverse voci per l'Enciclopedia Treccani. Durante la guerra è nominato custode degli archivi dell'Ambasciata olandese e si occupa di tenere aggiornati gli olandesi in Italia sulle condizioni della guerra attraverso bollettini segreti: ne scaturisce una condanna per disfattismo politico nel 1941 e tre anni di carcere a San Gimignano. Tornato a Roma poco prima della liberazione, diviene capo del servizio di informazione per la missione militare olandese e organizza la fornitura di cibo per i connazionali che vivono nella Capitale. Dopo un anno in Australia dove si occupa degli ex prigionieri provenienti dalle Indie orientali olandesi, torna a Roma nel 1947 e riprende la propria attività giornalistica, cui si aggiungono le collaborazioni con la radio olandese. Negli anni Settanta si colloca un viaggio a Bali da cui scaturisce il volume, curato assieme a Vito di Bernardi, *Giava-Bali: rito e spettacolo*, Bulzoni, Roma 1985. Muore a Roma il 2 marzo 1991. Il documento contenente queste indicazioni è scaricabile all'indirizzo: www.iisg.nl/archives/docs/archivalia-Luijdjens.doc (u.v.: 08/07/2018). Alcuni interessanti spunti sulla figura di Luijdjens,

di corrispondente per diversi periodici dei Paesi Bassi e membro di spicco della comunità olandese a Roma. Nonostante «Balletto» rappresenti per lui non tanto un impiego redditizio quanto un'impegnativa e costosa passione, è proprio alla determinazione di Luijdjens che si deve non solo la elativa – per l'Italia⁴ – longevità della rivista (pubblicata, seppur con uscite fortemente irregolari⁵, fino al 1962), ma anche l'articolazione dei contenuti, la scelta dei collaboratori, le preziose traduzioni (Luijdjens conosce infatti, oltre all'italiano e all'olandese, anche il francese e l'inglese), la selezione dell'apparato fotografico⁶, fino alla faticosissima, specie per un non madrelingua, correzione delle bozze⁷.

Nel tempo «Balletto» tenderà a presentare una struttura fondamentalmente stabile, con una sezione iniziale caratterizzata da contributi sulla storia, la teoria, la tecnica o questioni di particolare attualità della danza, alla quale fanno seguito i cosiddetti «corsivi», con riflessioni, interviste o brevi note di vario genere⁸, e soprattutto le «Critiche», che, firmate quasi interamente da Luijdjens⁹ e in larga parte dedicate all'Italia, si estendono per decine di pagine occupando praticamente la metà dello spazio a disposizione per ogni numero¹⁰. In chiusura si trova poi un «Notiziario» in cui confluiscono indicazioni sull'attività teatrale nazionale e internazionale¹¹, necrologi, aggiornamenti sulla vita personale e pro-

che rimandano peraltro al più generale panorama della critica di danza italiana negli anni Cinquanta, si possono reperire in Annamaria Corea, *Le inedite stagioni della danza al Teatro Club di Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri*, in «Biblioteca Teatrale», n. 123-124, luglio-dicembre 2017, pp. 101-132: 120-122.

4. Vale la pena di ricordare fin da subito che in Italia non esistevano al tempo periodici specializzati sulla danza. Tra i rari esperimenti in tal senso, si può citare la rivista «La danza» ideata e diretta da Walter Toscanini e Paolo Fabbri, rimasta però al solo numero di saggio del luglio 1932. A distanza di quasi trent'anni, nel 1953, il danzatore e coreografo Ugo Dell'Ara aveva dato vita a un altro periodico – che sopravvisse per soli tre numeri – interamente dedicato alla danza: *Il Cigno. Rivista mensile della Danza, del Balletto e della Musica*. A proposito della critica specializzata, nell'editoriale del primo numero del settembre 1953 si legge: «La critica di danza per lo più viene improvvisata, talvolta meglio e talvolta peggio, da giornalisti brillanti e da critici musicali distratti. Manca, in Italia, una critica specializzata in materia, ma manca anche un interesse critico speciale, che è qualcosa di meno e qualcosa di più importante, perché più di quella si lega immediatamente alla educazione della danza, alla sua diffusione e alla sua pratica. Favorire quest'interesse, offrendo finalmente ad esso un luogo di ritrovo, è appunto lo scopo precipuo della nostra rivista». Sui rapporti fra danza e stampa al tempo del Fascismo rimando invece a Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017.

5. Questa irregolarità era dovuta, oltre alle onnipresenti difficoltà economiche, anche alla mole di lavoro di Luijdjens e alle sue precarie condizioni di salute, che spesso lo costringevano a lunghi periodi di riposo.

6. Come vedremo, «Balletto» sceglie di prediligere la componente testuale rispetto a quella visiva. Ciò non significa però che Luijdjens non fosse attento a illustrazioni e fotografie e non cercasse di pubblicare solo immagini di alta qualità. Ne è un esempio il fatto che, all'indomani della prima edizione del Festival Dei Due Mondi di Spoleto, egli si rifiutasse di pubblicare il materiale fotografico inviato dall'organizzazione della manifestazione in quanto non lo riteneva all'altezza della rivista. Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *Balletti al Festival dei Due Mondi*, in «Balletto», anno II, n. 7, gennaio 1959.

7. Sono peraltro abbastanza frequenti refusi e, come lo stesso Luijdjens riconoscerà più volte, veri e propri errori grammaticali.

8. A partire dal numero 3 del dicembre 1956 si aggiunge anche una preziosa rubrica bibliografica curata da Luijdjens e intitolata *Tra i libri*.

9. Nel tempo si aggiungeranno, ma sempre in una posizione fortemente minoritaria, le firme Alberto Testa, Massimo Mila, Trudy Goth e Athos Rosso.

10. Se si eccettuano il numero 9 del 1960 (uno speciale dedicato all'Italia che si differenzia dagli altri anche in termini di grafica e dimensioni) e il numero doppio 10-11 del 1962, si vede come ogni uscita tenda ad attestarsi intorno a un totale 130 pagine di piccolo formato.

11. Un particolare rilievo assume qui l'attenzione riservata alle vicende del Nederlands Ballet e della sua direttrice Sonia Gaskell, spesso paragonata a figure come quelle di Marie Rambert e Ninette de Valois. Dalle pagine della rivista il balletto olandese appare come una compagnia in costante crescita, pronta a ospitare i grandi nomi della coreografia e della didattica

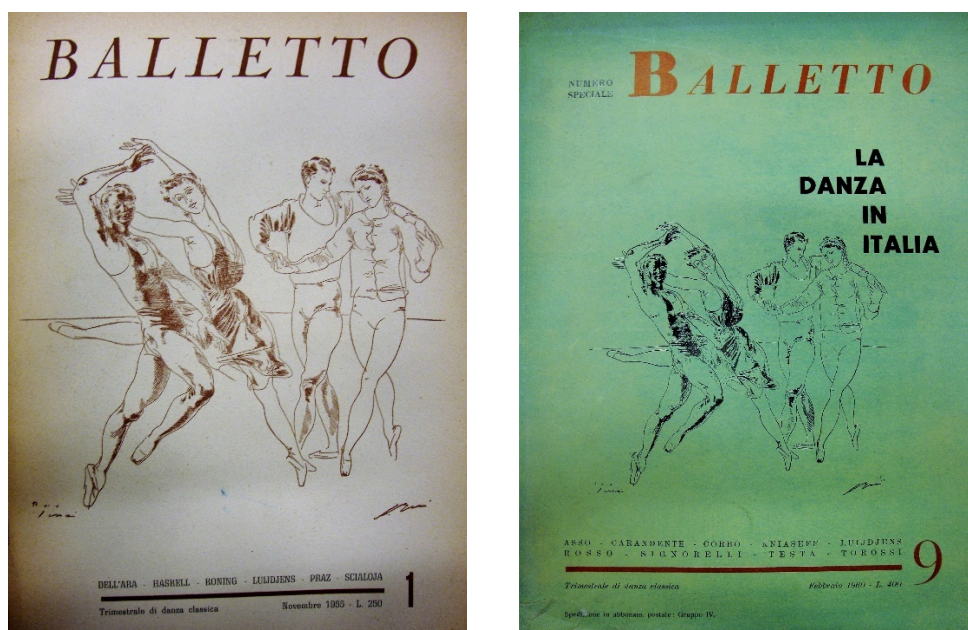


Figura 1 – Copertine del n. 1 (novembre 1955) e dello speciale dedicato all’Italia (anno III, n. 9, febbraio 1960) della rivista «Balletto».

fessionale di danzatori e coreografi e informazioni più generali sul mondo della danza. Di particolare interesse è poi la rosa dei collaboratori, gran parte dei quali stranieri: essa comprende i nomi di critici e studiosi di danza (come Arnold Haskell, Gino Tani, Arthur H. Franks, Edward C. Mason), danzatori e coreografi (Serge Lifar, Rudolf Benesh, Galina Ulanova, Boris Kniaeff), organizzatori (Mario Porcile, ideatore e fondatore del Festival Internazionale del Balletto di Nervi¹²), pittori (Toti Scialoja), musicisti (Roman Vlad), storici dell’arte (Gianni Carandente), studiosi di arti visive (Renato Giani) e scrittori (Maurice Sandoz).

Grazie a «Balletto», verrebbe da dire, anche in Italia vede finalmente la luce una rivista sulla danza ricca, variegata nei contenuti e caratterizzata dal contributo di esperti di primo piano, il tutto secondo il modello di ben più note pubblicazioni internazionali, come, fra le altre, la celebre *The Dancing Times* fondata a Londra già nel 1910 da Philip J. S. Richardson¹³, o la francese *Toute la danse*. Nel campo della critica e dell’editoria di danza, cioè, l’Italia sembra voler accorciare quelle distanze che da decenni la separavano rispetto a quanto accadeva in ambito francese e, soprattutto, anglosassone¹⁴, così seguendo

internazionale, nonché ad arricchire il proprio repertorio mediante l’acquisto dei diritti sui balletti di coreografi come Balanchine e Lifar. Uno sguardo speciale all’Olanda attraversa poi la rubrica *Tra i libri*, con la menzione di volumi sullo Scapino Ballet e sullo stesso Nederlands Ballet.

12. Su questa figura e sulla storia del festival si veda almeno Mario Porcile, *Cinquant’anni di vita e di balletto*, a cura di Monica Corbellini, De Ferrari, Genova 1999.

13. Sulla situazione della critica inglese nella prima metà del Novecento rimando a Annamaria Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza University Press, Roma 2017, pp. 43-65.

14. Non sono infatti del parere che, come talvolta è stato detto, il periodo fascista abbia rappresentato in Italia un periodo di totale isolamento rispetto a quanto andava accadendo nel resto d’Europa. Ciò che differenzia questa fase storica

una tendenza che, nel periodo compreso tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e il cosiddetto boom economico, connota con forza anche l'attività produttiva e distributiva dei principali teatri e festival italiani.

Nella fase storica considerata, infatti, l'Italia diviene non solo tappa fissa nelle tournée di prestigiose compagnie straniere (cito, a titolo di esempio: New York City Ballet, 1955, 1956; Sadler's Wells Ballet, divenuto poi Royal Ballet, 1955; Ballet Rambert: 1956, 1957, 1959; American Ballet Theatre, 1955, 1957; London's Festival Ballet, 1959, 1960), ma vede anche la nascita di due importanti festival che, con modalità differenti, dedicano ampio spazio alla danza internazionale: il Festival Internazionale del Balletto di Nervi (dove vanno in scena, fra gli altri, il Grand Ballet du Marquis de Cuevas, la compagnia dell'Opéra di Parigi, il Balletto Reale Danese e il Royal Ballet) e il Festival dei Due Mondi di Spoleto¹⁵, di carattere interdisciplinare e con un'attenzione specifica alle giovani generazioni di artisti (in particolare quelli statunitensi, si pensi al caso di Jerome Robbins, ma non solo, come dimostra la presenza del Ballet du XXe siècle di Maurice Béjart nel 1960). A ciò si aggiunga che già a partire dall'immediato dopoguerra i maggiori teatri italiani accolgono coreografi e primi ballerini stranieri con l'intento, da un lato, di arricchire e aggiornare il repertorio delle proprie compagnie e, dall'altro, di risollevarle le sorti di un teatro lirico sempre più in crisi¹⁶ contando sulla fama di interpreti acclamati a livello internazionale: sarà questo il caso, sempre per fare qualche esempio, di Serge Lifar, George Balanchine e John Cranko alla Scala (rispettivamente nel 1947, in occasione del decennale della morte di Maurice Ravel¹⁷, nel 1951, con l'allestimento di *Ballet Imperial* per il corpo di ballo scaligero,

da quella che si apre con la fine del secondo conflitto mondiale è piuttosto uno spostamento dell'asse delle relazioni culturali internazionali che, dall'area mitteleuropea, tende a orientarsi verso quella definita nel 1949 dal Patto Atlantico. A riprova di ciò si può pensare alla considerevole presenza di danzatori e coreografi provenienti dal centro Europa durante il Ventennio, con il caso emblematico di Aurel M. Milloss. Per un inquadramento su questa questione rimando a Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia (1900-1945)*, Edimond, Perugia 2001 e a Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio: danza e stampa nell'Italia fascista*, cit. Su Milloss si veda Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Italiana Musicale, Lucca 1996.

15. Come suggerisce Elena Cervellati, in un suo saggio pubblicato sul programma *souvenir* del Festival Dei Due Mondi del 1967 il critico Vittoria Ottolenghi propose una distinzione tra festival antologici che, come quello di Nervi, voleva far conoscere quanto di meglio c'era nel teatro di danza mondiale, e festival sperimentali, che costituivano più una sorta di laboratorio che una vera e propria manifestazione spettacolare. In questa contrapposizione, il Festival Dei Due Mondi di Spoleto occupava una posizione intermedia. Cfr. Elena Cervellati, *La danza vista da Spoleto. Il Festival dei Due Mondi nel Fondo Vittoria Ottolenghi dell'Università di Bologna*, in Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABEditore, Milano 2016, pp. 122-123.

16. Come ricorda Roberto De Lellis, tra il 1938 e il 1950 la lirica registra una perdita pari a circa un milione di presenze. Nel decennio successivo, inoltre, alle inefficaci e reticenti politiche governative sullo spettacolo si aggiunge il fatto che gli interessi degli italiani muovono verso forme di consumo culturale più popolare, lasciando fortemente indietro opera e balletto. Per approfondimenti rimando a: Lamberto Trezzini, Marcello Ruggieri, Angelo Curtolo, *Oltre le quinte n. 2. Idee, cultura, organizzazione delle attività musicali in Italia*, Bulzoni, Roma 1998; Roberto De Lellis, *Le regole dello spettacolo: manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo in Italia e in Francia*, Bulzoni, Roma 2009.

17. Particolare riguardo alla presenza di coreografi e danzatori stranieri in Italia nel secondo dopoguerra è riservata da Alberto Testa in *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Chorégraphie», a. 5, n. 9 (1997), pp. 75-100.

e nel 1959, con il *Romeo Giulietta* coprodotto assieme al Teatro La Fenice di Venezia¹⁸), ma anche di danzatori ospiti come Yvette Chauviré, Alicia Markova, Margot Fonteyn, Liane Daydé o Michel Renault.

A ben vedere, però, l'apertura nei riguardi del mondo anglosassone (ma in special modo statunitense) e, in misura minore, francese, caratterizza tutti i livelli della storia italiana nella congiuntura che dal 1945 arriva fino al principio degli anni Sessanta. Se sul piano dell'economia e della politica estera occorre rimandare all'impatto avuto dal piano Marshall (nonché dal sistema di accordi e convenzioni su forniture di materie prime e servizi destinate a far ripartire l'industria italiana), dal controverso ingresso dell'Italia nel Patto Atlantico nel 1949 e, nel giro di otto anni, nella Ceca (fondamentale non solo per l'approvvigionamento di carbone e acciaio, ma anche per l'edificazione di un mercato estero) e nel Mec (altra essenziale tappa di integrazione dell'Italia nell'economia europea)¹⁹, a livello della letteratura (si pensi al boom delle traduzioni), dei consumi e dell'industria culturale (dal cinema, all'editoria, alla moda)²⁰ è possibile rintracciare con chiarezza un'analogia apertura internazionale. Anche a proposito del miracolo economico, che certo fu diseguale per tempi, modalità e luoghi di attuazione, si è parlato, piuttosto che di un fenomeno inedito e dirompente, di un processo di accorciamento delle distanze rispetto al resto del mondo occidentale dopo lo sconquasso della guerra mondiale e le fatiche della ricostruzione.

Nel periodo in cui cade l'avventura editoriale di «Balletto», l'Italia sembra dunque incamminata lungo un percorso di modernizzazione che, seppure sotto il freno della Chiesa Cattolica e dello scetticismo dell'intelligenza di sinistra, avrebbe esposto il Paese a modelli economici, culturali e antropologici provenienti dall'estero e non di rado in contraddizione con le tradizioni nazionali. In questo percorso verso la modernità, i cambiamenti più vistosi sembrano in verità riguardare soprattutto lo stile di vita delle classi medie e popolari (quelle che iniziano a guidare piccole utilitarie come la 600 e la 500, acquistano i primi elettrodomestici, seguono con passione programmi televisivi di intrattenimento leggero o si recano al cinema per non perdere le pellicole americane di maggior richiamo o quelle

18. Su questo spettacolo rimando a Annamaria Corea, “*Romeo e Giulietta*”. *Un perfetto case-study per il balletto narrativo nel Novecento*, in Stefania Onesti – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, numero speciale di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 6, marzo 2015, pp. 19-29.

19. Per un panorama su questa fase della storia italiana risultano fondamentali: Giovanni Sabbatucci, Valerio Vidotto (a cura di), *Storia d'Italia 5. La Repubblica 1943-1963*, Laterza, Roma-Bari 1997; Antonio Cardini (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, Il Mulino, Bologna 2006; Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari 2010; Guido Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda (1943-1978)*, Il Mulino, Bologna 2016. Nei capitoli dedicati si vedano poi: Pietro Scoppola, *La repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, Il Mulino, Bologna 1997; Aurelio Lepre, *Storia della prima repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Il Mulino, Bologna 2004; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.

20. Sul tema dei consumi si vedano fra gli altri: David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007; Stefano Cavazza, Emanuela Scarpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2002*, Il Mulino, Bologna 2010; Stefano Cavazza (a cura di), *Consumi e politica nell'età repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2013.



Figura 2 – Inserzione pubblicitaria tratta dal programma del V Festival Internazionale del Balletto di Genova-Nervi. Documento proprietà del Fondo Mario Porcile – Cro.me – Milano.

della commedia all'italiana), mentre la classe borghese continua a riferirsi a modelli di consumo più elevati²¹, in cui può essere fatta rientrare anche la fruizione di spettacoli teatrali e di danza, specie se, come suggeriscono numerosi programmi di sala del tempo²², combinata a momenti di vacanza presso esclusive località turistiche nazionali.

Come vedremo, «Balletto» si pone in sintonia con quest'ultima tendenza, proponendosi come pubblicazione colta, informata e destinata a un pubblico disposto ad affrontare una lettura particolarmente attenta e impegnativa (tutto l'opposto, dunque, di quella che caratterizzava le popolarissime riviste illustrate e i fotoromanzi) su argomenti, la danza classica e il balletto, fino ad allora solo sporadicamente considerati, in Italia, come meritevoli di interesse e ricerche approfondite. Attraverso questo netto posizionamento culturale, nonché grazie a un costante rimando all'esempio internazionale in termini di metodo critico, tematiche e collaboratori coinvolti, la rivista intende contribuire alla rinascita

21. A questo proposito può essere curioso citare un esempio tratto dal mondo del cinema. È stato infatti ricordato come, dinanzi all'affermarsi di dive italiane come Gina Lollobrigida o Sofia Loren, le preferenze del pubblico, soprattutto quello femminile, tendessero a spaccarsi in due. Se le spettatrici di media e bassa estrazione trovavano nelle attrici appena menzionate un modello estetico di riferimento, coloro che provenivano da ambienti borghesi si rifacevano a un ideale di bellezza di matrice americana incarnato da Grace Kelly o Audrey Hepburn, ritenuto certo più sobrio e raffinato. Cfr. David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit.

22. Cfr. Elena Cervellati, *La danza vista da Spoleto. Il Festival dei Due Mondi nel Fondo Vittoria Ottolenghi dell'Università di Bologna*, cit. Certo incardinato su una profonda sinergia fra arte e turismo era anche il Festival Internazionale del Balletto di Nervi, che poteva contare non solo su una cornice naturale di eccezionale bellezza, ma anche su una posizione geografica che lo poneva al centro di un prestigioso flusso turistico internazionale.

della danza italiana dopo un lungo periodo, che viene fatto risalire agli ultimi decenni dell'Ottocento, di chiusura e decadenza.

Questo saggio si interroga sulle modalità con cui la rivista tenta di perseguire la propria missione culturale e, soprattutto, mostra come ciò avvenga in prima istanza attraverso i discorsi sull'arte del danzatore condotti nel tempo da Adriaan H. Luijtdjens con l'intento di portare avanti una riforma capace di investire tanto la sfera della formazione, quanto quella della produzione artistica e dell'inquadramento professionale. Procederò quindi soffermandomi dapprima sulla linea editoriale e gli orientamenti della rivista, poi problematizzerò il metodo critico di Luijtdjens mettendolo in relazione con il coevo modello inglese e, infine, approfondirò gli elementi essenziali del suo discorso sulla professione e sull'arte del danzatore.

Linea editoriale e missione culturale di «Balletto»

Secondo quanto suggerito nel paragrafo precedente, Adriaan H. Luijtdjens concepisce «Balletto» come una rivista colta e militante, capace non solo di porsi quale interlocutore di riferimento per i professionisti della danza (danzatori, coreografi, organizzatori), ma anche di contribuire alla formazione del pubblico attraverso un prodotto editoriale che presuppone delle conoscenze in ambito artistico e che, soprattutto, richiede una lettura lenta, attenta e approfondita.

Quest'ultimo aspetto emerge innanzitutto da una veste grafica sobria ed essenziale sulla quale incidono chiaramente anche le scarse economie della rivista²³, impresa perennemente in perdita che si sostiene soprattutto grazie agli investimenti personali di Luijtdjens²⁴. «Balletto» si caratterizza per una forte prevalenza della componente testuale su quella fotografica, dato che le fotografie arrivano a occupare al massimo una ventina di pagine su un totale, per ogni numero, di circa centoventi. Esse offrono assai di rado primi piani di danzatori o di personaggi del mondo della danza, ma tendono piuttosto a

23. Il prezzo della rivista, che nel tempo passerà da 250, a 300 e a 400 lire, risulta d'altronde inferiore rispetto a quello di pubblicazioni coeve di ambito teatrale. Per l'anno 1957, ad esempio, «Balletto» costa 300 lire al numero, la stessa cifra di «Sipario» che, però, è un mensile. In proporzione, e sempre a titolo di esempio, «Balletto» costa meno di riviste più popolari come il settimanale «Radiocorriere» che, per l'annata considerata, arrivava a 50 lire al numero. Per questa ragione si invitano i lettori a sottoscrivere le diverse forme di abbonamento nel tempo proposte, come “Amici di Balletto” (equivalente a un qualsiasi multiplo di L 1000) o “Sostenitori” (pari a L 10000), che avrebbero consentito, se non di risollevarne la situazione finanziaria della rivista, quantomeno di godere di una maggiore liquidità. Tutto ciò incide anche sulla dimensione distributiva: a partire dal 1957, infatti, «Balletto» cessa di essere reperibile nelle edicole e può essere acquistata solo in alcune librerie della penisola (in totale 20, disseminate tra: Roma, Milano, Torino, Genova, Venezia, Bologna, Firenze, Napoli, Bari, Catania e Palermo). Nell'ultimo numero del marzo 1962, infine, si annuncia l'intenzione di rendere disponibile la rivista solo tramite abbonamento.

24. Luijtdjens era certo consapevole del fatto che un aspetto visivo più accattivante, ma sempre in linea con lo stile e la *mission* della rivista, avrebbe costituito un non trascurabile valore aggiunto. Si leggano ad esempio queste riflessioni contenute nell'editoriale dell'ultimo numero: «Siamo gratissimi a tutto coloro – e sono per fortuna non pochi – che ci aiutano; ma sarebbe tanto bello se potessimo, non dico arrivare a coprire del tutto le spese, ma a restringerle fino al punto tale... da poter rendere più curata (sic) e attraente l'aspetto stesso della rivista». Adriaan H. Luijtdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno III, n. 10-11, marzo 1962.

mostrare, da una parte, le pose (quasi sempre vistosi *arabesque*) o i salti spettacolari dei singoli interpreti e, dall'altra, veri e propri momenti di spettacolo, quasi a voler lasciare allo spettatore la possibilità di giudicare la correttezza di una posizione, l'eccezionalità delle doti fisiche di un danzatore o la ricchezza di un allestimento. Accuratamente selezionato²⁵ e dal taglio evidentemente non cinematografico, l'apparato fotografico di «Balletto» contribuisce a costruire l'identità culturale della rivista all'interno del mercato editoriale coevo e a differenziarla nettamente da tutto l'ambito delle riviste illustrate e dei fotoromanzi che erano ormai diventati un bene di consumo anche fra le classi popolari.

«Balletto», al contrario, «non è certo una pubblicazione che dopo la lettura finisce nel cestino»²⁶, ma «rimane gelosamente conservata, consultata ogni tanto di nuovo»²⁷ quasi fosse una sorta di mini-enciclopedia, una fonte, cioè, per lo studio storico, teorico ed estetico della danza cui si possono certo aggiungere i numerosi suggerimenti bibliografici contenuti nella rubrica *Tra i libri*, nella quale, oltre ad apprezzare la notevole erudizione di Luijdjens, il lettore poteva anche trovare preziosi spunti di approfondimento.

Ed è questo profilo di rivista colta a connotare anche le scelte condotte in termini di promozione e pubblicità. Questo è il caso, ad esempio, del raffinato «calendario della danza», il quale, annunciato sul numero di ottobre 1957, doveva costituire nelle ambizioni di Luijdjens un perfetto regalo di Natale; inviato gratuitamente agli abbonati²⁸, esso avrebbe contenuto «ventiquattro scelte fotografie di stelle della danza tanto italiane che estere». L'operazione, come poi esplicitamente ammesso da Luijdjens, si rivelerà un completo fallimento e avrà solo l'effetto di disestare ulteriormente la situazione finanziaria della rivista.

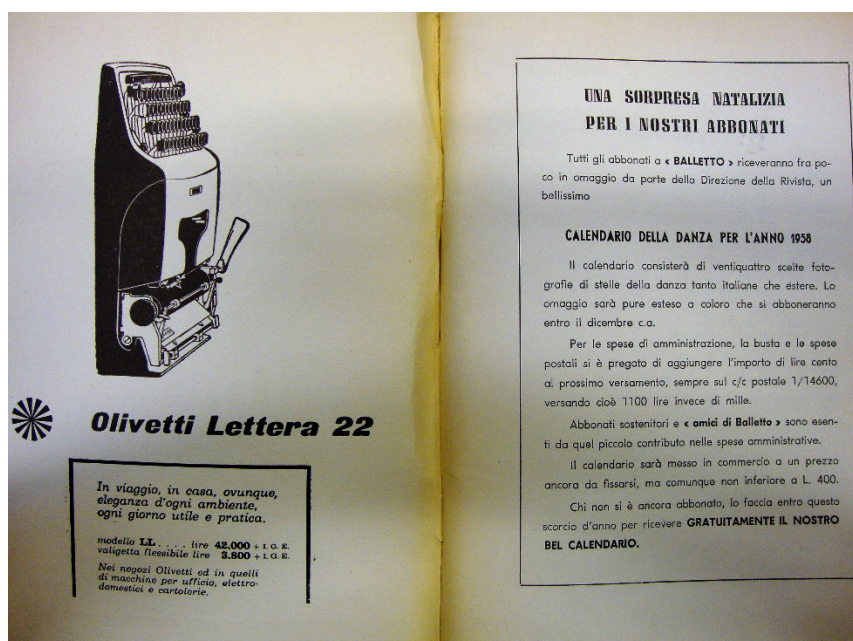
Gettando invece uno sguardo sugli annunci pubblicitari, che restano sostanzialmente confinati in un paio di pagine all'inizio e alla fine di ogni fascicolo, è forse possibile dedurre l'esistenza di almeno due utenze di riferimento, costituite, l'una, da un lettore borghese che può avere accesso a beni di consumo come la macchina da scrivere Olivetti (pubblicizzata con lo slogan: «In viaggio, in casa, ovunque, eleganza d'ogni ambiente, ogni giorno utile e pratica») o l'acqua di colonia inglese Atkinsons, e, l'altra, da insegnanti e allievi delle scuole di danza; in quest'ultimo caso, al fine di non tradire la missione culturale della rivista, non si accettano ciecamente tutte le proposte di inserzione, ma è prevista un'attenta selezione delle scuole da parte di Luijdjens o di una persona vicina alla redazione:

25. Cfr. *infra*, nota 6. Un caso a parte è poi rappresentato dal numero speciale del 1960 dedicato alla danza italiana, nel quale, invece, l'apparato fotografico è davvero ragguardevole. Ciò costituiva però un'eccezione, il cui scopo era quello di attirare un numero maggiore di lettori: «La necessità di pubblicare un numero maggiore di fotografie ci ha indotto a cambiare per questa unica volta il formato della rivista. Personalmente preferiamo il nostro formato abituale. Ma questo deve essere un numero speciale, deve anche attirare l'attenzione di un pubblico più vasto dei nostri fedeli amici e lettori». Adriaan H. Luijdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno III, n. 9, febbraio 1960.

26. Id., *Editoriale*, in «Balletto», anno II, n. 8, luglio 1959.

27. *Ibidem*.

28. Calendari personalizzati, ma da ordinare in un numero minimo di cinquanta, erano poi previsti per scuole di danza e ditte specializzate.



Olivetti Lettera 22

*In viaggio, in casa, ovunque,
eleganza d'ogni ambiente,
ogni giorno utile e pratica.*

modello **LL** ... lire **42.000** + I.O.E.
valigetta flessibile lire **3.500** + I.O.E.

*Nei negozi Olivetti ed in quelli
di macchine per ufficio, elettro-
domestici e cartolerie.*

**UNA SORPRESA NATALIZIA
PER I NOSTRI ABBONATI**

Tutti gli abbonati a «**BALLETTO**» riceveranno fra poco in omaggio da parte della Direzione della Rivista, un bellissimo

CALENDARIO DELLA DANZA PER L'ANNO 1958

Il calendario consisterà di ventiquattro scelte fotografiche di stelle della danza tanto italiane che estere. L'omaggio sarà pure esteso a coloro che si abboneranno entro il dicembre c.a.

Per le spese di amministrazione, la busta e le spese postali si è pregato di aggiungere l'importo di lire cento al prossimo versamento, sempre sul c/c postale 7/14600, versando cioè 1100 lire invece di mille.

Abbonati sostenitori e «**omici di Balletto**» sono esenti da quel piccolo contributo nelle spese amministrative.

Il calendario sarà messo in commercio a un prezzo ancora da fissarsi, ma comunque non inferiore a L. 400.

Chi non si è ancora abbonato, lo faccia entro questo scorcio d'anno per ricevere **GRATUITAMENTE IL NOSTRO BEL CALENDARIO.**

Figura 3 – Pagine pubblicitarie di «Balletto», anno II, n.5, ottobre 1957.

Direttrici e direttori di scuole di danza classica che ci hanno scritto in merito a inserzioni pubblicitarie sono gentilmente pregati di voler considerare che non possiamo accettare la pubblicità di scuole delle quali non conosciamo metodi e abitudini. [...] La pubblicità dunque ci è gradita, ma qualora si tratta di scuole che non conosciamo, una persona di nostra fiducia verrà ad assistere ad una “classe”, prima che accettiamo l’inserzione [...] Il primo nostro dovere è però di salvaguardare le danzatrici e i danzatori del futuro e di offrire ai genitori la certezza che una scuola di danza da noi raccomandata offra serie garanzie.²⁹

Come si vede, il tono, gli obiettivi e la destinazione della rivista sono frutto della volontà di Luij-djens, la cui voce, nonostante la presenza di prestigiosi collaboratori³⁰, è continua e predominante, se non altro perché è lui a firmare gli editoriali e gran parte delle recensioni che, come si diceva, coprono la metà dello spazio del fascicolo: ne emerge una sorta di andamento circolare in cui le parole di Luij-djens aprono e chiudono la trattazione generando un rimando continuo di temi, opinioni, esempi e parole d’ordine fra la prima e l’ultima parte di ogni numero.

Prima di soffermarmi sulle cronache, che contengono peraltro la maggior parte delle riflessioni sulla figura e sull’arte del danzatore, voglio passare in rassegna alcune delle tematiche-chiave e delle prese di posizione che emergono dagli editoriali di «Balletto», ovvero dal luogo in cui la rivista punta

29. Cfr. «Balletto», anno I, n. 4, maggio 1957.

30. Vale la pena di ricordare che gli articoli dovevano essere richiesti o comunque preventivamente concordati con Luij-djens, il quale non di rado modificava i contributi altrui attraverso note a piè di pagina contenenti precisazioni, integrazioni e, spesso, espressioni di aperto dissenso. Si ricordi inoltre che in calce a ogni indice era riportata la seguente dichiarazione: «Le opinioni e i giudizi espressi dai vari Autori non coincidono necessariamente con quelli della redazione». Vi erano poi casi in cui il bisogno di dissociarsi dalle posizioni di un determinato autore era tale da spingere Luij-djens ad aggiungere anche una nota in esergo all’articolo.

lo sguardo sull'attualità per definire la natura della propria militanza e delle proprie politiche culturali. Dagli editoriali vengono così alla luce due nodi tematici fondamentali, il primo costituito dalla situazione della danza italiana coeva, il secondo dal ruolo che, nel tempo, «Balletto» riesce ad assumere nel panorama coreico nazionale e internazionale.

Sono i primi tre editoriali a dettare la linea della rivista, muovendo, come si diceva, dall'idea che il suo obiettivo principale sia quello di contribuire alla rinascita, in Italia, dell'arte del balletto, vale a dire della «forma più viva, più attuale di tutte le arti teatrali»³¹. Il primo passo in tal senso consiste, per Luijldjens, nello smettere di dar credito a quanti continuano ad affermare l'esistenza di una «supposta supremazia italiana»³² in questo campo. Penso che qui il riferimento implicito vada, da un lato, allo sciovinismo caratteristico di una parte del giornalismo del tempo fascista e, dall'altra, alla direttrice dell'Accademia Nazionale di Danza Jia Ruskaja, accusata da Luijldjens di tenere in vita un metodo didattico non solo antiquato dal punto di vista estetico, ma anche inutile e dannoso sul piano tecnico. Destinata a figurare solo nelle rappresentazioni di tragedie greche o di spettacoli classici *en plein air* di ascendenza primonovecentesca e in larga parte ispirata agli stilemi grecizzanti della danza libera (sebbene, già sul finire degli anni Trenta, apertasi a un recupero della tecnica accademica), la danza insegnata da Ruskaja mirava, secondo Luijldjens, a formare delle dilettanti che non avrebbero potuto in alcun modo entrare a far parte del mondo del teatro di danza. Non è un caso che l'editoriale n. 2 (maggio 1956) sia interamente dedicato alla situazione dell'Accademia e alle polemiche³³ scaturite dalla legge n. 28 del 4 gennaio 1951, che stabiliva l'obbligo, per quanti intendevano praticare l'insegnamento della danza in Italia, di ottenere l'abilitazione da parte dell'istituzione suddetta.

Nel ricordare la lettera dei danzatori della Scala pubblicata sul «Corriere Lombardo» del 4-5 gennaio 1955 in cui si mettevano in dubbio la preparazione di Ruskaja, Luijldjens afferma:

Questo giudizio negativo è condiviso da molta critica qualificata e se ne è letto traccia nei recenti resoconti degli spettacoli ripetuti nei teatri antiche, nonché in occasione del primo saggio, profondamente demoralizzante, offerto dall'accademia l'estate scorsa a inaugurazione della nuova sede nel Castello dei Cesari sull'Aventino. Ed è anche nel dominio di tutti coloro che si occupano di balletto – così come quest'arte è intesa in ogni parte del mondo – che l'istituto statale italiano non produce alcun frutto positivo ed è inutile peso nel bilancio dello stato.³⁴

Sullo stesso numero, inoltre, nel contributo dal titolo *L'ordine del giorno sulla libertà della danza*, ampio spazio è dedicato all'incontro organizzato dall'Istituto Propaganda Spettacolo musicale di Roma,

31. Adriaan H. Luijldjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

32. *Ibidem*.

33. Sempre in questo testo, Luijldjens sottolinea come il dibattito abbia coinvolto gran parte della stampa del tempo e menziona a tal proposito le seguenti testate (riporto secondo l'ordine di apparizione nel testo): «Il Contemporaneo» (il riferimento va qui all'articolo di Fedele D'Amico *Il ballo e la legge* pubblicato il 24 luglio 1954), «Il Tempo», «Paese Sera», «La Notte», «Corriere mercantile», «Film d'oggi», «Controluce», «Momento sera», «Roma», «Il Mattino». Il contributo di D'Amico è stato pubblicato poi in *I casi della musica* (Il Saggiatore, Milano 1962) con il titolo *Dello zompa' quanto ce pare*, pp. 34-36.

34. Id, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 2, maggio 1956.

che aveva condotto alla formale richiesta, da parte di sovrintendenti, direttori di teatro ed esperti del settore, dell'abolizione della L. 28/1951 e di un più trasparente funzionamento dell'Accademia, a partire dalle modalità di selezione della sua direttrice.

Di fronte a un simile stato di cose, afferma Luijtdjens, bisogna adottare uno sguardo lucido verso la realtà e riconoscere che l'Italia è rimasta fatalmente indietro in un ambito dalla cui fioritura potrebbero trarre vantaggio non soltanto gli addetti ai lavori (compresi compositori, pittori e, ovviamente, sovrintendenti e direttori di teatro), ma anche gli enti turistici³⁵ e, ovviamente il pubblico. Il maggiore ostacolo alla rinascita del balletto proviene, per Luijtdjens, dallo scarso livello dei danzatori (e, conseguentemente, dei coreografi³⁶), i quali ricevono non solo una formazione carente, ma hanno anche poche possibilità di acquisire un'adeguata pratica della scena a causa dell'esiguo numero di serate di balletto programmate dai teatri italiani, compresi la Scala e l'Opera di Roma. In una situazione di questo tipo non resta che guardare all'estero e seguire l'esempio di quei Paesi che occupano un posto di prim'ordine nell'ambito del teatro di danza, analogamente a quanto era accaduto nei decenni precedenti in Francia e Inghilterra, dove l'esempio djagileviano e la cosiddetta «invasione russa»³⁷ si erano innestati sul terreno nazionale producendo risultati di altissima qualità, come dimostravano i casi del Sadler's Wells Ballet³⁸, del London's Festival Ballet o del corpo di ballo dell'Opéra di Parigi.

Apprendere dagli altri, osservare il loro esempio e farlo proprio. Questo atteggiamento, che per tanti aspetti rievoca le pratiche di trasmissione e apprendimento della danza (perlomeno di quella accademica), presuppone però l'abbandono di ogni cieco sciovinismo:

Ma, si osserva: l'Italia ha un così grande passato, l'Italia insegna l'arte al mondo! Nessuno negherà il grande, il grandissimo passato, ma esso diventa nefasto qualora ci spinge a chiudere gli occhi davanti al tutt'altro che grande presente. E in quanto ad insegnare, l'Italia ha insegnato e ora può come pochi decenni fa la Francia che si trovava nelle identiche sue condizioni, imparare dai propri allievi. In ciò non vi è nulla di vergognoso; vergognoso sarebbe soltanto perseverare nella stolta convinzione di essere il primo quando non è del tutto immaginario il pericolo che si diventi l'ultimo.³⁹

Se è dunque necessario imparare dai propri allievi, afferma Luijtdjens, è bene farlo dai migliori, il che, a quest'altezza cronologica, è soprattutto sinonimo di scuola inglese e, in particolare, di Sadler's Wells Ballet: come si dimostra nell'editoriale n. 3 (dicembre 1956), l'eccezionale livello di questa com-

35. Quello dell'intreccio fra danza e turismo è un tema ricorrente nel discorso di Luijtdjens, il quale sottolineerà spesso come lo spettacolo coreografico potrebbe trovare nei visitatori stranieri un pubblico ideale, dato che, non comprendendo l'italiano, non riescono a seguire la prosa o il cinema. D'altronde la sinergia turismo-spettacolo è presente in questi anni anche a livello istituzionale, come dimostra la creazione, nel 1959, del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, nonché, come dicevo, l'ideazione e l'organizzazione di festival estivi come quelli di Nervi e Spoleto, ma anche dei meno recenti Maggio Musicale Fiorentino e del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia.

36. Luijtdjens affermerà più volte che un buon coreografo deve essere prima di tutto un danzatore di grande esperienza del teatro.

37. Adriaan H. Luijtdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

38. Per approfondimenti su questa compagnia rimando a Annamaria Corea, *Raccontar danzando*, cit.

39. Adriaan H. Luijtdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

pagnia è garantito da un percorso di formazione rigoroso, severo e completo, volto a formare tanto il fisico quanto a fornire un'adeguata preparazione culturale. E, nello stesso testo, troviamo anche una proposta di valutazione sullo stato del balletto italiano:

Seguendo l'esempio di tanti suoi colleghi stranieri, anche il Ministro italiano di pubblica istruzione non farebbe una cosa sbagliata se invitasse una competente commissione mista per avere un giudizio oggettivo sull'odierno stato del balletto in Italia. E dicendo "misto" intendiamo composta da elementi italiani assieme agli stranieri. Potrebbe per esempio essere formata da Leonida Massine, Dame Ninette de Valois, Madame Rambert, Arnold Haskell e alcuni italiani tra i più competenti come la signorina [Teresa, N.d.A.] Battaggi, Ugo Dell'Ara, Ettore Caorsi e eventualmente uno o due critici italiani.⁴⁰

Tornerò in seguito su molti dei nomi menzionati in questo passo; per ora è sufficiente sottolineare come, nella prospettiva di Luijdjens, il progresso del balletto è possibile solo grazie alla sinergia fra scuola italiana e apporti stranieri e, soprattutto, mediante una profonda riforma dei percorsi di formazione.

Non a caso anche quando, come negli editoriali 4 (maggio 1957) e 10-11 (marzo 1962), si trova a celebrare i meriti concreti di «Balletto» in quello che ritiene un effettivo miglioramento della situazione italiana, Luijdjens colloca la propria rivista alla fine di un elenco di benemerenze al cui primo posto figurano, per l'appunto, gli insegnanti:

Noi non diciamo che l'odierna rinascita sia merito nostro; il merito è di persone come Ugo Dell'Ara, Esmée Bulnes, Mario Porcile per l'Alta Italia, di Aurelio Milloss per l'Italia Centrale, di alcuni direttori di teatro e penso in primo luogo a Bologna, a Palermo, a Venezia, a Reggio Emilia, dei soprintendenti di festival come il Maggio Fiorentino e più ancora del Festival Internazionale della Danza di Genova-Nervi. Ma «Balletto» ha assecondato tutte quelle iniziative e ha fatto anche qualche cosa di più.⁴¹

A ben vedere, però, anche quello assunto nel tempo da «Balletto» è un ruolo connesso alla formazione o, afferma Luijdjens, all'«educazione» del pubblico e degli artisti:

Educare il pubblico alla bellezza dell'arte coreutica è soltanto uno dei nostri scopi. [...] Per mezzo di oggettive e costruttive critiche si può pure educare l'artista, aumentare in lui l'amore per la sua arte. [...] La critica ha un altissimo compito e va presa molto sul serio. Fatta da intenditori essa può stimolare l'artista, renderlo conscio dei propri pregi e dei propri difetti, indurlo ad avvalorare i primi e correggere i secondi. Inoltre la critica serve ad informare il pubblico. Sempre per la mancanza di libri sul nostro argomento, in Italia non è sufficiente di fissare per il pubblico alcune norme, di rialzarne il criterio in questioni di tecnica della danza, ma occorre anche spiegare i vari balletti nel loro argomento, nella loro composizione coreografica e nella loro architettura.⁴²

Per questa sua attitudine educativa, dunque, la rivista contribuisce a gettare le fondamenta della rinascita del balletto italiano muovendosi tanto nella direzione di un proficuo dialogo con il danzatore, quanto in quella della disseminazione presso il pubblico di riferimenti storici, criteri e norme estetiche

40. Id., *Editoriale*, in «Balletto», anno III, n. 3, dicembre 1956.

41. Id., *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 4, cit.

42. *Ibidem*.

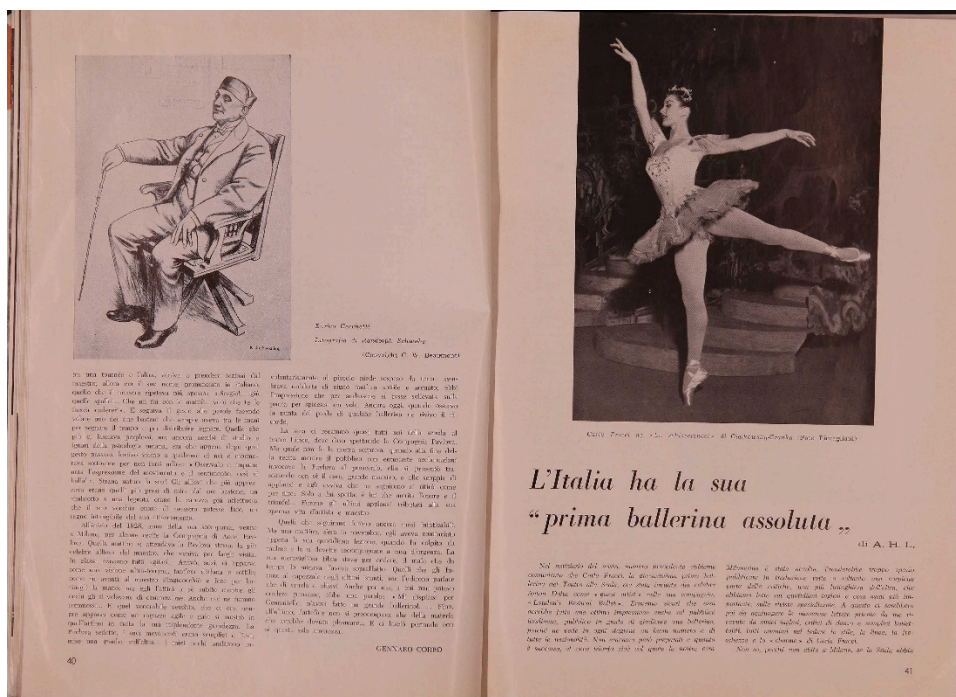


Figura 4 – «Balletto», speciale *La danza in Italia*, anno III, n. 9, febbraio 1960.

di riferimento. Ed è proprio sul problema e sulle possibilità dell'educazione che si incardina il metodo critico di Luidjens e la sua produzione discorsiva attorno all'arte del danzatore, sulla quale mi focalizzerò nei prossimi paragrafi.

L'ideale critico: educare al meglio

Se si dovesse ricercare un paradigma teorico alla base dell'atteggiamento di Luidjens verso il mestiere del critico, questo potrebbe essere individuato in una concezione esclusivista della cultura, quella che, secondo la celebre definizione del critico letterario inglese Matthew Arnold,⁴³ vede in essa “quanto di meglio è stato pensato e conosciuto” nei differenti ambiti delle arti e del sapere umano.

La critica, cioè, sembra essere per Luidjens un'opera di educazione a quanto di meglio esiste (ed è esistito) nel campo della danza attraverso l'attribuzione di giudizi di valore. Affinché questi ultimi possano essere formulati e, soprattutto, affinché possano essere proposti con efficacia all'attenzione di pubblico e danzatori – ovvero dei destinatari ultimi dell'attività critica stessa – è necessario che il critico possieda una ricca rosa di idee, nozioni ed *exempla* che, tanto sul piano del lavoro del danzatore quanto su quello dell'ideazione e della realizzazione dello spettacolo coreografico, occorre considerare come punti di riferimento.

43. Arnold Matthew, *Cultura e anarchia*, Einaudi, Torino 1975.

Come si può immaginare da quanto detto fin qui, i tre assi ideali su cui si costruisce il pensiero critico di Luijdjens riguardano i metodi di insegnamento, le doti che un danzatore deve possedere e la formula che conduce alla realizzazione del perfetto spettacolo di balletto. Se l'insegnamento ideale proposto da Luijdejs si basa sul ricorso alla tecnica Cecchetti («[...] la vera base della danza, anche di quella cosiddetta “moderna” è e resta la danza accademica e [...] finora nulla può superare il sistema Cecchetti»⁴⁴) e, per la sua lunga tradizione, a quella più antica (impareggiabile per purezza e gioia di vivere) della scuola danese, per quanto riguarda il danzatore si nota come esso debba possedere un prezioso mix di qualità, le quali, come vedremo meglio tra poco, comprendono padronanza della tecnica, personalità, cultura (o comunque curiosità intellettuale), modestia, umiltà e tenacia. La composizione di un balletto, invece, si fonda per Luijdjens sulla combinazione di linguaggi artistici differenti, le cui reciproche relazioni hanno non solo plasmato la storia di questo genere di spettacolo, ma hanno anche determinato la riuscita e la qualità di ogni sua manifestazione, solo in rari casi raggiungendo una formula che apparisse equilibrata, coerente e funzionale all'efficacia dell'opera nel suo complesso. Di questo stesso avviso sembra essere anche Gino Tani quando, in un contributo pubblicato sul secondo numero di «Balletto», ricorda come la relazione fra danza, musica, poesia e pittura abbia generato quattro diverse tipologie di balletto corrispondenti ad altrettante epoche storiche:

Danza, musica, poesia, pittura: ecco, nell'ordine, gli elementi che più o meno riuniti, si avvicendano nella evoluzione semimillenaria del balletto, spettacolo in cui si compie la più complessa e originale sintesi dal Rinascimento ad oggi. [...] ciò che più le caratterizza nel balletto è la loro equivalenza come arti plastiche – danza e pittura – ed arti foniche – musica e poesia; tra le une e le altre si sviluppa tutta la gamma dei fenomeni artistici: la linea, il movimento, il colore, il volume, il rilievo, la luminosità e il chiaroscuro, la voce articolata, il puro suono [...]; dal prevalere in esso dell'uno o dell'altro elemento e, assai più di rado, dall'armonica loro contemperanza, si distinguono finora quattro tipi di balletto corrispondenti a quattro epoche: il balletto di corte, il balletto «divertissement», il balletto d'azione, il balletto russo o meglio, moderno.⁴⁵

Approfondire gli spunti contenuti nel passo appena citato porterebbe fuori dall'oggetto e dai limiti di questo saggio; sottolineo soltanto, perché ricorrerà anche in seguito, come il balletto moderno sia qui inquadrato al termine di una fase storica che inizia con l'avvento in Europa dei Ballets Russes e si perfeziona negli anni successivi alla morte di Djagilev, quando l'esempio russo, nel tempo innestatosi su terreni come quello inglese o francese, inizia a produrre frutti originali tanto sul piano della formazione dei danzatori, quanto su quello della creazione coreografica e delle istituzioni ballettistiche.

Per ognuno dei nodi teorici che ho appena suggerito riguardo alla didattica, alla figura del danzatore e alla composizione coreografica, Luijdjens colleziona nel tempo un repertorio di *exempla* che gli servono per comparare quanto vede in scena con dei modelli di riferimento, in tal modo misurandone il valore, le peculiarità, le possibilità di miglioramento per il futuro.

44. Adriaan H. Luijdjens, *Il Ballet Rambert di Londra in Italia*, in «Balletto», anno I, n. 2, cit.

45. Gino Tani, *Poetica della Danza*, in *ivi*, cit.

Ecco allora che, per ciò che concerne i metodi didattici, occorre riferirsi, da un lato, all'esempio dei grandi maestri viventi (come le russe al tempo attive tra Londra e Parigi, da Olga Preobrajenska a Lubov Egorova) e, dall'altro, alle indicazioni contenute nei libri sull'argomento, dai manuali sul metodo Cecchetti curati da Cyril W. Beaumont⁴⁶ ai volumi di quegli artisti che, come Thamar Karsavina in *Theatre Street*⁴⁷, informavano sul percorso di formazione fornito nelle maggiori scuole del mondo, dove – e questo era appunto il caso del Marijnskj – gli allievi seguivano un rigido *training* fisico e, allo stesso tempo, ricevevano una preparazione teorica che li predisponesse sia a una maggiore consapevolezza del proprio mestiere, sia alla ricerca del bello anche al di fuori dell'arte della danza.

Ricorda infatti Luijdjens:

Non si diventa la Pavlova o Margot Fonteyn e tanto meno si diventa un vero coreografo, leggendo romanzi a fumetti, settimanali a rotocalco e ascoltando distrattamente qualche canzonetta alla radio. Le ore passate frequentando concerti di musica classica saranno spese ottimamente, visitare assiduamente musei, gallerie d'arte, biblioteche e sale da concerto per la ballerina in erba e per il giovane suo compagno dovrebbe essere cosa normalissima; più tardi nella vita ciò diverrà una cara abitudine e contribuirà alla formazione della personalità allo stesso modo del frequente contatto con artisti creatori⁴⁸.

I nomi di Anna Pavlova e Margot Fonteyn ci suggeriscono la posizione di Luijdjens rispetto al problema di individuare dei modelli di riferimento per il danzatore: come torneremo a vedere più avanti, Luijdjens non smette di ravvisare in coloro che considera dei fuoriclasse una fonte inesauribile di ispirazione, costantemente alimentata attraverso uno sguardo che investe questi danzatori eccezionali scrutandone con cura la costituzione fisica, le qualità tecniche, la presenza scenica e le modalità di costruzione e interpretazione del personaggio.

Sul piano dello spettacolo di balletto, Luijdjens procede alla selezione di alcuni titoli che tende spesso a definire “perfetti”, essendo quello della perfezione un tema ricorrente nel discorso critico di questo autore, che certo la considera irraggiungibile (seppure, si badi bene, non indefinibile) ma nondimeno ricerca in quanto vede sulla scena qualcosa che le si possa avvicinare. Due esempi spiccano così fra i molti che si rincorrono sulle pagine della rivista, *Giselle* («il balletto che per gli amanti della danza è ciò che Amleto è per chi ama la prosa»⁴⁹) e *Les Sylphides*, scelti proprio perché capaci di mettere in comunicazione passato e presente sotto il segno della tecnica accademica. Se *Giselle* è giustamente presentato come il capolavoro del balletto romantico, equilibrato nella drammaturgia, emotivamente struggente e incentrato su uno dei ruoli interpretativamente più ardui della storia del balletto, *Les*

46. Si veda almeno Cyril W. Beaumont, Stanislaw Idzikowski, *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing, classical ballet, Cecchetti method*, Beaumont, London 1932.

47. Thamar Karsavina, *Theatre Street: the reminiscences*, William Heinemann, London 1930.

48. Adriaan H. Luijdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 3, cit. Ritorna qui quell'atteggiamento di distacco dalla cultura popolare che ho richiamato in precedenza e che in questo caso assume la forma del disprezzo per alcuni oggetti di consumo culturale come fumetti, rotocalchi e canzonette.

49. Id., *Il Festival Internazionale del Balletto a Genova Nervi*, in «Balletto», anno, I, n. 2, cit.

Sylphides costituisce un perfetto esempio, secondo Luijdjens, di balletto classico concepito secondo criteri moderni, frutto cioè di quella riforma che Fokine (considerato forse il maggiore coreografo del Novecento) aveva portato avanti al fine di infondere nuova sostanza lirica e drammaturgica al balletto tardo-ottocentesco, schiavo di vuoti virtuosismi tecnici e spettacolari:

È una creazione completa, che con i mezzi puri del balletto: la musica, la pittura, i costumi, la luce, la coreografia e in primo luogo la danza, evoca ed esprime degli stati d'animo melanconici e tristi tutti con la sola eccezione del finale valzer brillante, che ci pervade di una gioia chiara, limpida, celeste e mette troppo presto fine alla deliziosa visione.⁵⁰

Il metodo comparativo che informa il profilo critico di Luijdjens non trovava certo molti riscontri nell'Italia della prima metà degli anni Cinquanta, quando, come s'è detto, «Balletto» vede la luce. Il suo approccio presenta diversi punti in comune con quello dei paladini della danza classica al tempo del fascismo, come Walter Toscanini e Paolo Fabbri⁵¹, ma occorre considerare che Luijdjens scrive in un contesto profondamente mutato rispetto a quello del Ventennio, dato che l'Italia, dove Luijdjens risiede stabilmente dal 1925, era passata attraverso il crollo di un regime totalitario e l'esperienza devastante della guerra mondiale.

Ciò non toglie che all'origine del metodo e del discorso critico di Luijdjens non siano da rilevare dei modelli di riferimento. Al contrario mi sembra possibile individuare un profondo debito del nostro autore nei riguardi della critica inglese coeva, dato che, come accennavo in precedenza, l'Inghilterra rappresentava un esempio da seguire tanto sul piano della pratica della danza e della creazione coreografica, quanto, per l'appunto, su quello degli studi storici, della teoria e della critica.

A dire il vero, su alcune questioni che ho citato poco sopra, come le doti essenziali per un danzatore, gli elementi costitutivi dello spettacolo coreografico e la selezione di interpreti e opere "modello", esiste in questo periodo una forte vicinanza di vedute che supera i confini nazionali e, quasi fosse patrimonio comune di critici e appassionati, mette in comunicazione Paesi diversi, a partire da Inghilterra, Francia e Stati Uniti⁵². È tuttavia innegabile che la critica inglese ricopra un ruolo egemone in questo

50. *Ibidem*.

51. Luijdjens aveva peraltro letto la rivista «La danza» del 1932 e, nell'editoriale del numero 2 di «Balletto», la cita ampiamente riportando un severo giudizio su Ruskaja.

52. Simile prossimità non riguarda solo la concordia su alcune questioni di fondo, ma caratterizza anche il piano della circuitazione internazionale di artisti e compagnie. Ne è una riprova quanto si legge nell'introduzione del volume, curato dal critico inglese A. H. Franks, *Ballet. A Decade of Endeavour* che viene dato alle stampe per l'editore londinese Burke proprio nel 1955. In questo testo, infatti, Franks sottolinea come nel decennio successivo alla Seconda Guerra Mondiale si sia creato un forte flusso di compagnie di balletto fra Londra, Parigi e New York: «[...] the demand for ballet in London, Paris and New York yet appears to remain almost insatiable» (p. IX). Scopo del volume, allora, diventa quello di illustrare i cambiamenti a cui questa forma d'arte è andata incontro nell'arco temporale considerato, il tutto a partire dagli apporti di ogni nazione: produzioni su larga scala e una compagnia disciplinata, per l'Inghilterra; costumi e scene di grande eleganza, danzatori di temperamento "gallico", audacia inventiva e linguistica da parte dei giovani coreografi, per la Francia; ricerca di una personalità coreografica contemporanea, per gli Stati Uniti. Un altro esempio di questa sorta di dialogo internazionale può forse rintracciarsi nella provenienza geografica dei collaboratori di molte riviste specializzate, spesso attivi proprio fra Londra, Parigi e New York. Questo il caso, giusto per citarne uno, del critico Edwin Denby, corrispondente da New York per la rivista inglese «Ballet» (1939-1952).

processo e si comprende facilmente come Luijdjens, sempre guidato dal principio di trarre ispirazione dai “migliori”, scelga di costruire con essa una sorta di doppio legame: professionale, ospitando su «Balletto» i contributi di autori inglesi, e teorico, dato che il loro esempio finisce per plasmare non solo il modo con cui Luijdjens pensa e giudica la danza, ma anche quello di organizzare il proprio discorso sulla pagina scritta. In particolare, seppure per ragioni forse opposte, sono due i critici che, a mio avviso, esercitano il maggiore influsso sul lavoro critico di Luijdjens: Arnold Haskell (1903-1980) e Cyril W. Beaumont (1891-1976).

Al momento della nascita di «Balletto», Haskell è un'autentica personalità del balletto inglese, noto per essere stato tra i fondatori della Camargo Society nel 1930, critico di balletto (il primo in Inghilterra, a partire dal 1935, per il *The Daily Telegraph*), autore di veri e propri best sellers⁵³ come *Balletomania* (Gollancz, London, 1935) e, non da ultimo, direttore e docente presso la Royal Ballet School dal 1946. L'eccezionalità dell'esempio di Haskell e la sua utilità per la tanto auspicata rinascita del balletto italiano è chiaramente riconosciuta fin dal primo numero di «Balletto», che non a caso ospita un articolo del critico inglese intitolato *Nascita del Sadler's Wells*, il quale, dopo un attento *excursus* storico sulle vicende della compagnia diretta da Ninette De Valois, culmina con un esplicito augurio all'Italia: «L'augurio di tutti noi del Sadler's Wells e specialmente dell'autore delle presenti righe è che in Italia, paese al quale la danza sarà per sempre debitrice, si riesca presto a formare qualche cosa che possa rivaleggiare con ciò che da noi, per causa di circostanze straordinariamente favorevoli negli anni 1929-1931, ha potuto sbocciare»⁵⁴ Al di là di questa sorta di benedizione iniziale, Haskell è davvero l'autore che sembra maggiormente ispirare Luijdjens, in particolare suggerendo l'idea che il lavoro del critico consista nell'acquisizione di alcuni principi estetici fondamentali e immutabili, i quali devono poi essere applicati all'analisi e al giudizio delle opere coreografiche. Si veda come nell'introduzione dell'edizione 1955 di *Ballet* – contemporanea dunque alla nascita di «Balletto» – Haskell presenti la struttura del volume ricordando che (cito dalla traduzione italiana del 1962): «Il balletto è un'arte che ha le sue tradizioni, e i capitoli quindi che riguardano la sua storia e la sua estetica non devono venire cambiati: essi infatti sono validi qualunque siano gli sviluppi che possano aver luogo»⁵⁵. La critica, come abbiamo già visto introducendo il punto di vista di Luijdjens sull'argomento, mira così all'elaborazione di un giudizio sulla conformità di quanto accade in scena rispetto ad alcuni essenziali principi storici ed estetici che costituiscono il patrimonio di conoscenze e gli strumenti analitici del critico stesso. Il fine di un'operazione di questo tipo è quello di educare il pubblico (il quale, secondo un'idea al tempo condivisa, incide sulla qualità degli spettacoli⁵⁶) e, parimenti, il danzatore (anche

53. Alcuni di essi saranno tradotti anche in italiano, come nel caso di *Ballet* la cui prima edizione risale al 1938 per Pelican. Fatto oggetto di numerose edizioni successive, viene tradotto in Italia per Ricordi nel 1962.

54. Arnold L. Haskell, *Nascita del Sadler's Wells*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

55. Id., *Il balletto*, Ricordi, Milano 1962, p. 10.

56. È sintomatico che l'introduzione del volume *Footnotes to the Ballet* curato da Caryl Brahms e significativamente

se Haskell, anche nel testo originale in lingua inglese, parla sempre e solo di danzatrici), il quale, per quanto allenato a livello fisico, necessita comunque di una formazione intellettuale:

Tanto il pubblico che le ballerine hanno bisogno della medesima cosa: di una base di cognizioni che sviluppi le loro facoltà critiche [in corsivo nel testo, N.d.A.]. Io ho tentato nel presente libro di preparare una simile base, sia per lo spettatore che per la giovane ballerina. Nessuna arte può essere appresa da un libro, ma un libro può aiutare il principiante ad uscire dalle sue vaghe impressioni ed a formarsi un fondamento critico che contribuirà non solo al suo piacere estetico, ma pure, alla fin fine, al salutare sviluppo dell'arte.⁵⁷

Educare il danzatore significa, per Haskell, andare dritto al cuore della danza⁵⁸, arte che deve la propria esistenza e persistenza tanto alla trasmissione di pratiche e saperi da maestro ad allievo, quanto all'apporto dei singoli interpreti, in un legame ideale che, attraverso il repertorio, collega fra loro le *étoiles* del passato e del presente: è grazie alle continue messe in scena di *Giselle*, ad esempio, che l'arte della danzatrice diviene sempre più ricca e complessa, mettendo in comunicazione Carlotta Grisi, Anna Pavlova, Olga Spessiva, Alicia Markova, Margot Fonteyn⁵⁹.

Questo tipo di approccio, come abbiamo iniziato a vedere poco sopra, si rintraccia ampiamente nel pensiero e nel lavoro critico di Luijtdjens, il quale farà proprio anche quel ritratto del danzatore "ideale" che Haskell finisce per tratteggiare nel momento in cui sistematizza e sintetizza le proprie riflessioni sull'argomento⁶⁰. Dal punto di vista di Haskell, infatti, le numerose doti che una "ballerina"⁶¹ deve possedere («beauty, personality, mechanical ability, technique, musicality, dramatic ability, character and outlook»⁶²) sono tenute assieme dalla perfetta fusione e dalla reciproca esaltazione di individualità e tecnica, intesa, quest'ultima, in un'accezione eminentemente classica, ovvero «based on the five

sottotitolato *A book for Balletomanes* si apra con la seguente dichiarazione: «The History of Ballet can be seen reflected in the history of its followers». Caryl Brahms (a cura di), *Footnotes to the Ballet*, Peter Davis, London 1943 (8ª edizione), p. VII. A differenza di quanto accadeva in Italia, dove comunque per tutta la fase storica qui esaminata gli spettacoli d'opera e di balletto rimangono appannaggio di una cerchia relativamente ristretta di persone, in Inghilterra il balletto era divenuto un genere di spettacolo realmente popolare. In una situazione di questo tipo, dunque, diviene maggiormente comprensibile la necessità di educare il pubblico e di raffinarne il gusto, distinguendo gli intenditori dalla massa dei frequentatori del teatro di danza.

57. Arnold L. Haskell, *Il balletto*, cit., pp. 13-14.

58. Vale d'altronde la pena di ricordare che, nell'analizzare le componenti costitutive del balletto, Haskell faccia figurare al primo posto proprio la ballerina, seguita da: coreografo, musica, letteratura (soggetto e libretto). Cfr. *Ivi*, pp. 43-85.

59. Sono questi i nomi delle maggiori interpreti di *Giselle* proposti da Haskell in *ivi*, pp. 186-187.

60. Haskell doveva essere d'altronde considerato un esperto delle questioni concernenti l'arte del danzatore. Non a caso, nel volume *Footnotes to the Ballet* (cfr. *infra*, nota 52) gli viene affidata proprio la sezione dedicata a questo argomento, intitolata, per l'appunto, *The Dancer* (pp. 3-46), che, anche in questo caso, occupa la prima parte del testo.

61. Con questo termine non si allude genericamente alla cosiddetta «ballet dancer», ma si intende l'«undisputed leader of the classical type of dancer», capace di superare le classificazioni in caratteri (danzatrice di carattere, di mezzo carattere e classica) e le difficoltà tecniche per riuscire ad interpretare ruoli fra loro molto diversi, come nel caso di Tamar Karsavina, oppure specializzarsi in quelli eminentemente classici quali *Giselle*, *Aurora di La Belle au bois dormant* o *Odette/Odile di Le lac des cygnes*. Cfr. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., pp. 11-12. Questa accezione del termine "ballerina" sarà accolta e impiegata anche da Luijtdjens, che vi farà ricorso aggiungendo espressioni come «nel senso che si dà a questo vocabolo all'estero», oppure «nel senso che quella parola ha oltre frontiera». Cfr. Adriaan H. Luijtdjens, *Maggio Musicale Fiorentino*, «Balletto», anno I, n. 3, cit; Id., *Sebastian Schiaccianoci e La Lampara alla Scala*, in «Balletto», anno I, n. 4, cit. A proposito delle ballerine classiche, Luijtdjens utilizza anche l'espressione ballerina «assoluta».

62. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 7.

positions, which produces long graceful lines and which is neither acrobatic nor in any way violent and lacking in dignity»⁶³; ben lungi dal mirare a uno sterile sfoggio di virtuosismo, la tecnica è invece lo strumento che consente alla danzatrice di esprimere la propria personalità, arrivando a sviluppare quella che Haskell definisce «dance conception»⁶⁴, ovvero la capacità, per un danzatore, di fare vivere la congiunzione (letteralmente, the «junction») esistente tra un movimento e l'altro e, soprattutto, di far dimenticare l'esistenza di passi preordinati all'origine della propria azione, quasi essa fosse frutto di un impulso estemporaneo.

Anche l'altro fondamentale modello di Luijldjens, lo storico, critico ed editore inglese Cyril W. Beaumont, tende spesso a indagare, problematizzare e sostenere l'arte del danzatore, come emerge tanto dal lavoro editoriale e giornalistico, quanto dalle attività che Beaumont svolge nel tempo in veste di animatore culturale e *talent scout*⁶⁵. Sul piano del discorso critico e teorico, è evidente una forte vicinanza di orientamenti fra Beaumont, Haskell e, lo vedremo, Luijldjens rispetto al tema della necessità, per un danzatore, di plasmare totalmente il proprio corpo⁶⁶ secondo quanto previsto dalla tecnica accademica ma, allo stesso tempo, di sviluppare una personalità che trascenda la dimensione dell'addestramento fisico, come dimostrava l'esempio di danzatori mitici quali Olga Spessiva⁶⁷ (il cui corpo era «[...] the rare authentic note which, presuming certain essentials, requires anything from fifteen to twenty years'

63. *Ivi*, p. 14.

64. *Ivi*, p. 18. Il metodo ideale per acquisire una perfetta tecnica classica è, per Haskell, quello russo, il quale, frutto della fusione di tradizioni autoctone e tecnica franco-italiana, nel Novecento è stato poi declinato in modo diverso a seconda dei Paesi in cui veniva insegnato e praticato. A tal proposito dichiara: «*Russian ballet, the Russian style of dancing, is a blend of French and Italian methods adapted for the Russian physique and temperament and developed by a series of great individual artists* [in corsivo nel testo]». *Ivi*, p. 31.

65. Penso ad esempio al faticoso lavoro che conduce alla pubblicazione dei manuali sul metodo Cecchetti e alla costituzione della Cecchetti Society (1922), evidente testimonianza di una visione della didattica e della tecnica accademica come fondamento della formazione del danzatore e, parimenti, della nascita del balletto inglese; in questa direzione può essere collocato anche il lavoro condotto in seno all'Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) di cui la Cecchetti Society diviene affiliata nel 1924. Per la ISTD Beaumont pubblica, contribuendovi, il periodico *The Dance Journal* e tiene corsi di storia e teoria del balletto. Per ciò che concerne il sostegno ai giovani talenti, invece, esso passa non solo attraverso i suggerimenti forniti in sede critica ma, talvolta, anche grazie al concreto aiuto finanziario volto all'arricchimento o al completamento del percorso di formazione. Così accade, ad esempio, nel 1953, quando Beaumont si offre di pagare le lezioni di Kirstein Simone con Vera Volkova. Su quest'ultimo punto e, più in generale, sul percorso biografico e professionale di Beaumont si veda Kathrine Sorley Walker, *Cyril W. Beaumont. Dance writer and publisher*, Dance Books, London 2006, p. 100.

66. Beaumont sarà molto preciso nell'indicare le doti fisiche che, a suo parere, caratterizzano la perfetta ballerina classica. Nel saggio *The Practice of Ballet Criticism* del 1950, significativamente dedicato a Margot Fonteyn, l'autore si sofferma sui dettagli anatomici della danzatrice ideale, che deve avere un collo lungo e snello, un busto sottile ma non al punto da mostrare le costole, braccia lunghe con gomiti rotondi, gambe eleganti e ben modellate, caviglie sottili e collo del piede arcuato. Cfr. Cyril W. Beaumont, *The Practice of Ballet Criticism*, in Cyril Swinson (a cura di), *Dancers and Critics*, Adam and Charles Black, London 1950, p. 17. Mi preme sottolineare che questo saggio fa parte di un volume in cui tredici fra i maggiori critici attivi tra Inghilterra, Stati Uniti e Francia propongono ciascuno il ritratto di un danzatore celebre (come Alicia Markova, Yvette Chauviré o Tamara Toumanova) con l'intento di riflettere sulla natura, gli strumenti e le finalità della critica di danza. Come già sottolineavo in precedenza, anche in questa pubblicazione sono davvero numerose le tematiche condivise fra i diversi autori, dall'importanza di tecnica, stile e musicalità fino all'apporto ideativo del danzatore e, quindi, alle difficoltà connesse alla costruzione del ruolo.

67. Più conosciuta come Olga Spessivtseva.

study for its production»⁶⁸) o Vaclav Nizinskij («He could play upon movement in the same way that a great actor clothes words, now with fire, now with the most melting tenderness»⁶⁹). Al contrario, quando questa manifestazione dell'individualità per mezzo della tecnica non si produce, la danza tende a somigliare pericolosamente all'acrobazia, come suggerito da Beaumont nel 1948 a proposito della compagnia del marchese de Cuevas: «They execute the most difficult steps with a surprising ease. They dazzle with their brilliance. But there is little genuine atmosphere, little real feeling behind the movements. One is entertained but rarely moved, and one goes home with a sense of disappointment and dissatisfaction»⁷⁰.

Spostando ora l'attenzione sugli aspetti che avvicinano più direttamente il percorso di Beaumont a quello di Luijdjens, vediamo come il critico inglese ricorra sovente alla pratica della comparazione paragonando sia differenti versioni di uno stesso titolo, sia diverse interpretazioni di un medesimo ruolo⁷¹ e notiamo che, analogamente a quanto farà poi Luijdjens, Beaumont ricerca un diretto contatto con i danzatori, sia puntellando le proprie recensioni di consigli e raccomandazioni⁷², sia instaurando con essi sinceri e duratori rapporti di amicizia, anche se semplicemente sotto forma di corrispondenza epistolare⁷³. I suggerimenti di Beaumont riguardano soprattutto la costruzione del personaggio⁷⁴,

68. Cyril W. Beaumont cit. in Id., cit., p. 51.

69. Id., cit. in *ivi*, p. 94.

70. Id., cit. in *ivi*, p. 86. Qualcosa di molto simile veniva espresso da Haskell quando, nel già citato *Footnotes to the Ballet*, contrapponeva il danzatore all'acrobata, ricordando come caratteristica del secondo fosse proprio quella di mostrare le difficoltà tecniche che andava ad eseguire trasformandole nel principale oggetto d'attenzione per il pubblico: «[...] the acrobat stresses the difficulty, while the dancer uses them as a means to an end». Cfr., Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 17.

71. È quanto ad esempio accade nell'ottobre 1946, quando mette a confronto quattro eccezionali interpretazioni di *Giselle* andate in scena a Londra fra giugno e luglio dello stesso anno, ovvero quelle di Margot Fonteyn, Alicia Alonso, Yvette Chauviré e Sally Gilmour. Cfr. Cyril W. Beaumont, *Dancers under my lens. Essays in ballet criticism*, Beaumont Press, London 1949, pp. 80-87. *Giselle* avrebbe d'altronde fornito anche a Luijdjens l'occasione di paragonare interpreti di rilievo, come quando, nel 1955, assiste alle performance di Rosella Hightower e Nora Kaye in occasione di una tournée italiana dell'American Ballet Theatre. Queste due artiste offrono due interpretazioni opposte e complementari del personaggio: se la Hightower, «tecnicamente forse la più dotata di tutte le ballerine viventi», è sublime nel secondo atto «che domanda esattezza e molta nitidezza di esecuzione», Nora Kaye eccelle nel primo, del quale fa risaltare ogni minima sfumatura emotiva offrendo una straordinaria prova d'attrice oltre che di grande danzatrice. Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *L'American Ballet Theatre in Italia*, in «Balletto», anno I, n. 4, cit.

72. Sembrerebbe in parte concepito con l'intento di nutrire un simile dialogo tra critico e danzatori anche il volume antologico *A Miscellany for dancers* (Beaumont Press, London 1934). Nel curare quest'erudita e variegata raccolta di testi che spazia dall'antichità al tempo presente, infatti, Beaumont sembra voler realizzare, da una parte, un omaggio ai grandi danzatori della storia destinato innanzitutto ai ballettomani e condotto attraverso un'ampia raccolta di cronache, aneddoti e curiosità; d'altra parte, però, il volume potrebbe svolgere anche la funzione di breviario per il danzatore, stimolando non solo il suo desiderio di emulazione dinanzi all'esempio di interpreti inarrivabili come Taglioni, Pavlova o Nizinskij, ma anche presentandogli – sotto forma di veri e propri precetti da seguire – le suggestioni, gli spunti e i consigli di teorici, poeti, filosofi e maestri di ballo.

73. Kathrine Sorley Walker cita peraltro alcuni messaggi di ringraziamento dei danzatori che (come Anton Dolin, Sally Gilmour, Violette Verdy o Moira Shearer) avevano trovato nelle parole di Beaumont un aiuto concreto per comprendere e migliorare le proprie interpretazioni. Cfr. Kathrine Sorley Walker, cit., pp. 74 e sgg.

74. Beaumont aveva d'altronde tentato di analizzare il lavoro del danzatore sul personaggio dividendolo in tappe ben precise. Dopo l'iniziale memorizzazione dei passi, si passava a una fase in cui si aggiungevano lo stile e il colore richiesti dall'ambientazione del balletto; a questo punto il danzatore poteva concentrarsi sull'immedesimazione, formarsi un'idea dell'itinerario emotivo del personaggio e cercare di trasmetterla al pubblico. Questo processo è descritto dettagliatamente in

rispetto alla quale fornisce non solo dettagliate indicazioni di carattere storico ed estetico ma, soprattutto per i titoli del repertorio classico, illustra anche le intenzioni profonde della drammaturgia, il ruolo del danzatore in relazione agli altri elementi della scena, la progressione temporale ed emotiva dell'intera azione. Beaumont indirizza le proprie indicazioni a tutti gli interpreti indistintamente, dal corpo di ballo alla grande *étoiles*, come testimoniano, ad esempio, le parole dedicate a Margot Fonteyn nel 1948, quando interpreta il ruolo di Odette/Odile in *Swan Lake*. Riporto di seguito un commento relativo al secondo atto, dal quale peraltro emerge, attraverso il richiamo al personaggio di Giselle, quella tendenza alla comparazione che ho appena menzionato:

Miss Fonteyn's latest interpretation introduces an effective note of brooding tragedy in her features, but the expression is largely permanent so that it takes on the character a tragic mask. With all due respect, I consider this a defect, for expression gains only by force of contrast with others. In some ways the first phase of Odette's entrance resembles Giselle's final exit at the end of the ballet of that name, only the sequence of mood is reversed. One expects the interpreter of Giselle to suggest that her body is swiftly growing rigid as life ebbs from her veins. Similarly, it is reasonable that Odette's features should seem set while she is completing the metamorphosis by which she passes from swan to human. [...] In the same way one expects to be aware of her gradual response to Sigrifried's courting, at first shy and tender, then impassioned.⁷⁵

Si mette qui in discussione l'efficacia della danzatrice nel restituire l'evoluzione emotiva e psicologica del proprio personaggio in relazione allo sviluppo complessivo dell'azione; considerazioni analoghe, giusto per fare un altro esempio significativo, compaiono dinanzi a ciò che appare come un «incidento» durante la rappresentazione di *Giselle* offerta nel 1948 da quelli che erano forse i suoi maggiori interpreti viventi: Alicia Markova e Anton Dolin. In particolare, lo sguardo di Beaumont si sofferma su un dettaglio dell'azione di Dolin durante la scena della follia:

When Giselle's reason suddenly snaps, Albrecht stands sideways, his back to her. The intention, of course, is to give the stage entirely to her. In theory this is admirable, but surely the same condition can be attained in a slightly different way. Is it conceivable that a man who loves a girl so deeply should turn his back upon her in the hour of her greatest need?⁷⁶

Questa ricerca di coerenza fra la performance del danzatore e il resto dell'azione scenica ci conduce verso un ultimo fondamentale punto di contatto fra Beaumont e Luijtdjens relativo al modo di approcciare lo spettacolo coreografico⁷⁷ e restituirlo sulla carta. Le cronache e i volumi di Beaumont,

Cyril W. Beaumont, *The Practice of Ballet Criticism*, cit., pp. 18-19.

75. Cyril W. Beaumont, *Dancers under my lens*, cit., p. 152.

76. *Ivi*, p. 160. Ho voluto riportare queste parole perché risultano estremamente vicine a molte delle considerazioni che Luijtdjens svilupperà all'interno di «Balletto». Si legga ad esempio quanto scrive a proposito della scena della camera da letto nella versione di *Romeo e Giulietta* coreografata da John Cranko e messa in scena al Teatro Verde di Venezia nel 1957: «[...] dopo essersi congedato dalla sposina dopo l'unica loro notte di amore, Romeo, che deve fuggire dal finestrone, se ne va rivolgendo le spalle a Giulietta. Se non sempre nella vita vera, almeno in teatro e certo in un balletto, chi ama lascia l'oggetto amato retrocedendo per bearsi fino all'ultimo della desiderata visione». Cfr. Adriaan H. Luijtdjens, «*Romeo e Giulietta*» al Teatro Verde di Venezia, in «Balletto», anno II, n. 7, cit.

77. Non c'è spazio qui per approfondire questo punto. Voglio solo sottolineare che, nel già citato saggio *The Practice of Ballet Criticism*, Beaumont si pone una lunghissima lista di domande a cui, dal suo punto di vista, ogni critico dovrebbe

infatti, rappresentano non solo un tesoro di informazioni sul balletto dei secoli XIX e XX al quale Luijdjens attinge a piene mani⁷⁸, ma sembrano anche sorretti dall'idea che le opere coreografiche ben riuscite abbiano in sé una sorta di intima necessità, un equilibrio interno che non bisogna alterare con modifiche a posteriori. Per questa ragione, nel momento in cui si trova a recensire un balletto, specie nel caso di quelli del repertorio classico, Beaumont (e così farà anche Luijdjens) cerca di illustrarne nel dettaglio il processo creativo, magari soffermandosi sulle intenzioni e le testimonianze dei suoi creatori⁷⁹, il tutto con l'intento di dimostrare l'adeguatezza, la coerenza e l'efficacia della messa in scena nel suo complesso. Simile prospettiva, che non significa certo chiusura verso le nuove creazioni coreografiche⁸⁰, conduce a una scrittura critica che, fondendo erudizione e analisi⁸¹, assume la forma di recensioni fondamentalmente bipartite, in cui, dopo ampi affondi di ordine storico ed estetico, trovano posto lunghe descrizioni tendenti a evocare l'immagine di quanto effettivamente accaduto in scena. Una struttura di questo tipo risulta certo in piena sintonia con quella che, in definitiva, costituiva per Beaumont il fine ultimo della critica di danza:

to describe a particular ballet and then to discuss its merits and defects, if any, as a complete work of art; this to be followed by a consideration of any individual contributions of importance made by members of the cast. [...] The critic's first duty then is to try and inform the reader what the ballet is about, and, the more vivid the impression conveyed, the better.⁸²

Il mestiere di danzare

Se nel paragrafo precedente ho provato a individuare alcuni nodi del pensiero critico di Luijdjens, cercherò ora di vedere, passando «from the general to the particular; in short, from the ballet to the dancer»⁸³, in che modo egli affronti le questioni legate all'arte del danzatore nelle lunghe e articolate recensioni pubblicate su «Balletto».

rispondere prima di giudicare un balletto. Queste domande – che spaziano dall'appropriatezza del tema al rapporto danza-mimica, dall'innovatività del linguaggio coreografico all'apporto di scene e costumi – sono estremamente simili a quelle sollevate da Luijdjens nelle sue recensioni per «Balletto». Cfr. Cyril W. Beaumont, *The Practise of Ballet Criticism*, cit., pp. 14-15.

78. Luijdjens riporta ad esempio degli ampi estratti dell'edizione 1948 del volume *The ballet called Giselle*. Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *Il Festival Internazionale del balletto a Genova-Nervi*, in «Balletto», anno I, n. 2. Un altro riferimento, giusto per citare il più celebre, doveva essere *Complete Books of Ballet: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth* (Putnam, London 1937) e i successivi supplementi.

79. Vale la pena di ricordare che le fonti privilegiate da Beaumont per lo studio dei balletti contemporanei sono proprio le interviste con artisti e collaboratori. Su questo punto si veda Kathrine Sorley Walker, cit., p. 69 e sgg.

80. Segnalo qui come lo stesso possa dirsi a proposito di Luijdjens, che esalterà senza riserve opere come *Fall River Legend* (1948) di Agnes de Mille o *Symphonie pour un homme seul* (1955) di Maurice Béjart.

81. Annamaria Corea definisce d'altronde l'approccio di Beaumont come «descrittivo e analitico». Cfr. Annamaria Corea, cit., p. 45.

82. Cyril W. Beaumont, *The Practice of Ballet Criticism*, cit., p. 13.

83. *Ivi*, p. 16.

Il primo aspetto che bisogna rilevare riguarda quell'istanza educativa che, come abbiamo visto, risulta non soltanto sottesa al suo modo di concepire e praticare la critica di danza, ma emerge anche con forza quando viene affrontato un tema-cardine nella riflessione di Luijdjens sul danzatore, vale a dire quello della formazione. Quando punta lo sguardo su un determinato interprete, infatti, Luijdjens non può fare a meno di citare meticolosamente le istituzioni e i maestri che ne hanno segnato il percorso formativo, quasi a voler ricostruire quello che Arnold Haskell chiama «artistic pedigree» e che consente di stabilire una sorta di *purezza* negli studi del danzatore, ovvero la forza del legame che, grazie ai suoi maestri, lo connette alle maggiori scuole del mondo e, quindi, alle origini stesse della danza classica⁸⁴. Conoscere la scuola da cui ogni interprete proviene, significa anche, per Luijdjens, avere delle indicazioni di riferimento che gli consentono di giudicarne l'operato: dal tipo di formazione di un danzatore è possibile dedurre i tratti distintivi del suo stile⁸⁵, gli aspetti tecnici in cui sarà più o meno versato, le attitudini interpretative prevalenti e, soprattutto, la tendenza a rielaborare in modo personale gli insegnamenti ricevuti. Su quest'ultimo punto, decisivo per definire l'identità e la qualità della performance danzata, si possono citare le considerazioni espresse da Luijdjens a proposito del francese Michel Renault, il quale, seppur insofferente rispetto alla sobrietà dello stile francese, finisce tuttavia per celebrarlo proprio grazie alla sua scalpitante esuberanza:

Qui abbiamo [...] un danzatore che ha tanta personalità, una tale gioia di vivere, una così esuberante vitalità, che lo stile, nel quale fin da piccolo bambino egli è stato elevato, per lui è come un vestito troppo stretto. Gli sta addosso sì, ma è come stia per scoppiare e come se la potente

84. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 10. Il critico inglese sottolinea inoltre l'assoluta centralità del percorso formativo dichiarando: «The dancer is the daughter of her teacher, and in comparatively few generations it is possible to trace the pedigree back to the very origins of the classical dance; one weak link in the chain and something indispensable is missing. *No dancer taught by a nonentity has ever been anything but a nonentity herself* [in corsivo nel testo]». Cfr. *Ibidem*.

85. Luijdjens recupera la tradizionale classificazione degli stili nazionali, distinguendo ad esempio tra quello francese (caratterizzato da grazia del portamento, raffinatezza, *aplomb* perfetto, cura nei passi *terre à terre* e nei *developpés*, leggera secchezza e freddezza d'esecuzione) e quello italiano (connotato invece da forza, spettacolarità del *port de bras*, sveltezza, attacco, precisione nella tecnica femminile e grazia virile in quella maschile), ai quali si aggiungono gli apporti della ben più recente scuola inglese, connotata da disciplina ed eleganza. Sul piano dello stile, però, Luijdjens sembra auspicare una sorta di fusione che consenta di unire gli aspetti migliori delle diverse tradizioni nazionali. Si veda ad esempio quanto dichiara a proposito della danzatrice francese Sabine Leblanc, che, dopo aver trascorso un periodo di tempo a contatto con la scuola del Teatro dell'Opera di Roma, mostrava evidenti miglioramenti: «Sabine Leblanc, [...] ha arricchito durante la sua permanenza di pressoché due anni a Roma le sue possibilità tecniche e alla raffinatezza e l'*aplomb* della scuola francese accoppia adesso [...] una forza che prima non aveva, una sveltezza e un brio che sono tra le più apprezzate caratteristiche della scuola italiana». Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *Maggio Musicale Fiorentino*, in «Balletto», anno I, n. 3, cit. Un discorso a parte è invece riservato a quanto accadeva al di là della cortina di ferro, sia perché ben poco era effettivamente possibile conoscere della situazione della scuola russa, sia perché essa si fondava su tradizioni didattiche diverse da quelle europee. Entrambi questi aspetti sono richiamati da Luijdjens a proposito dei danzatori ungheresi Nora Kovatsj e Istvan Rabovsky, i primi, peraltro, a compiere quella «fuga in occidente» che avrebbe poi avuto come protagonisti Rudolf Nureyev o Michail Barysnikov: «A noi possono sembrare bravissimi tecnicamente ma occorre tenere conto del fatto che si servono di una tecnica del tutto diversa di quella che ci è nota. Provengono da un'altra scuola. Qui Blasis e Cecchetti non c'entrano. Abbiamo lo stile Legat, il vero stile "russo" che secondo certi critici sarebbe lo stile italo-francese che Italiani e Francesi hanno dimenticato». Cfr. Id., *Il festival di Nervi*, in *ibidem*. Formatosi all'Opera di Budapest e, dopo essere stati notati da Galina Ulanova, anche al Kirov di Mosca, Nora Kovatsj e Istvan Rabovsky chiesero asilo politico in Occidente nel 1953 a seguito di una rocambolesca fuga da Berlino Est durante una tournée dell'Opera di Budapest. La loro tecnica spettacolare era destinata a fare sensazione negli Stati Uniti, dove in effetti si trasferirono.



Figura 5 – Materiali promozionali della coppia di danzatori ungheresi Nora Kovatsj e Istvan Rabovsky e dell' étoile dell' Opéra di Parigi Liane Daydé. Questi documenti, verosimilmente risalenti alla metà degli anni Sessanta, sono di proprietà del Fondo Mario Porcile – Cro.me – Milano.

muscolatura dell'atleta possa ad ogni momento rompere quella pur tanto robusta guaina, lo stile, che ne plasma tutta la persona e nella quale la persona non tiene. [...] Ha un così sviluppato senso del teatro che ad ogni sua "entrée" il pubblico rimane come elettrizzato [...]. Se ci si domanda di dare una breve sintesi di ciò che è Michel Renault nella danza di oggi, risponderemo; Renault è un danzatore nato con la "panache". E per ciò, pur staccandosi dallo stile francese che gli è come un letto di Procruste egli è il più francese di tutti.⁸⁶

La scuola lascia tuttavia nell'interprete un'impronta profonda, che ne plasma il modo di stare in scena e che non lo abbandona nemmeno quando questi intraprende una carriera internazionale. Ciò accade, ad esempio, nel caso di Svetlana Beriosova che, prima ballerina della compagnia del Royal Ballet, conserva un piacere della danza e un vigore interpretativo certo caratteristici della scuola da cui proviene, quella russa, ma in evidente contrasto con l'eleganza serena di quella inglese. Una simile attitudine emerge soprattutto nelle occasioni in cui Beriosova può dare sfogo al virtuosismo, come nel *Divertissement* tratto da *Lo Schiaccianoci* che il Royal Ballet presenta al Festival di Nervi nel 1959:

Lì, Svetlana Beriosova si è lasciata andare in un modo come difficilmente ella può fare nel sempre un po' meticoloso ambiente del Coven Garden. Per quelle sere ella è stata ciò che in fondo è, cioè una grande danzatrice russa che liberamente e con profondo senso musicale muove braccia e gambe. A lei questo stile grande è innato e anche se possiamo ammettere che nel "Royal Ballet"

86. Id., *Il balletto dell'Opera di Parigi a Nervi*, in «Balletto», anno II, n. 5, ottobre 1957.

solo in qualche occasione del tutto speciale le possa essere concesso di danzare come l'anima le dice, poiché romperebbe altrimenti l'unità di stile che è forse il pregio maggiore del grande complesso inglese, noi auguriamo alla deliziosa artista che è Svetlana Beriosova, che si trovi il modo di venirle incontro il più possibile in ciò che per lei oltre a una qualità artistica è quasi un bisogno fisico.⁸⁷

Una componente essenziale del mestiere del danzatore consiste nello sviluppare la consapevolezza delle proprie carenze tecniche e nel praticare un *training* quotidiano che consenta di colmare al meglio le lacune esistenti. Queste ultime devono essere una preoccupazione costante del danzatore, il quale, specie quando ricopre ruoli di primo piano in grandi compagnie, deve andare alla ricerca del maestro che più possa essergli d'aiuto, anche nel caso in cui ciò significhi affrontare le spese e l'impegno di un trasferimento in un paese straniero. Sono sintomatici di ciò i consigli che Luijdjens rivolge al giovane Jacques D'Amboise, destinato a diventare una delle maggiori stelle del New York City Ballet, nel 1955:

È un ragazzo dalle possibilità vastissime, per quanto, visto la forma delle sue gambe e il suo gaio carattere di robusto atleta, egli riuscirà probabilmente meglio in “demi-caractère” che non nella linea “danse noble”; egli corre però il tremendo pericolo che le sue non comuni doti andranno sprecate se egli non si decide presto a prendere per qualche tempo delle lezioni da uno dei pochi “maitres de ballet” adatti a dare l'ultimo tocco a un ballerino maschio che già tende a contentarsi di ciò che egli per ora sa fare. L'ideale per lui sarebbe probabilmente la famosa Vera Volkova che, dopo l'imperdonabile errore del Teatro alla Scala di lasciar partire una tanta maestra dall'Italia, ora si trova a Copenhagen.⁸⁸

Come si vede, il punto di partenza per ogni carriera di danzatore risiede nella materialità del corpo umano, ovvero in quello strumento che, plasmato dalla tecnica per conformarsi a un preciso modello anatomico e meccanico, reca anche la traccia dei ruoli che l'aspirante artista della danza potrà poi far vivere sulla scena. L'occhio del critico indugia così sulle caratteristiche fisiche degli interpreti⁸⁹ per saggiarne l'adeguatezza rispetto alla tecnica classica e, eventualmente, suggerire delle correzioni, le quali, come s'è visto anche nel caso di Cyril W. Beaumont, investono in realtà ogni aspetto della performance di un danzatore, giungendo così al livello dell'esecuzione e, soprattutto, della costruzione del ruolo, che va sviluppato coerentemente con le implicazioni della coreografia, della musica, del soggetto e dell'apparato scenico. Rispetto a quest'ultimo punto, è evidente come la tecnica sia parte integrante dell'interpretazione di un personaggio, al punto che un errore o una sbavatura può comprometterne del tutto la credibilità, l'efficacia, l'incanto. Accade così che, nel vestire i panni di Aurora in *The Sleeping*

87. Id., *Il “Grand Divertissement” di Genova Nervi*, in «Balletto», anno II, n. 7, cit.

88. Id., *Il New York City Ballet al Maggio Musicale Fiorentino*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit. Sul rapido passaggio di Vera Volkova e sul suo allontanamento dalla Scala vedi Patrizia Veroli, *Milloss*, cit., p. 305.

89. Meritano certo attenzione quei danzatori che presentano caratteristiche fisiche pressoché perfette, come nel caso di Herbert Bliss: «È noto che non esistono delle gambe dritte e che si passa dalle gambe pronunziatamente a chasse, che troviamo presso quasi tutti i “danseurs nobles”, a quelle decisamente curvate a O, che fanno il forte saltatore adatto soltanto a parti di carattere, attraverso tutta una gamma di sfumature nella quale manca però la gamba perfettamente diritta. È compito dell'insegnante di correggere ove occorre e di far sì che lo spettatore non troppo avveduto crede di vedersi davanti null'altro che degli esemplari perfetti della razza umana. Con Bliss certo non vi è stato molto da correggere, anzi sarebbe difficile nominare più di altri due o tre ballerini maschi che possono vantare delle estremità così ben tornite per la danza». Adriaan H. Luijdjens, *Balletti a Venezia*, in «Balletto», anno I, n. 3, cit.

Beauty, Violetta Elvin, in Italia nel 1955 in occasione della tournée del Sadler's Wells Ballet, non riesca a non mostrare lo sforzo necessario a eseguire alcuni complessi passaggi della coreografia, come nel tremendo Adagio della Rosa quando la ballerina deve mantenere per lungo tempo la posizione *attitude en arrière* sulle punte e, staccando per ben quattro volte la mano da quella del partner, sollevare entrambe le braccia in quinta posizione:

Ora se la ballerina, come era il caso di Violet⁹⁰ Elvin, alza e specialmente abbassa la mano, senza tenere alcun conto della languida musica e non “soavemente” come è prescritto, ma con uno scatto così brusco che l'ignaro si domanda se forse essa si sia sbagliata ed abbia corretto fulmineamente un errore, allora l'intenditore ne conclude che la ballerina non stava occupandosi dei suoi principi, ma era preoccupata del proprio equilibrio e non del tutto certa di farcela.⁹¹

L'imprecisione tecnica rompe non solo la magia della situazione rappresentativa, ma, come accade nella posa finale del *grand pas de deux* del terzo atto (il cosiddetto *poisson*), delude le aspettative del ballettomane che, un po' come il melomane, ricava uno speciale piacere estetico e una peculiare sollecitazione sensoriale proprio dall'atto di ammirare una prodezza tecnica eseguita senza sforzo e preoccupazioni apparenti:

Ora Violet Elvin, invece di buttarsi nelle braccia del principe vi si adagiava e ciò tutte e tre le volte che la coreografia prescrive quella data mossa. [...] Sappiamo benissimo e ammettiamo senza riserva che si tratta di una “bravura” di un “tour de force”, ma così come nessun amatore d'opera, per quanto sprezzante di pezzi di bravura, dirà che una data aria è stata cantata alla perfezione quando l'acuto è stato preso un ottavo più in basso, così non si può dire che il “pas de deux” è stato ballato bene quando il momento più sensazionale è stato semplicemente sorvolato.⁹²

In questa stessa tournée del 1955, però, il ruolo di Aurora era interpretato anche da Margot Fonteyn, e Luijdjens, com'è facile immaginare, non perde l'occasione di paragonare le due danzatrici. Da un certo punto di vista si può allora dire che Margot Fonteyn, «musicale in un modo che ha del magico»⁹³, rappresenta un po' l'opposto della Elvin, in quanto mostra di possedere un'intelligenza tecnica, una padronanza della scena e una sensibilità che riescono a trasfigurare i limiti fisici ed esecutivi:

Se una sussurrata osservazione è permessa davanti a così eccelse qualità, allora vorrei dire che Margot Fonteyn non ha eccezionale “*élévation*” e che il suo “arabesque” non ha l'alterra (sic) che distingue p.es la Toumanova. Ma che forza di caratterizzazione, che profonda musicalità, che equilibrio, che esattezza, che vita interiore di grande artista che vive palpitante ed in umiltà tutta la sua parte! Nulla potrebbe essere più distante da “acrobazia”, della dolce finezza delle sue movenze nel secondo e nel quarto atto del “Lac des Cygnes”. E la semplicità di tutto!⁹⁴

Margot Fonteyn può dunque contare non solo su una eccezionale personalità artistica, ma anche su quella qualità che Arnold Haskell, a suo dire seguendo le indicazioni di Bronislava Nijinska, aveva

90. Più nota, come s'è visto, non il nome di Violetta Elvin.

91. Id., *Il Sadler's Wells in Italia*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

92. *Ibidem*.

93. *Ibidem*.

94. *Ibidem*.

definito come autentica «technique», ovvero la capacità di tenere insieme abilità meccaniche e consapevolezza scenica: «There is a case where technique may disguise a failure in mechanical ability, the brilliant recovery from a slip or error, the disguising of some mechanical lacuna». ⁹⁵

Ogni paragone, ogni considerazione di ordine tecnico, così come ogni rilievo sulle carenze interpretative viene a cadere nel momento in cui ci si trova di fronte ai fuoriclasse, dinanzi ai quali l'attitudine giudicante del critico deve essere messa a tacere. Non può che essere così nel caso di Alicia Markova, la cui unicità emerge con una forza ancora maggiore quando si trova a dividere la scena con altre grandi artiste, come accade in occasione del *Pas de quatre* del 1957 coreografato da Anton Dolin ⁹⁶ e andato in scena al Festival di Nervi con interpreti, oltre alla stessa Markova, Yvette Chauviré, Margaret Schanne e una giovane Carla Fracci. Nel *Pas de quatre* la danzatrice inglese interpreta la parte di Maria Taglioni e, nel momento in cui esegue la sua variazione, Luijddjens non può fare a meno di dichiarare che «lì si vedeva che anche tra le grandissime vi è pur sempre una gradazione» ⁹⁷. Alicia Markova, «la più poetica di tutte le “ballerine” viventi» ⁹⁸, riesce a commuovere lo spettatore anche con un gesto minuto, ma, soprattutto, primeggia per quella capacità di muoversi in scena senza mai far notare il minimo sforzo, al punto che «Sarebbe ridicolo parlare di tecnica quando si tratta della Markova» ⁹⁹. In questo caso, allora, la tendenza al paragone che caratterizza il metodo critico di Luijddjens non può che spostarsi sul piano del mito: sempre nell'edizione 1957 del Festival di Nervi, infatti, Markova interpreta *La Mort du Cygne*, l'assolo creato da Michail Fokin nel 1905 per Anna Pavlova che, afferma Luijddjens, era «la più commovente pagina lirica nella storia della danza» ¹⁰⁰. Questa interpretazione colloca Markova sullo stesso piano dell'“incomparabile” diva russa:

Chi scrive ha visto Anna Pavlova in quella parte e vedendo a Nervi Alicia Markova era per lui rivedere la insuperabile diva, rivivere quei momenti supremi di tanti anni fa. [...] Come riesce la Markova a farci sentire in questo balletto, che non ha altri passi del “pas de bourrée”, nessun minimo tentativo di passi staccati dalla terra, la nostalgia dell'uccello morente ad alzarsi in volo, la sua pena nell'accorgersi che le grandi ali che per tutta la vita l'anno portato attraverso i cieli, gli sono diventate un inutile ingombro, un peso. ¹⁰¹

Una danzatrice così eccezionale non può che essere il modello da seguire, secondo Luijddjens, anche

95. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 16. Nei casi in cui però i difetti tecnici non riescono a essere mascherati, Luijddjens sente il dovere di intervenire, addirittura offrendo dei suggerimenti di esecuzione. A Sabine Leblanc, ad esempio, raccomanda alcuni trucchi per una perfetta serie di *pirouettes*: «la ballerina troverà un certo sostegno [...] se riesce di fissare un punto luminoso nella sala [...]. Dopo ogni giro, muovendo come è naturale la testa con assai maggiore rapidità che il resto del corpo, fissi quello stesso punto e troverà che il suo “balance” se ne avvantaggia». Cfr. Adriaan H. Luijddjens, *Balletti al Teatro Massimo di Palermo*, in «Balletto», anno II, n. 4, cit.

96. La coreografia voleva rievocare, pur senza riprodurla filologicamente, quella creata da Jules Perrot nel 1845 per Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito e Marie Taglioni.

97. Adriaan H. Luijddjens, *Festival di Nervi: Omaggio all'Ottocento italiano*, in «Balletto», anno I, n. 5, cit.

98. *Ibidem*.

99. *Ibidem*.

100. *Ibidem*.

101. *Ibidem*.

per l'unica vera stella della danza italiana di questi anni, Carla Fracci, nella quale il nostro critico ripone enormi speranze per la rinascita del balletto in Italia, lodandone non solo l'ottima predisposizione fisica («Giovanissima, piena di grazia, la Fracci ha il corpo ideale della ballerina»¹⁰²), ma anche la preparazione tecnica, la capacità di far brillare alcuni punti di forza della scuola italiana come l'espressivo *port de bras* e, soprattutto, un'intelligenza interpretativa che la tiene lontana da ogni manierismo. In Carla Fracci Luijtdjens, come pare fece anche Anton Dolin¹⁰³, vede una futura, grande interprete Giselle, ma, proprio per proteggerla da dannosi fanatismi, la invita più volte a seguire alcuni consigli che, a suo dire, proverrebbero proprio dalla viva voce di Alicia Markova:

Speriamo che resti come è, semplice e graziosa. Dopo tutto non è l'artista che è grande, ma grande è l'arte e noi non dobbiamo essere che delle umili fantesche pronte a servire e servire sempre l'Arte. Se qualcuna di noi riesca meglio delle altre è soltanto perché il suo concetto di ciò che è l'arte è più puro e più alto e con maggiore bramosia e più ardente slancio ella tenta di raggiungere la perfezione.¹⁰⁴

Ancora una volta una norma da seguire, una linea di condotta alla quale attenersi per misurare il proprio valore. Il danzatore italiano, stando almeno a quanto si legge sulle pagine di «Balletto», è chiamato a percorrere un cammino costellato di regole e dominato da modelli stranieri tanto sul piano della didattica e della tecnica della danza, quanto su quello delle modalità produttive, degli approcci teorici e delle istituzioni artistiche e culturali. Affacciatisi in un agone ballettistico il cui assetto internazionale era pressoché definito da circa un decennio, con l'arrivo degli anni Cinquanta l'Italia inizia ad affrontare la sfida di danzare seguendo il passo degli altri e, al contempo, ricercando (e conservando) una propria chiara identità. Di quest'impresa, come lucidamente rilevato da «Balletto», il corpo del danzatore porta in sé delle tracce assai profonde.

Bibliografia

- Beaumont, Cyril W. – Idzikowski, Stanislav, *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing, classical ballet, Cecchetti method*, Beaumont, London 1932.
- Beaumont, Cyril W., *A Miscellany for dancers*, Beaumont Press, London 1934.
- Beaumont, Cyril W., *Complete Books of Ballet: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth*, Putnam, London 1937.
- Beaumont, Cyril W., *The ballet called Giselle*, Beaumont Press, London 1944.
- Beaumont, Cyril W., *Dancers under my lens. Essays in ballet criticism*, Beaumont Press, London 1949.
- Brahms, Caryl (a cura di), *Footnotes to the Ballet*, Peter Davis, London 1943 (I edizione 1936).

102. Adriaan H. Luijtdjens, *Sebastian, Schiaccianoci e La Lampara alla Scala*, in «Balletto», anno I. n. 4, cit.

103. Carla Fracci, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Mondadori Milano, 2013, p. 37 e sgg.

104. Adriaan H. Luijtdjens, *Festival di Nervi: Omaggio all'Ottocento italiano*, cit.

- Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano: dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- Id, *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1990*, Pagine, Roma 2004.
- Cardini, Antonio (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Castronovo, Valerio, *L'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Cavazza, Stefano – Scarpellini, Emanuela (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2002*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Cavazza, Stefano (a cura di), *Consumi e politica nell'età repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Cervellati, Elena, *La danza vista da Spoleto. Il Festival dei Due Mondi nel Fondo Vittoria Ottolenghi dell'Università di Bologna*, in Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABEditore, Milano 2016, pp. 115-134.
- Corea, Annamaria, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza University Press, Roma 2017.
- Corea, Annamaria, “Romeo e Giulietta”. *Un perfetto case-study per il balletto narrativo nel Novecento*, in Stefania Onesti – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, numero speciale di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture visioni», n. 6, marzo 2015, pp. 19-29.
- De Lellis, Roberto, *Le regole dello spettacolo: manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo in Italia e in Francia*, Bulzoni, Roma 2009.
- Di Bernardi, Vito – Luijtdjens, Adriaan H., *Giava-Bali: rito e spettacolo*, Bulzoni, Roma 1985.
- Forgacs, David – Gundle, Stephen, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Formigoni, Guido, *Storia d'Italia nella guerra fredda (1943-1978)*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Fracci, Carla, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Mondadori, Milano 2013.
- Franks, A. H., *Ballet. A Decade of Endeavour*, Burke, London 1955.
- Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.
- Haskell, Arnold, *Balletomania*, London, Gollancz 1935.
- Haskell, Arnold, *Ballet*, Pelican, London 1938 (tr. it., *Balletto*, Ricordi, Milano 1962).
- Karsavina, Thamar, *Theatre Street: the reminiscences*, William Heinemann, London 1930.
- Lepre, Aurelio, *Storia della prima repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Sabbatucci, Giovanni – Vidotto, Valerio (a cura di), *Storia d'Italia 5. La Repubblica 1943-1963*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Scoppola, Pietro, *La repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, Il Mulino,

Bologna 1997.

- Sorley Walker, Kathrine, *Cyril W. Beaumont. Dance writer and publisher*, Dance Books, London 2006.
- Swinson, Cyril (a cura di), *Dancers and Critics*, Adam and Charles Black, London 1950.
- Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017.
- Testa, Alberto, *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Chorégraphie», a. 5, n. 9 (1997), pp. 75-100.
- Trezzini, Lamberto – Ruggieri, Marcello – Curtolo, Angelo, *Oltre le quinte n. 2. Idee, cultura, organizzazione delle attività musicali in Italia*, Bulzoni, Roma 1998.
- Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia (1900-1945)*, Edimond, Perugia 2001.
- Veroli, Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Italiana Musicale, Lucca 1996.

Roberto Fratini Serafide

Notturmo di *Café Müller*.^{*} Una lettura

Poiché per essi non vi è spazio alcuno,
la loro aria si è da tempo consumata.
Come ladri, hanno licenza di insinuarsi nei sogni,
e in quelli si lasciano sorprendere.

Elias Canetti

1 Figure dell'innocenza

È difficile non ricordare con perplessità la congerie di giudizi, a volte imprudenti, che negli anni '80 fomentò la promozione di *Café Müller* a manifesto spontaneo di un intero genere, soprattutto in Italia, dove ditirambi e consacrazioni rispondevano alla frequentazione relativamente precoce di un *corpus* già abbastanza esteso dei lavori di Pina Bausch con il Tanztheater Wuppertal¹ (Bentivoglio 1985). Benché, con il passare del tempo, l'impressionismo degli inizi si sia dileguato in favore di sintesi più avvisate e di un'ermeneutica più articolata, il senso del "caso *Café Müller*" – e in generale della cosa chiamata Tanztheater – è a tutt'oggi offuscato da una certa indeterminazione di sapore umanitario e da una tendenza indubbia alla digressione lirica², quando non invalidato dalla confessione beatifi-

^{*}“Corrected in date 2019-02-19, see Erratum/Corrigendum (<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/9058>)”

1. Se il Festival d'Avignon e il Théâtre de la Ville erano stati i motori di una rapida popolarizzazione dei Wuppertaler sulla scena internazionale, fu propriamente italiana (in conseguenza dei memorabili passaggi dello stesso *Café Müller* al Teatro Due di Parma nel 1981, e di *Kontakthof* alla Scala di Milano nel 1983) la prima retrospettiva quasi completa del lavoro di Bausch in un paese europeo: mi riferisco alla silloge di spettacoli presentata a Venezia, nel 1985, nel quadro di una felice sinergia tra Biennale Teatro e La Fenice, che comprendeva tutti i titoli della seconda metà degli anni '70, *Café Müller* tra quelli.

2. Valga per tutti l'esempio, tutt'altro che isolato, del trafiletto dedicato a suo tempo, in uno dei principali quotidiani spagnoli, alla pubblicazione del libro sul Tanztheater di Raimund Hoghe (Hoghe 1987): «I testi propongono un'approssimazione al mondo di Pina Bausch che forse è la sola possibile: soggettiva, frammentaria e emozionale» («El País», 28 settembre 1989, trad. mia).

ca, assurta a *topos* del metadiscorso (Muray 1987), di una sostanziale impotenza del linguaggio e del raziocinio davanti al mistero della danza³.

La scomparsa di Bausch ha senz'altro acuitizzato l'odore di santità di questa comoda fusione di storia e nostalgia, esegesi e tenerezza. La rapida riconversione di Wuppertal e dei suoi teatri a mausoleo socio-memoriale, la lucrosa musealizzazione del repertorio e una poderosa ondata di contributi cinematografici alla canonizzazione del significante "Pina" (che il signor Wenders ha avuto la spigliatezza di consegnare alla mitopoiesi di telespettatori e internauti con il suo nome proprio, alla maniera di Madonna o Rihanna⁴) sono ormai capitoli specifici di una Storia non si sa bene se della ricezione o dell'agiografia occidentali.

Leggere con disincanto *Café Müller*, a quasi quaranta anni dal debutto, cercando di esorcizzare il clima di beatitudine che, soprattutto nel settore della danza contemporanea, soffoca da tempo la prassi artistica, implicherà lo sforzo di plasmare un'immagine più teoreticamente dettagliata del Tanztheater, decostruire i massimalismi che hanno fatto perdere per diluizione e diffusione all'etichetta "Teatro Danza" ogni capacità di identificare con certezza i fenomeni artistici cui si applica, e sceverare le ragioni sufficienti del suo influsso sulle correnti posteriori; spiegare per esempio perché il concettualismo degli anni '90, la "scuola" che in un certo senso ereditò le patenti di canonicità assegnate a suo tempo al Tanztheater, fu, a differenza di questo, salutato da orge di metadiscorso e da un'alleanza solida, benché vagamente isterica, tra le succursali accademiche della Decostruzione e la prassi delle avanguardie (Fratini, 2015). La moda concettuale fu a suo modo, nella prassi artistica come nella teoresi accademica che la avallava, una reazione inevitabile e febbrile alla debolezza del metadiscorso applicato sino a quel momento al Teatro Danza (e, almeno in parte, alla Nouvelle Danse)⁵. Finì di fatto per convalidare un'antitesi del tutto dogmatica tra l'intelligenza presumibilmente *cool* delle nuove correnti e l'emotività presumibilmente *calda* degli stili anteriori; tra l'arsenale metalinguistico di una danza "pensante" e politica, che si spacciava per pronipote dello Strutturalismo, e l'immaginaria impotenza di una danza "istintiva" e impolitica, che fu creduta pronipote del Romanticismo, troppo dedita a piangere

3. È emblematico, in questo senso, che ancora oggi i *beaux livres*, gli album fotografici e gli "omaggi" siano una parte considerevole della letteratura secondaria sul Tanztheater Wuppertal. Si vedano, a titolo di esempio, Abeele, 1996; Erler, 1994; Kaufmann, 1998.

4. All'azione di propaganda che culminò nella distribuzione globale di *Pina* (Wim Wenders, 2011) avevano contribuito a vario titolo, negli anni immediatamente anteriori e posteriori alla morte di Pina Bausch, i documentari *The Search for Dance – Pina Bausch's Theatre with a Difference* (Patricia Corboud, 1994), *Damen und Herren ab 65* (Lilo Mangelsdorff, 2002); *Tanzträume* (Rainer Hoffman, Anne Linsel, 2010). Le opere che tuttavia inaugurarono precocemente il dossier del sentimentalismo documentario in materia di Tanztheater sono ancora e sempre il memorabile *Un jour Pina a demandé* (Chantal Ackerman, 1983) e *What do Pina Bausch and her Dancers Do in Wuppertal?* (Klaus Wildenhahn, 1983).

5. In questo senso, quasi senza rendersene conto, la teoria della danza europea e americana riproducevano passo per passo la dinamica che, negli anni del modernismo maturo e della nascente Post-Modern Dance, aveva opposto alle poetiche afosamente viscerali della generazione Graham lo spirito *cool* dei procedimenti di Cunningham e dei suoi successori immediati, idoleggiando come un *exemplum* l'antitesi parallela, in ambito plastico, tra le intensità disordinate dell'espressionismo astratto e la freddezza deliberata delle proposte della Pop Art, dell'arte concreta e del minimalismo (cfr. Copeland 2004: 85-95).

sul mondo o a riderne per analizzarlo con la lucidità dovuta.

Se si poté percepire il concettualismo come un rinsavimento, fu perché la anemia ermeneutica degli anni '80 faceva apparire retrospettivamente il Tanztheater come una poetica assediata da urgenze tematiche, scarsamente incline a formalismi, calcoli semiotici e astuzie della ragione. Non si sospettò che Bausch maneggiasse un'agenda metalinguistica infinitamente più vertiginosa che le decostruzioni della *Non Danse*. Questa contrapposizione *prêt-à-porter* tra il Tanztheater e i minimalismi di fine secolo riproduce in fondo lo stesso artificio che, negli anni '30 – cioè nella fase acerrima di una lotta per l'egemonia che divise per lungo tempo le poetiche della danza tedesca – aveva esacerbato la frattura tra l'universo artistico di Kurt Jooss (padre putativo del termine “Tanztheater”) e i formalismi e misticismi espressi a vario titolo in poetiche “rivali” come la *freier Tanz* (danza libera) di Rudolf von Laban, o la *absoluter Tanz* (danza assoluta) di Mary Wigman: un'antitesi, a conti fatti, tra purezza e impurezza – o tra ideologia e pragmatismo. Dualismi di questo tipo sorgono sempre per avvantaggiare dialetticamente i purismi che li brevettano. In questo senso, la discrezione teoretica di Bausch (quando non la sua proverbiale reticenza a sistematizzare), a fronte del denso arsenale di motivazioni, manifesti e “programmi” che le generazioni successive di coreografi hanno innescato, ben può ricordare l'empirismo discreto e lo svantaggio teoretico che Kurt Jooss soffrì di fronte alla faconda campagna di auto-legittimazione critica condotta con successo da altri esponenti della danza tedesca coeva, gli stessi che tacciavano le applicazioni sceniche joossiane di contaminazione, per non dire di scandalosa concessione a logiche commerciali e mondane.

Quando nel 1932, poco prima che Jooss emigrasse in Inghilterra per eludere la campagna diffamatoria, la censura e l'imminente repressione orchestrate dai quadri del partito nazista (Walther 1995; Guilbert 2000: 100-112; Partsch-Bergsohn 2003; Karina 2004), *Der grüne Tisch* (Il tavolo verde) scosse come un terremoto la geografia della nascente danza moderna, l'etichetta Tanztheater, in aperta polemica con le intensità sacramentali dell'espressionismo di matrice wigmaniana e con il formalismo auto-ipnotico di matrice labaniana, veniva a rivendicare l'urgenza di un nuovo compromesso dialettico tra danza e attualità. Essere uno spietato apologo sull'inefficienza della Società delle Nazioni alle soglie del primo conflitto mondiale o sui militarismi di nuova concezione approntati dall'ascesa dell'allora NSDAP, ed esibire gli aspetti orrendamente farseschi delle tergiversazioni diplomatiche destinate a confluire nella *drôle de guerre* della fine del decennio, caratterizzò *Der grüne Tisch* come una replica quasi contro-culturale all'inattualità connivente di un'intransigenza (mistica o formale, organica o geometrica) che, in altri settori della danza tedesca, sembrava preludere agli imperativi di purezza, al terribile igienismo che i nazisti stavano inculcando nell'immaginario collettivo. Quando ricordava alla danza il dovere di sporcarsi le mani nel maneggio dei riferimenti diretti, *danzando le cose per nome*, Jooss minava in fondo le basi di un totalitarismo surrettizio: il prestigio tossico di cui, in altri settori poetici della danza moderna, godevano gli “assoluti” di ogni tipo.

Figlio nevrotico del solipsismo che aveva innervato l'avventura dell'espressionismo tedesco (e della danza moderna *tout court*), il vangelo wigmaniano, assegnando all'arte funzioni religiose succedanee (un altro abbaglio inconfondibilmente totalitario), spogliava la prassi coreografica di qualunque potenziale residuo di relativizzazione o rappresentazione: era "teologicamente" impensabile che la danza uscisse dal circolo autogeno, dalla teodicea autoindulgente in cui si era chiusa con il beneplacito di Isadora Duncan e dei suoi epigoni. Per la stessa ragione, ripristinare la teatralità della prestazione danzata, riconciliarsi con la nozione di scena, narrazione, spettacolo e finzione equivaleva paradossalmente a recuperare e "organizzare" l'ipotesi laica di una nuova sintonia (o almeno di una dialettica prudentiale) tra danza e mondo, tra linguaggio e realtà; elaborare un antidoto ludico ai sortilegi tellurici e dionisiaci della danza coeva; rinegoziare su basi concrete quel debito tra Presente e Storia che tanti fautori della nuova danza (e del nuovo regime) sembravano determinati a azzerare nel nome dell'ideologia.

Ma in nessun caso l'operazione di Jooss consistette, come amavano denunciare i detrattori, in una scommessa regressiva sulla disinvoltura mimetica che aveva segnato il dossier del balletto teatrale in occidente. Il vaccino che *Der grüne Tisch* si sforzò di inoculare alla modernità cagionevole consistette casomai in una paradossale predisposizione a estremizzare i parametri mimetici e i modi di referenza unicamente allo scopo di dimostrare in che aporia, o in che impossibilità, incorressero gli stessi modi e parametri quando fosse la danza a veicolarli: concedere alla danza una teatralità peculiare e solo *controversamente* mimetica. Se il balletto aveva, a parziale compensazione di un temario favoloso, consolidato per un paio di secoli la stabilità ed efficacia di certi meccanismi di narrazione, il Tanztheater degli anni '30 si sforzò di inventariare con straordinaria precocità una specie di patologia sistematica della referenza – una relazione *tesa* tra danza e realtà – destinata a plasmarsi in tutti i realismi, codificati o traslati, della danza teatrale successiva: promosse insomma una classe inedita, o inaudita, di *ipo-realismo*, *realismo oniroide* o, per dirlo con una terminologia recente, *realismo complesso* (Fernández Mallo 2018).

Ora, benché la corrente espressionista fosse nominalmente abituata a trattare gli scenari della vita psichica come una continuazione naturale dei realismi ottocenteschi e benché anche *Der grüne Tisch* si sia interpretato intuitivamente come un apologo psichico (una "fantasia" macabra), chissà che non risulti esegeticamente più fecondo descrivere la poetica di Jooss come un ipo-realismo di natura *tropica* o *retorica* – definizione che quadra, per molti aspetti, con i protocolli della *Traumarbeit* (lavoro o "travaglio" del sogno) secondo la descrizione freudiana classica: la retorica è la gestione e organizzazione poetica di aberrazioni della referenza la cui superficie d'iscrizione immediata e il cui teatro sintomatico sono la micro-patologia della vita quotidiana (*lapsus*, *tic*, ecc.), il sogno, il *wiz* o motto di spirito (Freud 1904; Freud 1905). Pertanto, parlando di ipo-realismo retorico non alludo semplicemente a un realismo che abusi di "figure" per accentuare il suo prestigio estetico, ma di un realismo che precisamente nelle figure e nella loro figuralità, cioè nei meccanismi psichici e formali di scorcio, distor-

sione, deformazione, moltiplicazione, selezione e combinazione che presiedono alla loro fabbricazione *con-figurandole*, dispiega come in una sintomatologia la struttura patologica della realtà.

Per quanto l'esegesi coeva e posteriore insistesse a chiamarlo *balletto*, *Der grüne Tisch* è molto più che un adattamento della danza a calchi drammatici (personaggi, scene, racconti). L'epitome delle sue malizie formali è quel *solo* della Morte che manomette con atroce puntualità il cerchio narratologico, l'architettura ritornante del lavoro. Evocazione, in pieno XX secolo, dell'inquietante vitalità di un referente macabro come la *Totentanz* (danza macabra) del crepuscolo del Medio Evo, certamente. Ma se è ben vero che la *Totentanz* fosse assurda a feticcio ricorrente dall'espressionismo teatrale e figurativo (Walther 1995), il trattamento scenico che le riservava Jooss poteva altresì considerarsi un'anomalia premeditata, il *détournement* di un *topos* formale come l'assolo, che i pionieri della danza moderna avevano, associandolo ostinatamente a istanze vitalistiche, esistenzialistiche e autogene, trasformato nel genere "moderno" per eccellenza: come se *der Tod*, l'assassino in serie di *Der grüne Tisch*, venisse a espropriarne ironicamente lo spazio proverbialmente simbolico e autobiografico, a profanare la matrice formale cui varie generazioni di interpreti (Duncan in testa) avevano affidato la possibilità di *darsi alla luce dando alla luce un nuovo linguaggio*.

Di più, provocando un'inquietante sinergia di archetipi vecchi e nuovi, la prosopopea danzata della Morte costellava energicamente la poetica del Tanztheater nascente nel segno di una "patologia della cronicità" che sarebbe divenuta uno dei suoi tratti distintivi; e ascriveva alla Morte ("interruttore" della storia umile e propulsore della Grande Storia) l'esercizio di un anacronismo – un'ingerenza del passato sulle illusioni del presente – che la danza d'assolo tradizionale aveva usurpato presentandosi come una sintesi olistica, o una sincronia beata, di Autobiografia, Storia e Tempo Cosmico. "Pervertito" dalla Morte, il ciclo di aneddoti distopici di *Der grüne Tisch* metteva concretamente in discussione, in un decennio assetato di palingenesi come gli anni '30, la tendenza a considerare la danza come l'arte più rigenerante e rigenerata, la più utopica; ascriveva nientemeno che alla Morte le qualità di un "eterno ritorno dell'identico" che la danza aveva interpretato in chiave vitalista a partire da letture abbastanza superficiali di Nietzsche; e invitava una generazione di creatori stregata dal mito dell'immanenza, orgogliosa dei suoi "assoluti presenti" e delle sue "presenze assolute", a snidare nel presente i sintomi ricorrenti e terribili del male passato, adottando, chissà, le incomparabili abilità retoriche della Morte, architetta di simmetrie rivelatrici, coreografa di tutte le vanità.

La *Totentanz* storica non aveva forse dato corpo a un'equazione sinistra – vero e proprio *topos* delle poetiche medievali – tra la transitorietà dell'esperienza terrena e la precarietà della danza come gesto di dissipazione, *vanitas* dinamica, improduttiva agitazione della carne (Infantes 1997; Louison-Lassablière 2007: 13-23; Barja 2008: 7-18)? Non sosteneva a conti fatti un'idea della vita ("questa danza", come amava definirla spregiativamente il gergo devozionale) come inconcludente, ripetitivo, spasmodico, ciclico procedere verso il nulla, e della danza come il mezzo più adeguato a rappresentarne

in figure la carnevalata ricorrente, il falso movimento, la isteresi (Fratini 2016: 165-204)? Selezionando questo prototipo storico, Jooss intendeva affermare che il movimento della vita – un “danzare incontro alla morte” – si compone di una necessità maledettamente umana e della sovrumana vanità di tutti i “moventi” privati ed esistenziali; che il ruolo della danza dovrebbe essere casomai di sostenere, poetizzare, esponendola come un movente generale, la vanità del nostro sforzo - umano troppo umano – d’interrompere il ciclo di abusi della storia; e che questa “relatività incondizionata” della danza trova precisamente nella morte un antagonista, una ragione radicale, un mentore formale, un avallo definitivo.

Può essere che la sintonia subliminale, già quasi metalinguistica, tra la nozione di Morte e quella di Danza, fosse parte del programma controculturale di *Der grüne Tisch*, e che questo paradosso fosse il primo responsabile della novità che il Tanztheater di Jooss introdusse in materia di procedimenti semantici.

La pluralità dei modelli che confluivano nella caratterizzazione della Morte come personaggio – con referenze mitologiche (l’elmo del dio Ares), militari (il casco del soldato prussiano), storiche (il travestimento “scheletrico” della Totentanz) e figurative (il repertorio gestuale della Morte nella pittura primitiva: cacciare, saettare, falciare, cavalcare, ecc.) rimandava a un modo squisitamente *allegorico* di significazione: contraddicevano vigorosamente gli usi simbolici della danza e del corpo, i *tic* pseudoculturali o pseudoreligiosi dell’espressionismo coevo. Ora, mentre la dimensione simbolica fa invariabilmente appello a un imperativo quasi dogmatico di totalizzazione del significato nel segno che lo materializza (il simbolo è sempre *olistico*), nella dimensione allegorica il significato è essenzialmente *com-posto*, inscenato, o addirittura “personificato”, fatto maschera, costume, apparenza; è insomma una co-incidenza articolata, e a volte altamente enigmatica, di significanti riconoscibili.

Grazie a questo processo di combinazione e collisione (o *collusione* dei significanti), l’allegoria impone di per sé una lettura sempre circostanziale (limite che il simbolismo si sforza invariabilmente di dissimulare). Di più, costellando nei termini di una “relazione” la sua offerta di senso, condanna il senso stesso a essere a sua volta inevitabilmente *relativo*, negoziabile, incidentale. Didattico prima che mistico (persino nelle sue applicazioni confessionali), secolare prima che atemporale, il dispositivo intellettuale e lo schema figurale “antico” dell’allegoria tornerà a essere di inaudita attualità presso le forme ibride di scetticismo e illuminazione dialettica che in altri quadranti della cultura (dalla poesia alla filosofia, da Baudelaire a Benjamin) innoveranno il progetto spirituale della modernità: la debilitazione della sintonia nucleare tra l’universo del soggetto e l’universo dei segni (il naufragio del simbolo come recipiente dinamico di ogni identità e significato) e la conseguente deriva della significazione all’ordine precario dell’assemblaggio, del *bricolage*, del *collage*, dell’inscenamento approssimativo, della menzogna rivelatrice.

A questa vocazione allegorica, al *revival* dialettico del principio di falsificazione (e alla rivendica-

zione della finzione teatrale in quanto strumento privilegiato di verità), rimanda pure, con straordinario rigore, lo schema di “falso movimento” su cui è impostato coreograficamente l’assolo della Morte – la sua strana marcia frontale, concepita per trasmettere la sensazione che stia avanzando mentre, inflessibile o inamovibile per definizione, danza sostanzialmente *sul posto* – a significare la tendenza di tutto ciò che è politicamente mortifero a insinuarsi invariabilmente nella storia come una forza trasversale, recidiva, *ripercussiva*, travestita da mille fantasie di *progresso*, sempre propensa ad abusare delle aberrazioni dell’immaginario collettivo e dell’ideologia onde riaffermare il suo dominio incondizionato, il suo “eterno ritorno”.

Il *falso passo* della Morte è così da una parte un apologo folgorante sull’andamento *sintomatico* della Storia; dall’altra una profezia macabra di tutti i *passi falsi* letterali, tutti gli inciampi, inceppamenti, coazioni a ripetere, discontinuità e frastornamenti del cinetismo che, quaranta anni dopo, comporranno l’intorno dinamico del Tanztheater contemporaneo: una concessione precoce, se si vuole, all’ipotesi vertiginosa che, ben lungi dall’essere il mezzo vitalista per definizione, la danza potesse considerarsi un’articolata “allegoria del nulla”: movimento che ammortizza sospendendolo, trasfigurandolo, dissimulandolo e neutralizzandolo allo stesso tempo, il movimento della vita.

Fiutando nel bagaglio ideologico delle poetiche coeve le premonizioni di una “trasparenza al male” senza precedenti nella storia del genere, Jooss gettò le basi necessarie di un dubbio sistematico sulla danza stessa: il sospetto che il suo impulso di formalizzazione immanente ne facesse un’allegoria potenziale delle pulsioni di morte dispiegate dalla storia individuale e collettiva; il sospetto che la sua mimesis “sospesa” o carismatica permettesse di ripensare la danza come una figura generale del *récit* ideologico e dei suoi autoinganni; il sospetto, infine, che qualunque danza fosse, a conti fatti, una *danse macabre*.

L’insuperata modernità di questa diagnosi di ambivalenza, che interpreta la danza come espressione della vitalità allucinatoria delle energie che annichiliscono la vita, e che rimanda la formalizzazione della danza a un’interferenza cronica tra i poteri di figurazione della morte e gli impulsi di *sfigurazione* della vita, permette di misurare la temperatura mimetica del Tanztheater degli anni ‘30 come molto più che un semplice compromesso tra linguaggi o fusione di codici. Condannando la danza a emigrare verso altri specifici (teatrali e figurativi) a caccia di nuovi segni, Kurt Jooss ingiunse alla danza un *nostos*, un disincantato viaggio di ritorno a se stessa. Se si accetta che l’allusione alla *Totentanz* rappresentasse a sua volta il travestimento anacronico di un commento circa la danza moderna e la sua missione, l’opera di Jooss fu per molti aspetti un’avvisaglia dell’avventura metadiscorsiva in cui il Tanztheater si sarebbe trasformato 40 anni dopo: suggeriva che la sola maniera di redimere la referenza, di parlare della storia universale e personale senza gli sconti del simbolismo e senza le garanzie della convenzione ballettistica, la sola *mimesis* coscienziosa per la danza fosse declinare la referenzialità nelle forme tormentose, sempre aperte, di un’autoreferenza spietata; e parlare del mondo parlando di sé senza indulgenze.

Madre di tutte le decostruzioni della fine del Novecento, il Tanztheater contemporaneo doveva

divenire la profezia compiuta di un metalinguaggio “infelice”: una tragica eppur speranzosa iniziazione della danza ai rigori della cattiva coscienza. Per questo, la cosiddetta “avventura di emancipazione” del Tanztheater (Servos 1981; Schlicher 1989; Schmidt 1992) assomiglia meno a una storia di inclusioni e liberazioni che a un apologo di esclusioni e reclusioni: la sua ricetta non è, come spesso si è creduto, un “arricchimento” progressivo del contesto segnico della danza con elementi di realtà; e non è sicuramente, come pure si è insinuato, un’abiura della danza in favore del teatro (Sikes 1984). È piuttosto un autoesilio della danza, uscita a cercarsi nel deserto della realtà e dei suoi segni; una cronaca di disorientamenti, disadattamenti, sfasamenti, precarietà e, per molti aspetti, “penitenze”; l’autobiografia tardiva, chissà, della danza come emergenza di un linguaggio che non sa più credersi incondizionatamente innocuo o benefico – o che non sa più *credersi tout court* -, condannato a virgolettarsi in un campo, quello dell’esistenza collettiva e individuale, dove precisamente la sua tendenza ad assolutizzare e assolutizzarsi è ciò che più la relativizza.

Il compito storico del Tanztheater che, negli anni ‘80, raccoglie il retaggio poetico e formale di Kurt Jooss, è terribilmente semplice: far scontare alla danza la sua terribile innocenza.

2 Figure della contingenza

Precisamente per questo, analizzare la pluralità degli effetti semantici di *Café Müller* come una conseguenza squisita di metodologie formali e strutturali permetterebbe da una parte di circoscrivere la singolarità di un fenomeno come il Tanztheater degli anni ‘80, dall’altra di dedurre le ragioni della sua presunta “impurezza” ed enumerare le forme meno ovvie della sua parentela con il Tanztheater d’anteguerra.

Sorprende per la sua varietà di soluzioni il catalogo delle letture di *Café Müller* approntate dalla critica degli anni ‘80 e ‘90: autobiografiche (Bentivoglio 1985 *womaniste* (Wehle 1984; Daly 1986; Klein 1990), femministe (Goldberg 1989; Sanchez-Colberg 1993), coreopolitiche *ante litteram* (Price 1990), esistenzialiste (Schmidt 1998), olistiche (Kirchman 1994), cliniche (Sanguineti 1993), e solo occasionalmente metodologiche (Palazzolo 1993). Questa pullulazione di congetture (alcune persuasive), e il fatto che siano a conti fatti tutte intercambiabili, getta un dubbio ragionevole sull’utilità di continuare a impostare *tematicamente* l’esegesi di *Café Müller*: opacità sorprendente, considerato che proprio *Café Müller* offre, per brevità e concentrazione, un esempio irripetibile di trasparenza del procedimento di composizione. Effetto ulteriore della stessa ostinazione tematica è, nella letteratura critica sul Tanztheater, una certa tendenza a minimizzare il peso esegetico dei precedenti storici: presentare aneddoticamente il debito poetico di Bausch con Kurt Jooss significa escludere a priori ogni lettura del Tanztheater contemporaneo come fenomeno “anacronico” in sé, e ogni corretta esegesi dell’anacronismo come parte del suo arsenale formale.

Si è parimenti sottovalutato il fatto che i lavori dei Wuppertaler anteriori a *Café Müller* fossero stati un esteso laboratorio di processi fraseologici e protocolli segnici determinanti per definire la singolarità del Tanztheater, e che lo *Stück* del 1978 fosse, per così dire, la sintesi risolutamente “lirica” di una grammatica perfezionata da Bausch in almeno dieci anni di esercizi ed esperimenti.

Il significato “consuntivo” del capolavoro, come sintesi di mille conati formali e schemi operativi anteriori, non è inferiore alla pregnanza profetico o “incoativo” che si è soliti attribuirgli come atto di nascita del Tanztheater. Se *Café Müller* poteva a conti fatti giudicarsi paradigmatico, era perché concentrava la pletora delle “applicazioni” in cui si era cristallizzata la poetica di Bausch in una sintesi relativamente inedita, destinata a influenzare energeticamente i comportamenti poetici successivi (di Bausch e non). In questa sede si cercherà di dimostrare che il Tanztheater è meno una somma algebrica di elementi eterogenei (teatro+danza) che la *drammatizzazione* di certi paradossi fraseologici, narratologici ed esistenziali inerenti alla danza in quanto gesto, genere, destino; che *Café Müller* è insomma meno una *ibridazione* che una *mutazione* della danza. E che i procedimenti che ne costituiscono il genoma sono a loro volta quasi tutti congenitamente danzistici.

Aver intuito per tempo che ogni lettura algebrica e semplificata di questa poetica fosse deficitaria in sé avrebbe risparmiato alla danza recente alcuni pacchetti *all inclusive*, figli della persuasione aberrante che ibridare una coreografia e una teatralità mediocri ambedue fosse garanzia di un eccellente Teatro Danza. Se si fosse abusato meno dell’etichetta “Tanztheater”, e se non se ne fosse sussunta una specie di poetica dell’indiscriminazione, l’etichetta servirebbe a qualificare qualcosa di più che una fase assai emotiva della danza europea e qualcosa di meno che l’insalata di formati cui si è sportivamente attribuita.

Si rendono necessarie pertanto due smitizzazioni: la prima concerne la superstizione critica che assegna al *messaggio* un ruolo preminente nel lavoro di Bausch. Questo studio non aspira evidentemente a dimostrare l’assenza di tema in *Café Müller* e nel resto dei capolavori bauschiani; cerca piuttosto di qualificare il Tanztheater contemporaneo come una reazione totalmente formale al paradosso del tema come emergenza, eccedenza, “esantema” del segno danzato. La seconda riguarda la superstizione culturale e mediatica che descrive Bausch come coreografa sentimentale, istintiva, aliena a perversioni formali e in ultima analisi *umana* (come se l’umanità si desse a scapito dell’intellezione): questa fantasia, al proiettare retrospettivamente sul Tanztheater un’aura ecumenica, ottiene solo di nascondere come una cortina fumogena la micidiale panoplia di astuzie strutturali e procedimenti clinici che furono il vero *atout* poetico e intellettuale della Bausch reale. Il Tanztheater è un “sistema” più crudele che pietoso.

Una concezione del Tanztheater come meta-discorso volto a iscrivere i malesseri della vita in un discorso nucleare sui malesseri e le patologie della danza è particolarmente utile in riferimento alla tradizionale attribuzione a *Café Müller* di valori “testamentari”. È importante ricordare che la monu-

mentalizzazione dello *Stück* si diede almeno in parte come un *après coup*, motivato dalla ricezione senza precedenti di una coreografia nata a suo tempo meno come “manifesto” che come pezzo d’occasione⁶. Della trasformazione di *Café Müller* in biglietto da visita attesta sicuramente la decisione di Bausch di non apportare più modifiche al cast dello spettacolo una volta che se ne realizzò la ripresa televisiva⁷, vincolando per sempre l’immagine di *Café Müller* all’eroica compagine di danzatori che aveva soppiantato il primissimo cast⁸. E di rafforzare il carattere di eccezionalità della sua prestazione personale come interprete (dettata in un primo momento dalla necessità di produrre uno spettacolo per il quale disponeva di un tempo di prova assai ridotto) decidendo di non includersi in nessuna delle coreografie a venire⁹. Di questa genesi occasionale attestano alcuni tratti inconfondibili del *Stück*: la brevità, il numero succinto di interpreti (a includere eccezionalmente la stessa Bausch), la denominazione *Stück* (che Bausch avrebbe successivamente adottato per tutte le creazioni con i *Wuppertaler*). Creato in tempo record, è arduo credere che *Café Müller* potesse essere oggetto di lunghe premeditazioni e o che mirasse a esporre un “programma” specifico.

È invece realistico supporre che Bausch optasse per imbastire il pezzo con gli interpreti più affini, abordandolo come un “esercizio di stile”, riciclando procedimenti già ampiamente collaudati nel *Blaubart* del ‘77¹⁰ e sintetizzando in direzione paradigmatica questa utensileria formale. Di qui l’ambivalenza formale di *Café Müller*: essere al tempo stesso un decalogo quasi definitivo dei procedimenti tradizionalmente associati al Tanztheater e il titolo più proverbialmente “irripetibile” della cor-

6. La genesi di *Café Müller* è singolare: negli 11 mesi anteriori alla creazione Bausch aveva firmato tre lavori di lunga durata (*Komm Tanz mit mir*, 1977; *Renate wandert aus*, 19977; *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, 1978). Il nuovo spettacolo nacque per riempire una lacuna di programmazione, nel quadro di un certame “amichevole” tra coreografi (la stessa Bausch, Hans Pop – allora suo assistente – Gerard Bohner e Gigi Caciuleanu), tutti invitati a firmare una creazione intitolata *Café Müller* nel dispositivo scenografico disegnato da Rolf Borzik. Il debutto delle quattro proposte risultanti (quella di Bausch si presentò per ultima) ebbe luogo il 20 maggio 1978. Danno un riassunto succinto delle circostanze e dei tempi di creazione di *Café Müller* Malou Airaudo e Dominique Mercy nel film di Wenders.

7. La registrazione, effettuata sotto la direzione della stessa Bausch alla Wuppertal Oper dal 18 al 21 agosto 1985, fu diffusa per la prima volta il 15 dicembre dello stesso anno dal canale Nord-Deutscher Rundfunk. Il cast di *Café Müller* è stato sostanzialmente, senza variazione fino alla morte di Bausch, quello del video in questione (distribuito televisivamente, ma commercializzato solo dopo la scomparsa della coreografa). Le sostituzioni rispetto al cast originale riguardano Meryl Tankard (nel ruolo che sarebbe andato a Nazareth Panadero) e Rolf Borzik (nel ruolo che sarebbe andato a Jean Sasportes). L’unica sostituzione posteriore all’edizione video concerne Malou Airaudo (che fu rimpiazzata da Beatrice Libonati al suo congedarsi dalla compagnia, salvo tornare a interpretare il suo ruolo in omaggi tardivi come l’estratto di *Café Müller* incluso da Pedro Almodóvar nel film *Hable con ella* (2002).

8. *Café Müller* passò così a rappresentare una specie di autoritratto “cronico” del nucleo di fedelissimi della compagnia, dalla giovinezza alla senilità. Ad accentuare ulteriormente questa *allure* cerimoniale era il fatto che il pezzo fosse d’abitudine abbinato a *Fruhlingsopfer* del 1975, l’altro *evergreen* bauschiano per antonomasia, che era al tempo stesso la coreografia sulla quale, per ovvie ragioni artistiche (principalmente l’elevato livello di difficoltà tecnica e prestazione atletica) si sono dati statisticamente più passaggi di ruolo dal 1975, anno della creazione.

9. L’unica deroga a questa abitudine sarebbe stata la breve apparizione di Bausch – quasi un cammeo testimoniale – in *Danzon* (1995), dove a metà dello spettacolo la coreografa appariva sul fondo della scena, davanti alla videoproiezione di un acquario, eseguendo una serie di *port de bras* lenti che ricordavano un gesto di saluto o congedo indirizzato da lontano al pubblico.

10. Il titolo completo è, si ricordi, *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg*.

rente che consacrava. A nessun lavoro le schiere di epigoni e successori avranno tributato, nel tempo, più venerazione retrospettiva. Il Teatro Danza degli anni '80 e '90 è stato in buona misura una corrente “nostalgica” e anacronica per vocazione, devota all'autorità spirituale di un *Ur-text* (testo originale), nel cui cuore già allignava una “grammatica della nostalgia” o una “logica della perdita”. Sembra paradossale che proprio questa logica sia, degli elementi di *Café Müller*, quello che più si è rinunciato a delibare teoricamente.

3 Figure dell'interferenza

Come riassumere fenomenologicamente *Café Müller*? In uno spazio chiuso su tre lati, libera interpretazione di un locale pubblico mimetico ma anche atipico (caffè, ristorante, ma anche sala d'attesa, luogo di riunione, balera¹¹), cui Bausch aggiunge sedie e tavoli come ulteriori catalizzatori della referenza, si incrociano, convergono, si separano, entrano in collisione o *collusione*, si cercano e si perdono *sei personaggi in cerca di denominatore*. È questo deficit di un denominatore condivisibile a immergere le figure umane di *Café Müller* in una specie di pre-sintonia narratologica (come se provenissero da miti, drammi, balletti, *gags*, finanche barzellette differenti e incompatibili) e a fare che la loro interazione sia sempre ravvisabile nell'ordine dell'*interferenza* o dell'*intermittenza*. In virtù di questa intermittenza di *récits* deficitari, narrare la storia dei personaggi bauschiani risulta quasi impossibile. Se si può solo abbozzarla per congetture è perché si nutre di gesti inconsulti, impulsi revocati, allusioni, sviluppi abortiti, false partenze, *inciampi*. A un livello assai superficiale, *Café Müller* non sembra che un apologo memorabile sull'inconcludenza e sull'incompostezza. Forse ebbe ragione Federico Fellini a dichiarare che si trattava dell'*Otto e mezzo* di Pina Bausch (Bentivoglio 1985: 99)

La *quête* primaria del Tanztheater è lo sforzo abissale di captare la scomparsa del racconto (*récit* di finzione e *Grand Récit* storico o ideologico) prima che sia un fatto compiuto; di trattarla insomma meno come una eclissi che come una *ellissi* del racconto - ridotto a brandelli, reliquie, *motivi*; e di considerare che se esiste un luogo in cui pensare il bricolage fantasmagorico di uno sfascio così capillare della coerenza narrativa, un porto franco i cui riscattare i relitti di racconti diversamente naufraghi, questo “cimitero marino”, luogo di salvataggi e reviviscenze, è propriamente la danza. La drammaturgia silenziosa dei decenni che chiudono la parabola della modernità è interamente figlia di questa intuizione. Il suo debito con il Tanztheater è semplicemente incalcolabile.

Non è un caso che l'unica “sequenza collettiva” di *Café Müller* (l'unica riunione di personaggi

11. Gli analisti in genere chiudono un occhio su aspetti della scenografia relativamente incongruenti rispetto all'idea prototipica di un caffè tedesco degli anni '50 e '60, come dovrebbe essere quello rappresentato da Borzík, se vale il riferimento autobiografico (della stessa Bausch) all'infanzia nella trattoria gestita dai genitori. Elementi lievemente stranianti di questo tipo sono la porta girevole o la lunga parete di vetro che occupa tutta la metà destra della parete che delimita posteriormente la scenografia e che descrive una specie di corridoio trasparente verso l'uscita in fondo sullo stesso lato.

che non sembri una convergenza circostanziale di azioni sparse), l'unica situazione che suggerisca una specie di allineamento allucinatorio di tutte le storie, sia il "falso finale", in cui tre persone sedute osservano, sotto una luce crepuscolare, il corpo steso al suolo di una donna. Il succedaneo di "veglia funebre" è interrotto solo dalla reazione esplosiva di Dominique Mercy, che si alza senza preavviso¹²: come se rifiutasse l'atto di ri-composizione che, intorno a un'immagine di lutto, è or ora riuscito ad "ammortizzare" lo spettacolo. Questa fuga implica il fallimento di ogni prospettiva di stabilizzazione o decompressione dell'insieme dinamico di desideri, ossessioni e aspirazioni che conformano la poetica dello spettacolo: dice per più aspetti con che accessi o eccessi l'azione reagisce alle sue *cessazioni* potenziali. E quanto inflessibilmente resti sospeso o disperso, a questo scopo, il suo denominatore narrativo.

Amore, amicizia, morte, contatto, infanzia, nevrosi sociale, memoria personale e collettiva: il messaggio del lavoro, embricato in una selva di accenni di storia, rimane strutturalmente irrisolto. *Café Müller* non si concepisce come uno spettacolo a tesi. Ogni spasmo esegetico volto a ravvisare nei personaggi le personificazioni o metonimie di qualcosa che non sia eminentemente strutturale (che non sia una mera funzione sintattica degli eventi) è condannato alla carenza o alla semplificazione¹³. Non ricordo quasi nessuno spettacolo in cui la nozione stessa di "personaggio" risulti così volutamente elusiva e *sfocata*. Sarebbe d'altronde inaccettabile la diagnosi, che pure è stata emessa, di assurdisimo o surrealismo (che ubica *Café Müller* in province poetiche che gli sono completamente estranee), perché il sistema di contiguità innescato e sostenuto dallo spettacolo suggerisce a ogni istante una specie di coerenza paradossale, una criptica norma di compattezza che, se non giunge a configurare una storia, conforma senza alcun dubbio un universo, un regime dell'accadere. I personaggi non sono mai né completamente assuefatti né completamente alieni al "teorema poetico" che cerca di includerli e che, sgranando i suoi corollari, si dimostra, per così dire, malgrado loro. È come se ciò che li definisce potesse desumersi dalla reticenza o resistenza di ciascuno alla precessione o *pressione* logica di quel teorema o sistema. Rileggere ogni personaggio come "funzione" dell'equazione inerente può essere rivelatore.

In linea con i sentimentalismi circa la traiettoria dei Wuppertaler (Bentivoglio 1985: 98-99; Hogue 1987: 69-73; Climenhaga 1995; Servos 2001: 85-88), che la cartografia critica di *Café Müller* abbia potuto generalmente concentrarsi sui temi generali e succulenti dell'amore e della perdita è un effetto squisito del corredo di dicotomie o abbinamenti funzionali che Bausch semina, come false piste, lungo tutto il percorso del lavoro¹⁴. È plausibile che gli abbinamenti o accoppiamenti più ovvi sorgessero co-

12. D'ora in avanti, per ragioni di brevità (e onde evitare un abuso di perifrasi) farò riferimento ai personaggi anonimi di *Café Müller* adoperando il nome proprio degli interpreti della versione televisiva: Pina (Bausch), Malou (Airaud), Dominique (Mercy), Nazareth (Panadero), Jan (Minarik), Jean (Sasportes).

13. Esempio illuminante della relatività di queste letture a chiave è la ricca varietà di letture associate nel tempo al personaggio-Pina, via via interpretato come personificazione della Morte, della Vita, della Danza, dell'Anima e, ovviamente, dell'Amore.

14. False piste, mirate a suggerire che *Café Müller* fosse un lavoro più intuitivo che sistematico, più ispirato che "cospira-

me assiomi poetici, “condizioni operative” della composizione di *Café Müller*. È altrettanto plausibile che altri sinoli fossero, per così dire, “risultati operazionali”: dicotomie o super-simmetrie che il pezzo viene esibendo come conseguenze logiche dell’azione, per accumulazione o implementazione¹⁵.

Lo spettatore di *Café Müller* assiste in sostanza al lavoro progressivo di ordinamento, agglutinazione e auto-compensazione di un mondo i cui sei abitanti posseggono tutti, sin dall’inizio, un socio o antagonista con cui condividono – per analogia, attrazione o opposizione - un ruolo, un compito o una emozione: Malou e Dominique come duo sentimentale; Jean e Jan come duo “funzionale”; Pina e Nazareth come antipodi formali. Ciò che tuttavia muove *Café Müller* è la strategia bauschiana di irretire o riassorbire prima o poi ogni soggetto in una relazione figurale di dualismo o binarietà con *ognuno* degli altri soggetti: ogni individuo sarà così, spontaneamente o forzatamente, la metà di cinque sinoli, cinque sistemi binari che rimandano a ordini differenti di somiglianza o contrasto, di omologia o contraddizione. Per limitarsi a un esempio, Malou farà “sistema”, di volta in volta, con Dominique (che è il suo amato), con Pina (che è il suo doppio per traslazione e variazione), con Jean (che è chi le impedisce di farsi male), con Jan (che è chi la manipola con più frequenza), con Nazareth (che in un momento dato è la sua rivale). Questa logica di accostamento per continuità o contiguità si applica sistematicamente, in *Café Müller*, a tutti i personaggi. Alcuni degli abbinamenti sono così apparentemente artificiosi che si presentano come *lapses*, automatismi del sistema: è il caso, per esempio, del breve passaggio sul finire dello spettacolo, in cui Jan attraversa la scena con l’andatura nervosa tipica di Nazareth e con un cappotto che ricorda il cappotto da lei indossato fino a pochi istanti prima. L’episodio può leggersi come un effetto *gratuito e necessario* (tali sono i *lapses* in genere) di una tendenza espressa per tutta la pièce a creare o forzare ponti di reciprocità, punti di collisione e parallelismi incongrui tra i personaggi.

Se d’altra parte le simmetrie umane che *Café Müller* addita sono generalmente persuasive, è perché tutte sono a loro volta *relative*: la pièce le presume, le costruisce, le complica e infine le neutralizza, in quest’ordine. La peripezia necessaria a sviluppare una simmetria paradossale da una vertiginosa asimmetria iniziale contiene come una parentesi tutta la materia dello *Stück*.

4 Figure della resistenza

Il caso è che quasi nessuna delle simmetrie, analogie, dicotomie o abbinamenti di *Café Müller* si dà nei termini di un *incontro* (e dunque di una relazione). La loro dimensione genuina sarà, casomai,

to”, sono anche quelle disseminate da Pina Bausch nelle poche dichiarazioni su questo e altri spettacoli, dove è la coreografa stessa a insistere sui “temi caldi” (l’amore, il contatto, la perdita, la memoria), astenendosi da commenti di tipo metodologico o formale (cfr. Bausch e Schmidt 1983; Schmidt 1984: 234-237; Glenn e Bausch 1996; Hoghe 1987: 69; Livio e Bausch 1993; Loney, 1995; Bowen e Bausch 2013).

15. A questa morfogenesi organizzata per processo a partire da un materiale intrinseco più che per adattamento a un referente allude la stessa Pina Bausch quando afferma che i suoi pezzi crescono «dall’interno verso l’esterno» (cfr. Schmidt 1984: 234-237).

un'estesa fenomenologia del *disincontro*: scontri fisici, contatti abortiti, desincronizzazioni, contrattempi. L'illustrazione più esemplare di queste patologie dell'interazione è, nello *Stück*, la coppia Malou-Dominique. Se si è potuto affermare che *Café Müller* espone generalmente le aporie dell'amore, non si è rilevato a sufficienza che tali effetti aporetici fossero la conseguenza di una deformazione molto metodica, molto tecnica e normativa, dei costumi o *cliché* tradizionalmente associati alla rappresentazione teatrale dell'amore e ai suoi correlativi tersicorei. In realtà, questa deformazione avviene così sistematicamente da fare della dissoluzione del passo a due un vero e proprio mandato (e una conseguenza necessaria) delle poetiche del Tanztheater. Se ne possono apprezzare le implicazioni formali, in *Café Müller*, nelle due sole sequenze dello spettacolo identificabili come "conati" di passo a due. La prima – quella celeberrima dell'abbraccio "manomesso" da Jan – è un passo a due doppiamente disatteso: perché la posa che lo prepara – un abbraccio estatico e definitivo con Dominique che chiude il primo solo di Malou – fa pensare più all'esaurimento di un episodio cinetico (per non dire a un finale di spettacolo), che all'inizio di un altro; e perché la danza di Dominique e Maou che se ne sviluppa è fenomenologicamente il mero effetto di un *freeze* (l'abbraccio stesso), che insiste nel riconfigurarsi malgrado le rettifiche apportate da un terzo. Il *circolo vizioso* risultante, che soppianta tutta la fraseologia dell'incontro danzato, può ben qualificarsi come una "patologia del passo a due".

Il secondo caso rivelatore è la lunga serie di *portés* identici e reciproci che, poco prima dell'epilogo dello *Stück*, permette alla coppia di attraversare completamente la scena in direzione del muro sinistro finché, raggiunto, e in assenza di spazio ulteriore per avanzare, Malou e Dominique insistono nello scambio di *portés*, con l'unico risultato di "sbatacchiarsi" mutuamente contro la parete. Un gesto di totale corrispondenza sentimentale ("trasportarsi" amorosamente da un punto all'altro del tragitto) dà così luogo a una nuova deriva conflittuale e asfissia fraseologica del formato passo a due.

Ora, le distopie del contatto inscenate da Bausch rappresentano sotto molti punti di vista il contraltare europeo di quelle "utopie del contatto" che quasi negli stessi anni, complice la riorganizzazione delle poetiche dopo il naufragio della Contestazione, e avendo goduto di un notevole prestigio discorsivo presso le avanguardie d'oltreoceano, confluirono infine nei formati "esperienziali" della *Contact Improvisation* (Paxton 1975: 40-42; Banes 1979: 11-25; Novack 1990). La Contact e il Tanztheater condivisero almeno un'inquietudine: propiziare un "intorno tattile" (il *Kontaktthof* bauschiano – parafrasando il titolo del capolavoro del 1979 – o la "stuoia" paxtoniana) che fomentasse l'espressione, quando non il trattamento gestaltico, del deficit relazionale accusato di affliggere la società postmoderna. Di questa ipotesi di intensificazione aptica Paxton offrì, se possibile, la versione più ottimista (massimalizzando il contatto come panacea relazionale, ricetta politica, *passe-partout* formale) e Bausch la più pessimista (massimalizzandolo come motivo di scontro e collasso di ogni relazionalità).

Non stupisce che i risultati fossero così divergenti: il duo della Contact – così cangiante, potenzialmente interminato, così fedele all'imperativo del contatto permanente e di una continuità senza

fessure né calcoli da costituire un impensabile “paradiso del passo a due” - da una parte; il duo bauschiano, dall'altra – così incatenato alle sue fissazioni, morto sul nascere e così pronò all'imperativo della collisione permanente e della discontinuità da costituire a sua volta un “inferno” dello stesso formato. Pure, entrambi traducevano cineticamente un'esigenza – rivedere o democratizzare i decaloghi relazionali ed erotici – che aveva innervato la riflessione del Novecento. La danza d'inizio secolo aveva ossequiato questa agenda di revisione con un ripudio più o meno cosciente del formato passo a due, per la sua fatale affinità con le regole di fabbricazione del balletto e perché la sua fraseologia tradizionale sottoscriveva un programma di asimmetrie “patriarcali” (uomo-donna, forza fisica-leggerezza, ecc.) e sublimazioni datate (il *pas de deux* come corteggiamento astratto e figura di un erotismo disincarnato o bamboleggiante) ormai inaccettabile. Lo stesso orizzonte di pensiero che da un lato aspirava a riabilitare gli aspetti fisici della sessualità, e insisteva dall'altro sulla necessità di promuovere decaloghi amorosi concretamente paritari, fomentò alla lunga una specie di eclissi del formato, destinata a durare, nella prima fase della danza moderna, circa 40 anni (di contro a un'ipertrofia delle ricette solistiche e corali).

Se è innegabile che la modernità investì poderose energie tecniche e formali nell'espressione di una sessualità fisica che si pretendeva nondimeno intrisa di negoziazioni relazionali; se è insomma innegabile che cercò con tutti i mezzi di elaborare una sintesi “originale” del passo a due, è altrettanto indiscutibile che la sua ricerca, prima di Paxton, fu controversa e frenata da innumerevoli concessioni all'odiato *pas de deux* della tradizione. Il duo erotico della Modern Dance fu così tentennante e così suo malgrado puritano da avallare, anche in danza, un sospetto sull'impossibilità *tout court* della cosiddetta *relazione sessuale*; sospetto che Jacques Lacan avrebbe più tardi trasformato in tesi, dando atto precisamente di un antagonismo irriducibile tra relazionalità e sessualità: le logiche, le negoziazioni ed equidistanze della prima non saprebbero conciliarsi con le paralogie, i fantasmi, gli ineffabili travasi di poteri, i disequilibri e le oscurità che alimentano la seconda (Lacan 1973).

La Contact e il Tanztheater riuscirono a formalizzare intuitivamente questo paradosso brevetando tipologie di passo a due a loro volta assai paradossali: per Paxton si trattò di dare preminenza all'elemento relazionale, sostituendo ai carismi del potere erotico e ai valori di responsabilità del *porté* classico nuovi parametri di *responsività* (col risultato di un erotismo diffuso, inconcluso, degenitalizzato); per Bausch di interpretare il *diktat* relazionale in termini polemicamente letterali: la sequenza in cui Malou e Dominique si scagliano l'un l'altro sulla parete è in fondo la versione da incubo della norma paritaria del “ti farò tutto quello che mi fai” (col risultato di un erotismo confuso, bloccato e prossimo allo stupro). La *storia d'amore* suggerita dalla Contact non sa terminare; quella suggerita dal Tanztheater non è capace d'altro. L'una non ha propriamente inizio né fine. L'altra non ha che inizi e finali.

Non vi è dunque incontro, in *Café Müller*, che non rimandi implicitamente a un'anomalia o a un *tropos* del contatto: collisione, sfioramento, inciampo, scontro, colpo, lotta; e non vi è anomalia così

concepita che non perturbi a sua volta la logica “differenziale” che nell’economia dei contatti quotidiani distribuisce con chiarezza i ruoli del soggetto e dell’oggetto¹⁶: il Tanztheater conferisce agli oggetti la facoltà soggettiva di “interporsi”; e infligge ai soggetti vivi manipolazioni di natura schiettamente oggettuale; così pure, nelle interazioni umane, la simmetria e la sincronia normalmente associate alle circostanze d’incontro tra soggetti non si danno, o si danno “esageratamente”, in forme quasi sempre violente e il più delle volte assurde. Il contatto tradisce regolarmente, qui, una nostalgia quasi schopenhaueriana di oggettivazione (il desiderio che l’*altro* sia precisamente là dove lo tocchiamo): avvinto a un’insufficienza congenita del soggetto, l’impulso di toccare proviene in fondo da un invincibile anelito a verificare che l’*altro*, in tutte le sue forme (corpo e corpi del mondo), non è solo rappresentazione.

La solitudine proverbiale dei personaggi di *Café Müller* è un effetto di quest’indebolimento dell’inter-soggettività, che funziona, a sua volta, come un naufragio dell’intenzionalità. Finanche l’azione più “altruista” dello *Stück* (Jean che scansa temerariamente i tavoli e le sedie che minacciano Malou e Dominique) non può propriamente descriversi come una situazione inter-soggettiva, perché per tutta la durata dell’azione Malou e Dominique sembrano ignorare la presenza di Jean, e soprattutto perché l’azione di quest’ultimo, lungi dall’istituire un contesto d’incontro reale con l’altro, consiste piuttosto nel tutelare e ricostituire il vuoto che permette all’altro di “non incontrare” mai l’angoloso, pericoloso oggetto del suo affanno (e di non *incontrarsi* mai).

Chissà che questa ricerca dello scontro sia il modo genuinamente bauschiano di adattare a un fine metadiscorsivo l’istanza filosofica (hegeliana prima, heideggeriana poi) del *Da-Sein* - l’*Esserci* che determina gli statuti esistenziali di ciascheduno - possa sperimentarsi, apprezzarsi o delibarsi solo per vie traumatiche o negative. L’esistenza non prende con-sistenza che nello sfregamento violento con la sorda fatticità o *cosalità* del mondo. In questo stato permanente di esposizione ed espulsione, il mondo appare a sua volta come mondo solo quando *resiste* ai nostri desideri, azioni, rappresentazioni, proiezioni, pulsioni ecc. La parola *Realtà* rende giustizia, dopotutto, alla sua lontana etimologia nel latino *res* (la cosa) e al significato “cosale” del verbo *resistere*, che ne deriva.

Così pure, l’impatto con la realtà sarà terribile ma necessario affinché ciascuno misuri i confini esistentivi del suo luogo nel mondo, e sappia *quale* luogo del mondo è la cosa che chiama corpo. Lo stesso protocollo esistenziale dell’amore si riassume nell’imperativo di ferire e ferirci pur di toccare con mano, nella realtà dell’altro, la nostra propria, salvo poi immolare affrettatamente entrambe le realtà non appena contravvengono o resistono alle nostre proiezioni. Quando corrono freneticamente da un lato all’altro del locale come se fingessero di ignorare gli impedimenti materiali che presenta, Malou e Dominique offrono uno straordinario *exemplum* cinetico di questa nozione del soggetto amoroso come nodo d’innocenza e di esperienza: tra *essere senza mondo* ed *esistere in un mondo*; tra *perdersi in uno spazio*

16. Per un’analisi esteso delle poetiche dell’oggetto nel teatro di Bausch, cfr. Shouse 2014 e Florêncio 2015.

e *trovarsi in un luogo*. In quest'universo di compulsioni reiterate, arrembaggi inutili, atti gratuiti e sforzi vani, le uniche "tregue" dell'azione sono proprio, paradossalmente, i suoi segmenti danzati.

Se tutti gli aneddoti "teatrali" per definizione, se tutte le sequenze per così dire "agite" o comportamentali del Tanztheater ossequiano la regola dell'affanno che si è detta, non vi è viceversa sequenza danzata, nell'immaginario poetico di Bausch, che non sia a sua volta *katapausis*, sospensione, distensione del linguaggio nella sua zona di *comfort*, o l'occasione di afferrarsi alle certezze che la danza offre in materia di competenze tecniche, ruoli acquisiti, identità professionali e destrezze apprese¹⁷. Repertorio venale di certezze acquisite e ormai ridimensionate, la "danza danzata" o fenomenica svolge in questo sistema poetico il ruolo straordinariamente dialettico di una "colpa innocente" o, secondo i punti di vista, di un' "innocenza colpevole" (che è, se si vuole, l'aspetto più tecnicamente tragico della poetica bauschiana): l'abile ornamento, la digressione che consola, riempie di *beatitudine* l'intervallo arbitrario, la *vacanza esistenziale* (in tutti i sensi: vuoto e sospensione, assenza e distrazione) posti tra il soggetto e lo spessore della realtà. Di più, se si ipotizza che il soggetto danzante gesticola un vuoto di informazione circa il senso dell'esistenza, e se è vero che il mito, in mancanza di migliori spiegazioni sul mondo e i suoi rigori - *l'assolutismo della realtà* cui allude certa mitoanalisi - offre sostanzialmente un «ornamento del senso» (Blumenberg 2001), la danza invocata dal Tanztheater sarà anche questo: materia prima dell'autobiografia "mitica" di ciascuno.

Le sequenze coreografiche di *Café Müller* (almeno per quanto riguarda Malou, Dominique e Nazareth) sono tutte "inizi di una danza", mozioni incoative di un'alternativa metafisica (perché fa astrazione dai dati e dagli spazi reali) alla pura e semplice collisione. Malou rompe a danzare, nel primo solo del *Stück*, solo quando la convulsa operazione di sgombero eseguita da Jean per frustrare la "libido di scontro" dell'interprete le crea attorno un vuoto abbastanza esteso da *permettere* l'effettuazione di una coreografia nel senso canonico della parola. La danza non ha mai incarnato con tanta forza il delirio di de-realizzazione in cui incorre il soggetto quando l'impulso d'esistere non trova sufficienti *de-fnizioni* nei correlativi oggettivi dello spazio: funziona, per questo, come una sospensione effimera, nel cui desiderio di abbandono della realtà alligna già un istinto irresistibile di ritorno; o come un delirio regressivo, perché giustifica la sensazione che danzare equivalga a barattare l'*hic et nunc* con una dimensione interiore fatta solo di ricordo, fantasia, speranza e altre "figure temporali". È giustamente l'eccesso di queste figure a caratterizzare in certe patologie mentali, secondo Eugène Minkowsky, la perdita di sintonia, lo sfasamento tra soggetto e presente (Minkowsky, 2004: 75-116). Persino la memoria più dolorosa funziona, in soggetti disturbati, come un surrogato di *jouissance*, un rifugio psichico¹⁸.

17. Si pensi alla memorabile sequenza di *Nelken* (1982) in cui Dominique Mercy chiede a gran voce che si sgomberi la scenografia per potersi esibire, quindi si vanta puerilmente con il pubblico dell'impeccabilità dei suoi *entrechats* e *déboulés* accademici.

18. Dominata così dall'oscillazione costante tra accidenti materiali e tregue gestuali, tra spasmodiche cadute nel presente ed estatiche ricadute nel delirio, la struttura dell'assolo di Malou riproduce in molti aspetti una sintassi che fu essenzialmente

Se fa fede il gesto di scoramento di Malou sulle prime note di *Oh! Let me Weep* (che l'obbligherà a ripetere due volte l'inizio della coreografia), iniziare o "scoppiare" a danzare sarà anche immergersi in una specie di auto-ipnosi, che coabita conflittualmente con il presente e con la sua fisicità. Mossa dalla velleità di sfuggire al trauma dell'immanenza, ma anche delegittimata da un eccesso di trascendenza, questa danza che prolifera negli interstizi dell'azione-nel-mondo non è solo un'estasi imperfetta – è di fatto un'estasi *denegata*: esprime in ogni momento la nostalgia irresistibile di ciò che la interrompe. Danzando per evadere l'immobilità staremo danzando, per dirlo con le parole di Eugenio Montale, un "delirio d'immobilità". E quando accarezziamo l'evenienza di una *katapausis* condivisa con l'essere amato, è questa con-sistenza insolita a esporci a nuove minacce o tentazioni di in-consistenza; a riaprire il vaso di Pandora del conflitto; a sabotare di nuovo una danza che fu nel fondo "passo a due" solo fintantoché nessuno lo ballava. Il danzare enuncerà così principalmente la carenza del contenuto esperienziale ed esistenziale che anela esprimere: quando sorge dal vuoto pneumatico di una soggettività senza delimitazioni (lo spazio "svuotato" per risparmiarci il male di vivere) – la danza è semplicemente insufficiente; quando sorge dalla plenitudine fragile, cagionevole dell'amore (lo spazio "colmato" dalla resistenza assoluta, dalla realtà troppo reale della persona amata) – la danza è semplicemente impossibile. *La sua innocenza non basta a se stessa.*

5 Figure della vacanza

Per una modernità che si è profusa in invocazioni alla Madre Natura e alle verità somatiche, il vero *point pli* o "punto di flessione", la vera svolta del Tanztheater è presentare la danza meno come una fisica liberata che come una metafisica denegata o interrotta. Immagine vivente, chissà, delle *Lichtungen* (radure dell'Essere) di cui scrisse Martin Heidegger: gli istanti privilegiati in cui il folto del mondo si socchiude per *dar luogo* a una "zona di luce nel bosco", dove l'Essere sappia delibarsi nella sua pienezza fuggibile e anadiomene, apparendo come ciò che per definizione sparisce; accordandosi come ciò che per definizione si nega (Heidegger 1969: 71-72). La selva di tavoli e sedie rappresenta, in *Café Müller*, un bosco di questo tipo. Tra l'Esistere che descrivono le ultime filosofie – correlativo e bisognoso – e l'Essere che descrivono le prime - irrelato e necessario – esiste lo stesso divario, lo stesso abisso di desiderio che, in Pina Bausch, tra una collisione impulsiva e la compulsione a danzare.

della "scena di follia" romantica. Si ricordi, in proposito, che, per il fatto di inscenare il concetto di schizofrenia in termini quasi letterali (come stato di divisione o dissociazione), la *grand scène* cui melodramma e balletto della prima metà del XIX secolo affidano la rappresentazione della pazzia, soprattutto femminile, suole concepirsi a sua volta come un campo "duale" di collisione e turbolenza tra opposte istanze formali, semantiche e narrative (presente traumatico-passato felice, veglia-delirio, danza-pantomima, soggetto-ombra ecc.); suole altresì strutturare la sua drammaturgia schizoide intorno a precise "corruzioni" o indebolimenti della stessa forma danzata (zoppicamenti, inciampi, perdite d'equilibrio, crolli) e impregnare i gesti di danza di valori sufficientemente "durativi" (facendone il ricordo allucinatorio di danze passate, come in *Giselle*), da rendere indecidibile finanche il crinale tra danza e pantomima.

Per questo, le itineranti “radure” del mobilio dello *Stück* saranno pur sempre, a loro volta, la reviviscenza addomesticata, tra ironia e pessimismo, del sogno che negli anni ‘20 spinse gli ideologi della *Körperkultur* a perseguire la convergenza sintonica e performativa della collettività nelle aperture naturali del paesaggio, dagli spiazzi dei *Thingplätze* (spazi aperti multivalenti) nazisti alle utopie liturgiche labaniane. *Café Müller* veicola, con il resto del suo bagaglio poetico, le forme residuali, le macerie della tossica scommessa proto-moderna su una danza chiamata a esprimere la mitica omogeneità tra il *Volk* e il territorio, la Cultura e la Natura, la biologia e la storia, l’individuo e la collettività; una danza che fosse, a conti fatti, la *summa* organica e immanente di tutte le teologie possibili. E poiché l’utopia che presiedeva alle capillari poetiche del *plein air* moderno ratificava il ruolo della danza come metafisica collettivizzata, era ovvio che la distopia bauschiana, fatta com’è di tentativi di ballo e frenetiche solitudini negli interstizi di un arredo corrivo, fosse una specie di fenomenologia pessimista¹⁹; che riflettesse insomma la bancarotta di ogni ontologia dell’appartenenza (al collettivo, al luogo, a se stessi), additando in ogni momento la piaga, che non sa rimarginarsi, tra soggetto e mondo. L’effetto lancinante di questa apertura permanente è, a conti fatti, la *inevidenza* di ogni danza e della danza in generale²⁰.

Spesso, negli *Stücke* (soprattutto quelli degli anni ‘80 e dei primi anni ‘90) il suolo scelto per la scenografia presenta alla danza difficoltà oggettive²¹ e, in qualche caso, notevoli: la terra rossiccia di *Frühlingsopfer* (1975), le foglie secche di *Blaubart* (1978), la palude di *Arien* (1979), il prato inglese di *1980*, i garofani di *Nelken* (1982), la terra di riporto di *Auf dem Gebirge hat Man ein Geschrei gehört* (1984), le macerie di *Palermo Palermo* (1990), la neve di *Tanzabend II* (1991). Il *bric-à-brac* di *Café Müller* appartiene di diritto a questo lignaggio scenografico.

La legge non scritta della coreografia novecentesca era stata quella di svuotare la scena in generale ed “evacuare il supporto”, onde adattarli all’esigenza che la danza non vi incontrasse resistenze addizionali rispetto alle molte, favolose resistenze oggettive e soggettive del danzatore come *Körper-Seele* (corpo-anima): assicurare insomma un contesto neutro affinché la responsabilità di conferire allo spazio una forma “discreta” ricadesse interamente sulla coreografia e sui suoi esecutori. Che questo gusto per il vuoto rimandasse a un’idea un po’ vetusta di astrazione (e all’idea di iscrivere la danza in uno spazio infinito, impassibilmente geometrico o biologico, “spazio di vita senza storia”), non faceva che accentuare la parentela inquietante tra la nozione di *Raum* idolatrata dalle correnti della danza tedesca

19. L’approccio fenomenologico al teatro bauschiano (soprattutto in riferimento alle categorie teoretiche di Husserl, Merleau-Ponty e Levinas) è un’occorrenza critica infrequente. Analisi orientative ma non concludenti in questo senso (perché tendono a forzare l’interpretazione del Tanztheater in una mappatura concettuale debitrice della tradizione post-moderna statunitense) sono: Kozel 1994; Lo Iacono 1999; Staehler 2009.

20. A questa delegittimazione malinconica della danza e alla malinconia di dover revocarla o disdirla in favore di segni più espliciti e meno confortanti, rimandano anche alcune delle poche dichiarazioni di Bausch circa il sacrificio pragmatico di una massiccia porzione del materiale coreografico in vista del debutto (Bentivoglio 1993: 65).

21. Si tratta di una tendenza comune ai due scenografi di più lunga data della compagnia, Rolf Borzik e Peter Pabst (che subentrò alla morte di Borzik). È del resto significativo che, nella versione originaria di *Café Müller* fosse precisamente Borzik, lo scenografo, a incaricarsi di spostare sedie e tavoli, nel ruolo che alla sua scomparsa avrebbe ereditato Jean Saspportes.

e americana d'anteguerra e la coeva ideologia del *Lebensraum* o "spazio vitale".

Esiste una continuità sinistra tra il pallino labaniano di prescrivere alla danza la purezza matematica di uno spazio esente da connotazioni concrete o memorie d'uso, e la proposta nazista che i territori occupati - soprattutto le grandi pianure russe e polacche a Est del Reich - "purgati" della presenza indebita delle razze inferiori che li abitavano, e opportunamente "neutralizzati", divenissero colonie del *Volk*: vaste colture biopolitiche, immensi vuoti destinati alla libera proliferazione del corpo ariano, alla performance gesticolante del suo prezioso patrimonio genetico. Di questo spazio pretesamente cosmico e a-storico la cinesfera labaniana fu, per molti aspetti, la sineddoche individuale (Dörr 2008); e se i deliri architettonici dello stesso Laban non avessero sfidato la tecnologia degli anni '30, sineddoche collettiva di quel concetto spaziale sarebbe stato il grande emisfero cristallino nei campi - "tempio della danza", dove si prevedeva che il *Volk* danzasse armonicamente il ri-inizio, a ogni istante, della sua Storia Naturale come razza e, va da sé, la fine di ogni storia politica, una fusione mistica e definitiva di Mondo e Tempo²².

Sembra una nemesi che, quattro decenni dopo, Bausch opti per dis-ovviare o "revocare" la danza con eterodossie coreografiche che colpiscono soprattutto il suolo, dove ingombri e avversità materiali corrodono ogni garanzia che danzare sia a priori legittimo, grato e scontato; una nemesi che, mettendo a "zoppiare" la danza in un mezzo ostile, il Tanztheater si faccia sostanzialmente erede dell'istinto dialettico che aveva spinto Bertolt Brecht, in pieno auge espressionista, ad attaccare gli aspetti taumaturgici e mistici della finzione teatrale, a smantellare politicamente, con il *Verfremdungseffekt*, le liturgie della credulità (White 2004; Stegmann 2008).

A sua volta, l'oggetto della manovra di "teatralizzazione" effettuata da Kurt Jooss non era stato il potere d'illusione del teatro tradizionale, ma un interesse - brechtiano ante litteram - negli strumenti di disillusione e demitificazione che una poetica teatrale adulta poteva ancora offrire alla scena danzata, in un'epoca in cui il pensiero egemonico della danza moderna innalzava a quote religiose la sua spasmodica necessità di "essere creduta a priori". Se il Tanztheater primitivo seppe resistere a questa petizione di fede ed elaborare un prototipo persuasivo di "danza critica", fu soprattutto perché non si astenne dall'adottare mezzi e segni che Brecht stava già applicando a una campagna politicamente mirata di "disincantamento" dello specifico. Bausch sviluppa i corollari di questa promessa di laicizzazione obbligando la danza a una prassi implacabile di "auto-critica esistenziale", e in ultima analisi a una feroce resa dei conti con se stessa. Se Jooss aveva scatenato sulle malattie ideologiche e morali del suo tempo le effervescenze critiche della danza, per esprimere una franca incredulità quanto alle

22. Che Laban sia il capostipite di un paradigma poetico e simbolico basato sull'utopia di uno "spazio somatizzato" e di un "corpo spazializzato" trova ulteriori conferme nella sostanziale ambivalenza del lessico labaniano, che in più di una occasione si riferisce alla danza come "tempio di carne", e che ricorre all'espressione "tempio della danza" per riferirsi sia alla danza di un collettivo che all'edificio geometrico e smaterializzato, fisico o simbolico, in cui quella danza dovrebbe svolgersi.

taumaturgie del contesto socio-politico, la sfida metadiscorsiva di Bausch è scatenare sulle effervescenze della danza i segni del mondo, ed esprimere una franca incredulità quanto alle taumaturgie secolari della danza stessa.

Tutti ricordano il cartone animato *Wile E. Coyote* (passato alla storia in Italia come *Willy il Coyote*): un epilogo ricorrente vuole che, alla fine di un lungo, bizzarro inseguimento dello struzzo o casuario (il popolare *Be Bep*), Wile E. oltrepassi senza accorgersene, spinto da furia predatoria, il bordo di un promontorio. Finché ignora la letterale assenza di un terreno sotto i suoi piedi, il coyote continua a correre magicamente nel vuoto. Solo quando la forza d'inerzia si esaurisce e Wile E. dirige lo sguardo con perplessità verso il basso, constatando il baratro, inizia la sua caduta rovinosa. Può pensarsi analogamente il Tanztheater come l'istante in cui la danza frenò perplessamente la sua corsa, guardò in basso e, perdendo di colpo la fiducia un po' cieca che le aveva permesso di danzarsi nel vuoto, iniziò a precipitare nell'abisso della realtà: il paradosso è che proprio quest'incidente primario, facendo pericolare il suo diritto d'esistere, la rese precipitevolissimamente esistente.

Fintantoché non si desse questa catastrofe esistenziale, questo “rendersi conto” o rendere conto a se stessa della danza, il suo segno aveva potuto negoziare una relazione piuttosto fluttuante con il mondo: essere insomma una rappresentazione confortante, e dissimulare con vitalità una *sportiva* ignoranza della vita e dei suoi spessori, della sua “gravità”. Le immagini di volo, levità e sospensione associate alla danza in ogni epoca e latitudine sono tutte metafore spontanee di questa “mimesi a responsabilità limitata”: un disinvolto fluttuare al di sopra del referente per patti di significazione assai aperti; una passione atavica per le astrazioni che aveva consentito alla danza di “distrarsi” dal mondo quanto bastasse per continuare a danzarsi, con la frivolezza o con la sacralità del caso. Non era stata forse questa stessa capacità mitica di distrazione o digressione, quest'auto-ipnotismo della danza librata nell'abisso della storia (e pertanto assolutamente ornamentale o maledettamente religiosa) il “peccato originale” che le poetiche tedesche del totalitarismo nascente stavano riproponendo? Non era questa la *rêverie* strutturale che Jooss cercò a suo modo di dissipare?

La “caduta del coyote” fu inarrestabile e rovinosa: attraverso la fessura aperta da Bausch nelle dighe del linguaggio iniziarono a filtrarsi inesorabilmente segni, sintomi e gesti della vita, del contesto sociale e della temperie culturale. Questo stillicidio avrebbe determinato alla lunga il collasso progressivo di tutta la struttura (la sovrapposizione inflazionaria di danza e vita; l'indebolimento radicale dei parametri qualitativi inerenti allo specifico della danza; e una sua “fine” destinata ad articolarsi minuziosamente nella prassi e nella teoria degli anni '90). D'altra parte, esattamente come suole accadere nel cartone, dove la catastrofe di un episodio non impedisce a un Wile E. in ottima salute di riprendere come niente fosse la caccia allo struzzo episodio dopo episodio, la danza non avrebbe smesso, nella postmodernità avanzata, di celebrare la sua catastrofe, di decantare il suo esaurimento (Lepecki 2006), di sgranare una geniale (e a volte semplicemente astuta) “economia terminale” di riinizi infiniti e *reloadings* seriali.

Qui interessa soprattutto analizzare le forme specificamente bauschiane di questo “risveglio della coscienza”, di questa *caduta* heideggeriana nel mondo. Bausch ne aveva esplorato le implicazioni con sorprendente precocità. Lo strato di terra della sua *Sagra della primavera* (*Frühlingsopfer*, 1975), un’allusione al clima di selvaggio culto tellurico descritto dal libretto originale, già rappresentava la sostanza di un mondo le cui danze, liturgie collettive e ideologie violente reperivano il loro idolo più poderoso precisamente nella Terra – materia prima di insidiose astrazioni quali la Natura, il Territorio, la Razza, il Popolo -: emblema di una “passione per il reale” abbastanza delirante da sacrificarle ogni realtà pragmatica, da giustificare l’aura religiosa di cui si circondava l’assassinio; ed emblema di un “patto con la terra” che, ribadito istericamente dalle poetiche postduncaniane della modern dance, riuscì solo a dissimulare dietro nuovi sucedanei di realismo “dogmatico” una pericolosa assenza di realismo politico. Affinché l’assolo finale dell’Eletta potesse esprimere questa reticenza non negoziabile del corpo vivo e concreto a “danzarsi fino alla morte”, Bausch moltiplicò i modi di resistenza mutua, di attrito e sfasamento tra corpo e danza, o tra danza e suolo, creando il primo assolo del repertorio contemporaneo in cui gli errori, le dispersioni energetiche, le accelerazioni indebite, i ritardi e gli *inciampi* fossero parte integrante della coreografia. Lungi dal trascendersi in un’estasi di dis-individualizzazione, la vittima sacrificale *resiste, qui, alla danza che le resiste*. La perdita di equilibrio che dà inizio all’assolo riassume in un gesto questo profondo scetticismo poetico rispetto all’irrelevanza di tutti gli assoluti: una tesi sull’inadeguatezza di tutto ciò che è vivo a entrambe le generalità, quella di una danza troppo astratta, quella di una vita troppo concreta.

Se davvero il peccato originale della danza è l’astrazione che aliena il suo segno distraendolo dalla vita, l’inciampo tornerà ad assumere, qui, il significato che ebbe in due millenni di teologia giudeo-cristiana: la metafora del peccato come caduta ripetuta, passo falso, “accidente” del cammino – scontro recidivo con una pietra che i greci chiamarono *eskandalon* (Girard 1972). “Scandalo”, punto di frizione, passo falso sarà dunque, per la danza, tutto quanto vizia il suo rapporto con la realtà come “tentazione”: volerla toccare letteralmente per la materia che è, o volerla rifuggire a vantaggio dell’astrazione automatica, della beatitudine dei segni di cui la danza è capace. Parafrasando uno slogan femminista, il corpo dell’Eletta è già, in sé, “campo di battaglia”: teatro di una negoziazione quasi impossibile tra forma danzata e materia del mondo e del corpo. il suo assolo ha restituito il senso di questa turbolenza e frizione molto prima che lo *Stück* del ‘78 dispiegasse una dromologia completa dello scontro e dell’embricazione. *Frühlingsopfer* è meno l’ultima “coreografia tradizionale” di Bausch che la sua prima incursione metodica nel terreno poetico del Tanztheater.

Dopotutto, la presenza enigmatica, quasi totemica di animali (veri o fittizi) in quegli stessi *Stücke* la cui scenografia presenta impedimenti materiali oggettivi a una prestazione danzistica di tipo tra-

dizionale²³, tematizza per difetto questa stessa frattura esistenziale tra interpreti e contesto. Scelti in forza della loro totale estraneità al linguaggio e alle convenzioni della danza, quegli animali sono anche le sole creature simbolicamente atte a muoversi con grazia e scioltezza in paraggi concretamente ostili a qualunque presenza danzante; gli unici esseri “distesi” o “dispiegati” nel mondo (esenti, pertanto, dall’esperienza dell’alienazione), la cui sincronizzazione con gli elementi della realtà data si faccia secondo Heidegger senza sprechi né senza traumi, senza scarti né frizioni. Ricordano, se si vuole, la dedica “*Aux animaux*” dell’ultimo romanzo di Louis-Ferdinand Céline²⁴, dove sullo sfondo di una civiltà sinistrata dalla stupidità umana e dalla bancarotta di ogni idea di civiltà, l’unica “danza residua” è l’incoscienza altamente adattativa, l’armonia paradossale che si esprime nelle movenze degli animali (primo fra tutti il memorabile gatto Bébert) e degli idioti (Céline 1969; Muray 1981: 148-162).

Le conseguenze di questo gesto scenografico per gli statuti materiali della danza sono incalcolabili: decenni di ciance attorno all’idea di Spazio (e di imprese plastiche volte ad assolutizzarlo, dall’uso della *Black Box*, all’abolizione progressiva delle scenografie plastiche e di ogni apparato di contenzione o de-finizione della scena, all’adozione incondizionata del linoleum come azzeramento del suolo) sono improvvisamente smascherate, nel Tanztheater, da un’inaudita supremazia della nozione di Luogo²⁵. Così, se la parola *Hof* si applica in tedesco a qualunque categoria di localizzazione funzionale, lo *Hof* bauschiano incarna tutte le funzioni e i limiti che l’utopia spaziale modernista si era sforzata di neutralizzare: relatività (laddove lo Spazio si pretendeva assoluto); temporalità (laddove lo Spazio si voleva istantaneo e atemporale); densità e discrezione (laddove lo spazio si fingeva vuoto e indifferenziato).

“Ammobiliati” da mille usi preteriti, “striati” da mille traumi e abusi dinamici, ricchi a volte in dettagli incongruamente decorativi (come se anche la loro estetica fosse un fenomeno anacronico), pieni di oggetti e referenti, gli strani punti di riunione inscenati da Bausch finiscono quasi sempre per costituirsi in ambienti transizionali, visitati da corpi estranei e letteralmente “fuori luogo”. Faranno pensare a *locations* (quando non “locali” in senso stretto) abbandonate, frammenti di una topografia invecchiata del tempo libero e dei suoi usi, cui a suo tempo dovettero assegnarsi funzioni pubbliche o

23. Si pensi ai cocodrilli di *Keuschheitslegende*, all’ippopotamo di *Arien*, al cerbiatto impagliato di *1980*, al cavallino meccanico di *Kontakt*, all’orso polare di *Tanzabend II*, al cagnolino di *Palermo Palermo*, ai pesci di *Danzon*, ecc.

24. La passione per la danza è una costante della carriera letteraria di Céline, come testimoniato dal suo ricorso massiccio a metafore cinetiche e musicali e dal progetto mai compiuto di divenire un giorno librettista di balletti. Meriterebbe una riflessione a parte l’analogia tra l’odissea dell’Io narrante dell’ultimo romanzo della *Trilogia del Nord*, *Rigodon* (1969) per i paesaggi crivellati dell’Europa settentrionale e la determinazione bauschiana (evidente in lavori come *Frühlingsopfer*, *Arien*, *Auf dem Bebirge...*, *Die Klage der Kaiserin* e altri) a percorrere con ogni tipo di *Reigen*, farandola, processione o parata i paraggi desolati e le *waste lands* – le distopiche “radure del Nulla” – che nelle città della Ruhr attestavano, ancora negli anni ‘70, i bombardamenti dell’ultima guerra. Per un’interpretazione “ecologica” di questo motivo, soprattutto in riferimento al lavoro dei Wuppertaler sul paesaggio della città di Wuppertal e sui post-industrial della Ruhr, cfr. Romanini 2013 e Foster 2018.

25. Va da sé che la stessa nozione si rivelerà determinante per l’economia topologica della danza postmoderna. A essa rimanderanno idee e formati quali il *dispositivo coreografico*, il *site-specific*, l’*installazione coreografica*. L’eclissi graduale del quadro nero, la prassi di lasciare a vista le infrastrutture del palcoscenico (assurta a vero e proprio *cliché* coreografico negli anni ‘90) poggerà involontariamente sull’istinto poetico non solo di enunciare il *luogo teatrale* per come appare fenomenicamente, ma anche di esibirne le imperfezioni e memorie d’uso; usarlo, in altri termini, per il dispositivo “anacronico” che costituisce.

sociali, e il cui abbandono offre una cornice incomparabilmente distopica e incongruente agli apologhi e approcci di chi torna a transitarla. Come accade agli oggetti desueti nella rappresentazione culturale (Orlando 2015), la carica memoriale che quegli spazi maturarono li predispone in un certo senso a una seconda esistenza come “teatri del subcosciente”: ad affollarsi di spettri e impregnazioni, indizi di trascuratezza, comportamenti fantasmatici e polverosi protocolli comportamentali. *Topoi* in cui gli innumerevoli “luoghi comuni” del mondo e della psiche danno una festiccioia postuma, “*and laugh but smile no more*” (ridono, ma non sorridono più) come gli spettri nel palazzo stregato di una ballata di Edgar Allan Poe.

Mentre le superfici immacolatamente spaziali e stereometriche della danza moderna insistono nel tutelare l’immemorialità del gesto e la sacra immanenza del corpo danzante, è sufficiente uno sguardo al mobilio raccogliuccio e sinistrato di *Café Müller*, ai garofani calpestati di *Nelken*, alla terra rimossa di *Frühlingsopfer* per concludere che l’ideale bauschiano è un luogo che sappia immagazzinare come un archivio caotico le tracce dell’azione, e trasformarsi in superficie mnemica, “estensione di tempo”, durata. La spazialità bauschiana è letteralmente ridisegnata dal contrattempo, dalla desincronizzazione (tra danza e suolo; tra attualità e desuetudine; tra funzioni ufficiali del luogo e finalità soggettive; tra il carattere effimero del passaggio e quello durevole della traccia).

6 Figure della reminiscenza

Ma in che misura questo anacronismo strutturale che il Tanztheater cerca di materializzare con ogni mezzo può delibarsi come una presa di posizione premeditata in merito alla storia della danza? In che misura la singolarità del Tanztheater nella geografia delle correnti moderne e postmoderne può propriamente attribuirsi a un “ritardo”? Complicare la prestazione cinetica alla creatura umana in quanto animale malato di auto-coscienza è per Bausch, ripeto, un *V-Effekt*, un infallibile strumento di tematizzazione della danza: “teoria infelice del mezzo”, per cui la danza appare e si oggettiva solo a conseguenza della resistenza o riluttanza di tutto ciò che dovrebbe, materialmente o simbolicamente, sostenerla. D’ora in avanti, il nulla osta per danzare sarà ottenuto (o usurpato) solo al prezzo di un certo sforzo fisico o di una certa forzatura psichica: la danza sarà capriccio soggettivo, nevrosi, tic, sussulto memoriale, digressione, fuga, regressione, sfogo, idiosincrasia, malattia, vizio, imperfezione o ostinazione; sarà insomma restituita, dopo decenni di assolutismo mistico, a ogni genere di relativismo e soggettivismo. Favoleggiata dal soggetto come succedaneo di un’azione “assoluta” sprofonderà in azioni assai relative: gesti, o *gesticolazioni*. Soccomberà alla crisi della *suspension of disbelief* che aveva rappresentato storicamente il suo contratto finzionale; il suo ordine d’esistenza non sarà più così compatto da legittimare i troppi deficit di realismo che comporta. Tematizzare la sua assurdità ontologica esporrà insomma la danza a una possibilità infinita di estinzione: *tema occulto di tutti i suoi temi*, e ormai

incapace di essere una forma innocente, diventerà in tutti i sensi un “mezzo”. Il Tanztheater è questa caduta di ogni illusione residua che sia neutro il diaframma tra le norme di specifico e la generalità dei contenuti: è la danza stessa, nell’epilogo di un secolo di litanie sulla presenza e sull’apparizione, a divenire, con le sue assenze e sparizioni, un “problema mondano”, un tema di congettura; è la danza stessa a sdoganarsi come una merce di contrabbando.

Può ipotizzarsi che le cause di questa inversione di prospettiva siano da ricercarsi nelle cronache politiche e poetiche del dopoguerra tedesco. Sottratta a marce forzate alle tenebre della seconda guerra mondiale dalla munificenza del piano Marshall e dall’energico progetto di ricostruzione di Adenauer, la Germania degli anni ‘50 aveva calcolatamente obliterato o represso preterintenzionalmente ogni retaggio culturale che potesse rammentarle le derive socio-politiche d’anteguerra, compreso l’immane *corpus* tecnico, teoretico e spirituale di una *Ausdruckstanz* le cui poetiche apparivano a posteriori troppo armoniche o semplicemente troppo contestuali all’aberrazione totalitaria per superare indenni lo smantellamento dello *status quo* nazista. Quest’oblio prudenziale non risparmiò neppure Kurt Jooss.

Per decenni il retaggio dell’*Ausdruckstanz* non sopravvisse che subliminalmente, nelle periferie del mercato artistico, in ridotti pedagogici come la *Folkwang Hochschule* di Essen, il *Mary Wigman Studio* di Berlino Ovest, la *Tanzschule Gret Palucca* di Dresda: resistenze sparute di una tradizione che fu quasi completamente eclissata dalla folgorante ascesa dei grandi balletti stabili (Stoccarda, Francoforte, Amburgo ecc.), quando la cultura tedesca ricorse al Neoclassicismo come a una *familia* di poetiche meno ideologicamente insidiose, e ne sostenne la diffusione in linea con un’articolata politica di ammende per tutta quella “modernità cattiva” che l’ottimismo della ricostruzione intendeva lasciarsi alle spalle.

L’avvento del Tanztheater contemporaneo e la sua rivendicazione di un’etichetta che risaliva precisamente ai decenni turbolenti d’anteguerra, fu curiosamente contestuale al cambio di temperie ideologica che, già a fine degli anni ‘60, tingeva di urgenze retrospettive la versione tedesca della contestazione studentesca; e contestuale all’indignazione con cui i tedeschi della seconda generazione del dopoguerra, i figli dei sopravvissuti al conflitto, denunciavano le insolvenze morali della generazione precedente e invocavano un improrogabile sforzo di memoria circa i crimini del nazismo e le connivenze inerenti.

Il fatto che a computare queste rivendicazioni fossero propriamente quanti non avevano fatto l’esperienza diretta del periodo totalitario fomentò una tendenza generalizzata a vincolare i contenuti insurrezionali della contestazione a un vero e proprio riaffioramento del passato in termini fantasmatici e sintomatici, cioè aggressivi, paradossali e gesticolanti (“performativi”, se si vuole, come molti dei fenomeni dettati dal *Zeitgeist* sessantottino); si trattava in fondo di opporre alla *realtà* stipulata dal miracolo economico tedesco le eruzioni e abiezioni episodiche di quel *Reale* (sancito frattanto dalla filosofia successiva ai campi di sterminio) che la nazione sapeva osservare solo di sbieco: una tara morale seppellita a grandi profondità nelle fosse della memoria collettiva.

La migliore letteratura tedesca del dopoguerra aveva saputo rilevare le implicazioni psichiche di quest'atto collettivo di omissione memoriale, e segnalare in che misura fosse toccata soprattutto alle donne la salvaguardia dei cattivi ricordi e dei complessi di colpa inerenti: meno attive degli uomini nella marcia irresistibile della nazione verso l'industrializzazione e le logiche del capitalismo, costituivano in fondo quel settore "pensoso" della società tedesca in cui era più probabile che il complesso nazionale addivenisse a una fenomenologia distopica o patologica, molto prima che gli studenti trasformassero i motivi di depressione in articoli di rivendicazione.

Frauen vor Flusslandschaft (*Donne con paesaggio fluviale*, 1985) di Heinrich Böll, enuncia con vibrante esattezza in che modo l'anacronismo etico e il disadattamento psichico alla smemorata prosperità del presente avessero modificato la vita interiore di una generazione di donne tedesche. La partecipazione estesa della generazione successiva di donne nella contestazione, e il loro ruolo ineditamente esteso nell'organigramma della lotta armata durante gli Anni di Piombo, una volta che l'utopia contestataria fu riassorbita dal consumismo imperante degli anni '70, sono parte dello stesso fenomeno. Per bizzarro che possa apparire, se è plausibile che per molte terroriste la rivoluzione armata sia stata l'unico sbocco logico allo scandalo dell'oblio storico, Pina Bausch e altre delle artiste che maggiormente segnarono la parabola del Tanztheater negli anni '80 e '90 non furono aliene a un impulso analogo di riscattare "sintomaticamente" il retaggio poetico degli anni '30 e la rimozione di cui era stato oggetto²⁶.

Rappresentando un universo di segni patologici o fantasmatici, compilarono e mobilitarono il gran repertorio nevrotico di una società sorta interamente dai vuoti che i bombardamenti avevano lasciato nella memoria collettiva e nel tracciato delle città: indolenzita, attonita, ma anche assurda, infantile e tragica (o tragicamente allegra), affetta da un grave deficit di sintonia sostanziale con il presente. Di qui la fedeltà ossessiva di Bausch a un vestiario e un'estetica dei luoghi sempre lievemente "passati di moda", come se la fauna umana degli *Stücke*, quando si tratta di inscenare desideri, impulsi e capricci, retrocedesse d'istinto verso un tempo indefinitamente preterito, e anelasse al ballo come a una reliquia della storia collettiva o a un talismano di quella individuale. Come se l'infantilismo sostanziale – o il romanticismo residuale – di quell'umanità consistesse a conti fatti più nell'attaccamento a un'immagine invecchiata di sé, uno stato di grazia perduto, che in una regressione letterale all'infanzia. Tematizzarne la danza diviene una necessità poetica, esistenziale e sociale della massima urgenza.

Ma se si tratta di additare nella danza una revocazione potenziale della realtà, si tratta nondimeno di additare nella realtà un'impugnazione potenziale della danza; e così porre uno di fronte all'altro, in una dialettica senza prospettive di conciliazione, due segni destinati fatalmente a eliminarsi – o a

26. Un'esegesi del Tanztheater come poetica postbellica non si è mai data sistematicamente. Contributi, in questo senso, sono: Langer 1984; Manning e Benson 1986; Pastor Prada 2017. Lo studio degli elementi posttraumatici rintracciabili in questo senso nell'opera di Bausch, anche in virtù delle dichiarazioni della coreografa, si è concentrata di preferenza su *Frühlingsopfer* e su *Die Klage der Kaiserin* (1990) (cfr. Manning 1991 e Wickett 2013).

smascherarsi – reciprocamente. Il Tanztheater è la prima corrente che rappresenti la danza (nel senso proprio di ri-presentarla) nella forma di un “anacronismo emergente” - l’eco distorta, o l’effetto di “ri-torno”, di una rimozione generale e individuale. Il fatto che il Tanztheater nascesse dalla necessità di “tenere presente” e di saldare un debito col passato, di rimaneggiare i lasciti di un’insolvenza fondamentale, spiega anche il più clamoroso dei suoi *record* in materia di Storia della Danza: che, essendo la prima forma genuinamente europea di danza moderna (a fronte di una modernità fatta sino ad allora di emulazioni *soft* della scuola americana), fosse *già* un fenomeno pienamente postmoderno: il sintomo e la realizzazione paradossale, tardiva, di una speranza della modernità, che era stata, al tempo stesso, la causa e l’oggetto di un’ferita immedicabile; il sintomo e il compimento paradossale dei traumi della modernità e della *modernità come trauma*²⁷.

Bisognerà per questo disfare il massiccio *marketing* retorico che, complice il Tanztheater Wuppertal e le sue vestali, ha ascritto ostinatamente la poetica di Bausch a una consolante parentela tra Danza e Verità. Secondo l’accezione clinica, l’evento sintomatico non consegna la sua verità (patologia, complesso, nevrosi) se non travestendola e, per molti aspetti, *formalizzandola*, in maniera ingannevole e macchinosa. Il sintomo rivela l’entroterra psichico dal quale proviene solo negandolo o tergiversandolo. E se spunta – per parafrasare Georges Didi-Huberman – da una storia “remota” (che è il nucleo doloroso della psiche di ciascuno e della mente collettiva), non enuncia quella storia e le sue *gesta*, se non *gesticolando* la varietà sfigurata delle sue macerie, se non applicando alle impronte di quel vissuto psichico “discontinuato” gli stessi procedimenti di serializzazione, condensazione e traslazione che configurano la prestazione strutturale della *Traumarbeit* secondo Freud (Didi-Huberman 2009: 284-301).

Di qui il vero paradosso del Tanztheater: *la danza si trasforma in frammento, scheggia, gesto di vita non già perché sia depositaria della presunta verità dei gesti che compongono la vita di ognuno, ma perché, esattamente come quei gesti (che sono tutti “sintomi” di qualcosa), proviene da un autoinganno, da una menzogna salvifica; ed esattamente come quei gesti, dissimula le radici traumatiche della sua verità esistenziale nell’istante stesso in cui la esprime, con il risultato di perpetuarla, di sospenderne la soluzione o rivelazione. Ciascheduno potrà afferrarsi con convinzione o emozione a questa menzogna e sincerarsi in lei, come direbbe Santa Teresa, “vivendo sin vivir en si”.*

27. La relativa freddezza della reazione del pubblico americano e la forte incomprendimento con cui spesso e volentieri la critica d’oltreoceano ha salutato le proposte di Bausch (cfr. Sikes 1984; Manning 1986a e 1986b; Felciano 1996). Contraddicendo l’idolatria di cui Bausch fu oggetto senza interruzione, in Europa e nel resto del mondo sin dagli anni ‘80, le riserve della critica statunitense non rimandano semplicemente alla tradizionale dicotomia tra la vocazione presumibilmente formalista della danza americana e le forti pressioni “tematiche” che innervavano la danza europea, ma al fatto che queste pressioni, e l’insieme esteso di vincoli mimetici che comportavano (dal racconto ballettistico al dramma teatraldanzistico alla tesi concettualistica), erano a loro volta la conseguenza di un’economia del ricordo e di un modo di relazione generale con il passato - plasmato sul *topos* morale dell’indebitamento e su quello analitico della *colpa* – che per molti aspetti costituivano un discrimine strutturale tra l’immaginario culturale americano e quello europeo.

La danza di Bausch passa dunque a essere la dimensione *obliqua* (o figurale, se si fa valere la definizione di Jean-François Lyotard) in cui cade ogni discriminazione tra verità e falsità (Lyotard 1971; Schefer 1999); in cui l'individuo è esistenzialmente l'intersezione di due false verità (danza e vita) che si smentiscono vicendevolmente per poter, in qualche punto, confluire, convergere, confondersi e in ultima analisi usurparsi le rispettive funzioni.

7 Figure dell'insistenza

L'iterazione è, sotto tutti i punti di vista, il protocollo sintomatico in cui si concretizza più graficamente questa dialettica. Se si è visto come il Tanztheater arriva a riqualificare esistenzialmente l'ontologia della danza (macchiando di *durate* il suo presente, vestendola di idiosincrasie e soggettività, esponendola come mezzo nel mezzo fisico e psichico che la delegittima), resta da vedere in forza di quali procedimenti Bausch ottiene un risultato perfettamente simmetrico: di trasformare pragmaticamente (e non solo simbolicamente) i gesti della vita in paradigmi di danza.

La ripetizione è la voga formale dell'inizio degli anni '80. Sedotta dalla musica minimalista e dalle ricette operazionali dell'ultima Post-Modern Dance, la coreografia europea fa sua la sfida di aderire con rigore a un processamento di unità o blocchi fraseologici compatti ("bit d'informazione gestuale" o *actemi*²⁸) che, modulando un parco relativamente succinto di materiali coreografici, le permetta di erogare una certa varietà di soluzioni. Effettuata con stoica pazienza, la categoria di ripetizione difesa allora dalle poetiche keersmaekeriane e browniane (quasi un *sampling*), è un modello di *progressione aritmetica*: non denota nessun tipo di ostinazione emozionale; l'oggetto della sua "produzione in serie" non è una tesi semantica, ma formale; non opera per ritorni d'immagine, ma per duplicazioni di diagrammi (*riinizializzandosi*, più che *riiniziandosi*); non vi è traccia di incoazione o "decisione" negli attacchi del suo processamento, non vi è traccia di rassegnazione nei suoi finali. Il suo prototipo operativo sono i pulsanti *play, stop, fast forward, rewind, set & reset*: gli interruttori o detonatori di post-edizione che iniziano, già negli anni '80, a digitalizzare lo *Zeitgeist*.

Il caso di Bausch è assai distinto: l'iterazione, il ritorno e la ridondanza suggeriscono, qui, un modello di riinizio o "riflusso" che è per definizione, semmai, il *modus operandi* dell'attività sintomatica; faranno pensare più a disturbi ossessivo-compulsivi che a operazioni di calcolo. La ripetizione ostinata di gesti o cicli d'azione darà luogo a progressioni di tipo *geometrico* ed *esponenziale*, il cui carattere intensivo sarà assai differente dal computo estensivo dei procedimenti minimalisti coevi (Fratini 2012: 75-100).

28. Il termine *actema* è stato coniato per definire il tipo di unità minima di azione che costituisce la base dei Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR) collaudati da José Sanchis Sinisterra con il Nuevo Teatro Fronterizo. Alla variante francese *actome* dello stesso termine si è ricorso per descrivere le unità gestuali che sono oggetto di modulazione nel lavoro di Anne Teresa De Keersmaeker dei primi anni '80.

Bausch tinge di parossismo il potenziale semantico delle ripetizioni, con vertiginose *escalation* di velocità ed energia, o con moltiplicazioni stranianti del numero degli esecutori di una stessa azione²⁹. L'esito di entrambe le operazioni è un'alterazione radicale del senso originario dell'azione, del gesto o dell'immagine. Se non sono un'impugnazione ironica del mito nietzschiano, i frenetici "ritorni dell'identico" apprezzabili in certe *gags* bauschane sono pur sempre un'epifania della vera natura di quel mito, che dopotutto dava voce alla nostalgia della borghesia ottocentesca per l'eclissi del suo universo gestuale e all'istinto, che coltivava, di recuperare quell'universo come *sacramento* (Agamben 1996), soggetto a ritualizzazioni e iterazioni di ogni tipo. E poiché l'iniziatrice di questa voga di sacralizzazione del gesto era stata la stessa Isadora Duncan, l'insistenza delirante di certi personaggi bauschiani apparirà in ultima analisi come un tumultuoso *de profundis* sull'anelito, sull'illusione arqueo-gestuale che fomentò la genesi della danza moderna.

La *gag* anteriormente menzionata (il ciclo che va dall'abbraccio tra Malou e Dominique, alla sua manipolazione da parte di Jan, alla caduta di Malou, al recupero dell'abbraccio iniziale), nel silenzio successivo al primo assolo di Malou, è un eccellente esempio di questo schema: una stessa sequenza si riproduce a velocità crescente, in questo caso, almeno nove volte. Alla fine di questa serie di ripetizioni, la coppia ansimante riproduce in serie, e senza l'assistenza di Jan, lo stesso ciclo d'azione a un ritmo innaturalmente accelerato. Quindi lo esegue un'ultima volta molto lentamente, finché, nonostante lo sforzo di Dominique per sostenerla, l'ennesima caduta al suolo di Malou finisce per separare gli amanti. Osservata con la dovuta attenzione, l'intera sequenza si presenta come un dispositivo "a retroalimentazione", concepito per integrare due immagini contraddittorie: la forma dinamica di un'*interferenza* allo stato puro, lo spiegamento cronico, la *continuità* artata e intermittente, di una figura di *contiguità*. E poiché l'azione dei tre interpreti inscena, risolvendola in movimento, la giustapposizione di due significati diametralmente opposti, il suo schema dinamico farà pensare al tipo di turbolenza che Walter Benjamin ebbe in mente al parlare di "immagini dialettiche": le immagini-vortice in cui, come in un *blind date*, significati apparentemente incongruenti e a istanti apparentemente lontani nel tempo venissero ad allacciarsi, confondersi, sincronizzarsi, *comporsi* nella più paradossale delle allegorie possibili (Didi-Huberman, 137-213).

Non è un caso, pertanto, che le due "fotografie" che costituiscono gli estremi del processo, siano così antitetiche: incontro e perdita, inizio e fine di una storia. "Destinale" la prima (Malou si scontra con Dominique avanzando alla cieca sulle ultime note dell'assolo), e letteralmente "fatale" – perché sembra evocare una calamità specifica, che è la morte o l'abbandono della persona amata – la seconda.

29. In questo senso, è emblematico che Bausch applichi un formato genuinamente e riconoscibilmente ballettistico come l'unisono quasi solo a situazioni in cui è la natura stessa dei gesti eseguiti a esaltare o rendere paradossale l'effetto mimetico per cui un numero elevato di soggetti si metta a effettuarli. Gli unisoni di Bausch sono letteralmente "tematizzazioni" dell'unisono come dogma formale e funzionano tutti, per così dire, come contagi gestuali o "epidemie di danza".

La prodezza coreografica è, in questo caso, conferire ai gesti della vita una *de-figurazione* dagli effetti velatamente metadiscorsivi: enunciandone l'assurdità (come se l'iterazione avesse il potere di smascherare i sottintesi nevrotici finanche delle più schiette *images of affection*), li si trasforma in ultima istanza in *passi* di danza. Automatizzando la coazione a ripetersi di un'azione già svincolata dai suoi moventi spontanei e primitivi, si ottiene il risultato di astrarre l'azione stessa, di consegnarla alla ripetibilità come alla sua unica verità strutturale: essere copia ostinata di se stessa a misura che evapora l'originalità dei suoi motivi. Se, come di fatto accade qui, la stessa logica si applica a un nodo di immagini contraddittorie, la sequenza cinetica risultante (la frase danzata in cui si cristallizza la contraddizione dei gesti) sarà *figura* in un senso assai specificamente terminale: la neutralizzazione di ogni dicotomia iniziale tra verità e falsità, tra l'immagine presumibilmente fedele cui si desidera fedelmente "ritornare" e l'immagine presumibilmente menzognera che si desidera disfare.

Ogni ripetizione comporterà, di norma, un inesorabile deterioramento della plenitudine empirica ed emozionale del gesto di cui è oggetto. Ogni ripetizione sarà nondimeno il prodotto dell'impulso incoercibile, "umano troppo umano" a rivivere il vissuto di cui si percepisce la plenitudine. Il decremento progressivo dell'intensità incoativa accumulerà le copie sempre meno credibili di un prototipo esistenziale. Questa deflazione di vita e di senso sarà spontaneamente compensata da un incremento d'irruenza: si finirà quasi invariabilmente per saturare di rabbia – o di una sinistra *jouissance* sostitutiva³⁰ – il vuoto semantico che risulta dalla progressiva contrazione della vitalità dei gesti. Di più, il significato dei gesti stessi tenderà a ribaltarsi inopinatamente. I contatti più teneri, gli ardori più delicati deriveranno sempre da forme succedanee di stupro.

Come in una centrifuga le cui accelerazioni e i cui cicli filtrino i segni della vita per distillare il significante dei gesti dal loro significato esistenziale, per quanto queste *fissazioni circolari* tendano a suscitare un'impressione comica (applicate a gesti "vani" in origine) o tragica (applicate a gesti emozionalmente necessari), la fine del processo viene sempre marcata da un fenomeno di automatizzazione: del gesto non restano più né il *thymos* originario, né la violenza derivata, né l'assurdità smascherata, ma solo e unicamente il guscio formale, emancipato da ogni debito semantico: il *movente* esistenziale sarà divenuto stabilmente un *motivo* danzabile³¹.

30. Sequenze di questo tipo sono quella di *Kontakthof* in cui un drappello di uomini "violenta" preterintenzionalmente Maryl Tankard infliggendole una serie di palpamenti affettuosi e cordiali che affettano ogni parte del suo corpo eccettuate precisamente le zone erogene e quella di *Blaubart* in cui l'ossessione del protagonista maschile (Jan Minarik) per interrompere costantemente e ripetere i segmenti musicali rimanda chiaramente alla sua ossessione per ripetere i gesti, le situazioni o le immagini che associa agli stessi frammenti della musica di Bartok. Minarik saluta questi momenti di *jouissance* regressiva e coazioni demiurgiche a ripetere battendo puerilmente le mani. Alla fine dello spettacolo, all'esaurimento della colonna sonora seguirà una serie interminabile di queste battute di mano, usate ormai come interruttori sonori per impartire al corpo di ballo il comando di riprodurre meccanicamente un'istantanea qualunque dello spettacolo.

31. Il famoso apoftegma di Bausch, che si diceva interessata non già a come si muovono ma a "cosa muove" i suoi interpreti deve essere interpretato in questo senso: meno come un omaggio alle cause psichiche e emotive della danza, che come un'allusione alla capacità del Tanztheater di trasformare i "moventi" in materiali o effetti coreografici a pieno titolo: gesticolare le cause significa invalidarne o sospenderne l'efficienza causale.

Vanificati dalla ripetizione a oltranza, i gesti finiranno dunque per costituire un “lessico terminale” di forme disponibili: passi, figure, interazioni o intere scene spendibili d’ora in avanti in modulazioni di ogni tipo. Senza più implicazioni narrative, questi relitti o accenni isolati, anelli di catene di senso già dissolte e *memento* formali di cose irrimediabilmente perdute, potranno solo rifluire in nuovi abbinamenti e combinazioni, contiguità ulteriori e allegorie di nuova concezione: saranno passibili, in altri termini, di essere *riciclati* dalla *Traumarbeit* dello spettacolo. Di più, il gesto potrà prestare il suo guscio dinamico a nuove “ricette allegoriche” solo a condizione che si sia previamente esaurita la carica simbolica che portava. Logiche di questo tipo svolgono in *Café Müller* un ruolo strutturale determinante. Per quanto concerne precisamente la sequenza dell’abbraccio-caduta, accade che Dominique torni, prima del suo secondo assolo, a incontrare, abbracciare e perdere Malou (facendo uno sforzo particolarmente prolungato per trattenere il peso della donna, che cade comunque – come se la forma ormai cristallizzata di questa interazione fosse più forte della volontà di darle un corso differente). Di nuovo, nel momento di grande agitazione che precede l’ultimo numero musicale dello *Stück*, la coppia, all’incrociarsi per l’ennesima volta, torna a eseguire la stessa sequenza come di passaggio e spicciamente, quasi si trattasse del formato cinetico scontato più di una *coincidenza* tra personaggi nello spazio dato, che dell’*incontro* che aveva rappresentato all’inizio di *Café Müller*.

A questa economia poetica di reiterazioni e “figure dell’insistenza” (destinate a divenire un vero cliché del Tanztheater successivo) si rifà anche la drammaturgia musicale dello *Stück*. Bausch, che avrebbe abituato il suo pubblico a colonne sonore assai eterogenee e inconcepibilmente variopinte per tenore culturale e stilistico, si decanta in via del tutto eccezionale, qui, per pochi brani vocali di un unico compositore barocco: l’antologia dei pezzi scelti è di fatto così succinta che l’ultimo numero – l’aria della Notte da *The Fairy Queen* – si ripete addirittura due volte. Henry Purcell fu a suo tempo l’esponente paradigmatico di una specialità armonica chiamata opportunamente *basso ostinato*. Tutti i pezzi che conformano il programma musicale di *Café Müller* rimandano a questa forma musicale, la cui norma operativa è essenzialmente sostituire la parte del *basso continuo* – in cui la composizione barocca suole dispiegare le fondamenta armoniche della partitura – con un motivo melodico che si ripete ostinatamente per tutta la durata del brano. Sarà abilità del compositore ordire con la mano destra, nella parte riservata al “canto”, sullo schema che la mano sinistra ripete indefessamente, una linea melodica cangiante e in costante evoluzione. La tensione ipnotica, nei *bassi ostinati* della tradizione, tra la “coccitaggine” della base armonica e la peripezia o fraseologia melodica affidata al canto (in ultima analisi la “narrazione” che veicola) offre in sé un suggestivo correlativo sonoro alla contraddizione rivelatrice che, nella modalità di ripetizione bauschiana, si dà tra la costanza della forma gestuale e l’escursione, la peripezia del significato.

Ripetere il gesto con ostinazione lo forza a “cantare” tutti i suoi fantasmi, tutti i suoi significati sepolti o rimossi. La musica di Purcell s’illumina così di analogie poco meno che cliniche: il *basso ostinato*

ricorderà anche, in patologia, il principio per cui un sintomo apparentemente metamorfico e cangiante non è altro che la ripetizione travestita dello schema, del problema, del complesso soggiacente. La nostra storia personale è il falso movimento, l'autoinganno, la frenetica escursione semantica di una struttura incosciente il cui messaggio *insiste se stesso*, dissimulatamente, nelle mille variazioni sintomatiche che si sforzano di occultarlo: sulla sua ostinazione fioriscono innumerevoli melodie esistenziali.

In questo senso l'abbraccio di Malou e Dominique, più che un semplice *Leitmotif*, è un impagabile *exemplum* coreografico della nozione di *idea fissa*. La psicologia di *Café Müller*, se ne esiste una, si compone in fondo di un repertorio selettivo di "istantanee imperative" – immagini, pose, situazioni – cui i personaggi tornano compulsivamente, come animali alla loro tana, per sottrarsi a dinamiche penose o imbarazzanti³². Congiunture di questo tipo, in cui il comportamento letteralmente "si avvita" attorno alle sue ridondanze, hanno spesso l'effetto di rendere viscosa l'azione generale: rappresentano, per così dire, una versione temporale ed emozionale delle resistenze che lo spazio, con le sue ambagi materiali, oppone sia allo sviluppo dei comportamenti che all'esecuzione delle danze. Personaggi dello *Stück* la cui identità scenica sia così interamente strutturale o funzionale a questo problema di "stagnazione" dello spazio e del tempo da poterne assimilare il comportamento a un *Task Oriented Work*, sono Jean y Jan.

Gli angeli della cosmologia medievale garantivano, intervenendo con solerzia sulla pigrizia della materia, la mozione costante di questo universo e della sua Storia nella direzione in un qualche *telos* da reperirsi rigorosamente nell'assetto delle cose ultime. "Operatori" di un dispositivo che riduce a segni le storie che lo attraversano, Jean e Jan svolgono la bisogna analoga di eliminare, fluidificare, rimuovere - o mobilitare – gli "intoppi" che impediscono a *Café Müller* di giungere a compimento. Se Jean è, per così dire, il *revisore* dello spazio – chi lo svuota affinché danze e tragitti possano effettuarsi senza soluzioni di continuità – Jan è senza dubbio l'ingegnere *idraulico* del tempo dello spettacolo. Per assurdo, può dirsi che la sua unica ragione per opporre all'abbraccio di Malou e Dominique l'immagine di un lutto o di una perdita, sia di obbligare la coppia a "uscire dalla sua fissazione" e di consentire, letteralmente, che lo spettacolo si rimetta a "circolare" (analogamente, alcune delle *trouvailles* poetiche più folgoranti del Tanztheater bauschiano dipenderanno, negli *Stücke* futuri, da questa tendenza a modificare le logiche della quotidianità secondo parametri scopertamente metadiscorsivi: imporre alla vita le leggi e i requisiti propri della prestazione spettacolare). Al prezzo di un'impressionante escalation dinamica, la penosa immagine finale di Malou esanime dovrà insistersi finché non si esaurisca l'energia inerziale che spinge la coppia a tornare recidivamente sulla sua idea del migliore dei finali possibili.

32. Il catalogo di "fissazioni gestuali" di Malou e Dominique è abbastanza esteso: l'abbraccio già descritto; la posa di Malou prostrata sul tavolo del fondo dopo essersi spogliata della sottoveste; lo scontro di Malou e Dominique che cadono al suolo accovacciati; la posa di Dominique in ginocchio, che afferra le mani di Jan come in una figura di ballo; l'andatura di Malou che cammina come se "provasse" con i piedi una superficie irregolare e sconosciuta.

Un buon esempio di questa “recidività” dell’immagine è la silenziosa figura di ballo in cui Jan retrocede lentamente, trascinando per le braccia (come in una specie di tango) Dominique che sembra ancorato su entrambe le ginocchia a un punto fisso del suolo: allungando braccia a torso il più possibile per non “perdere” la presa di Jan, per ben due volte Dominique recupererà la esatta posa originaria, tornando con un colpo di reni ad aderire alle gambe di Jan. Si pensi, altresì, all’atipica sequenza di *portés* in cui Jan “trasla” per ben due volte un Dominique ritto e irrigidito, sollevandolo per la pianta dei piedi e depositandolo come una statua in punti differenti di una diagonale invisibile. In tutti questi casi, Jan fa il semplice gesto di *mobilizzare* accuratamente l’immagine fissa di qualcuno: cambiarle di posto nello spazio per cambiarla di posto nel tempo, ricucirne la discontinuità, reinsediarla nel flusso di un divenire.

La pregnanza di queste immagini congelate e schegge di vissuto il cui autismo “incanta” come un disco la diacronia dello spettacolo è così intensa, che Bausch non si trattiene dall’usarle, in certi casi, come “misure dello spazio”: grazie a loro può effettuarsi una mappatura sintomatica del luogo; grazie a loro può una volta di più “cronicizzarsi” la spazialità dello *Stück*. Così, certe immagini saranno recidive nonostante i cambi di circostanza e contesto, come se il corredo ossessivo dei personaggi, la loro collezione privata di gesti e immagini, fosse anche la loro unica maniera di spostarsi lungo gli assi dello spazio e di abitarlo: a questo scopo, con o senza l’intervento di Jean e Jan, una stessa azione sarà a volte *rilocalizzata* drasticamente, ripetuta fuor di contesto in ubicazioni *altre* rispetto all’ubicazione d’origine. In altri casi, si tratterà di “orizzontalizzare” dinamiche che si erano presentate verticalmente, come se elevazione ed estensione – tempo e spazio, chissà – fossero intercambiabili (è il caso delle insistenti “cadute” al suolo di certe pose o abbracci che si eseguono stando in piedi); o di trasferire a un supporto verticale – soprattutto alle pareti – azioni abitualmente inerenti al suolo (per esempio le camminate di Malou).

Il sintomo, in altre parole, si adatta allo spazio dato nel modo più paradossale possibile, parassitandolo e ignorandolo allo stesso tempo. Lo spazio, a sua volta, resiste a questi sintomi senza modificarli qualitativamente, e piuttosto limitandoli, contenendoli *quantitativamente*. Sul finale del suo secondo assolo, per esempio, Dominique si sposta verso il muro di destra con una frase ripetuta – quasi un *walking step* – che ricorda già di per sé un atto convulso di “misurazione” (l’arco del *port de bras* traccia una specie di ampio emiciclo da un lato all’altro del corpo). Quando a causa della barriera materiale della parete non gli rimane altro spazio, Dominique continua a eseguire il suo modulo fraseologico, colpendo energicamente la parete con tutto il corpo, come se la sua sequenza di spostamento sopravvivesse per inerzia e compulsione ai limiti oggettivi dello spazio.

Così pure, se certe ridondanze del Tanztheater possono giudicarsi prudentemente *slapstick*, è perché la frizione che si è detta tra materialità dello spazio e automazione dei gesti non può a sua volta non ricordare la teoria di Henri Bergson sul riso come esorcismo istintivo dell’inquietudine che suscita ogni

impressione di *meccanizzazione dell'umano* (Bergson 1900: 37-66), tutte le volte in cui un soggetto vivo continua a fare quel che stava facendo senza realizzare gli ostacoli, gli impedimenti e pericoli che gli vengono incontro (Wile E. Coyote rientra in questa categoria); tutte le volte in cui lo stesso soggetto smarrisce ogni autocontrollo cinetico o organico (di qui il riso sulle cadute, sulla merda, sulla morte e sul sesso).

La vera epitome di questi aspetti comico-assurdi e paradossalmente “metrici” della ripetizione è, negli *Stücke* di maggior estensione, il cosiddetto *Bauschreigen* o “ronda Bausch” (Gradinger 1999): una sfilata sinuosa della compagnia – processione, farandola, parata o *rigodon* – lungo il palcoscenico e in qualche caso lungo i corridoi di platea. Felliniana, studiamente prolissa e normalmente eseguita con musica da ballo (una *petite musique*, direbbe Céline), la ronda suole presentare una maliziosa sequenza di minuzie e bagatelle gestuali, che gli interpreti ripetono procedendo rigorosamente in fila indiana: impagabile assortimento di tic relazionali, formule di cortesia, espressioni di narcisismo sociale, gesti infantili e auto-indulgenze di ogni classe. Con la sua serializzazione ferocemente spensierata di maniere (buone e cattive) che la danza trasforma in ornamento, il trenino dei cliché sociali e sentimentali diventa a tutti gli effetti il *divertissement* di una società che balla ostinatamente, in direzione della morte, il suo repertorio di vanità e insensatezze “approvato” dalla musica: la sua *Totentanz*.

Giocando così, su un margine sottile tra lutto e allegria, tra destino e capriccio, il dispositivo seriale del *Reigen* inscena a conti fatti il tipo di “strategia fatale” che Jean Baudrillard esemplifica alla fine degli anni ‘80, immaginando quale sarebbe l’effetto di seguire uno sconosciuto in strada copiandone minuziosamente tragitti e movimenti, per constatare che qualunque gesto altrui, mentre se ne disconoscano le motivazioni, è semplicemente assurdo (Baudrillard 2007: 120-122). A sua volta, proprio l’esperienza di questa riproduzione senza cause apparenti permetterebbe di captare, nella forma di ogni azione umana, una fatalità soggiacente (un *motivo* in senso musicale o ornamentale) che è già, a conti fatti, una potenza di danza: la forma straniata, il doppio immemorale, la causalità sospesa o revocata di ogni gesto di vita. La *Danse Macabre* dei secoli XIV e XV corroborava in fondo la duratura usanza di chiamare “danza” l’agitazione vana, la frenesia meccanica e festosa di un’esistenza intossicata dall’attaccamento all’immanenza e alle sue immagini.

Torna alla mente il giudizio sulla danza e sulle sue implicazioni antropiche dell’ultimo dialogo platonico, dove si afferma che è impossibile sapere se gli dei crearono gli uomini semplicemente come giocattoli o in vista di fini superiori. È d’altronde evidente che dette creature, ignoranti di tutto, vivono appese a un filo e che le speranze, le paure, le pene e allegrie che le fanno danzare sono le trazioni di quel filo: la danza è semplicemente la liturgia della loro insufficienza congenita, un omaggio religioso al dono divino dell’inconsistenza, che affranca gli uomini dalla pena di essere lucidi (*Leggi* 644DE).³³

33. Per un’analisi dettagliata di questo motivo in Platone cfr. Dodds 2004: 137-138.

Se Kurt Jooss aveva invocato la *Totentanz* storica per paragonare con una prestazione coreo-drammaturgica la facoltà della morte di sincronizzare la giostra delle aspirazioni e dei fallimenti umani, il *Bauschreigen* come “*Totentanz* da sala” abbraccia il revival dei temi macabri nelle forme di un *understatement* inquietante, che rinnova il giudizio di ambivalenza circa le transazioni mimetiche tra danza e vita. Concepita così, come ricompilazione fatale e vanificazione dei gesti dell’esistenza, la danza diviene l’aspetto più propriamente “teatrale”, il più esasperatamente mimetico, del Teatro Danza: il segno che assorbe, trasfigura, consola e alleggerisce le manifestazioni dell’esistenza, a costo di lasciarne evaporare i contenuti; la strana forma di una *vitalità senza vita*.

8 Figure della reviviscenza

Si può ipotizzare che le due “istantanee” di Malou e Dominique (l’abbraccio e la perdita) non siano solo le immagini vicarie di un inizio e di una fine, ma le rappresentazioni fedeli di un desiderio e di un fatto (il desiderio di un’unione definitiva e indissolubile – il fatto di una perdita irreparabile); che a conti fatti la *dose of reality* imposta pazientemente da Jan intenda emancipare gli amanti dalla nostalgia che li paralizza; che Malou e Dominique, perdutisi nella notte dei tempi, si siano incontrati nel più strano dei posti possibili per sincronizzare di nuovo la loro storia e non vogliano ammettere l’irrimediabilità dell’evento che la interrompe. A questa lettura “funebre” di *Café Müller* non sarebbe estranea la situazione già menzionata della “foto di gruppo con cadavere” del trio Dominique-Nazareth-Jan, seduto attorno al tavolo a inscenare una specie di veglia per Malou giacente. *Café Müller* trabocca di falsi finali analoghi. Si tratta a volte di veri e propri congelamenti, apnee alte del dispositivo. Un “ombelico cronico” di questo tipo è la sequenza, a metà dello *Stück*, in cui lo spazio rimane quasi completamente vuoto (salvo per Malou prostrata su un tavolo – una delle sue immagini recidive -). Quasi in risposta a questa nuova narcolessi dell’azione, Pina raggiunge il vano a fondo scena e ne spinge per un minuto la porta girevole, trascinata a sua volta un po’ giocosamente dall’inerzia di questo movimento circolare, che la rigetta verso la scena: come se si trattasse, con questa azione meccanica, di “riavviare” in qualche modo il motore in panne dello spettacolo, girarne la manovella simbolica, dar nuovamente abbrivo alle circolazioni, le isteresi, i ritorni che costituiscono il suo universo. Ai cigolii della porta girevole rispondono, come diagrammi di un risveglio dell’azione, le contrazioni ritmiche, i singulti della schiena nuda di Malou seduta. E lo spettacolo riprende da questo punto.

Incatenati alle loro immagini ridondanti, prigionieri di una cronicità interiore che non quadra con il tempo oggettivo dell’azione, i personaggi di *Café Müller* sono in fondo tutti impegnati in una “traversata della fantasia” lacaniana: l’ordalia mentale della coscienza quando tocca con mano l’oggetto della sua ossessione, la “scena radicale” che la assedia, frastornandone le negoziazioni con la realtà (Žižek 2011); il gesto di chi attraversi lo schermo cinematografico che raccoglie le sue proiezioni per scoprire

che nasconde solo un muro.

Le resistenze o reticenze materiali dello *Stück* compongono, in quest'aspetto, una specie di "terapia d'urto": assicurano l'esperienza traumatica e necessaria di toccare con mano la materialità del mondo e l'immaterialità dei desideri. "Traversata della fantasia" quasi letterale è quella che inscena Jan quando solleva Malou per sostenerne la camminata sospesa lungo il corpo e il volto di Dominique disteso; camminare sul corpo dell'amante sfiorandolo con i piedi equivale in un certo senso a "superarlo", *realizzarne l'irrealtà*. La danza non ha mai illustrato con tanta forza la plasticità del ricordo e le oscillazioni del tempo mentale come nel momento in cui Jan, terminata questa traversata, *riavvolge* l'azione, aiutando Malou a rifare a ritroso lo stesso percorso lungo l'asse del corpo di Dominique.

Sottomettere *Café Müller* all'eloquenza di *topoi* analitici come il sogno, la fissazione, la fantasia, il sintomo corrobora alla lunga la tesi, segnalata da alcuni, di una sottile prossimità fenomenologica del mondo poetico di Bausch all'Oltremondo della tradizione occidentale. Che *Café Müller* rappresenti a conti fatti una strana variante dell'Aldilà non è un'ipotesi del tutto peregrina. Nel Medio Evo Dante volle che l'Oltremondo fosse un fantasmagorico comprensorio ontologico i cui abitanti sottostavano alle norme di un tempo circolare e isteretico, sotto l'ingiunzione – divina e poetica - di rivivere i gesti concreti, le azioni e le parole che ne avevano determinato il destino ultraterreno, "fissati" alla condanna o beatitudine di tornare per sempre selettivamente a un solo gesto, una sola immagine, immodificabili (Auerbach 1963: 174-220; Fratini 2014: 100-108). Di questa intersezione impensabile tra la generalità dell'ordine divino e la particolarità dell'umano, tra perpetuità e istantaneità, si sostanzava, secondo Auerbach, la conversione di ogni dannato e beato in *figura*.

Precisamente le fenomenologie della ridondanza, le logiche della moltiplicazione e condensazione, i processi di spostamento, trasformazione e "supplizio" costituiscono il corpo di procedimenti in cui, come assi differenti, la *Traumarbeit* freudiana, la retorica classica e la rappresentazione ultramondana convergono su un paradigma comune di figuralità. La metafora benjaminiana del *chiffonnier* (che assembla la spazzatura della storia per dar vita a nuove significazioni metacroniche) – vero archetipo delle operazioni che costituiranno la drammaturgia della danza a partire dal Tanztheater - non dista molto dalla tesi di James Hillman che l'esperienza onirica sia a suo modo un "viaggio al mondo infero": *catabasi* per cui la psiche si avventura nel paesaggio delle sue figure notturne, fatte dei residui della coscienza diurna e coreografate dalla Morte, formidabile straccivendola della vita mentale (Benjamin *PW* 441; Hillman 1988: 29-68) e insuperabile editrice di montaggi analogici (Pasolini 1972). Il travaglio poetico di Bausch non è estraneo a questo grimorio di procedimenti psichici, morali e formali. Tutte le letture di *Café Müller* che rimandino a questo paradigma (lo *Stück* come dispositivo metadiscorsivo, come aneddoto psico-sociale, come parabola onirica, come apologo ultramondano, come montaggio di materiali residuali) saranno ugualmente difendibili.

Se per esempio facessimo valere l'ipotesi dello *Stück* come scenario "postumo", Malou e Domini-

que potrebbero leggersi persuasivamente come due anime di amanti messe a dibattersi tra i frammenti memoriali e le istantanee di un vissuto sentimentale. Considerati i molti malintesi e incongruenze dinamici di questo incontro, potrà altresì pensarsi che, per così dire, non hanno realizzato la morte uno dell'altro e per questo il loro *rendez-vous* è votato a un'asimmetria (o a una super-simmetria) invivibile.

Costellato dal supplizio della realizzazione e de-realizzazione, il mondo di *Café Müller* è vagamente purgatoriale: una *salle des pas perdus* in cui si viene a rimpiangere, esacerbare e infine lasciarsi dietro gli affanni del mondo, ad attraversare la fantasia di esser vivi e separare per sempre le figure senza tempo della vita dal loro significato temporale o trascendere una volta per tutte la *durata* soggettiva degli eventi nel ciclo oggettivo di un *tempo* finalmente univoco e, a modo suo, pacificato.

In questo senso il *Café Müller* condensa con straordinaria economia di mezzi un *modus operandi* che Bausch aveva collaudato a grande scala in *Blaubart*, e che applicherà regolarmente alla sintassi di tutte le pièce degli anni '90: una specie di architettura parametrica. Secondo questo schema, la prima parte dell'azione *espone* in maniera asseverativa i motivi che confluiranno nell'ecosistema semantico dello *Stück*. Il calibro dei motivi in questione è volutamente eterogeneo (gesti, immagini, oggetti, frasi coreografiche, persino "scene" intere). In un primo momento, gli spettatori crederanno che lo spettacolo non è altro che un centone disordinato di semantemi. In questa fase va agglutinandosi un vocabolario succinto e asimmetrico di termini e lemmi che è il *bric-à-brac*, la spazzatura il cui riciclo servirà a formulare l'enigma, l'allegoria del pezzo: le figure della sua danza semantica. Trascorsa questa fase di esposizione, si intraprende il lavoro di centrifugazione, distillazione e ricombinazione dei materiali: la *Traumarbeit* o "psicopatologia" dello *Stück* (Sanguineti 1993), la sua tergiversazione figurale, il "tormento" della sua materia. Non è un caso che, nei grandi formati degli anni '80, il *Reigen* che raggruppa tutta la compagnia in una specie di "assurdità concertante" sia quasi sempre la culminazione di questo segmento operativo dello spettacolo.

Il contraltare dell'ordine di contiguità pura celebrato nel *Reigen* è l'altro *topos* fraseologico di Bausch: il momento di caos dinamico, il *mad minute* in cui si rimescolano e fluidificano tutti i materiali "viscosi" esposti precedentemente dallo *Stück*. A partire da questo concitato *remix*, i pezzi entrano generalmente in una fase di decompressione: i motivi si fanno leggeri, intercambiabili e riciclabili, come se la loro sintassi residua si ammortizzasse in una relazione interamente paratattica, come se la loro escursione violenta per le strettoie del senso sboccasse in un *plateau* di insensatezza, rassegnazione, finanche riconciliazione. I segni a questo punto si svincoleranno definitivamente sia dai significati originali che dalle persone: cessando di appartenere a qualcuno o di significare qualcosa, cesseranno anche di costituire una segnaletica – andranno letteralmente in tutte le direzioni e in nessuna.

L'ultima parte di *Café Müller* offre vari esempi del tipo di situazione entropica in cui qualunque metatesi, qualunque *lapsus* del sistema appare possibile: l'abbraccio di due persone accovacciate che cadono su un fianco è eseguito da Dominique non più con Malou ma con Jan; Jan percorre la scena

riproducendo l'andatura nevrotica di Nazareth; Dominique e Malou riprendono aneddoticamente le sequenze dell'abbraccio-caduta e dei *portés* contro la parete.

Lo scambio finale di ruoli tra Pina e Nazareth, che consente alla seconda di "normalizzarsi" abbandonando tranquillamente la scena mentre la prima si sobbarca i segni distintivi di ambedue, è la più eloquente di tutte le metatesi inerenti all'ultima fase dello *Stück* e l'indizio più chiaro della sua omeostasi terminale: le unità discrete di informazione, le differenze che punteggiavano il suo ecosistema semantico si ritrovano come ammortizzate nello spazio "liscio" di un mimetismo definitivo, di una specie di "indifferenza strutturale". Proprio in questa indifferenza dei segni si gesta, in un certo senso, l'ultimo messaggio dello *Stück*, la tesi misericordiosa che contiene e supera tutti i suoi contenuti. È come se gli anacronismi (di storie, personaggi, luoghi e azioni) che fermentavano tempestosamente nell'universo di Bausch avessero cercato tutto il tempo di maturare quest'unica possibilità di sincronia terminale: una coerenza "sospesa", una ragnatela metodicamente intessuta di relazioni inopinate tra elementi.

Se fa fede la metafora usata sin qui della *Traumarbeit*, quando la fraseologia bauschiana risolve i suoi motivi in una specie di gravitazione universale, il sogno o l'incubo scenico che ne risultano staranno in fondo, come i sogni e gli incubi reali, suggerendo l'eventualità inquietante che di là dai messaggi discreti e interpretabili esista un abisso di catene significanti così profondo da poter contenere in potenza qualunque significato. L'inconscio non seleziona contenuti "finiti" che per lasciare affiorare gli "insiemi infiniti" cui invariabilmente rimandano tutte le sue manifestazioni. I lavori di Bausch, parimenti, non fanno che ricondurre progressivamente le asimmetrie logiche dei materiali a una specie di *logica simmetrica*, in cui tutto è finalmente passibile di rimandare vertiginosamente a tutto. E in cui tutto assume la forma omeostatica del sogno (Matte Blanco 2000).

Lo *Stück*, letteralmente, *si addormenta per continuare a sognare senza fretta la fluttuazione di tutti i suoi segni*. Non può sorprendere che questa ultima metamorfosi, in *Café Müller*, avvenga sulle note dell'aria della Notte da *The Fairy Queen*, il cui testo allude a concetti come il mistero, la pace, il segreto, il riposo, il sogno: l'unico luogo in cui *l'insistenza smette di trovare – e di significare – una resistenza*, l'unico luogo in cui, a conti fatti, ogni discrimine tra segni della danza e segni della vita si riassorbe in un'assenza incantata di attrito ulteriore, non già perché le cose smettano di significarsi, ma perché il loro significato è oramai l'evento "emergente" di un sistema abbastanza intelligente da avere metabolizzato e ordinato tutti i segni in una circolazione satellitare, potenzialmente infinita.

La forma grafica di questa cosmicità terminale sarà, alla fine di *Café Müller*, la ripetizione *ad infinitum* della "traversata della fantasia" eternamente reversibile di Malou sul corpo di Dominique presso la porta girevole, allegoria di un tempo già liquido e senza storia, e della caffetteria di Bausch come luogo che rimanda sempre a se stesso, facendo circolare tutto ciò che cade nel suo campo di gravitazione semantica: spazio di un tempo che si morde la coda, il cui necessario correlativo dinamico

sarà, come in questo caso, non già l'immobilità, ma un'azione letteralmente *definitiva* (cioè sprovvista di fine), l'azione ritornante di Dominique, Jan e Malou nel crepuscolo di una soglia, l'erranza di Pina nell'oscurità di un locale.

9 Figure della danza

Affinché questo notturno di *Café Müller* assomigli a un timido oracolo circa il senso del Tanztheater, bisognerà soffermarsi infine su Pina e Nazareth. Per ubicarne il ruolo nel complesso sistema figurale dello *Stück*, sarà opportuno ricorrere una volta di più, con un gesto di anacronismo volontario, ad aspetti "datati" della danza tedesca.

Stupisce che, nonostante le indubbie attinenze del mondo poetico di Pina Bausch a concetti come quello di resistenza e di sforzo, a nessuno sia occorso di applicare foss'anche metaforicamente a *Café Müller* le categorie analitiche che Laban riunì a suo tempo in quella "teoria dello sforzo" che fu parte considerevole del bagaglio pedagogico investito da Jooss nei programmi della Folkwang Hochschule³⁴. Nell'ambito di quella teoria, e nell'abbozzo di una tassonomia dei fenomeni cinetici e gestuali, Laban conìò la suggestiva categoria di *shadow move*. "Movimenti ombra" (o ombre di movimento) sarebbero, tecnicamente, tutti gli sforzi intesi a complicare, in termini totalmente preterintenzionali, l'effettuazione dei movimenti intenzionali: residui di attività muscolare (la cui natura è soprattutto contrattiva o convulsiva) che stanno all'azione volontaria come l'inconscio al pensiero logico. Configurati sintomaticamente, i movimenti ombra si abbinerebbero dunque come compagni segreti, in condizioni normali, all'esecuzione di qualunque gesto dettato, spiegato o giustificato dalla coscienza individuale (Laban 1960: 85; North 2011: 257-265).

Come archivio carnale di una storia (esperienze, traumi, ricordi), il corpo è la massa opaca che nessun impulso intenzionale di movimento potrà "irraggiare" senza proiettare, in imprevedibili localizzazioni somatiche, un'ombra, un'eco, una risonanza. Questa risonanza, contraria per definizione a ogni economia di sforzo, è già in sé una *vanitas dinamica*. Il corpo del *freier Tänzer* – diafano o glorioso se si analizza secondo modelli teologici (Agamben 2009; Fratini 2015) – sarà un corpo "libero" perché emancipato da tutte le ombre passibili di contaminare la prestazione cinetica della vita quotidiana: memorie muscolari accumulate dalla frequentazione della realtà, eccessi o carenze di energia inerenti le alterazioni emozionali momentanee, tic, smorfie e gesti automatici, tutto quanto attestati, insomma, della radicata propensione individuale alla dissipazione, tutto quanto "addossi" a un impulso primario

34. Se è vero che la poetica di Jooss, vivaio della *Weltanschauung* bauschiana, finì per allontanarsi sensibilmente dalle utopie astratte e socio-comunitarie che innervarono il pensiero di Laban, non è meno vero che Jooss ebbe tempo e occasione di assimilare in profondità gli elementi oggettivi della teoria labaniana a Monaco (negli anni di assistentato), a Berlino e infine a Dartington Hall. Questa cosmovisione cinetica era sicuramente parte del suo *background* teoretico quando nel dopoguerra tornò ad assumere la direzione della scuola di Essen.

di oggettivazione un impulso secondario completamente soggettivo quanto a origine e significato.

Se la nozione labaniana di economia dinamica ottempera a suo modo al vasto progetto di normalizzazione sociale portato avanti dalle discipline fisiche e ginniche della *Körperkultur* tedesca (Casini Ropa 1990) e se eredita la persuasione dalcroziana che l'euritmica potesse trattare *gestalticamente* i disequilibri psichici e le inadeguatezze sociali di un corpo de-sincronizzato rispetto al mondo, l'insieme dei movimenti ombra dovrà includere, in senso figurato, anche le affettazioni sociali e qualunque gesto vano (strutturalmente improduttivo, inutile o semplicemente ipocrita) che esprima l'inanità del desiderio che lo detta. Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che il vero scopo di Bausch, quando seleziona *locations* e paesaggi inerenti all'area semantica del tempo libero (sale da ballo, cinema, palestre, prati, giardini, caffetterie, campings ecc.) è isolare la temperatura gestuale e comportamentale di un'umanità sottratta alla cornice oggettiva della cinetica "lavorativa".

Ora, nonostante lo sforzo igienico di Laban per immunizzare il gesto danzato dalle patologie del gesto quotidiano, sviluppare tutti i corollari del suo teorema cinetico equivarrà ad ammettere che il movimento ombra più incoercibile è a conti fatti la danza stessa: il gesto – improduttivo per definizione – che esprime un'aspirazione umana sempre sconfitta, eppure invincibile, un'irresistibile vitalità *resistita* in ultima istanza dalla morte. Paul Valéry in fondo la definì come "*l'art d'organiser des mouvements de dissipation*" (Valéry 1938: 23-25). Il più umano, il meno animale dei nostri gesti è anche l'epitome di una disgraziata incapacità di economia energetica.

Così, mentre Jooss si manteneva fedele all'idea labaniana che la miglior maniera di caratterizzare attraverso la danza, di creare "personaggi coreografici" fosse in sostanza ricostituire la famiglia di ombre che conformano la loro idiosincrasia cinetica, Bausch eleva il paradigma a quote inaudite di coerenza, non solo perché il suo repertorio prossemico restituisce alla danza mille ombre gestuali attinte al balletto della vita sociale, ma anche perché tratta come un'ombra, come una dissipazione qualunque gesto (danzato e non) che nell'esistenza individuale esprima l'appassionato fallimento della comunicazione, del contatto, dell'amore. Il Tanztheater è dunque sede di un prepotente riscatto degli statuti poetici di cui le ombre avevano goduto nel passato remoto della storia del genere (nel balletto romantico innanzitutto). Tornano a essere ciò che avevano, secondo l'antropologia culturale, rappresentato per secoli: fantasmi, spettri, gemmazioni tragiche, tracce, facce oscure della medaglia del corpo, impregnazioni di un vissuto, incoercibili persistenze di un *Erlebnis*. Ogni ombra, nel teatro di Bausch, diventa danza. Ogni danza diventa ombra. E in un commercio d'ombre tra la vanità di vivere e quella di danzare risiede il suo nucleo poetico.

Votati come appaiono a una *quête* emozionale, a un *vain combat*, i personaggi di Bausch finiscono tutti per articolare, fisicamente e figuratamente, differenti paesaggi di sforzo (più o meno oggettivo) e differenti tracciati d'ombra (più o meno soggettiva). Malou e Dominique sono l'espressione di una dialettica specialmente intensa tra queste due istanze: spinti in ogni momento dalla promessa disattesa

di incontrarsi, imbevuti di memoria, nostalgia e rimorso, quando percorrono le *Lichtungen* (le radure) dello spazio e del tempo stanno di fatto compulsando un chiaroscuro spazio-temporale, fatto di eccessi e deficienze; il loro bosco di tavoli e sedie è la “casa della luce” – *lucus* – perché è anche e soprattutto un luogo d’ombra. Applicando lo stesso parametro, Jan e Jean saranno viceversa le figure “funzionali” ed efficienti in cui lo sforzo si dà nella forma probabilmente più pura, la meno “umbratile” possibile: la loro prestazione non è propriamente “danzata” in nessun momento dello spettacolo.

Agli antipodi di questa qualità prestazionale, il ruolo di Nazareth resta interamente circoscritto al catalogo “corrivo” dei movimenti-ombra: il suo incedere insicuro (accentuato da vanità come i tacchi o la parrucca), i suoi gesti erratici, il suo affanno di adattamento al tempo e luogo dell’azione, il fallimento della sua strategia di seduzione (in ritardo sul percorso di Dominique che sta “cercando” Malou), i suoi spasmodici tentativi di rendersi utile nei momenti di crisi, come il secondo assolo di Dominique, agitandosi, spostando le sedie sbagliate, aprendo o puntellando porte che nessuno attraverserà. La sua dimensione è davvero il *contrattempo*.

L’unico desiderio che sembri affiorare da questo arsenale di inconcludenze, è precisamente il ballo. Nazareth lo esprime in due occasioni: quando, al ritrovarsi sola, improvvisa una piccola coreografia (reminiscenza lievemente imbranata di una danza forse più vista che vissuta) e s’interrompe di colpo, come per evitare di essere sorpresa in una situazione imbarazzante, e quando, verso la fine dello spettacolo, torna a ballare con meno timidezza e per più tempo, nonostante l’irruzione di altri personaggi, che non sembrano vederla.

In nessun caso Nazareth riesce a “danzare” nel vero senso della parola. Setacciati dall’incertezza, i suoi gesti ricordano piuttosto nebulosamente la qualità d’azione cui i ballerini si riferiscono con il verbo “marcare”: l’abbozzo mnemonico, l’ombra di una danza. Impuro, incompiuto e appocato, l’accenno di ballo di Nazareth intenerisce perché dice molto del ruolo della danza come anelito “ornamentale” che fiorisce nei margini della nevrosi quotidiana. Al tempo stesso, è proprio questo recalcitrante desiderio di danza, che abita l’estremo inferiore della gamma dei movimenti possibili (ombra, dissipazione e vanità), ciò che con più forza contribuisce a fare di Nazareth e Pina il sistema binario più emblematico di *Café Müller*, l’abbinamento nelle cui antitesi si cristallizzano i parallelismi più imprevedibili. Sarà utile enumerarli: il costume di Pina ricorda una camicia da notte, mentre quello di Nazareth è urbano, diurno e goffamente mondano; Pina non abbandona in nessun momento la scena (neppure, emblematicamente, quando “esce” per la porta girevole), mentre la costante di Nazareth è “arrivare” o “andarsene”, o fuggire (andarsene sarà anche la sua ultima azione); entrambe passano completamente inosservate al resto dei personaggi, ma allorché Pina non sembra letteralmente coinvolta dagli altri e dalle loro tribolazioni, Nazareth è la figura più sconsolatamente “relazionale” e mimetica di tutto lo *Stück*: invano cerca di essere riconosciuta e trovare punti di connessione con quelli che incontra o di imitarli, *come se fossero reali*. Persino il suo *look* vistoso e i suoi gesti (danze comprese) sembrano riman-

dare al programma inadempito di assomigliare a qualcosa o a qualcuno: di *essere concretamente ciò che non è*. La sua attenzione è, per così dire, strabica ma sempre acuta (è di fatto l'unico personaggio che dia la sensazione di "vedere" *tutti* gli altri). Pina possiede viceversa l'astrazione specifica e fantasmatica di una dormiente. Non dà mai la sensazione di essere cosciente della materia, organica e inorganica, in cui si imbatte. Come nel sonnambulismo clinico, è come se il luogo fisico della sua azione non corrispondesse al luogo mentale in cui si svolge: uno scenario onirico occulto a chi la osservi aggirarsi, ignara del pericolo, per paraggi pericolosi come il proverbiale cornicione di un palazzo. Il sonnambulismo sarà per questo un'allegoria folgorante degli statuti mimetici della danza per come li percepisce il Tanztheater: riprodurre gesti che sarebbero mimeticamente comprensibili se se ne conoscesse il contesto reale d'origine e che sembrano astratti unicamente perché quel contesto si è frattanto eclissato o *sta essendo solo sognato*.

La mitica imprudenza della sonnambula è lasciarsi possedere da un movimento che, senza essere discontinuato o deliberato da alcuno stato di veglia, è nondimeno oggetto di un'esperienza psichica assolutamente vivida. La sua azione si vive interamente come un "atto di passività". Così, gli impatti di Pina (a differenza di quanto accade per Malou e Dominique) non sono mai propriamente traumatici: rimbalza leggermente sulle pareti, i tavoli e le sedie. Le collisioni conferiranno semmai alla figura un impalpabile diagramma di ondulazioni, come se il corpo che le riceve fosse lievemente più "diffuso", più invertebrato di un corpo in carne e ossa (la tunica di Pina è anch'essa pensata per nascondere il più possibile i punti di appoggio al suolo).

L'unica ragione per cui *Café Müller* possa prescindere da una presenza animale che incarni la simbiosi paradossale tra un corpo e il suo habitat, tra un essere e il suo ecosistema materiale e poetico, è che questo ruolo di totem viene assunto, nello *Stück*, dalla persona stessa della coreografa: è lei l'animale, il *genius loci*, la presenza impalpabile che irraggia le aporie di tutto un intorno senza letteralmente "accusare il colpo" delle relativizzazioni, resistenze e reticenze che quell'intorno infligge ad altri. Precisamente in virtù dell'"assenza" ubiqua e sensibile che sembra caratterizzarla, se da un lato Pina non costruisce né distrugge deliberatamente nessuna "relazione" con i personaggi che sciamano nello spazio della caffetteria, appare dall'altro come lo specchio infranto che rapsodicamente capta e duplica le azioni di tutti loro. Questa dinamica si fa più che perspicua durante il grande assolo iniziale di Malou: muovendosi su un piano arretrato della scena, Pina riproduce a stralci i movimenti, i *port de bras* e le prostrazioni di Malou, offrendo di tutti questi frammenti non già la copia esatta, ma il *delay* dinamico – una versione, per così dire, analogica e a bassa fedeltà. È come se tutti i gesti che in Malou configurano un denso sistema di resistenze o riluttanze (interiori ed esteriori) riverberassero su Pina, a pochi secondi di distanza, in un'eco cinetica, una "desinenza prossemica", che li alleggerisce di parte del loro affanno, e che sembra sprovvista dell'intensità materiale o ponderale, degli scarti violenti che caratterizzano l'assolo in primo piano. È come se, dopotutto, mentre Malou precipita irresistibilmente

in gesticolazione qualunque movimento di danza, Pina riuscisse a trasfigurare, distillare, depurare come danza perfino i gesti più penosi.

Se, come alcuni hanno affermato, la sua funzione è di incarnare un'allegoria della Morte, sarà soprattutto perché incorpora il vasto memoriale delle forme che si sussumono dai gesti della vita per sopravvivere alla loro estinzione e all'estinzione del loro significato. Se viceversa, come pure è stato detto, incarna una allegoria della danza, sarà perché la danza è la forma sognata della vita, la sua ombra generale: il riflesso inesatto e consolante dell'esistenza, che si dà sempre *après coup*, l'impalpabile *figura della vita*, che ha abdicato dalla densità, dal peso e dalla relatività delle intenzioni univoche, per significare infinitamente, per volgere eterna la danza inconclusa di ciascuno.

Non è un caos che l'unico vero e proprio assolo di Pina si dia sulle note di *When I am laid in Earth*, l'ultima aria dal *Dido and Aeneas* di Purcell. La frase più insistita dell'allocuzione di Didone morente a Belinda – “*Remember me, but forget my Fate*” (Ricordami, ma dimentica il mio destino) – dice sconsolatamente il suo desiderio di essere, nel ricordo, più un'immagine imperitura che una storia di abbagli sentimentali, un'ombra felice anziché una carne infelice.

Ma se è lancinante, dei gesti umani, l'anelito di rivivere in danza, la poetica di Bausch non predica con meno forza il principio opposto: la metamorfosi di ogni danza in *gestum*, participio di un verbo latino (*gerere*) che significa al tempo stesso portare, sostenere, sollevare, *gestare*. Rappresentata con la maggior purezza possibile da Pina, la danza torna alla più umana delle sue missioni possibili: quella di raccogliere, sollevare, sospendere l'inerzia di tutte le azioni che, mentre viviamo, sono ancora “mezzi” in vista di un fine quasi sempre disatteso, di esporre come un bene sacro la vanità dei nostri gesti, dei nostri “poveri strumenti umani, avvinti alla catena della necessità”, direbbe Vittorio Sereni e di esibire in ultima istanza “una *medialità*; *rendere visibile il mezzo come tale*” (Agamben 1996: 52). Votata a questo compito delicato di mantenere i gesti della vita in sospeso tra desiderio e compimento, tra speranza e rimpianto, di riscattare dal nulla e gestare senza tempo i gesti che scarta la vita, la danza non sarà più il territorio cosmetico dei *fini senza mezzi*, ma l'ultimo rifugio metafisico dei *mezzi senza fine*.

Nazareth e Pina saranno così l'immagine vivente di due istanze che qualunque Teatro Danza maturo tratterà come aspirazioni gemelle: anelare dai luoghi della vita a una vita *altra* che è già palpabile nella danza; e dai luoghi della danza sognare una danza che già si gesta nel movimento della vita.

Queste due linee infinite non possono che incontrarsi nel finale di *Café Müller*, quando Nazareth riveste Pina dei segni (parrucca e cappotto) che l'avevano finora mantenuta entro i limiti della vita e della sua inadeguatezza. La signora dai capelli rossi che era *ombra in tutto* coincide infine con la sonnambula che era *l'ombra di tutto*: i sintomi caotici dell'esistenza riposano sull'unico sintomo che possa assorbirli, contenerli, trasfigurarli. Vita e danza si sovrappongono in una notte comune a entrambe, fatta di echi e riflessi. Chissà, forse è questa l'eternità (perché lo spazio si eclissa e resta solo il tempo – perché Jean ha esaurito le sue funzioni e rimane solo Jan). E chissà, forse è davvero una figura della

morte questa che vaga nella penombra dell'epilogo. Se così fosse, *Café Müller* avrà gestato quasi religiosamente il messaggio di un'intera poetica. E il Tanztheater sarà stato l'anacronismo strutturale della danza d'occidente (il suo Aldilà, in un certo senso) dichiarando una verità semplice e sacra: che la danza è la forma vissuta dell'Aldilà di tutto ciò che vive.

Bibliografia

- Abeele, Marten Vaanden, *Pina Bausch*, Plume, Paris 1996.
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
- Agamben, Giorgio, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53.
- Agamben, Giorgio, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II, 2*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Alonge, Roberto, *Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, trad. di D. Guillerme, L'Arche, Paris 1993, pp. 96-107.
- Auerbach, Erich, *Figura*, in *Studi su Dante*, trad. di M. L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 174-220 (ed. or. *Instanbuler Schriften*, 1944).
- Barja, Juan – Calatrava, Juan (a cura di), *La danza de la Muerte. Hans Holbein*, Abada, Madrid 2010.
- Banes, Sally, *Steve Paxton: Physical Things*, in «Dance Scope», n. 13, inverno-primavera 1979, pp. 11-25.
- Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, in «Communications. Recherches sémiologiques», n. 4, 1964, pp. 91-135.
- Baudrillard, Jean, *Les stratégies fatales*, Grasset & Fasquelle, Paris 1983.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk (Vollständige Ausgabe)*, Suhrkamp, Frankfurt 1991.
- Bentivoglio, Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1985.
- Bentivoglio, Leonetta, *L'altra danza di Pina Bausch*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 161-168.
- Bergson, Henri, *Le rire*, Flammarion, Paris 1900.
- Bignardi, Irene, *Le piccole utopie*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Blumenberg, Hans, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- Böll, Heinrich, *Frauen vor Flußlandschaft*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1985.
- Bowen, Christopher – Bausch, Pina, 'Everyday a Discovery...'. *Interview with Pina Bausch*, in Royd Climenhaga (a cura di), *The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater*, Routledge, New York

2013, pp. 99-102.

- Casini Ropa, Eugenia, *La cultura del corpo in Germania*, in Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 81-100.
- Casini Ropa, Eugenia, *Expression et expressionisme dans la danse allemande*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour. Un colloque*, L'Arche, Paris 1995, pp. 25-32.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Rigodon*, Gallimard, Paris 1969.
- Climenhaga, Royd, *What Moves Them: Pina Bausch and the Aesthetics of Tanztheater*, Tesi di dottorato, Northwestern University Press, Evanstone 1995.
- Climenhaga, Royd (a cura di), *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, Routledge, New York 2013.
- Cody, Gabrielle, *Woman, Man, Dog, Tree: Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch's Tanztheater*, in «The Drama review», vol. 42, n. 2, 1998, pp. 115-131.
- Copeland, Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York 2004.
- Daly, Ann, *Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?*, in «The Drama Review», vol. 30, n. 2, 1986, pp. 46-56.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Editions de Minuit, Paris 2000.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002.
- Dodds, Eric R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley 1977.
- Dörr, Evelyn, *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*, Scarecrow Press, Lanham 2008.
- Erler, Detlef, *Pina Bausch*, Stemmler, Zurich 1994.
- Felciano, Rita, *Pina Bausch: the Voice from Germany*, in «Dance Magazine», vol. 70, n. 10, 1996, pp. 68-71.
- Fernández Mallo, Agustín, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2018.
- Florêncio, João, *Emmeshed Bodies, Impossible Touch. The object-oriented world of Pina Bausch's Café Müller*, in «Performance Research», vol. 20, n. 2, 2015, pp. 53-59.
- Foster, Jeremy, *Dancing on the grave of industry: Wenders, Bausch and the affective re-performance of environmental history*, in «Cultural Geographies», vol. 25, n. 2, aprile 2018, pp. 319-338.
- Fratini Serafide, Roberto, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Mercat de les Flors, Barcelona 2012.

- Fratini Serafide, Roberto, Vacabimus. *Appunti per una cinesiologia dantesca*, in Licia Buttà – Jesús Carruesco – Francesc Massip - Eva Subías (a cura di), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*, ICAC, Tarragona 2014, pp. 85-108.
- Fratini Serafide, Roberto, *Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas*, in Roberto Fratini - Magda Polo – Bàrbara Raubert Nonell (a cura di), *Filosofía de la danza*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2015, pp. 37-93.
- Freud, Sigmund, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Berlin, E-artnow, 2015 (ed. or. 1904).
- Freud, Sigmund, *Der Wiz und seine Beziehung zum Umbewussten. Gesammelte Werke*, S. Fischer, Berlin 1987 (ed. or. 1905).
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Bernard Grasset, Paris 1972.
- Godínez, Gloria Luz, *Cuerpo: efectos escénicos y literarios: Pina Bausch*, Tesi di dottorato, Departamento de Filología española, clásica y árabe, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014, online: <http://hdl.handle.net/10553/13024> (u.v. 11.11.2015).
- Goldberg, Marianne. *Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch's Dance Theatre*, in «Women & Performance», vol. 4, n. 2, 1989, pp. 104-117.
- Gradinger, Malve, *Pina Bausch*, in Martha Bremser (a cura di), *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, London 1999, pp. 25-29.
- Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles 2000.
- Heidegger, Martin, *Zur Sache des Denkens*, Verlag Vittorio Klostermann, Jena 2007 (ed. or. Tübingen, Niemeyer, 1969).
- Hillman, James, *The Dream and the Underworld*, HarperCollins, New York, 1979.
- Hoghe, Raimund, *Pina Bausch. Histoires de Théâtre dansé*, trad. di D. Petit, L'Arche, Paris 1987 (ed. or. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1986).
- Infantes, Victor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1997.
- Jaques-Dalcroze, Émile, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, trad. di A. Loiacono Husain, EDT-SIEM, Torino 2008 (ed. or. Fischbacher 1920).
- Karina, Liliana, Kant, Mariona, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*, Berghahn Books, New York 2004.
- Kaufmann, Ursula, *Pina Bausch unda das Tanztheater Wuppertal: Nur Du*, Müller + Busmann, Wuppertal 1998.
- Kirchman, Kay, *The Totality of the Body: An Essay on Pina Bausch's Aesthetics*, in «Ballett International/Tanz aktuell», n. 5, maggio 1994, pp. 37-43.
- Klein, G., *Female activities in expressional dance and dance theatre in Germany*, in «Liikunnanja Kansantervey del Julkaisuja», n. 67, 1990, pp. 113-123.

- Kozel, Susan, *Bausch and phenomenology*, in «Dance Now», vol. 2, n. 4, 1993-1994, pp. 49-55.
- Laban, Rudolf, *The Mastery of Movement*, Macdonald & Evans, London 1960.
- Lacan, Jacques, *L'étourdit*, in «Scilicet», n. 4, 1973, pp. 5-52.
- Langer, Roland, *Compulsion and Restraint, Love and Angst: The Post-war German Expressionism of Pina Bausch*, trad. di Richard Sikes, in «Dance Magazine», vol. 58, n. 6, 1984, pp. 46-49.
- Lepecki, André, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York 2006.
- Livio, Gigi – Bausch, Pina, *Encuentro con Pina Bausch*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 2-5 giugno 1992)*, Costa & Nolan, Milano 1993, pp. 187-193.
- Lo Iacono, Concetta, *Pina Bausch e la coreografia dei cinque sensi*, in Lia Secci – Anna Fattori – Leonardo Tofi (a cura di), *Sinestesie, percezioni sensoriali multiple nella cultura degli ultimi quarant'anni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, pp. 62-80.
- Loney, Glenn; Bausch, Pina, *Interview with Pina Bausch*, in «Western European Stages», vol. 7, n. 3, inverno 1995-1996, pp. 67-70.
- Louison-Lassablière, Marie-Joëlle (a cura di), *Feuillets pour Terpsichore. La danse par les textes du XVe au XVIIe siècle*, L'Harmattan, Paris 2007.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971.
- Manning, Susan – Benson, Melissa, *Interrupted Continuities: Modern Dance in Germany*, in «The Drama Review», vol. 30, n. 2, estate 1986, pp. 30-45.
- Manning, Susan, *An American Perspective on Tanztheater*, in «The Drama Review», n. 2, 1986, pp. 57-79.
- Manning, Susan, *What the Critics Say about Tanztheater*, in «The Drama Review», n. 2, 1986, pp. 80-84.
- Manning, Susan, *German Rites: A history of Le Sacre du Printemps on the German stage*, in «Dance Chronicle», vol. 14, n. 2-3, 1991, pp. 129-158.
- Manning, Susan, *Extasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006 (ed. orig. 1993).
- Matte Blanco, Ignacio, *The unconscious and infinite sets, an essay in Bi-logic*, Dukworth, London 1975.
- Minkowski, Eugène, *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologiques*, D'Artrey, Paris 1933.
- Müller, Hedwig – Servos, Norbert, *Expressionism? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre in Germany*, in «Dance Theatre Journal», vol. 2, n. 1, 1984, p. 107.
- Muray, Philippe, *Le grand écart*, in «Essais», Les Belles Lettres, Paris 2010, pp. 1056-1063 (ed. or. 1989).

- Muray, Philippe, *Céline*, Seuil, Paris 1981.
- Novack, Cynthia J., *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison 1999.
- North, Marion, *Shadow Moves*, in Dick Mc Caw (a cura di), *The Laban Sourcebook*, Routledge, New York 2011, pp. 257-264.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015 (ed. or. 1993).
- Palazzolo, Claudia, *La regia di Pina Bausch. Ipotesi sul metodo*, Libreria Editrice Torre, Catania 1993.
- Partsch-Bergsohn, Lisa, *The Makers of Modern Dance in Germany*, Princeton Book Company, Princeton 2003.
- Pasolini, Pier Paolo, *Osservazioni sul piano sequenza*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 141-153.
- Pastor Prada, Raquel, *Pina Bausch. What the body knows from war and other disasters*, in «Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social», n. 12, 2017, pp. 207-217.
- Paxton, Steve, *Contact Improvisation*, in «The Drama Review», n. 19, marzo 1975, pp. 40-42.
- Price, David W., *The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater*, in «Theatre Journal», vol. 42, n. 3, 1990, pp. 322-331.
- Romanini, Giulia, *Danza e paesaggio: Die Klage der Kaiserin di Pina Bausch*, in «Ricerche di S/Confine», Dossier 1, 2013, pp. 91-107.
- Sanchez-Colberg, Ana, *'You put your left foot in, then you shake it all about ...': Excursions and Incursions into Feminism and Bausch's Tanztheater*, in Helen Thomas (a cura di), *Dance, Gender and Culture*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan, pp 151-163.
- Sanguineti, Edoardo, *Pina Bausch: un teatro senza categorie*, in Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 2-5 giugno 1992)*, Costa & Nolan, Milano 1993, pp. 152-160.
- Santos Newhall, Mary Anne, *Mary Wigman*, Routledge, New York 2008.
- Schefer, Olivier, *Qu'est-ce que le figural?*, in «Critique», n. 630, novembre 1999, pp. 912-925.
- Schlicher, Susanne, *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, trad. di P. Severi, Costa & Nolan, Genova 1989 (ed. or. *Tanztheater. Traditionen und Freiheiten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987).
- Schmidt, Jochen – Bausch, Pina, *Pina Bausch: Interview with the Wuppertal Choreographer*, in «Ballett International», vol. 6, n. 2, 1983, pp. 12-15.
- Schmidt, Jochen, *Tanztheater in Deutschland*, Propyläen Verlag, Frankfurt am Main 1992.
- Schmidt, Jochen, *Tanzen gegen die Angst: Pina Bausch*, Econ & Lit Taschenbuch Verlag, Düsseldorf 1998.

- Servos, Norbert. *The Emancipation of Dance: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre*, in «Modern Drama», n. 23, a cura di Peter Harris – Pia Kleber, n. 4, 1981, pp. [435]-447.
- Servos, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris 2001 (ed. or. *Pina Bausch-Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst einen Goldfisch zu dressieren*, Kallmeyerche Verlagsbuchhandlung, 1996).
- Shouse, Sarah Elizabeth, *Pina Bausch: The Journey of the Object*, ProQuest Dissertation Publishing, Mills College, 2014, online: <https://search.proquest.com/openview/9f5a2fca36764135452ca50d75325637/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
- Sikes, Richard, *A Commentary on the Place of Pina Bausch in Contemporary Dance: "But is it dance ...?"*, in «Dance Magazine», vol. 58, n. 6, 1984, pp. 50-53.
- Staehler, Tanja, *Rough Cut. Phenomenological Reflection on Pina Bausch's Choreography*, in «Janus Head», vol. 11, n. 1-2, pp. 347-365.
- Stegmann, Vera, *Brechtian Traces in Pina Bausch's Choreographic and Cinematic Work*, in *Language and scientific imagination, The 11th International Conference of ISSEI, 28 July – 2 August 2008*, online: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15242/78_Stegmann.pdf.
- Valéry, Paul, *Degas Danse Dessin*, Gallimard, Paris 1938.
- Walther, Suzanne K., *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*, Routledge, New York 1995.
- Wehle, Philippa, *Pina Bausch's Tanztheater – A Place of Difficult Encounter*, in «Women & Performance», vol. 1, n. 2, 1984, pp. 25-36.
- White, John J., *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*, Boydell and Brewer, Suffolk 2004.
- Wickett, Miranda, *Spring in War Time: Post-War Effects on Bausch's Le Sacre du Printemps*, «Online Journal of Emerging Dance Scholarship», University of North Carolina, 2013, online: <http://www.jeds-online.net/wp-content/uploads/2013/07/SPRING-IN-WAR-TIME-POSTWAR-EFFECTS-ON-BAUSCHS.pdf>.
- Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, trad. di F. López Martín, Akal, Madrid 2011 (ed. or. *The Plague of Fantasies*, Verso, New York 2011).

Marie Cléren

Lire les vers du ballet. *Signes* d'Olivier Debré et Carolyn Carlson (1997)

Longtemps, les études littéraires ont eu tendance à exclure la danse de leur champ de réflexion; pourtant, depuis une vingtaine d'années, nombreux sont les chercheurs en Lettres arpentant les voies de ce domaine artistique complexe¹. L'analyse du ballet *Signes* imaginé par Olivier Debré² et chorégraphié par Carolyn Carlson nous permettra de montrer comment Polymnie guide les pas des danseurs ainsi que les couleurs et les formes choisies par le scénographe. Ce spectacle est resté pendant dix ans dans les cartons à dessin du peintre avant d'être monté par la chorégraphe américaine en 1997. En 1987, l'administrateur de l'Opéra, Jean-Louis Martinoty, avait laissé carte blanche à plusieurs plasticiens leur proposant d'imaginer des scénographies combinant deux des cinq paramètres du théâtre lyrique: la musique, la voix, le théâtre, la danse, l'image-décor. Deux projets furent réalisés³ mais, pour différentes raisons, celui d'Olivier Debré était resté à l'arrêt sans qu'il y renonce complètement. En 1992, Brigitte Lefèvre, directrice de la Danse de l'Opéra de Paris rencontre le peintre qui lui montre ses maquettes; le nom de Carolyn Carlson s'impose vite pour la réalisation du ballet. Elle choisit René Aubry pour la musique. Marie-Claude Pietragalla et Kader Belarbi se voient confier les rôles principaux de *Signes* qui est créé par le Ballet de l'Opéra de Paris à Bastille le 27 mai 1997.

1. Voir Marion Clavilier, *Le mouvement dansant dans le texte poétique aux XXe et XXIe siècles: l'écriture chorégraphique de Valentin Parnakh (1891-1951), William Carlos Williams (1883-1963), Jackson Mac Low (1922-2004) et Dominique Fourcade (1938-)*, thèse sous la direction de Eric Lysoe et de Régis Gayraud, Université Clermont Auvergne (en préparation); Delphine Vernozy, *Le livret de ballet, un objet littéraire? Écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, thèse sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris-Sorbonne Paris 4, 2015; Alice Godfroy, *Écrire, danser: prendre corps et langue: étude pour une «dansité» de l'écriture poétique*, Honoré Champion, Paris 2015; Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse: les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, Paris 2001; Deirdre Priddin, *The art of dance in french literature*, A & C Black, London 1952.

2. Olivier Debré est un peintre français (1920-1999), auteur de peintures abstraites, et particulièrement de plusieurs séries de «signes-personnages» et de «signes-paysages».

3. *Pour le prisme du chaman*, argument et peinture: Paul Jenkins, mise en scène: Simone Benmussa, musique: Henry Dutilleul, Opéra national de Paris, 1987; *Peut-on danser un paysage?*, argument et peintures de Karel Appel, chorégraphie de Min Tanaka, costumes de Olaf Zombeck d'après Karel Appel, musique de Nguyen Thien Dao, Opéra national de Paris, 1987.

Le ballet est composé de sept tableaux dont les titres sont des invitations au voyage: *Signe du sourire*, *Loire du matin*, *Monts de Guilin*, *Les moines de la Baltique*, *L'esprit du bleu*, *Les couleurs de Madurai*, *Victoire des signes*. Ce projet, qui transforme les toiles d'Olivier Debré en "tableaux vivants", réalise les correspondances verticales et horizontales rêvées par Baudelaire. Initié par le peintre, mis en œuvre par la chorégraphe, le ballet fait la part belle au langage et traduit en signes la poésie du monde. Après avoir analysé les signes extérieurs de ce poème dansé, nous verrons qu'il traduit en couleurs, en formes et en mouvements la vision du monde des deux artistes.

I – Langage des signes

L'idée: Au départ, je voulais partir de l'idée de Léonard de Vinci et "la Joconde", mais Carolyn n'était pas très emballée! Ensuite, il m'est venu à l'esprit de faire quelque chose sur le sourire, un peu le premier signe de l'humain. Ensuite, mon esprit a vagabondé et sont nés ces voyages dans l'imaginaire. Mais il y a toujours, comme une force vive, l'opposition entre l'humanité – le danseur – et l'invention mécanique. J'ai dans l'idée que l'homme alors se transpose dans un langage des signes.⁴

Le titre du ballet joue la polysémie du terme «signe» qui peut être soit «la représentation d'un objet (figure, dessin, son, geste, couleurs) ayant par rapport naturel ou par convention, une certaine valeur, une certaine signification dans un groupe donné», soit «un geste, une mimique ou un mouvement volontaire destiné à communiquer quelque chose à quelqu'un, à manifester ou à faire savoir quelque chose». Dans le domaine de l'écriture, le signe est un «graphème ou caractère ayant une valeur donnée dans un système d'écriture»⁵. Quelle que soit la nature de ces signes, le spectacle créé par Carolyn Carlson et Olivier Debré déploie un langage chorégraphique, pictural mais aussi verbal.

Le sourire, «premier signe de l'humain»

Si Olivier Debré a renoncé à la représentation de Léonard de Vinci, le mystère du sourire demeure le fil conducteur du ballet réalisé en 1997. Qu'il s'agisse de l'Hermès de Véies, de Bouddha, de l'Ange de la cathédrale de Reims ou de l'énigme de la Joconde, les sourires sont nombreux dans l'histoire de l'art et le peintre leur adresse des clins d'œil discrets. Il s'intéresse aussi à l'idée du sourire de l'enfant qui renaît éternellement à chaque génération. Pour le fils de Robert Debré, pédiatre renommé, le sourire est à l'origine du langage et de l'écriture:

[...] La première projection de nous-mêmes à travers le pli du visage. Il est le premier moyen de communication, le départ de tout alphabet, de toute écriture. Ce qui m'a intéressé, c'est d'essayer de l'extraire du visage. Le sourire est un phénomène psychique. On quitte la réalité pour entrer

4. Olivier Debré cité par Philippe Noisette, *Création*, in «Danser», juin 1997, p. 47, BNF Richelieu, 4-COL-202.

5. Article *Signe*, in *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=584926395> (page consultée le 12/07/2018).

dans l'irréalité du signe. Et nous vivons toujours dans l'irréel et, au fond, le problème de l'artiste est de donner forme à cette irréalité⁶.

Ce plissement des lèvres, qui peut être compris de tous, traverse les lieux et les époques⁷ : phénomène universel, il est le signe extérieur des émotions humaines. Le motif est récurrent dans l'œuvre du peintre qui, avant d'en faire le thème de son unique ballet, lui a consacré des gravures à l'eau-forte et un recueil de textes dont voici un extrait:

Sourire
 Le plus immobile des gestes
 Le plus subtil langage
 Révélation
 Échange
 Projection de soi-même sur soi
 Première peinture
 Ombre de la joue
 Première écriture
 Electricité des échanges
 Et des chimies internes
 Nouvelle anatomie
 Incarnation
 De l'âme
 Signe⁸

Rejoignant Carolyn Carlson, élève d'Alwin Nikolais à qui les costumes en latex rendent un hommage implicite, le peintre utilise le sourire comme support de l'abstraction. Sa peinture, qu'Olivier Debré qualifie lui-même d'«abstraction fervente»⁹, part d'un motif souvent naturel et invite à reconnaître l'émotion suscitée par un paysage ou un personnage. L'auteur des grandes toiles *Longue grise de Loire*, *Jardin sombre* ou *Jérusalem ocre rose* prolonge ici sa recherche pour faire état de l'émotion qui précède la réalisation de l'œuvre.

Dans ce ballet, le sourire est partout. Nous le trouvons d'abord sur le rideau de scène dessiné par Olivier Debré qui s'inspire de l'Ange de la cathédrale de Reims, puis dans le premier tableau intitulé *Signe du sourire*¹⁰. Il est présent ici non seulement dans les motifs horizontaux qui ornent le décor mais aussi dans les phrases chorégraphiques exécutés par les danseurs. Comme l'indique Carolyn Carlson:

6. Olivier Debré, *De la danse et de la peinture fraîche*, in «Culture danse», 22 mai 1997, coupure non paginée, BNF Richelieu, 4-COL-202.

7. Olivier Debré, *Entretien Carolyn Carlson, Désaccord parfait*, in «Beaux-arts», juin 1997, p. 54, BNF Richelieu, 4-COL-202 (261): «Pourquoi le sourire? Parce que c'est le premier signe de communication d'un être humain. Le sourire, c'est un état d'âme. Le sourire traverse toute l'histoire de l'espèce humaine, depuis la genèse jusqu'à l'automatisation.»

8. Olivier Debré, *Anatomie du sourire* (1993), in Carolyn Carlson/Olivier Debré, *Signes*, Ballet de l'Opéra National de Paris, production créée pour le Ballet de l'Opéra de Paris en mai 1997, Opéra National de Paris, Opéra Bastille, 2000, p.22. La gravure qui ouvre le recueil servira de rideau de scène. Il s'agit du document édité pour le spectacle par l'Opéra Bastille.

9. Olivier Debré, cité par France Huser, Dossier de presse Moët et Chandon (mécène du ballet à l'Opéra de Paris), BNF Richelieu, 4-COL-202 (260), non paginé.

10. L'analyse s'appuie sur le DVD *Signes*, Bel Air Classiques, 2007. Marie-Agnès Gillot a remplacé Marie-Claude Pietragalla.

«Tout le corps doit évoquer le sourire»¹¹. La chorégraphe multiplie les postures au sol ainsi que les arabesques dont les lignes évoquent les commissures des lèvres. Dans *Loire du matin*, Marie-Agnès Gillot trace un sourire dans l'espace avec son bras courbé dans un geste qui sera repris plus loin par des couples de danseurs. Après une série de duos, quatre danseuses font leur entrée assises sur une forme évoquant une bouche à l'envers. Avec leurs mains, elles ébauchent devant leurs visages de discrets sourires rappelant ceux de l'étoile. Les costumes élastiques créés par Olivier Debré pour *Les couleurs de Madurai* sont emblématiques du thème du ballet; un des bras des ballerines est entravé par une robe tubulaire ornée de lignes noires ce qui renforce l'impression que des sourires vivants évoluent sur scène. Dans une pochette intitulée *Les rencontres de la Sorbonne*, les notes manuscrites de la chorégraphe nous éclairent sur ses réflexions autour du fil conducteur de *Signes*:

LE SIGNE/SOURIRE

Ce n'est pas seulement la bouche, les yeux, le visage qui fait un sourire.

Le corps est une réflexion de ça dans l'espace et le temps en mouvement.

Le sourire intérieur! Le signe de joie de vivre...

Gestes d'amour, la vie, la mort, le sensuel, la réflexion de soi-même via plusieurs perceptions toujours en mouvement vers l'univers, l'univers vers le spirituel – notre vie profonde = la confrontation avec le monde – la réflexion de [??]

Langages dans l'espace comme la peinture sur canevas

Le [*sic*] poétique de l'espace...

Les artistes sont un miroir pour les autres donc – la responsabilité! pour laisser une trace de l'optimisme et la souffrance pour devenir...

La croyance de l'homme à retrouver un devenir/la joie intérieure...cet appel éphémère et vrai.

[...]

J'essaye de dire tout concret mais en même temps important à garder le mystère pour cette extrême visuelle expérience [*sic*].

Le sourire est un signe

Un geste en mouvement de l'intérieur

La perception et l'émotion avant le geste extérieur

E – motion (grec) (mouvement perpétuel)

Optimisme: croyance dans l'homme...espérance que l'homme retrouvera sa joie... comme la souffrance... Antinomie nécessaire dans notre atelier de vie: guerre/paix, sacré/profane = la conscience de l'homme vers bien/mal

Question: est-ce qu'on avance? Est-ce que qu'on recule.

La sourire a plusieurs visages

Parmi la joie est aussi le mystère, le tragique, le chagrin, nostalgie

Qu'est-ce qu'on peut voir dans une personne?

Le visage, miroir de l'intérieur; on voit le destin écrit dans le visage. Combien de sourires as-tu?

La danse, poésie intérieure via le visuel.

= expression de l'esprit, d'être. Concept visuel. Poésie instant dans chaque moment.¹²

11. Carolyn Carlson, *Entretien Carolyn Carlson, Désaccord parfait*, cit., p. 54.

12. Carolyn Carlson, *Le Signe*, in «Les rencontres de la Sorbonne» (conférence), 12-15 mai 2004, 7 feuillets manuscrits, BNF Richelieu, 4-COL-202 (261).

Les multiples sourires ébauchés au fil du ballet sont un des langages parmi tous ceux employés par le peintre et la chorégraphe de *Signes*.

«Voyages imaginaires», les lettres et les gestes

La communication est le sujet principal de *Signes*: Carolyn Carlson et Olivier Debré exploitent toutes les ressources de la cage de scène pour rendre visible l'*esperanto* qu'ils ont imaginé pour le ballet.

Reflétant les esquisses du peintre, les signes figurés au sol sont innombrables: diagonales, parallèles ou cercles, autant de cryptogrammes qui devront être déchiffrés par le spectateur. Par ailleurs, les signes tracés dans l'espace par Olivier Debré (Traits sur les fonds de scène superposés rappelant des voyelles délicates et icebergs colorés évoquant des consonnes sonores) sont complétés par ceux dessinés par les corps des danseurs.

J'avais des envies de mouvement mais je tenais surtout à occuper l'espace avec des couleurs, des taches qui vivent. Il y a ce sol rose, la verticalité des toiles en fond de scène, et ces éléments mobiles comme des icebergs multicolores qui traversent le plateau. J'ai été très étonné par cette approche du mouvement propre aux danseurs: ils ont un sens du geste inné comme les peintres ont le sens de la couleur. Je rêve maintenant d'un autre ballet dont les interprètes seraient le prolongement des formes. J'ai très envie de retrouver ce va-et-vient créatif que j'ai commencé à explorer avec *Signes*.¹³

Usant de tous les langages possibles, Carolyn Carlson glisse quelques mots en langage des signes, comme dans *Loire du Matin* où les quatre danseuses signent des mots de la conversation courante comme «au revoir» ou «merci». Parfois, la chorégraphe invente son propre vocabulaire ajoutant un cœur qui bat du bout des doigts de l'étoile principale. Dans le même tableau, quand la grande voile jaune traverse la scène, Carolyn Carlson utilise même un alphabet qui rappelle le sémaphore. Notons que le costume jaune et bleu de Kader Belarbi, avec ses bretelles et ses gants épais, évoque le mime Marceau et le genre théâtral qui lui est rattaché, fondé sur la valeur connotative du geste. En outre, tout en faisant référence à l'Inde, les costumes portés par les danseurs des *Couleurs de Madurai* ressemblent à ceux des pharaons d'Égypte, berceau du hiéroglyphe.

À bien y regarder, le ballet n'est pas seulement dansé, il est calligraphié. Dans le tableau d'ouverture, la silhouette noire et onduleuse de Kader Belarbi évoque le pinceau du calligraphe et les moines de la Baltique rappellent les copistes minutieux du Moyen-Âge. Dans le programme distribué à l'Opéra en 2007, chaque tableau est illustré par un caractère peint à l'encre noire par Carolyn Carlson et représen-

13. Olivier Debré, cité par Philippe Noisette, *Création*, cit., p. 47. Cet échange entre la chorégraphie et la scénographie est développé par le peintre «J'ai eu comme un flash en songeant au sourire de la Joconde. Est resté le "signe" de ce sourire. On part de signes qui, ensuite, prennent leur autonomie. Je ne voulais surtout pas que les décors soient faits de toiles peintes devant lesquels on danse. Cela ne m'intéressait pas. Ce que je veux, c'est que la peinture joue dans l'espace, qu'il y ait un échange entre les danseurs et la peinture, en sept séquences. Chaque toile-séquence fait parcourir le monde, de la Loire à la Chine».

tant des corps dansants. *Signes* nous permet de comprendre l'importance de l'écriture dans le processus créatif de la chorégraphe dont l'ensemble des esquisses ont été réunies récemment à la Piscine de Roubaix, découvrant une facette méconnue de son travail. Elle explique à la commissaire de l'exposition, Hélène de Talhouët, ce lien entre les dessins, la danse et les mots:

Les images sont puissantes, elles n'ont pas besoin de mots. Parfois je ressens le besoin d'écrire une courte phrase, sous la forme d'un haïku, pour rendre justice à l'inspiration dessinée, ou alors je laisse simplement l'inspiration parler d'elle-même. Dans mes poèmes, parfois les mots viennent en premier puis un dessin à l'encre vient s'y ajouter comme une éclaboussure dans la marge. Dans la danse, l'image est d'une importance primordiale. Plus tard, il m'arrive d'écrire une légende qui accompagne la trace d'encre, ou les mouvements de la chorégraphie, comme une autre manière d'exprimer les qualités perceptives, d'arrondir les angles de donner un sens à notre existence. Mes yeux, mes mots et mon esprit sont guidés par mes rêves et les voyages imaginaires qui provoquent mes visions intérieures. Pour partager une tranche de vie avec d'autres, pour partager ce que je vois intérieurement. Je ne cherche jamais l'équilibre entre les mots et les images, je fais ce que je ressens intuitivement sur le moment.¹⁴

Autodidacte, la chorégraphe américaine a découvert le dessin à l'encre dans les années 1960 lors d'un cours de méditation zen où elle a appris à jeter son "souffle d'encre" spontanément sur du papier. Son travail de calligraphie a été encouragé ensuite par Alwin Nikolais et John Davis et il a été nourri par des rencontres avec de nombreux plasticiens: Hachiro Kanno, Petrika Ionesco, Frédéric Robert, Hassan Massoudy, etc. Le motif qui retient le plus son attention est celui de l'*ensō*, «les cercles d'illumination zen»¹⁵: cette technique représente pour elle un moment de liberté et de surprise qu'elle a pu retrouver dans la peinture d'Oliver Debré:

Je ne pense à rien quand je dessine. La main et le cœur participent à l'action spontanée des traits de pinceau. Parfois j'ai l'idée préalable de peindre quelque chose, puis dans la liberté du geste je suis toujours étonnée de voir ce qui ressort. Parfois les dessins sont proches de ce que j'avais visualisé et parfois c'est une heureuse surprise. Dessiner consiste à se vider l'esprit pour qu'advienne l'imprévu. Mes expériences m'ont conduite vers le royaume de la poésie visuelle. Les formes circulaires et mystiques qui contiennent les interminables questions sans réponse de l'humanité cherchant à percer les mystères de la vie.¹⁶

Véritable tour de Babel, *Signes* nous fait voyager dans des mondes réels et imaginaires. Si on le lit bien, le ballet est écrit dans une langue qui peut être comprise de tous.

14. Carolyn Carlson, *Entretien par Hélène de Talhouët*, in Carolyn Carlson. *Writings on water*. La Piscine de Roubaix, exposition du 1^{er} juillet au 24 septembre 2017, Dossier de presse, p. 10. Voir *Writings in the wall*, performance dansée par Carolyn Carlson en 1979 et qui s'inspire de la calligraphie du japonais Hachiro Kanno ainsi que ses œuvres se rapportant à la calligraphie (*Solo*, 2003; *Traces d'encre*, 2013) ou à la peinture (*Dialogue avec Rothko*, 2011).

15. Carolyn Carlson, *ivi*, p. 11: «Un trait de calligraphie qui crée un cercle exprimant la totalité de notre vie [...] L'*ensō* est peut-être l'élément le plus courant dans la calligraphie zen. Il symbolise l'illumination, le pouvoir et l'univers lui-même. C'est l'expression directe du "moment-tel-qu'il est". Mis à part ces cercles, le maître japonais offre une transmission de la poésie en dehors du cercle, comme un moyen de communication direct vers l'esprit humain. Cette révélation a été le début de ma série de dessin de cercles, comme un état méditatif mais aussi comme trace de la permanence, alors que la danse vit et meurt dans l'instant de son exécution».

16. *Ibidem*.

II – Un ballet-haïku

I Mouvement perpétuel tracé	
Forme de geste intérieur	
II L'énergie de rencontres	
La joie intérieure	
III Le mystère du sourire féminin	7 tableaux
Cet appel éphémère	7 matins bariolés
IV L'énergie masculine	
Zen poème « <i>I climb</i>	7 signes
<i>Mountains to find my reflection in yours</i>	
<i>Your smiling eyes</i>	7 poèmes
V Le geste d'amour	
Et l'absence	
« <i>The strong and the fragile</i> »	7 couleurs de perception
VI Désir qui déchire	
Le soleil	7 tracés- le temps- l'espace
« <i>The madness</i>	
<i>Behind smile</i> »	
V La vie et la mort	7 signes sur l'inspiration
La vérité	des peintures d'Olivier Debré
L'être humain	
Renaissance ¹⁷	

Le livret de *Signes* est composé d'une suite de sept courts poèmes qui, s'ils ne suivent pas le schéma du modèle japonais, dix-sept syllabes réparties en 3 vers (5/7/5), ressemblent beaucoup à des haïkus entremêlant les deux visions du monde du peintre et de la chorégraphe.

Communion avec la nature

Pour Olivier Debré, un artiste ne peut jamais être totalement abstrait; sans reproduire le réel, la toile déplace la matière, faisant et défaisant les formes figuratives. Comme on peut le voir dans *Symbolique graphique de l'espace pour différentes significations ou époques*, extrait d'*Espace pensé, espace crée, le signe progressif*¹⁸, les éléments naturels sont à l'origine du travail du peintre. Recherchant avant tout l'énergie des couleurs et des formes, il peint en harmonie avec la nature: «Un reflet du soleil est un tremplin pour mon imagination. Quand je suis comme le vent, comme la pluie, comme l'eau qui passe, je participe à la nature et la nature passe à travers moi. Je pourrais peindre les yeux fermés». ¹⁹ Cette recherche est particulièrement visible dans *Signes* où tous les éléments sont représentés: l'eau avec la *Loire du matin* qui s'écoule à l'aube dans un soleil rouge, la terre avec les *Monts de Guilin* et les "icebergs" qui traversent la scène de part en part tout au long du spectacle, l'air qui souffle par exemple

17. Carolyn Carlson, *Découpage du ballet. Notes, mai 1997*, in Carolyn Carlson – Olivier Debré, *Signes*, cit., p. 70. Un "sept" géant sépare les deux colonnes.

18. Olivier Debré, *Espace pensé, espace crée, le signe progressif*, Éditions du Cherche midi, Paris 1999.

19. Olivier Debré, cité par France Huser, *Carolyn Carlson. Writings on water*, La Piscine de Roubaix, exposition du 1^{er} juillet au 24 septembre 2017, Dossier de presse, cit., p. 24.

sur *L'esprit du bleu*, tableau éthéré qu'animent les signes du désir, et enfin le feu symbolisé par les costumes et les chapeaux des danseuses des *Couleurs de Madurai*. Réalisant le rêve des correspondances cher à Baudelaire, Olivier Debré crée ainsi un espace «où les couleurs et les sons se répondent»²⁰. Outre les correspondances horizontales, des correspondances verticales sont tissées entre le haut et le bas. Utilisant le système de Fenwick²¹, et élargissant le cadre de scène, le peintre imagine des formes reliant le ciel et la terre comme dans l'avant-dernier tableau du ballet. Le contraste entre les icebergs de couleur et la fragilité des danseurs rend compte de l'idée principale, celle de l'homme dépassé par sa propre création.

Olivier Debré partage son respect profond envers la nature avec Carolyn Carlson dont l'élément fétiche est l'eau. Dans un poème de la chorégraphe accompagnant les notes prises pour le ballet, nous retrouvons les correspondances sensibles développées par son collaborateur.

*Said I to the
Shrieking grass
Feeling a soft
Wetness under
My back
Will you stand
Up when
I leave.*²²

Dans ses textes, comme dans ses dessins et ses chorégraphies, reviennent les thèmes de la relation entre les être, du cycle universel de la vie et de la mort, conformément aux principes bouddhistes auxquels elle est attachée.

Un ballet zen

Signes nous donne un aperçu des poèmes de Carolyn Carlson qui se dit poète et philosophe avant d'être chorégraphe. Adeptes de la philosophie zen, elle a écrit des milliers de haïkus et réalisés de nombreux dessins noirs et blancs. Dans le ballet, les sept tableaux sont à l'origine sept textes poétiques; les deux étoiles (Pietragalla et Belarbi) sont les fils conducteurs de ce voyage au travers les signes.

*7 painted mornings
DAY ONE torn asunder in smile
Come to me my beloved.
DAY TWO I awake to mystery*

20. Charles Baudelaire, «Correspondances», *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 11.

21. Il s'agit de robots placés sur des rails.

22. Carolyn Carlson in *Dossiers de Presse Moët et Chandon (mécène du Ballet de l'Opéra de Paris)*, P. 29 BNF Richelieu: 4-COL-202 (260). Traduction Simone Manceau: «Et j'ai demandé/À l'herbe stridente/Sentant une douce/Humidité sous les reins//Te lèveras-tu/Lorsque je m'en irai?».

The call ephemeral in
The silence of love.
DAY three around stones
Quest between life and earth
Taking out of memory
That witch you cause in me
The mover of joy
DAY FOUR with stillness within
There are no more deeps to go
DAY FIVE signs of fog
Can't see through these windows
Hard for sorrows in time
Noising of the beloved one.
DAY SIX I cry on the sides of earth
Tell her my burning that turns
Brighter as the morning grows up
Desire that tears the sunlight
Ever finer in my eyes to meet again
The life-friend
DAY SEVEN the smile who
Signs her knowing on my face
Because you are
You are in my fading away
*And return.*²³

Dans ces *Sept matin bariolés* apparaissent les grandes lignes de la philosophie zen enseignée au Japon entre les XIIIe et XIIIe siècle et reposant sur la recherche de l'illumination intérieure de l'individu, délivré des illusions sensibles, des excès du rationalisme, dans la coïncidence spontanée avec l'essence de l'Être. Cette philosophie est fondée sur l'expérience de Bouddha Shakyamuni qui réalise l'éveil dans la posture de *dhyana* (méditation). L'image de l'illumination intérieure (*satori*) est récurrente dans les vers de la chorégraphe: «I awake to mystery», «The mover of joy», «stillness within» et elle s'harmonise avec la palette colorée adoptée par Olivier Debré pour les costumes et les décors (Jaune du *Signe du sourire*, rouge de *Loire du Matin*, orange des *Couleurs de Madurai*...). L'enseignement du maître zen à son élève se fait au moyen de la méditation (sur des phrases paradoxales), de certaines postures corporelles, du travail manuel, de la pauvreté²⁴. Le tableau *Les Moines de la Baltique* fait allusion à cette dimension initiatique du ballet. Après avoir traversé difficilement la scène, quatre hommes vêtus de rouge et noir entament une série de figures évoquant les arts martiaux puis un des danseurs passe de

23. Carolyn Carlson, *Seven painted morning*, in *ivi*, p. 10. Traduction Simone Manceau: «Premier jour, arrachés l'un à l'autre/Dans un sourire/Viens à moi mon aimé//Deuxième jour, je m'éveille au mystère/Cet appel éphémère/Dans le silence de l'amour//Troisième jour, autour des pierres/Errance entre la vie et la mort/Puisant à ma mémoire/Celle que tu as créée en moi/Tu as créé en moi/Toi, l'énergie de la joie.//Quatrième jour, avec cette paix intérieure/Il n'est plus de profondeurs à explorer.//Cinquième jour, signes de brouillard/je ne vois rien par ces fenêtres/Difficile pour les chagrins et/pour l'absence de mon aimé.//Sixième jour, je pleure aux confins de la terre/Dis-lui ma brûlure qui se fait plus éclatante/À mesure que grandit le matin/Désir qui déchire le soleil/Toujours plus beau à mes yeux pour retrouver/L'amie – la vie.//Septième jour, le sourire qui signe/Elle sait lire sur mon visage/Car tu existes/Tu existes dans ma disparition/Et mon retour».

24. Article *Zen*, in *Dictionnaire Larousse en ligne*: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/zen/102781> (page consultée le 13/07/2018). Voir l'ouvrage de Nancy Wilson Ross, *Le Monde du zen*, Stock, Paris 1963.

cour à jardin en marchant sur le dos de ses pairs qui se relaient pour le soutenir. Il n'est pas anodin que la chorégraphe ait choisi la voie de la contemplation fondée sur une discipline du corps rigide. Par ailleurs, le dépouillement et la simplicité sont une des caractéristiques du travail de l'ancienne élève d'Alwin Nikolaïs.

Le dernier point qui relie la chorégraphe et le peintre est leur goût pour l'art zen: la peinture *sumi-e*, exécutée à l'encre noire, représente spontanément ce qui définit le mieux l'objet. «Réinvention du mode graphique d'exister»²⁵ selon Barthes, le *sunyata* est l'art de réserver le vide pour faire exister l'espace. La *Victoire des signes*, tableau en noir et blanc qui évoque le sourire de la sagesse du Bouddha, illustre ce goût commun pour l'art japonais:

La peinture d'Olivier Debré est très simple et profonde. D'une certaine façon, elle est zen comme moi. Un tableau avec une tache de couleur, c'est la vérité d'un geste dans l'espace. J'aime cette austérité, ce côté direct. Et, dans le ballet, chacun des tableaux et des objets dessinés par Olivier Debré est dans un espace différent. [...] En fait, Olivier et moi, on parle des mêmes choses mais de deux façons différentes.²⁶

L'interpénétration du monde intérieur et du monde extérieur de la philosophie zen en adéquation avec les signes de ce ballet poétique.

Mon travail, c'est le mouvement dans l'espace. Olivier travaille sur le mouvement dans le tableau. Le mouvement dans l'espace est éphémère. Pour le peintre, le mouvement est fixe sur le tableau. Et pour l'instant, nous nous livrons un combat entre le geste et la forme.²⁷

Si la collaboration entre le peintre et la chorégraphe n'a pas reposé sur des accords parfaits, chacun défendant son territoire artistique, le résultat est à la hauteur de leur générosité²⁸. Carolyn Carlson, fasciné par la palette d'Olivier Debré, a espéré danser devant ses toiles lors d'une exposition mais le projet n'a jamais abouti. *Signes* n'est pas seulement un ballet visuel, derrière les images, nous découvrons les mots de la chorégraphe et son talent poétique qui mérite une place de choix dans l'espace littéraire.

Bibliographie

- Article *Signe*, in *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=584926395> (page consultée le 12/07/2018).
- Article *Zen*, in *Dictionnaire Larousse en ligne*, en ligne: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/zen/102781> (page consultée le 12/07/2018).
- *Dossiers de Presse Moët et Chandon (mécène du Ballet de l'Opéra de Paris)*, 1997, 33 feuillets, BNF Richelieu: 4-COL-202 (260).

25. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2015, p. 54.

26. Carolyn Carlson, *De la danse et de la peinture fraîche*, in «Culture danse», 22 mai 1997, non paginé.

27. Id., *Entretien Carolyn Carlson, Désaccord parfait*, cit., p. 56.

28. Il reste d'autres associations entre la peinture et la danse à explorer: Cunningham/Rauschenberg ou Jasper Johns; Lucinda Childs/Sol LeWitt; Trisha Brown/Donald Jud, Bagouet/Boltanski; Andy DeGroat/François Morellet.

- Bührlé, Iris Julia *La Littérature et la danse: l'adaptation chorégraphique d'œuvres littéraires en Allemagne et en France du XVIIIe siècle à nos jours*, thèse sous la direction de Jürgen Ritte et de Klaus Harro Hilzinger, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2014.
- Carlson, Carolyn, *Entretien par Hélène de Talhouët*, in Carolyn Carlson. *Writings on water*, La Piscine de Roubaix, exposition du 1^e juillet au 24 septembre 2017, Dossier de presse, p. 14.
- Carlson, Carolyn, *Le Signe*, in «Les rencontres de la Sorbonne», 12-15 mai 2004, 7 feuillets manuscrits, BNF Richelieu, 4-COL-202 (261).
- Carlson, Carolyn – Debré, Oliver, *Entretien Carolyn Carlson, Désaccord parfait*, in «Beaux-arts», juin 1997, pp. 54-57, BNF Richelieu, 4-COL-202 (261).
- Carlson, Carolyn – Debré, Oliver, *Signes*, Ballet de l'Opéra National de Paris, production créée pour le Ballet de l'Opéra de Paris en mai 1997, Opéra National de Paris, Paris 2000, p. 83.
- Clavilier, Marion, *Le mouvement dansant dans le texte poétique aux XXe et XXIe siècles: l'écriture chorégraphique de Valentin Parnakh (1891-1951), William Carlos Williams (1883-1963), Jackson Mac Low (1922-2004) et Dominique Fourcade (1938-)*, thèse sous la direction de Eric Lysoe et de Régis Gayraud, Université Clermont Auvergne (en préparation).
- Debré, Olivier, *Espace pensé, espace crée, le signe progressif*, Éditions du Cherche midi, Paris 1999.
- Debré, Olivier, *De la danse et de la peinture fraîche*, in «Culture danse», 22 mai 1997, coupure non paginée, BNF Richelieu, 4-COL-202.
- Godfroy, Alice, *Écrire, danser: prendre corps et langue: étude pour une «dansité» de l'écriture poétique*, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, Paris 2015.
- Jacoby, Estelle, *Dialogues et convergences entre la danse et la poésie moderne*, thèse sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Université Paris 8, 2003.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse: les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, Paris 2001.
- Noisette, Philippe, *Création*, in «Danser», juin 1997, p. 47, BNF Richelieu, 4-COL-202.
- Soudy, Laura, *Littérature et danse contemporaine: modalités et enjeux d'un dialogue renoué*, thèse sous la direction de Hélène Laplace-Claverie, Université de Pau, 2015.
- Torrent, Céline, *Pour une approche du «poétique instinct» à travers la danse, de Mallarmé à aujourd'hui. La danse comme geste de l'avant-poème, du symbolisme mallarméen au «renouveau lyrique»*, thèse sous la direction de Michel Collot, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2015.
- Vernozzy, Delphine, *Le livret de ballet, un objet littéraire? Écrivains et chorégraphes en France des années 1910 aux années 1960*, thèse sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris-Sorbonne Paris 4, 2015.

Claudia Palazzolo

Danser la communauté comme une danse populaire. *Bit de Maguy Marin*

Bit de Maguy Marin

Cet article est une étape d'une recherche en cours sur la manière dont la danse théâtrale contemporaine représente, figure, parodie, certaines pratiques sociales de la danse. Il porte donc sur un certain type de «jeux de la danse sur elle-même», tels que Michèle Fevre les a définis¹, aux allusions², dans la création, à des gestes de danse déjà vus et «déjà dansés»³ issus d'un patrimoine collectif et dont la paternité créative semble latente ou douteuse. Il s'agira, dans ce contexte, d'aborder l'idée de communauté en danse par le biais de l'une de ses représentations théâtrales et chorégraphiques contemporaines, la figure de la danse populaire. Dans la présentation d'un séminaire organisé par Anne Creissels, la figure du geste dansé a été définie comme «marqueur d'identité, réceptacle, porteur de mythes et d'idéologies, d'histoires singulières et collectives, de formes et d'une histoire des formes»⁴. Parler de «figure de la danse» peut donc nous permettre d'envisager la mise en scène des pratiques sociales de la danse en relation à d'autres représentations de la danse sociale, iconographiques et discursives, et explorer donc les effets théâtraux, mais aussi culturels et réflexifs, de ces traitements. Enfin, pour ce qui concerne l'expression danse «populaire», sauf dans de rares cas, l'expression est généralement employée dans la littérature à propos de formes de danse de société soit localement inscrites – traditionnelles, folkloriques – soit très globalisées et pouvant donc s'inscrire dans la culture de masse. Consciente du caractère excessivement générique du terme «populaire» qui, comme Pierre Bourdieu l'a dénoncé⁵, désigne plutôt

1. Michèle Fevre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Librairie de la danse, Art nomade, Paris 1995, pp. 87-90.

2. Parmi les figures d'une intertextualité l'«allusion» est celle qui convient davantage à notre cas. Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris 1982.

3. Isabelle Launay, *Poétique de la citation en danse*, in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoires en danse*, L'Harmattan, Paris 2010, p. 23.

4. Anne Creissels, *Notes d'intention du séminaire*, CEHTA/EHESS, Paris 2011-2014.

5. Pierre Bourdieu, *Vous avez dit "populaire"?*, in *Actes de la recherche en sciences sociales. L'usage de la parole*, vol. 46, mars 1983, pp. 98-105.

une projection qu'une quelconque réalité objective, nous utiliserons ici l'expression «danse populaire» précisément en raison des représentations stéréotypées qu'elle autorise, du statut de figure en soi dont elle relève.

Nous étudierons donc ici une pièce, *Bit* (2014)⁶, de Maguy Marin, à partir d'un prisme de lecture, les représentations de la communauté qu'elle véhicule et la dimension discursive dont celles-ci sont porteuses. Ce prisme se veut à la fois relatif et singulier, et il n'envisage pas d'épuiser l'immense potentiel interprétatif de la pièce. Les sources sur lesquelles cette lecture s'appuie sont, d'un côté, les discours publics de la chorégraphe, l'apparat para-chorégraphique qui accompagne le spectacle et, de l'autre, l'étude de la réception critique. Essayant de connecter la représentation de la danse de communauté dans *Bit*, à des figures de la danse sociale désignant la communauté, nous nous appuyerons aussi sur des motifs iconographiques et picturaux, en rapportant à ces motifs certaines images du spectacle.

Pour commencer, quelques mots de Maguy Marin. Personnalité majeure et incontournable de la danse en France, elle fait partie de la génération des jeunes chorégraphes qui, dans les années 1980 ont fait la nouvelle danse française. Son background, c'est une formation de danseuse classique à Toulouse, puis l'intégration à l'école Mudra de Béjart, la fréquentation des groupes de l'avant-garde théâtrale, trois ans passés au sein du Ballet du XXe siècle, la création de *Nieblas de Niño* (1978) qui remporte le premier prix au Concours international de Bagnolet. Enfin, la création de *May B.* (1981) la pièce dédiée à l'œuvre de Samuel Beckett, qui sera intégrée de manière presque stable au répertoire de sa compagnie, puis transmise et reprise par des générations de danseurs dans les conservatoires et d'autres écoles. C'est avec cette pièce qu'elle pose ce qu'on peut définir comme les fondamentaux de son esthétique: une musicalité tellurique construite sur l'écriture minutieuse du geste, le traitement du poids, et la manière spécifique de se tenir debout, comme ancré dans la terre. Elle est l'une des très rares artistes qui aient su conserver ces principes de travail en aboutissant toutefois à des esthétiques très différentes. Mais, parmi ces fondamentaux, qui reviennent dans toute notice ou présentation consacrée à la chorégraphe, il y en a un autre qui émerge de manière systématique comme sa préoccupation fondamentale, interroger «l'en commun» «l'être ensemble».

À ses premières apparitions dans l'espace théâtral français et/ou européen Maguy Marin est identifiée comme la fille rebelle de Béjart, tant elle détourne l'usage des outils de la théâtralité du ballet néo-classique. Les chœurs de Maguy Marin semblent être le revers de ceux de Maurice Béjart, en ce qu'aucune idéalisation ne sous-tend leur émergence. Une humanité privée de moyens et réduite à ses pulsions primaires traîne dans la boue de *May B.* (1981); elle s'échappe, en courant perpétuellement,

6. Conception: Maguy Marin en étroite collaboration avec: Ulises Alvarez, Kaïs Chouibi, Laura Frigato, Daphné Koutsafti, Mayalen Otondo/Cathy Polo, Ennio Sammarco; direction technique et lumières: Alexandre Bénetaud; musique: Charlie Aubry; éléments de décors et accessoires: Louise Gros et Laura Pignon; réalisation des costumes: Nelly Geyres assisté de Raphaël Lo Bello; son: Antoine Garry et Loïc Goubet; régie plateau: Albin Chavignon, dispositif scénique: la compagnie Maguy Marin.

de l'espace de danger dans les *Applaudissements ne se mangent pas* (2002); donne voix aux lamentations, qui résonnent, du fond de la mer, des morts anciens et modernes sur lesquels s'est fondée la noble civilisation de la Méditerranée dans *Description d'un combat* (2010).

Dans son riche parcours cependant, jamais cette quête d'un geste collectif ne l'avait menée vers le folklore, même si, dans des entretiens, accordés à divers moments de sa carrière, elle parle de son intérêt pour le flamenco par exemple, forme d'art totale mêlant l'expressivité de la musique et du chant⁷. Dans *Bit* en revanche, le motif de la farandole, d'une chaîne ouverte qui réunit tous les interprètes pendant la grande majorité du spectacle, détournée et interrompue pendant la partie centrale, constitue le noyau dramaturgique et le schéma chorégraphique d'où tout émerge. Voici comment la chaîne telle qu'elle est définie par l'un des plus grands experts français des danses populaires, Jean Michel Guilcher:

Nous entendons par chaîne un groupement des danseurs disposés en file ou en ligne à la suite les uns des autres chacun donnant la main aux deux voisins qui l'encadrent [...]. La chaîne peut se fermer en cercle, c'est la ronde au sens propre du terme, ou demeurer ouverte conduite par le danseur de l'une des extrémités. La chaîne ne caractérise pas une danse ou même un genre de danse. Elle est un dispositif de mouvement susceptible d'accueillir des contenus de mouvement infiniment variés [...] collective à double titre: par son dispositif d'ensemble qui soude les participants en bloc; par son organisation motrice qui fait vivre à tous exactement la même expérience [...]. Elle est le moyen d'expression normal d'une société unanime en même temps qu'un instrument à créer de l'unité.⁸

La chaîne (ouverte ou fermée) semble l'un des dispositifs de placement dans l'espace chorégraphique les plus répandus dans les pratiques sociales de la danse au point de devenir une sorte de prototype des danses sociales; elle semble aussi véhiculer des représentations puissantes concernant les fonctions de cette agrégation sociale. Mais quelles sont les pas de cette danse de *Bit* exécutée en chaîne et qui se répètent, comme un *leitmotiv* pendant toute la durée de la représentation? «Sardana», «Sirtaki», «Carmagnola», «Sevillanas»⁹, ce sont tous les noms que la presse a donné à cette danse, qui n'est aucune d'entre elles, tout en en conservant certaines caractéristiques. Composée par la chorégraphe suite à un stage de danses grecques suivi par la compagnie, elle contient des patterns de ces danses sans pouvoir être identifiée à aucune d'entre elles. La danse que l'on voit défilier quasiment du début à la fin de la pièce c'est tout d'abord une «danse de pas», une danse qui semble mobiliser surtout la partie inférieure du corps, les jambes et les pieds. En réalité la mobilisation de la colonne et des omoplates est présente déjà dans la posture de base, qui prévoit de se tenir par la main placée en dessous ou en dessus des épaules. C'est un mouvement qui se déplace de manière latérale, d'abord de droite à gauche, de cour à jardin, mais qui, au fur et à mesure de l'avancée de la pièce alterne des déplacements latéraux dans les deux directions. Les pas, simples ou doubles, pointés, croisés, dégagés et même légèrement sautés

7. Luc Riolon, *Maguy Marin, le pari de la rencontre*, France 2, Diffusion France 2/Mezzo 1999

8. Jean-Michel Guilcher, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.

9. Marie-Christine Vernay, *Carmagnole binaire*, in «Libération», 5 novembre 2014.

surgissent d'un changement d'appui plus ou moins important. Susceptible de voyager beaucoup dans l'espace, cette danse peut aussi être répétée sur place, en amplifiant le balancement, et les allers retours, droite/ gauche, avant/ arrière.

Si on devait présenter la structure dramaturgique essentielle de la pièce, on pourrait dire que, comme toutes les pièces de la chorégraphie depuis 2004, *Umwelt* (2004), *Ha! Ha!* (2006), *Salves* (2010), *Nocturnes* (2012), elle est construite sur un motif – gestuel, verbal ou de mise en scène: entrées en scène, rires, coupures des lumières – qui se répète du début à la fin avec des variations, des interruptions, des détournements. Jamais toutefois, dans les pièces citées, le motif principal ne s'affiche en tant que geste dansé au point d'en devenir la citation. Dans le déroulement global du spectacle, on peut envisager trois grandes parties dont la première, ainsi que la troisième sont plutôt habitées par les mouvements de la farandole tandis que la partie centrale voit sa dissolution ou son atomisation et sa décomposition dans le pictural.

Après avoir évoqué certaines caractéristiques générales de la pièce, je construirai mon analyse autour de trois axes en essayant de repérer des figures issues d'une tradition iconographique et susceptibles de devenir des outils pour l'analyser: «chœur en chaîne: le corps d'une humanité harmonieuse et solidaire», «le déconstruction macabre du corps en chaîne» et «l'inquiétante contagion du mouvement, fantôme d'une danse populaire». Ces thèmes, qui n'apparaissent pas dans la pièce de manière conséquente, peuvent être lus comme les différents visages que *Bit* montre de l'être-ensemble d'une communauté, ici forgée par la danse.

Chœur en chaîne, le corps d'une humanité harmonieuse et solidaire

Pour interroger la dimension picturale de la danse dans *Bit* je m'appuierai sur le magnifique recueil d'images collectées et analysées dans différentes études par Marina Nordera¹⁰. *Allegorie et effets du bon gouvernement* (1338-1339), fait partie d'un cycle de fresques d'Ambrogio Lorenzetti conservé dans le Palazzo Pubblico di Siena. Au premier plan de l'image, presque en position centrale, des figures se tiennent par la main au milieu de la ville, leur avancée de droite à gauche occupant non seulement l'espace social, mais en quelque sorte le construisant par une marche commune et solidaire. Or les neuf danseurs représentés ne sont pas seulement les commanditaires de l'œuvre, mais aussi les neuf membres du gouvernement élu. Comme le dit Marina Nordera, il s'agit là «non pas d'une projection idéale d'un temps utopique de concorde à venir, mais plutôt de la représentation d'un projet politique dans sa réalisation concrète et actuelle»¹¹. Innombrables aussi sont les exemples où la peinture de la

10. Marina Nordera – Claire Rousier (sous la direction de), *La construction de la féminité dans la danse XVe-XVIIIe siècle*, CND, Pantin 2004; Marina Nordera, *Se prendre par la main*, in Marie Glon, Isabelle Launay (sous la direction de), *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris 2012.

11. Marina Nordera, *Se prendre par la main*, cit., p. 172.

Renaissance, souvent à l'imitation de la peinture antique grecque, représente par la danse un corps social, un chœur soudé à travers des gestes dont il maîtrise les formes et fonctions. Dans la pénombre obscure de la scène de *Bit*, structurée seulement par sept plans inclinés gris six individus apparaissent, l'un à la suite de l'autre, en se tenant par la main; ils avancent latéralement en diagonale, de droite à gauche, à petits pas, croisés devant, puis derrière, qui déplacent le poids. Ils avancent sans cesser de se balancer dans un mouvement dont la qualité paraît au début comme suspendue, leur geste semblant flotter dans l'espace. Bruits sourds, de ferraille. En même temps une voix off, la voix dissonante de Carmelo Bene, déclame en italien, d'abord de manière inaudible, puis plus clairement, enfin presque en criant, l'un des passages les plus célèbres du XXIII^{ème} chant du *Paradis* de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri, évoquant la vision de Béatrice « *suspesa e vaga* », puis remarquant le ciel qui devient de plus en plus clair et enfin voyant les âmes des béates apparaître « *Ecco le schiere del trionfo di Cristo e tutto 'l frutto raccolto del girar di queste spere!*»¹². Le temps semble dilaté, ralenti, ouaté, pendant que le mouvement continu se poursuit de manière inéluctable. Car, dans cette pièce de Maguy Marin, les danseurs assument leur danse, et cette danse semble d'emblée à la fois inédite et étrangement familière.

La presse salue ainsi, ce «retour» à la danse de la chorégraphe: «La chorégraphe a choisi de revenir à la danse. Une farandole plutôt festive: six interprètes, liés en une chaîne humaine»¹³.

Bien qu'habillés en costume de ville et dansant une danse qui semble familière, ces hommes et ces femmes paraissent d'abord issus d'un autre monde. Des images de danse de la même époque que Dante semblent alors surgir, tresques, carolles, branles, des danses en chaîne qui sont toutes déclinées sur des pas de marche, simples et doubles, les bras et les mains équilibrant la posture et garantissant la transmission du contact, de l'énergie de l'un à l'autre¹⁴. Les danseurs sont, ou plutôt semblent synchrones, bougeant sur le même rythme, ils avancent, hommes et femmes ensemble, décrivant dans l'espace une serpentine mesurée, souple et agile, incarnant un geste collectif et harmonieux et construisant ainsi un espace social. Dans ces toutes premières images, et ailleurs dans la pièce, les gestes et les postures proches de ceux des pratiques sociales de la danse semblent incarner eux aussi une communauté soudée par la danse dans un geste commun. Après la dilution sonore du passage de la *Divine Comédie*, une vibration sourde accompagne la danse. Puis, un *beat* est esquissé, la partition de Charlie Aubry commence, et la danse se poursuit, de plus en plus débordante.

Comme toujours chez Maguy Marin, radicale dans l'approfondissement de sa recherche, l'écriture

12. Carmelo Bene – Salvatore Sciarrino – Davide Bellugi, *Lectura Dantis* (1981), Rino Maenza Produzioni, Warner music, 2017, et, pour le texte, Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Firenze 1966.

13. Anne O'Byrne, *Compagnie Maguy Marin, Bit: Farandole et viol*, in «*Res Musica*», online: <http://www.resmusica.com/2014/09/27/compagnie-maguy-marin-bit-farandole-et-viol/> (u.v. 27 septembre 2014).

14. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Edizioni di Pagina, Bari 2012; Flavia Pappacena (sous la direction de), *Corte, teatro e danza popolare in Italia*, in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie, n. 3, 2007.

dramaturgique de la pièce se développe autour de la répétition, ici de ces phrases du mouvement exécutées en chaîne, qui, comme l'indique Guilcher, «accueille en lui-même des contenus de mouvement infiniment variés»¹⁵ du point de vue de l'effort, de la tonicité musculaire, des vitesses, des hauteurs, mais aussi des époques, gestes et contextes que la danse convoque. Les danseurs montent sur les plateformes, forment des rondes, portent ou sont portés. Les phrases de base qui se répètent sans interruption aboutissent à un mouvement qui n'est pourtant pas identique, chaque danseur exécutant les pas à partir de sa propre posture, de son propre «fond tonique»¹⁶. Comme souvent en danse, la répétition de phrases relativement simples révèle de manière plus évidente les plus subtiles variations. Le geste paraît fluide et partagé, aucune hiérarchie n'organise le groupe, aucun décalage dans la dépense énergétique, les danseurs se regardent entre eux, se sourient, ont l'air d'être attentifs l'un à l'autre: «Les danseurs évoluent gaiement en farandole sur scène, trois hommes et trois femmes -comme par souci d'équilibre- en parfaite symbiose. L'ambiance est joyeuse dans ce doux cosmos»¹⁷. Les images de la communauté que ces danses donnent à voir pourraient être celles d'un âge d'or, ou d'un espace utopique, de la danse comme de la civilisation.

Dans son parcours, sans se référer à des danses populaires, la chorégraphe avait déjà à plusieurs reprises donné à voir – dans *Babel Babel* ou *Eden* – de ces gestes calmes d'un mouvement juste, ces efforts partagés à bâtir l'en commun. Mais ici, ces gestes sont perpétuellement perturbés et empêchés.

Le renversement macabre du chœur en chaîne

La figure de la danse comme pratique, ayant une très forte fonction sociale, soudant la communauté autour de gestes communs, cette figure incarnée dans les pratiques et représentée par la peinture et la littérature comme le défilé d'une humanité dansant au même rythme, allant vers l'avant et construisant par son geste l'espace commun, est interrompue ou trouve un renversement iconographique dans une autre série d'images, celles des danses macabres. La danse macabre est un motif iconographique ayant fonction de vanité, qui a connu une énorme diffusion en Europe du XIVe au XVIe siècle¹⁸. Le motif des squelettes qui mènent les vivants en est la caractéristique, tandis que le nombre des personnages et la composition de la danse dépendent du contexte culturel de la réalisation. La danse macabre prend le plus souvent la forme d'une chaîne ouverte, dont la Mort est le guide et où la mort tire, porte le

15. Jean Michel Guilcher, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, cit.

16. Loïc Touzé, *Fond/Figure. Un entretien avec Hubert Godard*, in *Pour un atlas de figures*, online: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard> (page consultée le 19/10/2018).

17. David Pauget, Bit, *un spectacle conçu par la compagnie Maguy Marin*, in «Alchimie du verbe», 23 mai 2016.

18. La plus ancienne danse macabre connue en France semble être la fresque du cloître des Saints Innocents à Paris datant de 1424, qui, détruite en 1600, est parvenue jusqu'à nous par l'intermédiaire de sa copie imprimée sur folio en 1485 par l'éditeur parisien, Guyot Marchand; Cfr. Hélène et Bertrand Utzinger, *Itinéraires des Danses macabres*, éditions J. M. Garnier, Chartres 1996; Wetjen Holger, *Cette mort qui nous fascine*, éditions Olivétan, Lyon 2016; André Corvisier, *Les Danses macabres*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.

vivant sans effort, menant la farandole: les deux pôles du mouvement dansé, actif et passif sont souvent répartis de manière nette. Même si la danse macabre ressemble à la disposition de la danse en chaîne, elle en altère totalement le principe de distribution des forces, égalitaires dans la ronde, mais totalement déséquilibrées dans la danse macabre. Les vivants sont portés, traînés, parfois à leur corps défendant.

A partir des années 2000, le thème de la mort traverse toutes les œuvres de Maguy Marin. Ainsi, dans *Umwelt* (2004), le défilé incessant en fond de scène d'individus, de classe, âge, sexe différents, sollicite dans sa quasi bi-dimensionnalité le même régime d'attention que une danse macabre. *Turba* (2009) quant à elle, est une époustouflante nature morte inspirée du *De Rerum Natura* de Lucrèce. Et c'est de ces grises plateformes inclinées qui rappellent la deuxième partie de *Turba*, que la chaîne d'hommes et de femmes dansants surgit dans *Bit*, d'abord dans le silence, puis sur la musique techno de Charlie Aubry. Vers le milieu de la pièce, le groupe s'altère, des solitudes se créent: le groupe se scinde en morts et mortels, bourreaux et victimes, femmes et hommes. Un homme et une femme se parlent, l'homme s'approche, de plus en plus envahissant, de plus en plus agressif. Une femme reste seule, perdue, au centre de la pièce. Un homme de dos, au centre de la scène, ajuste sa braguette, tandis qu'une femme se cache. La farandole devient un déroulement de corps nus, bras et jambes mêlés, glissant lentement vers le bas, sur un tapis rouge sang déployé sur une des plateformes inclinées et plongée dans le noir. L'esthétique très picturale de cette scène pourrait évoquer entre autres *La Chute des Damnés* de Rubens (1620), avec sa spirale d'âmes damnées attirées vers les bouches de l'Enfer. Ensuite la farandole se déstructure par couple simulant des coïts implacables et obsessifs, pratiqués au rythme d'une pulsation binaire. La chaîne revient ensuite sous la forme d'une ronde de moines encapuchonnés qui violent tour à tour une femme.

L'éclatement du groupe entraîne la séparation des genres et une répartition déséquilibrée des forces, exactement comme dans la danse macabre, où la mort oblige le vivant à se mouvoir. Sortis de la farandole, émancipés de ses pas, une course à la satisfaction sauvage des pulsions commence, qui engendre et produit domination et inégalité. Apparaissent alors d'autres icônes de la mort: dans la pénombre trois femmes, des fils à la main comme les trois Parques, semblent s'apprêter à couper les fils de la destinée. Et des silhouettes aux faces desséchées surgissent en fond de scène. Le motif de la danse macabre, tout en *gardant* toutes les caractéristiques des vanités d'origine religieuse, contient aussi les éléments du renversement du comique grotesque dans l'art populaire, déformation du réel, excès de détails, laideur, ainsi que la conjonction entre des éléments incompatibles, comme ceux de la danse, apologie de l'être en vie, et de la mort absence définitive de toute vie.

La diffusion de la danse de couple dans le bal à partir du XVe cristallise, plus encore qu'elle ne le met en scène, une différenciation des rôles genrés¹⁹. Dans *Bit* la répartition des rôles qui suit les

19. Cfr., parmi d'autres, Claire Rousier (sous la direction de), cit.; Marina Nordera – Claire Rousier (sous la direction de), *La construction de la féminité dans la danse*, cit.

farandoles de la première partie de la pièce, semble directement connectée à la perte de sens du geste en commun. La chaîne de la danse se projette dans un âge obscur, pré-moderne où, avec la perte du lien social, c'est tout d'abord la soif de domination masculine, la violence faite aux corps des femmes qui émergent avec une violence extrême, comme resurgissant des plus atroces cauchemars. Jamais chez Maguy Marin les jeux de pouvoir, les logiques de domination, ne s'étaient focalisés sur le genre. Tout semble pourtant découler ici des logiques strictes de l'écriture dramaturgique, de la figure des danses sociales comme vecteur d'une représentation de la communauté, dans la mesure où la danse de société dans sa fonction historique même se fait le lieu privilégié de rencontre et de construction des genres, et cela sur un mode égalitaire ou plus ou moins déséquilibré. L'espace du bal comme espace de la rencontre entre les genres, devient un inquiétant espace de danger, de domination, de l'injustice. Dans cette danse macabre, la mort est, décidément, déclinée au masculin.

L'inquiétante contagion du mouvement: fantasme d'une danse «populaire»

La littérature suggère que, dans les traités de danse anciens et modernes²⁰, la figure de la danse populaire s'invente parfois, entre les lignes, en tant que contre-modèle théorique de la danse savante, désignant l'abandon à la musique plus que la maîtrise de la mesure, le débordement énergétique, la multi-directionnalité du geste, la perte de soi et la fusion avec les autres. La peinture, quant à elle, représente aussi ces soi-disant caractères des danses paysannes, populaires ou communautaires. Le motif iconographique, visible par exemple dans une *Danse des paysans* (1568) de Pierre Brueghel ou dans une *Ronde paysanne* (1633) de Pierre Paul Rubens, mais aussi dans la célèbre *Danse* (1909) d'Henri Matisse, prévoit un groupe de personnes courant, en général en farandole ouverte ou fermée, où chaque mouvement semble se communiquer de l'un à l'autre comme en une vague électrique qui se propage de corps en corps, une véritable contagion, une contagion kinesthésique, un état d'ivresse, une énergie débordante, incontrôlable. Cette «contagion» de la danse populaire, si souvent représentée, met en scène en effet un caractère fondamental de la perception de la danse tout court, l'empathie kinesthésique, validée en neuroscience, par l'existence des «neurones miroirs»²¹.

La réception de la danse dépend aussi de cette capacité, qui ne se mesure pas en termes quantitatifs, mais qui dépend fortement de la mémoire de nos compétences motrices. Comme le kinésologue Hu-

20. Cfr., parmi d'autres, l'anthologie de Marie-Joëlle Louison-Lassablière, *Feuillets pour Terpsychore, La danse par les textes du XVe au XVIIIe*, L'Harmattan, Paris 2009; Isabelle Launay, *Sauter*, in Marie Glon, Isabelle Launay (sous la direction de), cit., pp. 94-111.

21. Cfr. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, traduit par Marilène Raiola, Éditions Odile Jacob, Paris 2007.

bert Godard l'a, à plusieurs reprises, affirmé²², à l'origine de l'empathie kinesthésique, et du transport que la vision de la danse peut induire, se trouve la perception de l'alternance des états de tonicité entre tension et relâchement, et des intervalles entre les pulsations que détermine le rythme. Élément fondateur de l'écriture chorégraphique de Maguy Marin depuis toujours, le fait que le rythme soit énoncé dans les notes d'intention de *Bit* comme le thème même de la pièce a pu beaucoup surprendre ceux qui la suivent depuis longtemps. Il y aurait-il une seule pièce où la chorégraphe n'ait pas travaillé sur l'écriture mathématique, ciselée, du rythme, de la musicalité? La conception du rythme dont il s'agit dans cette pièce est pourtant spécifique. La pièce travaille sur un rythme primaire et binaire, le rythme régulier du battement du cœur des interprètes, puis la pulsation *beat* de la techno-pop de Charlie Aubry, transformant le branle en danse techno... La pulsation binaire, le *beat* pop et techno qui pulse avec le battement du cœur, semble pouvoir faire rentrer tout un chacun dans la danse – et cela même si chaque cœur bat sur des *beats* différents; elle se fait l'émergence du rythme (trop?) familier, de ce que nous avons tous en commun pour des raisons anatomiques – tout le monde a un cœur qui bat – ou culturelles – puisque nous vivons dans une société de masse où les *beats* nous entourent.

En se basant sur les mêmes pas et sur une même disposition dans l'espace, dans *Bit* la qualité du geste se transforme constamment. Cela tient à la décomposition de la farandole, mais aussi à la manière d'approfondir les pas davantage projetés dans l'espace, davantage frappés au sol, parfois sautés. La mobilisation du corps apparaît alors accrue, avec des changements d'appui qui traversent le corps, engendrent des déhanchements, épaulements, profonds cambrés, comme si la force de la pulsation n'était pas contrôlable. Comme dans les rondes de Rubens ou *La Danse* de Matisse, la force de la pulsation sature le groupe, l'excès de fusion semble provoquer son éclosion même, les danseurs s'entrechoquent, se projettent en l'air comme des ballons. Dans la pièce, la contagion du mouvement peut conduire au plaisir le plus effréné, au divertissement le plus oublié, à la fureur du groupe qui d'insouciant devient violent. Dans *Le Rythme du politique, démocratie et capitalisme mondialisé*²³, Pierre Michon fait une analyse de la dimension politique du rythme à partir du constat d'une société devenue fluide – faisant écho certes à la société «liquide» de Baumann²⁴, où le pouvoir ne s'incarne plus dans des structures stables, mais dans des fluctuations perpétuelles qui façonnent à la fois le groupe et l'individu. Dans ce monde que l'on ne peut plus penser en réalités ni en identités stables, le rythme est ce qui configure le processus d'individuation du groupe et des individus. Les altérations, les décompositions de la farandole évoquent au fond ces caractéristiques du monde d'aujourd'hui. *Bit* finit toutefois par questionner les fondamentaux de la danse davantage que ses représentations, c'est-à-dire l'empathie du mouvement,

22. Cfr. Hubert Godard, *Le geste et le mouvement*, in Michel Marcelle – Isabelle Ginot (sous la direction de), *La danse au XXe siècle*, Larousse-Bourdais, Paris 1996.

23. Pierre Michon, *Le rythme du politique, démocratie et capitalisme mondialisé*, Les prairies ordinaires, Paris 2007, p. 32.

24. Zigmunt Bauman, *La Vie liquide*, Le Rouergue/Chambon, Arles 2006.

le fait de sentir son propre mouvement à partir du mouvement de l'autre, son irrésistible puissance. Le *beat* contamine par le mouvement et entraîne dans cette danse à la fois extrêmement vitale et trouble. La danse de *Bit*, perpétuellement désagrégée, fissurée sur le plateau, qui lierait donc spectateurs et danseurs dans un seul mouvement, provoquerait-elle cette adhésion? Les notes d'intention du spectacle affirment pourtant le contraire:

Les interprètes [...] sont à contretemps du plaisir du public, de ce plaisir que le public éprouve à "être avec" les interprètes. Quand le public est décalé par rapport aux danseurs, c'est vécu comme une forme de violence. Car le réflexe, c'est toujours de se mettre au diapason des autres: être discordant demande du courage... La tendance est de dire "je vais avec", il y a une résistance à dire "je ne vais pas avec"; le public a envie "d'aller avec".²⁵

Souvent d'ailleurs, à bien y regarder, dans *Bit*, les danseurs ne dansent pas sur la musique, ni sur la pulsation binaire, ni tous ensemble, mais malgré tout ils en ont l'air, la puissance de contagion de la danse en groupe n'est pas évitée, au contraire. La perception simultanée d'un rythme binaire et d'une danse contenant des accents visibles, et même le simple fait d'associer danse et musique dans la même durée, semble fausser la perception: les danseurs ont donc l'air d'être ensemble, et de danser sur la musique même si ce n'est pas le cas. Pour éviter l'emportement immédiat d'une danse populaire associée à un rythme binaire, les danseurs portent en fait des oreillettes qui leur transmettent des cadences différentes. Cela ne se voit et ne se ressent pourtant pas: pour le public, ils dansent ensemble sur la musique. Jamais la dissonance, ou même la polyrythmie, tellement au cœur des pièces précédentes, n'est évoquée dans la réception critique: elle ne semble pas directement perceptible en tant que telle. Lorsque la farandole bouge, dialoguant avec la pulsion binaire, les spectateurs "dansent" avec elle ce qui peut expliquer dans la réception critique l'abondance d'adjectifs se référant à une danse festive. C'est peut-être l'une des raisons à la fois du grand succès public de cette pièce et des quelques réserves discrètes d'une partie de la critique, plus attachée à la dimension minimaliste de l'esthétique de Maguy Marin²⁶. Certains vont jusqu'à lire, dans cette danse "trop" dansée, une dépolitisation de l'art de Maguy Marin²⁷.

Complexes communautés

Qu'est ce qui génère alors la dimension critique, réflexive, de cette pièce en particulier par rapport à l'idée de communauté? Qu'est ce que nous empêche de simplement jouir de l'immense plaisir que semble susciter la pièce, de croire que «C'est un rassemblement. Un moment passé ensemble. C'est une

25. Maguy Marin, *Entretien avec Maguy Marin*, Propos recueillis par Bénédicte Namont et Stéphane Boitel, Théâtre Garonne, Toulouse, août 2014, online: <https://ramdamcda.org/creation/bit> (page consultée 19/10/2018).

26. Marie-Christine Vernay, *Carmagnole binaire*, cit.

27. Nicolas Roméas, *Maguy Marin, ça déménage*, in «L'insatiable», 1 novembre 2014, online: <https://www.franceculture.fr> (page consulté le 13/06/2018).

scène de fête, à 6 danseurs»²⁸ et même de croire à la puissance de la danse elle-même, comme vecteur de liens communautaires? Cette objective absence de synchronie fait en sorte que, tout en exécutant les mêmes phrases dans la même durée, le mouvement de groupe n'est jamais lisse, propre, parfait, virtuose, mais qu'il garde un aspect partiellement brut, inabouti comme peut l'être une danse improvisée. Aussi, c'est peut-être grâce aux pulsations qu'ils perçoivent de manière décalée que les danseurs peuvent habiter de manière singulière les phrases du mouvement.

Toutefois, dans cette pièce, c'est aussi le statut donné aux images, la dimension iconographique qui perturbe cette empathie sur la durée. C'est tout d'abord la dimension picturale de la farandole qui, avec sa forme fermée, la ronde, reste, comme l'on a dit, une véritable icône de la danse et de ses fonctions, et une figure hautement symbolique en art et en anthropologie. Mais cette figure picturale créée au moyen de la danse est mise en tension, tirillée par d'autres figures, elles aussi issues d'un réservoir d'images picturales, souvent sacrées, passées dans un l'imaginaire collectif.

L'image, restituant de manière picturale, donc chromatique et lumineuse, plus encore que plastique, des motifs – les cadavres nus amassés sur un tapis rouge sang, les moines violant les femmes, la vierge, les orgies, le combat sauvage entre deux hommes nus – migrés de la peinture vers l'imaginaire collectif à travers le cinéma, la photo et la publicité, peut en quelque sorte être conçue comme interruption, amenant vers un présent de l'histoire en éloignant du présent festif. Pour Walter Benjamin, l'interruption est un élément essentiel des processus esthétiques. Quoique propre au montage dans le cinéma, il l'étudie dans le fonctionnement du théâtre épique de Bertold Brecht, qui

[...] consiste plutôt à provoquer l'étonnement à la place de l'identification. Pour le dire d'une formule: au lieu de s'identifier au héros, le public doit plutôt apprendre à s'étonner des circonstances dans lesquelles il se meut. Il s'agit avant tout, au contraire, de commencer par découvrir les états de choses. (On pourrait aussi bien dire: de les distancier). Cette découverte (distanciation) des états de choses se fait par interruption des déroulements.²⁹

Dans une lecture et une analyse éclairante du dispositif de l'interruption selon Benjamin, on pourrait en effet trouver la description d'un dispositif qui ressemble à celui de *Bit*:

Le déroulement de l'action gelé en tableau, sorte d'«arrêt sur image», dégage le regard empathique d'un événement qui semblait au contraire tout faire pour l'entraîner à sa suite. Il maintient l'esprit qui dirige ce regard «libre et mobile» en lui permettant de procéder à toute une série de petits «montages fictifs», ou plutôt fictionnels, qui «mettent hors circuit» les forces qui meuvent la société.³⁰

28. Emile Chaudet, *Fuir la nuit: Bit de Maguy Marin*, 9 février 2017, online: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-petits-matins/fuir-la-nuit-bit-de-maguy-marin> (page consulté le 13/06/2018).

29. Walter Benjamin, *Qu'est-ce que le théâtre épique?* (2ème version), in Id., *Essais sur Brecht*, La fabrique Editions, Paris 2003, p. 43.

30. André Combes, *Un physionomiste de l'épique: Benjamin lecteur de Brecht*, in «Germanica» n. 18, 1996, online: <http://journals.openedition.org/germanica/1968>, p. 17 (page consultée 19/10/2018).

En mettant à l'épreuve du plateau, mais aussi, du pictural, une danse de société "populaire" car à l'appréhension facile, immédiate, cette pièce affirme tout l'intérêt du geste dansé réactivé de manière critique et utilise la puissance kinesthésique tout en questionnant le rituel communautaire qu'elle met en place. On partage, on est complice du mouvement dansé et cela rend de fait la prise de distance encore plus efficace. Si cette pièce subvertit les horizons d'attente envers la danse, elle le fait en travaillant sur un dispositif chorégraphique archétypal, la farandole, et sur une pulsation binaire à la fois universelle et globalisée, de masse. En même temps qu'elle met en scène le groupe accordant ses pas sur un rythme commun, elle expose ce que la quête de groupe – religieux, identitaire, de genre – peut vouloir dire. Confondant, dans le même dispositif, de manière irrévérencieuse, la vision idyllique de pratiques de la danse ancienne ou folklorique avec le balancement trivial du *dance-floor*, elle attende non seulement aux stéréotypes de la danse, et de la culture tout court – théâtrale/sociale, savante/populaire, traditionnel/clubbing, mais soulève aussi des questions fondamentales autour de l'être ensemble, du danser ensemble. Qu'est ce que s'accorder pour fabriquer un geste commun? Qu'est ce que la danse peut faire? La sempiternelle question que posent les œuvres de cette artiste, la question du vivre ensemble, est déclinée dans cette pièce sous une autre facette, en passant par un geste dansé devenu réflexif. Que signifie aller *avec* les autres? Comment trouver un rythme commun, savoir se laisser emporter par le groupe au-delà des quêtes transformant les communautés en espaces clos? Comment entrer et sortir du partage du rythme, en éprouver l'élan vital, garder la capacité de savoir «aller avec», mais aussi de résister, de se refuser à l'oubli des danses d'oppression, au plaisir de certains au risque de la torture des autres, savoir rester lucide sans toutefois devenir statique?

Enfermée seulement en apparence dans un système binaire, cette pièce nous confronte aux innombrables facettes d'une pulsion de liens sociaux, qui apparaît ici débordante, explosive, déflagrante, malgré l'obscurantisme terrifiant, moyenâgeux, les dangers auquel elle semble confrontée. *Bit* danse dans les cimetières tout en se moquant de la mort, et elle échappe aux chaînes de la danse par un magnifique et libérateur saut dans le vide. Traversant et employant les enjeux et matériaux propres au théâtre de Maguy Marin, la figure des pratiques sociales de la danse est déclinée dans *Bit* comme motif dominant, réactivant, sur un mode réflexif, le sens d'un spectacle ouvert et, en ce sens, «populaire», mais assumant aussi l'histoire des représentations de l'«en commun», pour aboutir ainsi à une inquiétante vision du monde.

Bibliographie

- Alighieri, Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Arnoldo Mondadori, Milano, 1966.
- Bourdieu, Pierre, *Vous avez dit "populaire"?*, in *Actes de la recherche en sciences sociales. L'usage de la parole*, vol. 46, mars 1983, pp. 98-105.

- Chaudet, Emile, *Fuir la nuit: Bit de Maguy Marin*, émission de «France Culture», 9 février 2017, online: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-petits-matins/fuir-la-nuit-bit-de-maguy-marin> (page consulté le 13/06/2018).
- Creissels, Anne (Séminaire coordonné par), *Notes d'intention du séminaire*, CEHTA/EHESS, Paris 2011-2014.
- Febvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Librairie de la danse, Art nomade, Paris 1995.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris 1982
- Godard, Hubert, *Le geste et le mouvement*, in Michel Marcelle – Isabelle Ginot (sous la direction de), *La danse au XXe siècle*, Larousse-Bourdas, Paris 1996.
- Glon, Marie – Launay, Isabelle (sous la direction de), *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris 2012.
- Guilcher, Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Launay, Isabelle, *Poétique de la citation en danse*, in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (sous la direction de), *Mémoires et histoires en danse*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Louison-Lassablière, Marie-Joëlle, *Feuillets pour Terpsichore, La danse par les textes du XVe au XVIIIe*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Nordera, Marina – Rousier, Claire (sous la direction de), *La construction de la féminité dans danse*, CND, Pantin 2004.
- Michon, Pierre, *Le rythme du politique, démocratie et capitalisme mondialisé*, Les prairies ordinaires, Pantin 2007.
- O'Byrne, Anne, *Compagnie Maguy Marin*, Bit: *Farandole et viol*, in «Res Musica», online: <http://www.resmusica.com/2014/09/27/compagnie-maguy-marin-bit-farandole-et-viol/> (page consultée le 27/09/2014).
- Pauget David, Bit, *un spectacle conçu par la compagnie Maguy Marin*, in «Alchimie du verbe», 23 mai 2016.
- Riolon, Luc, *Maguy Marin, le Pari de la rencontre*, France 2, Diffusion France 2/Mezzo 1999.
- Roméas, Nicolas, *Maguy Marin, ça déménage*, in «L'insatiable», 1 novembre 2014, online: <https://www.franceculture.fr> (page consulté le 13/06/2018).
- Rousier, Claire (sous la direction de), *Scène de bal. Bal de scène*, CND, Pantin 2011.
- Touzé, Loïc, *Fond/Figure. Un entretien avec Hubert Godard*, in *Pour un atlas de figures*, online: <http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard> (page consultée le 19/10/2018).
- Utzinger, Hélène et Bertrand, *Itinéraires des Danses macabres*, éditions J. M. Garnier, Chartres 1996.
- Vernay, Marie-Christine, *Carmagnole binaire*, in «Libération», 5 novembre 2014.

Vito Di Bernardi

“A continuous awakening movement”. **Note sul *choreocinema* di Maya Deren**

Interrotta dalla morte prematura, la breve carriera di cineasta di Maya Deren (1917-1961) appare attraversata dalla visione di un cinema posseduto dalla danza e concepito come una coreografia di immagini in movimento. Il termine “posseduto” usato qui in senso ovviamente metaforico – può la danza infatti possedere il cinema? – ci riconduce ad un fatto reale e concreto, quello della iniziazione della cineasta al vudù haitiano e alla trance religiosa, un’esperienza da lei definita con lo splendido ossimoro di «bianca oscurità»¹.

La sua ricerca spirituale e artistica di una «trance vissuta» e non «recitata» – per usare le categorie care a Michel Leiris² – segnò in maniera pervasiva un percorso artistico in cui cinema, danza e rito s’incontrarono sul terreno comune delle relazioni tra mondo visibile e invisibile. La psicanalisi, il surrealismo, l’antropologia, le filosofie orientali, furono per Deren tutti passaggi fondamentali per la costruzione di una lingua cinematografica altra, non convenzionale, che faceva un «uso creativo della realtà» e che soprattutto operava una «manipolazione del tempo e dello spazio»³.

I film di Maya Deren, pioniera del cinema americano d’avanguardia, sono il risultato di uno stile antinaturalistico e antinarrativo. Il suo è un cinema che quando ha per oggetto la danza, come in *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *The Very Eye of Night* (1952-55), non cerca mai di rappresentarla, raccontarla, documentarla. Questi film sono per molti versi concettuali, posseggono una qualità danzante e si potrebbero accostare a ciò che William Forsythe avrebbe molti anni dopo chiamato - riferendosi all’arte digitale – «oggetti coreografici», luoghi alternativi dove persiste visibilmente l’organizzazione dei principi coreografici⁴. La danza sembrerebbe poter

1. Cfr. Maya Deren, *I cavalieri divini del Vudù*, Saggiatore, Milano 1997, p. 292.

2. Michel Leiris, *La possessione e i suoi aspetti teatrali*, Ubulibri, Milano 1988.

3. Maya Deren, *Essential Deren. Collected Writings on film*, a cura di Bruce R. McPherson, Documentext, Kingston-New York 2004, p. 124.

4. Cfr. William Forsythe, *Oggetti coreografici*, in Letizia G. Monda, *Choreographic bodies*, Dino Audino, Roma 2016, pp. 10-12.

trasferire in questi oggetti digitali il proprio pensiero coreografico trasportandolo fuori dal corpo reale dei danzatori e fuori dalla scena teatrale⁵.

Scrivendo Deren nel 1945, poco dopo aver finito il suo *A Study in Choreography for Camera*:

Most dance films are records of dances which were originally designed for theatrical stage space and for the fixed stage-front point of view of the audience. [...] In this film I have attempted to place a dancer in a limitless, cinematographic space. Moreover, he shares, with the camera, a collaborative responsibility for the movements themselves. This is, in other words, a dance which can exist only on film.⁶

Dopo aver visto e accolto con entusiasmo *A Study in Choreography for Camera*, John Martin, l'antesignano della critica americana di danza, coniò sul *New York Times* il termine *choreocinema* per celebrare la nascita «di una nuova arte dove danza e cinema collaborano alla creazione di un'opera unitaria»⁷. Anche Walter Terry, l'altro influente critico americano di danza, si mostrò molto favorevole al film e in generale si può dire che l'atteggiamento del mondo della danza newyorkese apparve molto aperto e disponibile verso la Deren se paragonato a quello meno entusiasta della coeva critica cinematografica, soprattutto quella dei grandi giornali⁸.

Per Martin il *choreocinema* rappresentava la possibilità di una sintesi artistica tra le due arti del movimento per eccellenza, quella più antica, la danza, e quella più giovane, il cinema. I suoi saggi teorici, raccolti in *The Modern Dance*, dedicano ampio spazio al rapporto tra la danza e le altre arti ma, pubblicati nel 1933, non contengono ancora nessun accenno al cinema⁹. Maya Deren fu molto lusingata, come dimostrano alcune sue lettere¹⁰, dall'incoraggiamento ricevuto dalla critica di danza. Ma più che ad una «combinazione intelligente» e ad una «sintesi» delle arti – come teorizzato dal modernista John Martin – l'artista puntava ad un radicale azzeramento del linguaggio della rappresentazione a favore di un cinema dall'efficacia rituale.

Con la sua prima opera cinematografica, che non si ispirava direttamente alla danza, *Mesches of the Afternoon* (1943), Deren aveva iniziato a mettere in scena, in maniera secondo alcuni studiosi “grahamiana”, il paesaggio interiore di un'iniziazione spirituale tutta al femminile¹¹, creando nel film, «guidata da un bisogno di espressione personale», «un particolare stato della mente»¹². Con *A Study in*

5. Cfr. Vito Di Bernardi, *Corpi e visioni nell'era digitale*, in Vito Di Bernardi – Letizia G. Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, Piretti Editore, Bologna 2018, pp. 5-16.

6. Cit. in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1988, p. 262.

7. Cit. in *ivi*, p. 286.

8. *Ivi*, p. 264.

9. Cfr. John Martin, *Modern Dance*, Di Giacomo Editore, Roma 1991.

10. Cfr. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 357 e p. 368.

11. Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York and London 2004, p. 65.

12. Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Lindau, Torino 2013, p. 96.

Choreography for Camera, proprio attraverso la danza, aveva poi messo in moto un radicale capovolgimento prospettico allo scopo di catturare l’oggettività invisibile nascosta nella realtà esterna al soggetto, fuori dal suo sé o, meglio, in una diversa e più distanziata relazione con esso. La danza le indicò una possibilità di indagare lo spazio non più con gli occhi di una coscienza alterata e di un corpo sonnambulico perennemente in cammino tra scenari onirici e inquietanti, ma di esplorarlo nella sua qualità oggettiva sotto la guida del corpo controllato e deciso di un danzatore esperto come Talley Beatty, coautore dell’opera. Il vero protagonista di *A Study in Choreography*, film muto, era il movimento stesso che lasciava percepire al pubblico – in un flusso temporale apparentemente ininterrotto, frutto di un montaggio sapiente – le leggi segrete della metamorfosi. Come annota la stessa regista, *A Study in Choreography* fu «una dimostrazione dell’idea che nella danza si raggiunge un rapporto più magico con lo spazio»¹³. Scrive Anna Trivelli:

[Nel film] la regia dereniana prosegue in una direzione di una personale *dédramatisation* [...]. Abbandonato ogni residuo psicologico, la cineasta si concentra sulla resa cinematografica del movimento e sui singolari effetti percettivi che un’unica azione, manipolata dal medium, può produrre sullo spettatore.¹⁴

Questa svolta antipsicologica della Deren verso un realismo magico è da ricondurre ai suoi studi sul vudù haitiano a cui fu introdotta dalla coreografa e antropologa afroamericana Katherine Dunham (1909-2006), autrice di un testo importante sull’argomento, impreziosito poi nella traduzione francese dalla prefazione di Claude Lévi-Strauss¹⁵.

Deren amò la danza, ne colse il potenziale metamorfico, rivelatorio e perfino salvifico, qualità che tentò, alla fine della sua collaborazione con la Dunham nel 1942 di trasferire nella sua produzione cinematografica. Come scrive Elinor Cleghorn, Deren arrivò al cinema con «una profonda empatia con la danza»¹⁶. Quella stessa empatia a cui faceva appello in una lettera alla Dunham del 17 febbraio 1941 per proporsi come collaboratrice della coreografa. In quella lettera definiva il suo ‘talento’ per la danza privo di qualsiasi base tecnica¹⁷. Deren lavorò come segretaria personale della Dunham e tra le due donne si stabilì presto un rapporto di complicità intellettuale anche se vi fu qualche contrasto proprio riguardo al ruolo della giovane segretaria in relazione alla danza. Scrive Trivelli: «Partecipava alle discussioni della compagnia, prese anche lezioni di danza. Non mancava mai nemmeno alle prove e alle audizioni, era sempre al fianco di Katherine e presente in ogni attività della compagnia con la sua

13. Cit. in *ivi*, p. 123.

14. *Ibidem*.

15. Katherine Dunham, *Vaudou. Les Danses d’Haiti*, Fasquelle, Paris 1950; ed. it. *Vodu. Le danze di Haiti*, trad. di S. De Matteis, Ubilibri, Milano 1990.

16. Elinor Cleghorn, “One must at least begin with the body feeling”. *Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema*, in «Cinema Comparat/ive Cinema», vol. IV, n. 8, 2016, pp. 36-42: p. 37.

17. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, Anthology Film Archives/ Film Culture, New York 1984, p. 431.

consueta vivacità e il suo efficientismo»¹⁸. Secondo i ricordi di due danzatrici della compagnia:

I tentativi di Eleanora [prenderà il nome d'arte di Maya qualche tempo dopo] venivano frustrati dal divieto di partecipare alle lezioni di danza di Dunham, la quale le ricordava che era stata assunta come segretaria e non come danzatrice.¹⁹

Deren scriveva durante quel periodo in una lettera ad un amico:

You know, I dance in my room everyday, to a lot of drum records I have. The other day I was dancing around the room fiercely and suddenly started snapping my head back. Something strange happened. My mind began to go absolutely blank and the head snapping became suddenly, a motor motion. It frightened me [...]. And then, I realized what had happened. I had been on the verge of "possession" by motor motion.²⁰

Il vero terreno di incontro tra la Dunham e Maya Deren non fu quello della danza artistica bensì il vudù haitiano. Qui vi fu una trasmissione diretta da parte della coreografa-antropologa di esperienze e conoscenze non direttamente legate al campo della fisicità teatrale – negata, come abbiamo visto, alla Deren – ma a quello più astratto delle idee. Queste ultime si muovevano all'interno di una scena mentale che le due donne condividevano in maniera pressoché esclusiva dentro la compagnia di danza.

È proprio sul terreno della ricerca antropologica che si cominciò a manifestare la nuova vocazione artistica della futura cineasta. Paradossalmente, Deren colse in principio nel cinema l'importanza di quella funzione documentaria del reale che presto lei stessa avrebbe – una volta passata dietro la cinepresa – misconosciuto per sviluppare invece la ricerca sulla potenza immaginifica e creativa della ripresa e del montaggio. Attraverso il cinema, o meglio, grazie all'archivio della Dunham, che conteneva preziosi documenti in 16 mm sulle danze di Trinidad ed Haiti, Deren poté interiorizzare una serie di immagini plastico-dinamiche delle danze rituali afroamericane²¹. Ricerche, ascolti musicali, visioni di film, riflessioni e particolari esperienze sensoriali, portarono nel 1942 Deren alla pubblicazione del suo saggio *Religious Possession in Dancing*, che oggi possiamo leggere, alla luce della cinematografia dell'artista americana, come una sorta di manifesto della sua estetica post-surrealista, quella stessa di Antonin Artaud, che tendeva a superare l'idea di arte e sostituirvi una «metafisica del gesto»²².

Religious Possession in Dancing pur focalizzandosi sul fenomeno della possessione haitiana, si presenta sin dalle sue prime battute come un testo vibrante che vuole innanzitutto interrogarsi sulle potenzialità inesprese della danza moderna. Ciò che interessa a Maya Deren, nel solco della Dunham – ma in una maniera che si dimostrerà più radicale – è mutuare dall'antropologia alcune chiavi di lettura e di analisi del pensiero mitico. Quali sono, si chiede Deren, i meccanismi di formazione e funzionamento

18. Anita Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 45.

19. Cit. in *ibidem*, p. 46.

20. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, cit., p. 472.

21. Elinor Cleghorn, "One must at least begin with the body feeling". *Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema*, cit., p. 37.

22. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1974, p. 172.

del circuito di forze psicofisiche che – attraverso il dispositivo mitico-rituale di idee, credenze, azioni, danza – riescono a provocare in singoli individui, durante le cerimonie religiose collettive, esperienze attese e desiderate di alterazione della coscienza diurna?

Scrive Deren all’inizio del suo saggio:

[Chi è interessato alla danza] would be interested in discovering what general laws of the psychology of dancing could be unearthed in this dynamic form; what principles could be deduced which would illuminate dancing in our own culture; what processes could, with modifications, be introduced to advantage into our own dancing.²³

Concetti generali come quello di “visione”, “visionarietà”, “ispirazione”, “insight”, esperienze tutte presenti nelle religioni cosiddette primitive, sono riconsiderati e rivalutati da Deren alla luce del caso haitiano a dispetto del loro moderno declassamento «in una provincia dell’anormalità psicologica come è quella dell’illusione»²⁴. Per lei la danza di ricerca avrebbe dovuto attingere in maniera sempre più consapevole e scientifica ad un retroterra inconscio che non è collegato alla soggettività del danzatore, alla sua diretta autobiografia, ma piuttosto alla facoltà umana di cogliere l’invisibile attraverso strumenti di comunicazione altamente sofisticati come quelli presenti nei rituali religiosi. Nel tentativo di smarcarsi da un discorso strettamente etnografico e circoscritto al “primitivo”, scriveva in *Religious Possession in Dancing*, cercando una sponda intellettuale nella storia filosofica e religiosa “ufficiale”:

At the same time “inspiration” and “insight” have retained their validity; while Spinoza’s philosophy, Chinese civilization (which owes so much to Buddha), the revelation on Mt. Sinai, the visions of the saints – all of these substantial contributions to the complex of beliefs and mores which constitute our own culture – all of these have retained their prestige.²⁵

Come abbiamo già osservato, Deren trasportò nel cinema la sua corporeità intessuta di idee ed esperienze orientate dalla danza, dalla possessione, dalla scoperta di un’alterità psicofisica intensa, rivelatrice di verità nascoste. Nel suo cinema il corpo del soggetto è multiplo, non è mai uno e soprattutto non è mai se stesso, sempre mosso come è da leggi misteriose che ne condizionano l’azione. I fili di una matassa in *Ritual in Trasfigured Time* muovono la protagonista, attorniata da altre figure che le fanno da doppio. A volte, come nel caso di *Meshes of the Afternoon*, la stessa inquadratura presenta contemporaneamente tre Deren (ormai aveva cambiato il suo nome in Maya: illusione); sono parti di un sé più ampio, dilatato; sono identità in lotta tra di loro oppure apertamente complici. La morte di una di esse, violenta per omicidio, in *Meshes of the Afternoon*, oppure la sua trasfigurazione alchemica, come in *Ritual in Trasfigured Time*, indicano una metamorfosi spirituale che necessita il sacrificio e l’abbandono

23. Maya Deren, *Religious Possession in Dancing*, in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, cit., pp. 480-497: p. 480.

24. *Ivi*, p. 481.

25. *Ibidem*.

dei vecchi corpi abitati da idee e credenze un tempo necessarie ma ormai superflue. Scrive il teorico del cinema Adams Sitney in *Visionary Film: The American Avant-Garde* a proposito di *At Land* (1944):

Here is the classic trance film: the protagonist who passes invisibly among people; the dramatic landscapes; the climactic confrontation with one's self and one's past. *Meshes of the Afternoon* had some of these elements, but its intricate, coiled form gave a more personal, less archetypal tone to its narrative. The form of *At Land* is completely open. The camera is generally static.²⁶

In questo tentativo di trovare una forma artistica al suo sapere sul corpo in trance – un sapere al momento più teorico che sperimentato – fu fondamentale per Deren il rapporto con la macchina da presa. Questa divenne ancor prima del montaggio lo strumento per cominciare a costruire l'opera coreografica che aveva in mente, quella danza immaginata nel suo saggio su Haiti e che dentro la compagnia della Dunham non aveva avuto possibilità neppure di proporre.

Quello con la piccola e preziosissima Bolex 16mm fu un vero e proprio corpo a corpo. L'uso della cinepresa fu subito condizionato dal suo talento di danzatrice amatoriale (lei si definiva *uncultivated*)²⁷, dalla sensibilità motoria accresciuta dall'osservazione dei danzatori della Dunham, dai suoi studi sul movimento danzato; di contro la Bolex, che permetteva una serie di effetti producibili in macchina durante la ripresa²⁸, le diede il senso concreto di possedere un altro corpo, altri occhi e di esserne posseduta.

Scrive Elinor Cleghorn: «Quando Deren cominciò a fare cinema, usò la Bolex come un'estensione del suo corpo, come una strana protesi [...] Il materiale dei suoi primi film fu il suo corpo»²⁹. Ma in realtà, come abbiamo visto, più che mettere in scena il suo corpo e farlo servire da quello artificiale della macchina da presa, Deren desiderava l'esatto contrario: cercava di allontanarsi da sé, svuotarsi del suo io, aprirsi all'altro, servirlo. Più che uno specchio cercava porte, finestre, chiavi – le immagini potenti del suo primo film.

Sin dall'inizio il cinema divenne così un dispositivo rituale, un veicolo che poteva aiutare lei e il suo pubblico ad uscire fuori dai propri limiti soggettivi per accogliere, dentro un sé più grande, la realtà metamorfica di una sostanza universale che il cinema rendeva visibile. Merleau-Ponty altrove, negli stessi anni, avrebbe chiamato quella sostanza universale la «carne» del mondo. Il filosofo francese la immaginava abitata da un'intelligenza invisibile «invaginata» dentro la stessa realtà sensibile³⁰.

Questo progetto di cinema rituale, o cinema di trance, per citare Sitney, prese una forma esplicitamente coreografica e quindi, potremmo dire, codificata nei più piccoli dettagli di movimento, solo con

26. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford Press, Oxford 2002, p. 19.

27. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, cit., p. 431.

28. Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 77.

29. Elinor Cleghorn, "One must at least begin with the body feeling". *Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema*, cit., p. 38.

30. Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980.

i film in cui la danza e i danzatori diventarono gli agenti principali della trasfigurazione del reale. Come nota Elinor Cleghorn, già nei suoi primi film Deren «come una danzatrice» era abile «nel comporre il suo corpo», «nel realizzare tessiture di significato attraverso un semplice passo, il sollevarsi di una mano, un battito di occhi»³¹, «nel coreografare lo spazio in cui la danza veniva fuori dai movimenti naturali della protagonista dentro un mondo immaginario»³². Ma fu solo con *A Study in Choreography for Camera* che si produsse per la prima volta nel suo cinema una sorta di osmosi tra corpo danzante e corpo del film, un mutuo travaso di possibilità espressive di movimento. Sottotitolò il film con un termine preso dal lessico del balletto, *pas de deux*, come a volere indicare sin da subito la natura della sua operazione, la creazione cioè di un breve pezzo coreografico che aveva due soli protagonisti che si muovevano assieme, il danzatore Talley Beatty e la Bolex 16mm. Due esseri sensibilissimi: il primo era un ballerino, suo coetaneo, proveniente dalla compagnia della Dunham; il secondo, la cinepresa, era uno strumento molto leggero e flessibile che consentiva di eseguire direttamente in macchina durante le riprese effetti come la dissolvenza, la sovrainpressione, il fermo fotogramma, le accelerazioni e i *ralenti*. Deren volle mettere in intima relazione queste due sensibilità, una organica, antica, serpentina e sensuale – quella del danzatore afroamericano che appare nel film a torso nudo – e l'altra, quella della Bolex, meccanica, moderna, tecnicamente all'avanguardia, ma invisibile nel film. Anita Trivelli nella sua monografia su Maya Deren riporta una testimonianza – alquanto rivelatrice – di Shirley Clarke, un'altra famosa regista del cinema indipendente americano di quegli anni:

C'è una cosa – racconta Shirley Clarke – di cui Maya Deren parlava e che non ho mai dimenticato: i suoi sentimenti verso la cinepresa, una Bolex. Maya e la cinepresa erano una cosa sola. Per lei la cinepresa era viva, del tutto umana, non un mucchio di parti meccaniche, ma un essere capace di comportarsi con agilità e bravura, se era di buon umore; altrimenti, se di cattivo umore, capace di dar noie e smettere di funzionare. All'epoca questa cosa mi sembrava un po' sciocca, ma devo dire che sono arrivata anche io a vederla come Maya.³³

È sufficiente dare un sguardo ai suoi *shooting diagrams*, cioè all'elaborazione grafica del progetto del film³⁴, per rendersi conto, dalla precise annotazioni di Deren, di come sequenze di danza, tecnica di ripresa e montaggio furono progettati con Talley Beatty per creare un unicum visivo, un solo e ininterrotto movimento che riuscisse – attraverso figure di danza spiraliformi, giri, corse, salti, effetti in camera (*ralenti*, accelerazione, *reverse motion*), tagli invisibili – a concentrare e dilatare lo spazio reale dove Beatty danzava; oppure altre volte a proiettare il danzatore – con cambi di *location* repentini – in luoghi distanti e apparentemente irrelati (un bosco, l'interno di una stanza, la sala di un museo

31. Elinor Cleghorn, “One must at least begin with the body feeling”. *Dance as filmmaking in Maya Deren's choreocinema*, cit., p. 38.

32. *Ibidem*, p. 39.

33. In Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 77.

34. Cfr. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works. Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., pp. 269-272.

newyorkese).

Questo “rapporto magico” con lo spazio, che per Deren, come abbiamo visto, costituiva una qualità peculiare della danza, ricorda quell’«unione del danzatore con lo spazio» teorizzata da Mary Wigman. Le sue *tournées* all’inizio degli anni Trenta negli USA avevano lasciato tracce profonde nel mondo della danza moderna americana. Per Wigman:

It is space which is the realm of the dancer’s real activity, which belongs to him because he himself creates it. It is not the tangible, limited, and limiting space of concrete reality, but the imaginary, irrational, space of the danced dimension, that space which can erase the boundaries of all corporeality and can turn the gesture, flowing as it is, into an image of seaming endlessness.³⁵

Deren era arrivata a considerare lo spazio filmico come il risultato del movimento congiunto del danzatore e della cinepresa. Questo spazio immaginario, creato, svelava la natura metamorfica del reale, la dipendenza della materia dall’energia e dalle leggi del movimento. Scriveva in una lettera del 1955:

This principle – that the dynamic of movement in film [si riferisce a *At Land*] is stronger than anything else – that any changes of matter... I mean that movement, or energy is more important, or powerful, than space or matter – that in fact, it creates matter – seemed to me to be marvelous, like an illumination, that I wanted to just stop and celebrate that wonder, just by itself, which I did in *Study in Choreography for Camera*. The movement of the dancer creates a geography that never was. With a turn of the foot, he makes neighbors of distant places.³⁶

A Study in Choreography for Camera utilizza una sola cinepresa. Il film inizia *in medias res*, già in movimento, con una carrellata da destra a sinistra che scopre in un bosco il danzatore accovacciato ma in azione. Lo spettatore si trova subito immerso in un flusso di movimenti e di energie che si intrecciano. Per tutta la durata dei poco più di due minuti del film quel movimento iniziale del danzatore, definito da Deren «un movimento di risveglio continuo»³⁷, sviluppando un motivo coreutico ampio, intenso, organico – ma frutto in realtà del montaggio di vari pezzi della stessa danza (ripresi con focali, angolature e velocità differenti) – non avrà mai momenti di interruzione. Solo nella sequenza filmica finale vediamo il danzatore di spalle fermarsi in un ampio *plié* in seconda posizione e dominare dal bosco un paesaggio basso, dall’orizzonte lontano. Beatty in questi due minuti ha attraversato con un’unica azione il bosco, poi con un poderoso e misurato salto è “naturalmente” atterrato in *ralenti* in un interno di un appartamento borghese dove subito inizia dei movimenti ondulatori e avvolgenti che – con un altro taglio di montaggio - lo trasportano, senza mai interrompere la danza, nel cortile esterno di un museo; qui il danzatore con una serie di *pirouettes* - accelerate ad arte dalla riproduzione cinematografica molto velocizzata - sembra frullare lo spazio per preparare un *grand jeté* che lo proietta di nuovo nel bosco. Scriveva il critico cinematografico Parker Tyler: «Uno spazio ed un tempo interiori

35. Mary Wigman, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1974, p. 12 (ed. or. Stuttgart 1963).

36. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 263.

37. *Ivi*, p. 267.

fanno del frammento di un assolo di danza un evento cosmico; è un modo di evocare lo Shiva danzante, un dio della danza»³⁸. Deren sembrerebbe così riuscita con questo breve film nel suo intento, quello cioè di «trasportare il danzatore fuori dal teatro e dargli il mondo come palcoscenico»³⁹. Non per spettacolarizzare la danza ma, come aveva ben intuito Tyler, per interiorizzarla, per mostrarne la sua intrinseca potenzialità. Attraverso la manipolazione spazio-temporale del suo cinema – un cinema a sua volta liberatosi dai limiti della narrazione – la regista rende visibile la tensione interiore del danzatore dando un volto a quella “infinitezza” di cui scriveva Mary Wigman a proposito della sua “danza di espressione”. Infinitezza questa certo immaginaria ma vissuta realmente nell’intenzione e nella tensione del corpo danzante verso la trasfigurazione del reale. Questo corpo danzante concreto, quello scenico, è per Deren «mobile e volatile» come il cinema che lei vorrebbe⁴⁰. A quel corpo danzante il cinema offre un linguaggio nuovo che lo libera dalla gravità, dalle leggi della fisica; a sua volta il cinema si nutre del pensiero coreografico, incorporandone la capacità di estrarre dal reale le forme del movimento e trasferirle sul piano della creazione dell’opera d’arte.

La scena ambientata nel salone egizio del Metropolitan Museum of Arts di New York fu girata usando un obiettivo a focali molto corte in modo che lo spazio apparisse nel film più lungo di quello reale. Beatty nel percorrerlo diagonalmente di corsa sembra in grado di attraversarlo, danzando, con una spinta che gli consente di raggiungere in poco tempo una distanza molto lontana. Alterando lo spazio ma non il tempo di ripresa, Deren introduce l’idea di una forza fuori dal comune che solo parzialmente è prodotta volontariamente dal danzatore. Si tratta di una piccola alterazione della realtà, poco più che subliminale. Ancora una volta nessuna ricerca dell’effetto spettacolare sul pubblico; solo un piccolo slittamento semantico dal piano della riproduzione realistica del movimento a quello di una sua immaginifica riscrittura. Un ulteriore passaggio di stato: dal gesto quotidiano a quello della danza a quello filmico, secondo quel principio che lei aveva espresso in una nota senza titolo trovata nella sceneggiatura: «I movimenti dovrebbero essere piuttosto un’estensione e un perfezionamento del movimento naturale così che gli spettatori possano identificarsi cinestesicamente con essi, nell’illusione di essere anche loro in grado di farli»⁴¹. Quando poi Beatty dal fondo della sala si avvicina alla cinepresa, l’inquadratura non si allarga per accogliere il totale della figura umana ma lascia che la parte superiore del corpo sfiori, lasciando sullo schermo solo l’immagine delle gambe e dei piedi in movimento. Un taglio netto di montaggio mostra nuovamente il danzatore in movimento nella sala del museo ma in un’altra zona. Il primo piano di Beatty, dalle spalle in su, si staglia in maniera emblematica e potente: il volto del danzatore – con sullo sfondo il mezzo busto di una statua di un Buddha dalle molteplici

38. Cit. in Anna Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren*, cit., p. 130.

39. Maya Deren, *Essential Deren*, cit., p. 221.

40. *Ivi*, p. 225.

41. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 268.

teste – gira ripetutamente su stesso come se l'intero corpo stia eseguendo un'impossibile, lunghissima serie di *pirouettes*. Il movimento rotatorio del volto aumenta progressivamente di velocità grazie al rallentamento dello scorrimento della pellicola da 64 a 8 fotogrammi, creando una sensazione di vortice sempre più intenso (Deren scrive di «un turbinio di una parte meccanica»⁴²). Ancora una volta l'effetto cinematografico imprimeva al movimento una forza non naturale che sembrava impossessarsi del danzatore il cui volto restava intensamente concentrato, neutrale, come d'altra parte per tutta la durata del film. Un altro taglio di montaggio poi mostrava i piedi dello stesso danzatore che eseguiva delle *pirouettes* come se fossero stati messi in sequenza due dettagli (prima la testa, poi i piedi) di uno stesso movimento. In realtà si trattava di due danze diverse. I giri della testa, numerosi e ripresi in primo piano, erano stati eseguiti non sulle punte e in *pirouettes* – il che tecnicamente sarebbe stato impossibile – ma muovendo i piedi secondo il modo dei Dervisci che consente una rotazione dell'intero corpo stabile e prolungata. Il montaggio collegava così la testa e i piedi durante due azioni di danza differenti. Il flusso di movimento ininterrotto del danzatore, il suo lungo assolo, stavolta non attraversava luoghi diversi e spazi lontani tra di loro (bosco, stanza, museo), creando una “geografia mai esistita”, ma univa due luoghi diversi del corpo (testa, piedi) ripresi mentre compivano azioni irrelate tra di loro e organicamente inconciliabili. Ne veniva fuori una coreografia impossibile se non nell'immaginario; si trattava di una danza che, come scriveva Deren, «può esistere solo nella pellicola»⁴³.

In *A Study in Choreography for Camera* l'esempio più estremo di questa danza filmica e virtuale è quello del grande salto che segue la sequenza precedentemente descritta. L'ultima *pirouette* sul pavimento (con il dettaglio dei piedi) produce un giro del corpo che si conclude con il danzatore che si posa sul terreno del bosco dove l'assolo è iniziato. Qui, immediatamente, con un rimbalzo sulla terra poderoso, totalmente al di là delle possibilità fisiche del corpo umano, anche di quello più acrobatico, Beatty si produce in – ma sarebbe meglio dire è prodotto da – un *grand jeté* prolungato – anche questo impossibile – che Deren costruisce con 7 stacchi di montaggio in 5 secondi e che conduce alla posa finale, il *grand plié* alla seconda. Lasciamo la parola a Maya Deren per l'analisi del salto, il «balzo crescente», del danzatore:

Rising into leap. Here the actual action consisted of Beatty's dropping from a height, with a spiral twist, and landing on the ground. By photographing it in reverse, however, I created the illusion of his rising suddenly from the ground with the same quality of realness and ease with which a balloon mounts when it is suddenly freed. This technique has often been used for comic effects such as divers coming out of water backwards and landing upright on the diving board. Here it has been used for its effect upon the quality of motion, to create, on film, the idealized leap which is unmarred by the effort of contradicting gravity and which comes, without preparation, directly out of pirouette. In the film a leap is sustained [...] a much longer period than is humanly

42. Maya Deren, *Essential Deren*, cit., p. 223.

43. Cit. in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 262.

possible. This was achieved by relating camera angle and field of vision to the cutting together of the film.⁴⁴

Ciò che appare significativo è che il dispositivo linguistico del cinema viene usato da Deren con un intento coreografico, quello di produrre nella danza una «qualità del moto» (*quality of motion*) particolare riconducibile ad uno stato di coscienza ampliata, ad una trance cosciente⁴⁵. Ancora una volta è presente il modello del vudù haitiano. La posa finale di spalle, quieta e maestosa, è l'immagine di un corpo-coscienza ormai completamente 'risvegliato'. Il movimento iniziale del corpo danzante, a spirale, nel bosco, che Deren definisce nelle sue note registiche un «*continuous awakening movement*»⁴⁶, si conclude – dopo alcuni attraversamenti di ambienti domestici e pubblici cittadini – tornando nel bosco e risolvendosi in una quiete meditativa, in quel *grand plié* di spalle a figura intera con cui Beatty ci mostra se stesso guardare dall'alto un mondo in cui appare immerso e integrato armoniosamente.

Se da un lato il cinema coreografato di Deren sembra assorbire e trasfigurare la danza in un suo doppio virtuale, rendendo visibile il potenziale immaginario già iscritto nel movimento coreografato e nella sua tensione al superamento di sé, alla trascendenza della mera fisicità – e qui siamo in un terreno caro alla modern dance e prossimi al concetto di metacinesi di John Martin – è anche vero che l'artista americana si propone a livello professionale come una regista cinematografica e non come coreografa. Deren trova nella danza – quella che lei ha amato e studiato – un modello straordinario per esplorare le potenzialità spaziali e temporali del cinema senza fare ricorso al linguaggio verbale. I suoi film silenziosi o a volte anche musicati – ma sempre in maniera astratta, meditativa, concettuale – rifuggono dal modello letterario e verboso del cinema ufficiale hollywoodiano, e guardano, piuttosto, all'indietro, a Chaplin e Keaton. Anche nelle opere del ciclo del cosiddetto *choreocinema*, la danza entra in un dispositivo in cui i danzatori più che protagonisti sono i veicoli - proprio in virtù della loro sensibilità e intelligenza motoria – di un cinema rituale che tende a depersonalizzarli non per gettarli in trance, come nelle danze vudù, ma per costruire attraverso di loro un percorso di visione e di sensazioni sinestesiche che si apre all'esperienza dello spettatore cinematografico, nuovo soggetto danzante da indurre alla trance percettiva.

Bibliografia

- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1974.

44. Maya Deren, *Essential Deren*, cit., p. 224.

45. Per un'analisi del concetto di coscienza ampliata e per la sua relazione con il vudù haitiano, cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma “La Sapienza”, 1982. Durante le sue lezioni all'università Grotowski fece proiettare, commentandole, alcune sequenze delle riprese di *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, il film che il terzo marito di Maya Deren, Teiji Ito, realizzò, con la moglie Cheril, nel 1974 utilizzando parte delle riprese che la regista, morta nel 1961, aveva fatto nell'isola durante le sue ricerche tra il 1947 e il 1954.

46. VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, cit., p. 267.

- Brannigan, Erin, *Dancefilm: choreography and the moving image*, Oxford University Press, New York 2001.
- Clark, VèVè A. – Deren, Maya – Hodson, Millicent – Neiman, Catrina, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1984.
- Clark, VèVè A. – Deren, Maya – Hodson, Millicent – Neiman, Catrina, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part Two, Chambers (1942-47)*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York 1988.
- Cleghorn, Elinor, “One must at least begin with the body feeling”. *Dance as filmmaking in Maya Deren’s choreocinema*, in «Cinema Comparat/ive Cinema», vol. IV, n. 8, 2016, pp. 34-42.
- Colimberti, Antonello, *Maya Deren: cineasta metafisica, antropologa del gesto*, «Arel, La rivista», n. 2, 2014, pp. 181-191.
- Copeland, Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York-London 2004.
- Deren, Maya, *Drums and Dance*, in «Salmagundi», n. 33-34, *Dance*, primavera-estate 1976, pp. 193-209.
- Deren, Maya, *Essential Deren. Collected Writings on film by Maya Deren*, a cura di Bruce R. McPherson, Documentext, Kingston-New York 2004.
- Deren, Maya, *I cavalieri divini del Vudù*, Il Saggiatore, Milano. 1997.
- Deren, Maya, *Religious Possession in Dancing*, in VèVè A. Clark – Maya Deren – Millicent Hodson – Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works, Vol. I, Part One, Signatures (1917-1942)*, Anthology Film Archives/ Film Culture, New York 1984, pp. 480-497.
- Di Bernardi, Vito, *Corpi e visioni nell’era digitale*, in Vito Di Bernardi – Letizia G. Monda (a cura di), *Immaginare la danza*, Piretti Editore, Bologna 2018.
- Dunham, Katherine, *Vaudou. Les Danses d’Haiti*, Fasquelle, Paris 1950 (ed. it. *Vodu. Le danze di Haiti*, trad. di S. De Matteis, Ubulibri, Milano 1990).
- Durant, Mark Alice, *Maya Deren: A Life Choreographed for Camera*, in «Aperture», n. 195, estate 2009), pp. 42-47.
- Durkin, Hannah, “Pas de Deux”: *The Dialogue between Maya Deren’s Experimental Filmmaking and Talley Beatty’s Black Ballet Dancer in A Study in Choreography for Camera (1945)*, in «Journal of American Studies», vol. 47, n. 2, 2013, pp. 385-403.
- Forsythe, William, *Oggetti coreografici*, in Letizia G. Monda, *Choreographic bodies*, Dino Audino, Roma 2016.
- Franko, Mark, *Aesthetic Agencies in Flux: Talley Beatty, Maya Deren, and the Modern Dance Tradition in “Study in Choreography for Camera”*, in Bill Nichols (a cura di), *Maya Deren and the American Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 2001, pp. 131-150.
- Grotowski, Jerzy, *Tecniche originarie dell’attore*, a cura di Luisa Tinti, Istituto di Storia del Teatro e dello

Spettacolo, Università di Roma “La Sapienza”, Roma 1982.

- Jeong, Ok Hee, *Reflections on Maya Deren's Forgotten Film: The Very Eye of Night*, in «Dance Chronicle», vol. 32, 2009, pp. 412-441.
- Keller, Sarah, *Maya Deren. Incomplete Control*, Columbia University Press, 2014.
- Leiris, Michel, *La possessione e i suoi aspetti teatrali*, Ubulibri, Milano 1988.
- Martin, John, *Modern Dance*, Di Giacomo Editore, Roma 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980.
- Millsapp, Jan L., *Maya Deren, Imagist*, in «Literature/Film Quarterly», vol. 14, n. 1, 1986, pp. 22-31.
- Nichols, Bill, *Maya Deren and the American Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 2001.
- Sitney, P. Adams, *Film Visionary. The American Avant-Garde. 1943-2000*, Oxford Press, New York 2002.
- Taberham, Paul, *Lessons in Perception: The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist*, Berghahn Books, New York 2018.
- Trivelli, Anna, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Lindau, Torino 2013.
- Wigman, Mary, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1974 (ed. or. Stuttgart 1963).

Arianna Novaga

“Beneath the threshold of perception”.
Danza e fotografia live in *Held*, di Lois Greenfield e
Australian Dance Theatre

Premessa

La rappresentazione fotografica della danza costituisce uno stimolante tema di indagine ancora largamente inesplorato, nonostante recenti e importanti studi¹ ne abbiano fatto affiorare la rilevanza epistemologica. Spesso ritenute inconciliabili a causa della loro diversa natura ontologica², danza e fotografia nel corso del tempo si sono in realtà incontrate in diverse occasioni. Se i primi tentativi di ricerca di un terreno d’azione comune sono riconducibili al periodo delle prime Avanguardie storiche – si pensi, tra le altre, alla collaborazione tra Steichen e Isadora Duncan o tra Adolf De Meyer e Vaclav Nizinskij³ - lungo tutto il corso del Novecento, la danza ha sostanzialmente fruito dell’immagine fotografica soprattutto per testimoniare e conservare la memoria dell’evento, o per la produzione di ritratti destinati alla comunicazione degli spettacoli.

Ma è a partire dagli anni Duemila che danza e fotografia hanno iniziato ad intrecciare le loro istanze in modo innovativo. L’attuale crescente disponibilità di tecnologie digitali ha consentito l’introduzione di una serie di originali possibilità artistiche in scena. La sperimentazione di dispositivi interattivi e video hanno permesso di generare esperienze che hanno modificato le tradizionali dinamiche spazio-temporali e costruito piani percettivi multipli ed eterogenei, scomposto la narrazione lineare, disgregato i confini formali della coreografia.

1. Ci si riferisce in particolare alle recenti ricerche dello studioso inglese Matthew Reason, di cui si parlerà in seguito, e del volume di Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2018, che ripercorre, tra le altre, anche le relazioni tra fotografia e danza nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento.

2. L’annoso dibattito sull’impossibilità di fotografare il teatro e la danza a causa del loro carattere effimero, e dunque irrapresentabile, è ancora vivacemente percorso, soprattutto in area statunitense. A tal proposito si vedano, tra gli altri, gli scritti di Peggy Phelan, Philip Auslander, Amelia Jones e Rebecca Schneider.

3. Cfr. Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, cit.

In questo scenario, così complesso e in continua trasformazione, la fotografia ha ri-trovato uno spazio operativo privilegiato divenendo in qualche caso coefficiente testuale⁴, elemento drammaturgico, o addirittura protagonista. Il carattere *live* dell'immagine fotografica scattata durante lo svolgersi della performance, in particolare, si pone come nuova opportunità di connessione tra danza e fotografia, laddove, diversamente dall'azione del video *live*, entra nel cuore del processo creativo un nuovo tipo di immagine, quella fissa, il cui ruolo è ancora tutto da esplorare.

Il paradigmatico caso di studio *Held*, prodotto da Australian Dance Theatre con la fotografa americana Lois Greenfield, si delinea come evento pionieristico in quanto la fotografia, non più solo documento, si propone come dispositivo fondante dello spettacolo.

L'Australian Dance Theatre di Garry Stewart

La compagnia di teatro-danza ADT, è stata fondata nel 1965 ad Adelaide (SA) da Elizabeth Cameron Dalman, formatasi sulla scena newyorkese con Martha Graham, ed Eleo Pomare, noto per la sua esperienza artistica politicamente impegnata nella rivendicazione dei diritti dei neri. Fin dagli esordi, il gruppo ha seguito le orme della Modern Dance americana, producendo una serie di coreografie che hanno segnato una rottura con il balletto classico tradizionale australiano. I vari direttori artistici che si sono avvicendati nel corso dei decenni, hanno guidato la compagnia attraverso esperienze espressive di altissimo livello, tanto che ADT è stata insignita di numerosi riconoscimenti sul piano internazionale ed è stata frequentemente invitata ad esibirsi nei maggiori teatri del mondo. Alle soglie del 2000, con l'entrata del coreografo Garry Stewart, il carattere espressivo del gruppo ha acquisito nuove specificità, determinate dall'uso estensivo di apparati digitali in scena: l'impiego del video come elemento narrativo a supporto della danza, la proiezione di immagini fisse o in movimento, la creazione di ambienti interattivi e di realtà aumentata, nonché l'introduzione di sensori sugli arti dei danzatori per animare figure virtuali, ogni forma di tecnologia è stata sperimentata per dar luogo ad una progressione di performance uniche, divenute ben presto memorabili. Il vocabolario di Stewart si basa principalmente sull'intersezione di una grande varietà di generi che includono arti marziali, ginnastica acrobatica, *street dance* e alcuni movimenti yoga, mescolati con il balletto classico, la danza moderna e contemporanea. Il funzionamento del corpo umano e il suo moto nello spazio sono indagati nel minimo dettaglio, decostruiti fino a creare un sottoinsieme di micromovimenti di estrema precisione⁵.

4. Nel 2012 il coreografo belga Wim Vandekeybus e la compagnia Ultima Vez hanno presentato alla Biennale Danza di Venezia *booty Looting*, inedito esperimento di teatro-danza nel quale un fotografo, Danny Willems, è co-protagonista della scena e agisce drammaturgicamente producendo fotografie *live*. Un contributo di chi scrive sull'argomento si trova su Sciami/Ricerche, diretto da Valentina Valentini: *La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di booty Looting, di Wim Vandekeybus*, online: <https://webzine.sciami.com/fotografia-dispositivo-booty-looting-vanderkeybus/> (u.v. 26/08/2018).

5. Le coreografie di Stewart sono definite "balistiche" dall'autore stesso. L'espressione si riferisce alla ricerca di un'esattezza del moto del corpo nello spazio.

Come accade in *Held*, le strutture dinamiche concepite da Stewart si relazionano di sovente ad un concetto di staticità della forma, riconducibile all'idea di immagine fotografica: il fraseggio del corpo è spesso portato ad arrestare e trattenere il movimento, per poi liberarlo durante il salto o la caduta. Questo approccio, che sembra elaborato per costruire una dimensione iconica del gesto danzato, ha portato il coreografo a riformulare l'estetica di alcuni spettacoli, che lui stesso ha qualificato successivamente come “fotogenici”.

Tra le varie rappresentazioni dell'ADT se ne ricordano alcune particolarmente attinenti al motivo fotografico, poi ripreso in *Held: Collision Course*, video-installazione del 2010 diretta da Stewart e da Carmelo Musca, visualizza il moto di un centinaio di danzatori ed atleti di varie discipline sportive, mentre si urtano tra loro, sospesi a mezz'aria. Il video è rallentato a 1500 fotogrammi al secondo⁶ e presenta quarantotto collisioni sequenziali⁷ ripartite in un tempo di circa 30 minuti. L'intensità, poderosa e irripetibile, che si sprigiona da ciascun colpo, rivela particolari impercettibili ad occhio nudo, mentre facce e corpi che si scagliano con forza uno contro l'altro esprimono una inaspettata condizione di maestosità espressiva e insieme di fragilità. Questa video-installazione sembra essere una declinazione stilistica dei filmati *slow motion* proposti durante *Held* e frapposti alle sessioni fotografiche e di danza.

Il pluripremiato *Proximity*, realizzato nel 2013 in collaborazione con il *video engineer* francese Thomas Pachoud, è invece uno spettacolo interattivo durante il quale i danzatori dialogano con le immagini video manipolate in tempo reale, in un incontro tra *live dancing* e *live video*. L'opera è realizzata a partire dall'indagine sulla qualità partecipativa del corpo all'atto del vedere, con riferimento alla fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty. Anche in questo caso si riscontrano alcune attinenze dirette con il precedente *Held*, ad esempio la proiezione in tempo reale su grandi schermi che fungono da scenografie e il recupero di talune pratiche operative già visitate da Lois Greenfield⁸.

“Liberating the dancer from the dance!”

Classe 1949, Lois Greenfield inizia a fotografare verso la fine degli anni Sessanta con l'intento di diventare fotogiornalista ed entrare nel grande staff di operatori del «National Geographic». Il suo legame con il teatro e con la danza si concretizza a New York verso la metà degli anni Settanta, quando approda al «Village Voice» e inizia a pubblicare le sue fotografie accanto alle recensioni settimanali della

6. Con una videocamera digitale per riprese ad altissima velocità, le registrazioni della durata di un secondo possono subire dilatazioni temporali fino a raggiungere i 45 secondi e in alcuni casi il minuto, in modo da generare un particolare effetto di rallentamento del movimento chiamato *Extremely Slow Motion*.

7. Online: <https://www.adt.org.au/current/works/held> (u.v. 26/08/2018).

8. Alcune invenzioni visive di *Proximity* alludono a fotografie presenti in *Held* e sono divenute vere e proprie icone dello spettacolo; ad esempio le immagini prodotte tramite effetti strobofotografici oppure quelle più tipiche dello stile fotografico della Greenfield che raffigurano corpi sospesi a mezz'aria.

nota critica Deborah Jowitt. In quegli anni la Greenfield ha occasione di incontrare e fotografare molte donne e uomini di spettacolo e le immagini che produce vengono rapidamente divulgate in molte riviste di tiratura internazionale.

Nel 1982 fonda uno studio fotografico che porta il suo nome (attualmente ancora attivo), dove avvia un'indagine sulla meccanica del corpo umano, alla ricerca di una interpretazione fotografica del potenziale espressivo del movimento. Il passaggio dalla documentazione della scena alla fotografia in studio, dove l'illuminazione e la dinamica dei corpi possono essere perfettamente governate, induce la Greenfield a collaudare la sua originale sintassi visiva. Pur non considerandosi una vera e propria fotografa di danza, focalizza la sua intera poetica sulle evoluzioni dei danzatori, ai quali spesso chiede di compiere movimenti estemporanei: «I don't consider myself a dance photographer because I don't record choreography. I make photographs of dancer with whom I collaborate to make improvised images, most of which could never be performed on a stage»⁹, spiega in un'intervista, sottolineando la sua volontà di produrre un'opera singolare e non una mera registrazione di azioni derivate dallo spettacolo. Parlando dei suoi esordi, riconosce le difficoltà fattive di un tipo di pratica puramente documentativa. Se inizialmente la sua maggiore preoccupazione sembra inquadrata nella gestione della complessità tecnica – definizione della superficie dell'immagine e imperfezioni come sgranatura e mosso, nonché la mancanza di costumistica e di energia dei danzatori durante le prove – in seguito la Greenfield costruisce su queste incertezze una sua personale strategia d'azione: fare fotografia non consiste nella semplice cattura del picco di un movimento estrapolato dal flusso coreografico, ma piuttosto rinvia all'idea di un'invenzione creativa originale, basata sul riscatto dal presunto asservimento alla scena teatrale.

Lo stimolo a far uscire i danzatori dalla dimensione coreografica a favore di una più disponibile improvvisazione davanti all'obiettivo, avviene con il suo primo lavoro, concepito nel 1982 insieme a David Parson: «This was the first time I was asked to photograph a dancer outside the context of a specific dance, [...] this experience of liberating the dancer from the dance and privileging improvisation over choreography was what really captured my imagination»¹⁰. Da allora la sperimentazione della Greenfield si è costantemente calibrata sulla registrazione di forme corporee che con le loro movenze sfidano le leggi della gravità, ma che nel contempo assurgono a modelli di perfezione fisica affini a sculture classiche.

9. La dichiarazione è tratta dall'intervista *Tér, idő, tánc*, apparsa in lingua ungherese su «Digitális Fotó» nell'ottobre 2005 e tradotta in inglese con il titolo *Space, Time, Dance*. L'articolo integrale è reperibile online: <http://www.loisgreenfield.com/press/2015/9/23/space-time-dance-digitalis-foto-2005?rq=digitalis%20foto> (u.v. 03/07/2018). Una cospicua parte delle pubblicazioni citate di seguito sono state acquisite dalla fotografa e pubblicate sul suo sito web nelle sezioni *Press, Library e About*. Inoltre, questi stessi testi più alcuni materiali video inediti sono raccolti e gestiti dallo studioso Jonathan Bollen, in collaborazione con Darrin Verhagen, e dal progetto di archiviazione e documentazione iniziato nel 2006 presso la Flinders University, in collaborazione con Australian Dance Theatre, con il quale la Greenfield ha lavorato a più riprese. Tutto il materiale audiovisivo dell'archivio è fino ad oggi consultabile solo in loco.

10. L'affermazione della Greenfield è tratta dall'intervista *State of Grace*, in «Digital Photo Pro», luglio-agosto 2004, p. 68, online: <http://www.loisgreenfield.com/press/2015/9/20/dpp-state-of-grace?rq=digital%20photo%20pro> (u.v. 28/07/2018)

Lo stile di Lois Greenfield è ritenuto unico ed è oltremodo imitato nel mondo della fotografia di danza, ma la sua singolarità germina su di un terreno già seminato qualche decennio prima. Nel 1935, a New York, la pittrice Barbara Morgan, galvanizzata dall'emergente Modern Dance, inizia a fotografare la Martha Graham Dance Company¹¹ fuori dalle scene teatrali. La necessità di rimuovere i ballerini dal palco per condurli dentro uno studio, deriva principalmente da una preoccupazione di ordine tecnico, connessa all'illuminazione e allo spazio di azione intorno alla coreografia. Le possibilità dischiuse da un set predisposto permettono alla fotografa di fabbricare visioni inconsuete e di far affiorare un'energia non tanto materiale, ma piuttosto spirituale: «Dance has to go beyond theater... I was trying to connect her spirit with the viewer – to show pictures of spiritual energy»¹², afferma la Morgan, che altrove aggiunge «To epitomize [...] a dance with camera, stage performances are inadequate, because in that situation one can only fortuitously record. For my interpretation it was necessary to redirect, relight, and photographically synthesize what I felt to be the core of the total dance»¹³. Non è dunque immaginabile, per la Morgan, fotografare il movimento in maniera accidentale, poiché l'essenza della danza si può sintetizzare attraverso il linguaggio visivo solo se la forza drammatica del corpo viene guidata e indirizzata. Ogni danzatore possiede un'intensità esclusiva che anima il suo essere, un arresto peculiare del movimento che si può chiamare «Spirit, [...] or Imagination»¹⁴.

La cattura del gesto perfetto, ideale, che consegna l'immagine ad una atemporalità assoluta, rappresenta per la Morgan l'impulso verso un estremo rigore formale, ma nello stesso tempo è il pretesto per esplorare le parti più celate della natura umana; quella stessa natura, spinta verso il suo limite estremo, ricercata anni dopo anche da Lois Greenfield.

Le affinità stilistiche e poetiche tra le due fotografe appaiono evidenti, sebbene la Greenfield, pur dichiarandosi lusingata del paragone, proclami di provare un maggiore senso di appartenenza nei confronti di autori cronologicamente più vicini, come ad esempio Duane Michaels – nella cui opera ravvisa una comune inclinazione di stampo surrealista – o Henri Cartier-Bresson. Di fatto, il concetto di momento decisivo bressoniano, quell'istante unico che si verifica davanti all'obiettivo e che il fotografo deve essere pronto a cogliere¹⁵, ha indiscutibilmente influenzato il metodo della Greenfield, la

11. A questa nota danzatrice Barbara Morgan dedica una monografia fotografica intitolata *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, pubblicata per la prima volta nel 1941 a New York da Duell, Sloan and Pearce. Una seconda edizione è uscita nel 1980 per la Morgan&Morgan, casa editrice fondata dalla stessa fotografa negli anni Settanta.

12. Joan Acocella, *An unforgettable photo of Martha Graham*, online: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/an-unforgettable-photo-of-marthagraham-159709338/> (u.v. 26/08/2018).

13. Barbara Morgan, *Barbara Morgan*, in «Aperture», n. 11, New York 1964, p. 16.

14. *Ibidem*.

15. «La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de ligne et de valeurs; l'oeil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail qui est coordination organique d'éléments visuel. [...] Notre oeil doit constamment mesurer, évaluer [...] On compose presque au même temp que l'on presse le déclic [...] La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut qu'être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapport sont mouvants» (Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Édition Verve-Tériade, Paris 1952, pp. 8-10).

quale però si arroga una più originale prospettiva immaginifica, completamente avulsa dall'intenzione documentativa del grande maestro: «Henri Cartier-Bresson would walk the streets waiting for a perfect points to coalesce. [...] I shake up the components of the shot. I like moments that defy logic and gravity». Anche se la ricerca del momento perfetto, caratteristico della fotografia di danza¹⁶, appartiene totalmente all'indagine della Greenfield, più che *à la sauvette* le sue immagini appaiono infatti come l'epilogo di una messa in scena finalizzata allo scatto finale. La performance stessa che si svolge davanti alla sua macchina fotografica è strettamente condizionata dai codici linguistici specifici del mezzo: composizione e inquadratura, illuminazione, relazione con la forma del soggetto. Le istantanee della Greenfield sintetizzano dunque un istante, immobilizzato in ragione della sua complessità, ma non quell'attimo esclusivo descritto da Cartier-Bresson. Il momento decisivo nelle sue fotografie è piuttosto quel palpito che diventa assoluto poiché riflette uno strappo al tempo della narrazione, solidificando una figura in un gesto eterno che contiene non solo il presente dell'azione, ma anche il suo passato (lo slancio) e il suo futuro (la caduta). Anche lo studioso Matthew Reason, che in più occasioni raffronta Cartier-Bresson e la Greenfield, considera gli *still* di quest'ultima ben diversi da quelli del noto fotogiornalista: «[They] “sum up a moment more than that moment”. Here the decisive moment seeks to lead the viewer into contemplation of movement, reading a narrative of time into the still fragment»¹⁷. A conferma di questa interpretazione, la fotografa stessa asserisce: «It intrigues me that in 1/500th of a second I can allude to past and future moments, even if these are only imagined»¹⁸.

Il linguaggio della Greenfield, nel corso degli anni, si è arricchito di riflessioni speculative che ne puntualizzano le scelte poetiche. Il concetto di temporalità¹⁹, ad esempio, è spesso presente in diversi suoi scritti e interviste. Considerata come sottotesto della sua ricerca artistica, la nozione di tempo fotografico – con tutto il bagaglio teorico che si porta appresso, a partire da Barthes fino a Duboy e a Flusser – contiene molte suggestioni poetiche: il concetto di eternità ad esempio, ma anche sostanza, materialità e spazio, che rappresentano le strutture ontologiche della sua fotografia, mescolate con un senso di mistero e di irrealtà affidati alla percezione dell'attimo ideale. Come evidenzia lei stessa:

The ostensible subject of my photographs may be motion, but the subtext is Time. A dan-

16. Matthew Reason ha dedicato diversi studi ai rapporti tra danza e fotografia e all'opera di Lois Greenfield. Oltre al saggio *Still Moving. The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, pubblicato nel 2003 in «Dance Research Journal», n. 35-36, nel suo ultimo libro, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, tenta di classificare l'operato della fotografa all'interno di una sezione peculiare, tra danza e fotografia, etichettata come *Photo-Choreography*, di cui individua alcuni aspetti chiave come appunto la ricerca del momento perfetto attraverso movenze che tendono a raggiungere «the pinnacle of the leap, or the perfectly outstretched toe, [...] a tradition that is particularly dominant within ballet, where an image that does not capture the perfect moment can simply be dismissed as wrong» (Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, London and New York 2006, p. 247).

17. *Ivi*, p. 137.

18. *Ibidem*.

19. Tra le considerazioni di stampo teorico esplicitate in diversi contesti dalla Greenfield, ci riferiamo in particolare alla nozione di tempo perché utile alla trattazione del caso studio *Held*.

cer's movements illustrate the passage of time, giving it a substance, materiality, and space. In my photographs, time is stopped, a split second becomes an eternity, and an ephemeral moment is solid as sculpture. The seemingly impossible configurations of dancers in the air are all taken as single image, in-camera photographs. I never recombine or rearrange the dancers within my images. Their veracity as documents gives the images their mystery; and their surreality comes from the fact that our brains don't register split seconds of movement.²⁰

Prima dell'esperienza di *Held*, Lois Greenfield ha fotografato gran parte della scena sperimentale statunitense (Martha Graham, Paul Taylor, Bill T. Jones, Merce Cunningham, David Parsons, Daniel Ezralow, etc.) e ha pubblicato diverse monografie che raccolgono gli scatti più notevoli della sua carriera²¹. Nel 1987 David Parson dedica alla fotografa lo spettacolo *Caught*, un assolo di una manciata di minuti ispirato alla sua opera: in scena il protagonista viene illuminato da un faro stroboscopico che produce un effetto di immobilizzazione modulata sull'azione ripetuta del salto. L'impressione visiva è quella di un soggetto che, perpetuamente in volo, attraversa lo spazio del palcoscenico sospeso in aria. Il ritmo luce-buio ricorda lo scatto fotografico e le pose aeree sono un chiaro omaggio alle fotografie della Greenfield. Evidente esempio di contaminazione dei linguaggi, *Caught* preconizza l'idea di portare la fotografia sul palcoscenico e renderla protagonista al pari della danza stessa, come accade in *Held*. Osserva William Ewing:

For the first time, I believe, the traditional roles of dance and photography had been inverted. No longer was dance the uncontested leader, photography the follower; no longer was photography merely the handmaiden of the dance, there to perform the functions of documentation and/or idealisation. The partnership of dance and photography was finally placed on an equal footing.²²

Nel 1994, la Greenfield è invitata a *Le Printemps de Cahors* in Francia, dove mette in scena un

20. Lois Greenfield, *Moments Beneath the Threshold of Perception*, in «World Literature today», marzo-aprile 2013, p. 39.

21. Nel 1992 *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, con un saggio critico di William A. Ewing, pubblicato da Chronicle Books negli Stati Uniti e da Thames & Hudson in Inghilterra e Francia: composto da un corpus di fotografie in bianco e nero in cui i danzatori si stagliano su di uno sfondo monotonale neutro, il volume mette in evidenza la tensione dinamica tra danza e fotografia, esplorando sistematicamente e in maniera spettacolare i limiti del movimento umano. È invece del 1998 *Airborne: The new Dance Photography of Lois Greenfield*, il secondo libro concepito sul format del precedente, formato da una raccolta di fotografie in bianco e nero che ritraggono alcuni dei più importanti danzatori al mondo, provenienti da compagnie come il San Francisco Ballet, Martha Graham Dance Company, Parsons Dance Company, etc. Come nota William Ewing nel testo introduttivo, pur nella più incondizionata improvvisazione, ogni gruppo di ballerini esibisce un'esemplare complicità ed interazione, svelando la propria appartenenza ad un preciso stile attraverso attitudini riconducibili alla tipica “scuola” di ogni coreografo. Nelle fotografie selezionate per questo libro si cominciano ad intravedere alcuni elementi aggiuntivi che partecipano all'azione: volumi geometrici, tessuti impalpabili, rami di albero che avvolgono i corpi, depositi di farina leggera e polvere di cacao animati dal movimento, specchi deformanti, ogni oggetto viene scenografato per allestire costruzioni enigmatiche ed allegoriche e inserito nel quadro per estetizzare la scena. In questo modo l'esplorazione visiva non è solo consacrata al puro movimento, ma fa affiorare la qualità narrativa della danza e della fotografia stessa. Nel 2015 la Greenfield pubblica una nuova monografia intitolata *Moving Still*, sempre con l'americana Chronicle Books e con Thames & Hudson di Londra, e con una nuova introduzione critica di William Ewing: quest'ultima opera presenta una serie inedita di fotografie a colori che talvolta giocano con i toni del grigio sullo sfondo e dei costumi in contrasto con il colore della pelle, oppure con tessuti preziosi e oggetti riflettenti o colorati, saturati a fondo scala. Se il colore rappresenta una novità in questa recente fase della Greenfield, tra le fotografie del volume appare anche una sezione in bianco e nero che sembra appartenere più alla serie precedente (salti, slanci vigorosi e gestualità atletiche, insieme ad una ricerca quasi ossessiva della perfezione della posa, in puro stile greenfieldiano).

22. William A. Ewing, *Liberating the dancer from the dance*, in «Art&Design Magazine», n. 93, 1993.

allestimento molto complesso sul piano tecnologico: su di un schermo alto circa 9 metri, montato sulle sponde di un fiume, proietta un diaporama con una sequenza di sue fotografie realizzate nel corso degli anni precedenti. Non si tratta ancora di una riproduzione di immagini in tempo reale, ma l'effetto spettacolare della rappresentazione tratteggia, in embrione, il modello visivo a cui si ispirerà la scena di *Held*. Più di dieci anni dopo, infatti, invitata dall'Australian Dance Theatre a partecipare al suo primo spettacolo, concepisce insieme a Garry Stewart un impianto analogo: due grandi schermi quadrati, movimentabili e retroilluminati, delimitano il palco di *Held*, mentre la fotografa manifesta apertamente la sua presenza collocandosi in posizione centrale, sul ciglio dell'area luminosa, con la schiena rivolta verso il pubblico e con la fotocamera puntata, pronta a realizzare scatti *live*, fruibili in tempo reale dalla platea.

Held ha debuttato all'Opera di Sidney nel 2004²³ e ha transitato nei teatri più importanti del mondo, ad esempio il Joyce Theater di New York, il Théâtre de la Ville di Parigi nel 2005 o il Sadlers Wells di Londra nel 2006. Tra il 2006 e 2007, anno in cui sono terminate le repliche, ha circolato infine in Europa e in Giappone.

Un approccio pionieristico al *live instant* in scena

L'incontro tra Lois Greenfield e Garry Stewart avviene nel gennaio 2003, a New York City. La compagnia stava chiudendo una *tournee* che aveva ottenuto un discreto successo grazie allo spettacolo *Bird Brain*²⁴, quando venne intercettata dalla fotografa, ansiosa di incontrarne il coreografo²⁵. L'intento della Greenfield era di reclutare abili danzatori per le sue sessioni fotografiche in studio e il motto della compagnia «high density, high velocity, risk oriented»²⁶, sembrava un'esortazione a collaborare. L'approccio al movimento, l'energia dell'azione e le coreografie aeree realizzate da Stewart erano note alla Greenfield grazie alle immagini promozionali e alle fotografie di scena, anche se lei, in più occasioni, ha ammesso che all'epoca non aveva assistito a nessuno spettacolo della compagnia:

23. Chi scrive ha potuto visionare un video completo, fornito dalla compagnia, del debutto australiano.

24. Concepito nel 2000, questo spettacolo rappresenta l'esordio del giovane Stewart presso l'Australian Dance Theatre. Ispirato al grande capolavoro del balletto classico *Il lago dei Cigni*, *Bird Brain* mette in gioco la danza moderna e contemporanea fondendone il lessico con la ginnastica artistica e la *breakdance*. La confluenza di queste diverse forme di espressione performativa e sportiva nello stesso flusso coreografico ha contribuito a fondare un linguaggio inedito, negli anni sempre più estremo, divenuto poi il tratto distintivo della compagnia.

25. L'aneddoto è riportato in un'intervista a Garry Stewart realizzata in occasione di una serie di repliche dello spettacolo ad Adelaide, Australia, presso Her Majesty's Theatre; in Erin Brannigan, *Fast Moves, still lives*, in «Real Time Arts», n. 59, 2004, online: <http://www.realttimearts.net/article/issue59/7356> (u.v. 03/07/2018). Tuttavia, in alcune dichiarazioni della Greenfield, emerge una differente versione dei fatti, secondo la quale i due si incontrarono dapprincipio ad un seminario e in seguito fu Stewart ad invitarla ad una collaborazione: la fotografa si recò in Australia, dove avvenne la prima sessione di scatti ai membri della compagnia, e il servizio da lei realizzato in quell'occasione diventò il principale supporto visivo sul quale poi concepire e sviluppare la coreografia. Cfr. Leili Sreberny-Mohammadi, *Interview with Lois Greenfield*, <http://www.article19.co.uk> (u.v. 02/07/2018).

26. *Capturing the Unseen*, in «Dance Australia», n. 44, febbraio-marzo 2004, online: <http://www.loisgreefield.com/> (u.v. 08/07/2018).

Sometimes you get a feeling for someone [...] and having seen the pictures of the company's choreography, basically his approach to movement, which is explosive, high energy, very forward thinking and exactly what I'm always looking to photograph, I knew it would be a perfect match, even though it was what you might call a blind date.²⁷

Dal canto suo, pare che nemmeno Stewart conoscesse molto le fotografie della Greenfield, viste per la prima volta durante quell'incontro. Con l'immediata consapevolezza che il fascino di quelle immagini derivava soprattutto dalla perfetta tensione dei corpi sospesi, Stewart pensò istintivamente ad una coreografia *kamikaze-style*²⁸, immaginando reiterati volteggi e traiettorie aeree orientate allo scatto: «I had to create a choreography embedded with a multitude of photogenic moments. [...] To begin with, I overcompensated and made it too obviously a jumping exercise, and I had to reappraise the choreography and make it more seamless»²⁹. E in un'altra intervista aggiunge: «Lois's work is, to a large extent, focused on the heroic, the virtuosic. And to an equal degree so is my choreography»³⁰. Le intenzioni comuni e il lessico condiviso portarono i due a valutare una possibile interazione artistica, nell'intento di far dialogare i due linguaggi in modo inconsueto. Subito emerse l'idea di includere la Greenfield direttamente sulla scena, tramutandola in componente produttiva della coreografia. Stewart evidenziò la modalità sottolineandone il peso concettuale:

Lois'role in this project is the extraction of seemingly impossible moments that usually remains hidden within a given passage of choreography, images which will be projected instantaneously on a screen during the performance. Her photography allows the viewer to witness relationships between the dancers that are normally so fleeting they are rendered invisible.³¹

Nel 2001, in occasione del Melbourne International Festival of the Art, la fotografa aveva realizzato un *Public Photo Event* i cui protagonisti erano alcuni membri dell'Australian Ballet. Le immagini che realizzava venivano visualizzate con effetto immediato dal pubblico presente, grazie ad un semplice software da studio che inviava le fotografie ad un computer, connesso con un proiettore. Questa procedura incuriosì Stewart, che elaborò l'idea per trasformarla nell'invenzione registica di uno spettacolo costruito *ad hoc*. Per il coreografo si trattò di una vera e propria sfida sul piano artistico, dato che nessuno aveva mai attuato un esperimento di questo genere, ma il progetto era invitante anche per i propositi che portava con sé, come la garantita spendibilità sul mercato americano grazie alla fama della Greenfield. Stewart dichiarò, infatti:

27. *Ibidem*.

28. Questa espressione appare in molti articoli che descrivono il lavoro di Stewart e si riferisce presumibilmente alle moenze iperboliche e travolgenti dei danzatori, considerate sfrenate e talvolta violente o autodistruttive. Cfr. Katherine Goode, *Held*, in «The Advertiser», marzo 2004; *Stunning, Dazzling*, comunicato relativo alla *première* di *Held* in Nord America, presso *The Atwood Concert Hall*, Anchorage, marzo 2005; e infine Giovanna Dunmall, *A moment in time*, in «Sublime. First international ethical lifestyle Magazine», n. 3, 2007.

29. Citazione tratta dall'intervista a Garry Stewart apparsa in Erika Kinetz, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, in «The New York Times», aprile 24, 2005.

30. Erin Brannigan, *Fast Moves, still lives*, cit.

31. *Ibidem*.

The opportunity was too great to let go. This has never been done before, there has never been a dance performance with a dance photographer operating in the show. We think it's a world first, and with Lois's status attached to the project, it will provide great opportunity to elevate the exposure of ADT in the US, a market into which we have already made some headway.³²

Verosimilmente si trattava della prima volta in cui lo scatto fotografico veniva inteso come azione coreografata, e la questione comportava diverse incognite soprattutto pratiche per la fotografa, a partire dal tipo di fotocamera da usare:

Finding the right camera system was the tricky part. [...] It turned out that the Hasselblad/Sinarback combination couldn't deliver the images to the projection screen fast enough. Chris Herzfeld, my lighting and technical advisor, found the solution: shooting 35mm with a video out connection to the screen. So there I was, reverting to a camera format I hadn't touched in 20 years!³³

Le varie complicazioni relative alla tecnica, compresa l'incognita dell'uso del flash sincronizzato e l'impraticabilità dell'autofocus durante la performance, hanno spesso intimorito la fotografa, che in più occasioni ha ammesso di avere fallito qualche scatto durante lo spettacolo. Tuttavia, l'esperienza sulla scena di *Held* si è dimostrata, infine, costruttiva e artisticamente proficua:

I love the uncertainty of the creative process, being in a new project and not knowing where it's going. No writer would publish every word from his or her computer and yet I allow every photo I take to go up on the screen during the show. I was of course very nervous about this at first, but actually now that I am more comfortable with my role in the dance, I feel proud that I am willing to share my process with the audience by taking that risk.³⁴

In diverse occasioni la fotografa ha riferito del delicato e complesso equilibrio in scena tra lei e i danzatori, descrivendolo come una simbiosi, un passo a due il cui apice è simboleggiato proprio dallo scatto del lampo³⁵. C'è una specie di energia, ha ribadito, in questi attimi irripetibili, «[that] is coming at me from all sides, in all directions»³⁶, che si verifica ogni volta in modo diverso. Ogni spettacolo, infatti, consta di lievi alterazioni del movimento nello spazio che mutano anche la composizione della singola immagine, cosicché le fotografie prodotte in scena sono sempre, inevitabilmente, nuove.

Il confronto con la fotografia si è presentato come una sfida anche per Stewart, il quale ha ritenuto necessaria un'immersione totale nell'argomento, attraverso l'esplorazione di alcuni ambiti teorici e di principi tecnici, ma anche tramite la conoscenza di alcuni autori noti:

32. Erika Kinetz, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, cit., Garry Stewart rilascia sporadicamente interviste e sembra piuttosto schivo quando deve illustrare le sue stesse creazioni artistiche. L'articolo da cui è tratto questo brano, introduce eccezionalmente alcune sue dichiarazioni particolarmente significative, che fanno intuire la sua indole professionale. Apparso su «Dance Australia», questo testo è stato inizialmente pubblicato sul sito internet di Lois Greenfield nella sezione *Press*, ma inspiegabilmente è stato eliminato e ad oggi risulta ancora irrimediabile sul web.

33. Lois Greenfield, *Flying high*, online: <http://www.imaginginfo.com> (u.v. 05/07/2018).

34. *Space, Time, Dance*, cit.

35. Giovanna Dunmall, *A moment in time*, cit., p. 12.

36. Erika Kinetz, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, cit.

Beyond Lois' actual role in the work, the project is conceptually centered [on] the broader parameters of photography... I've had to embark on a bit of a crash course, reading everything from books on camera technique and the chemistry of film processing to writings on the philosophical and cultural meanings ascribed to photography and the image. I've also been looking at the work of other noted contemporary photographers such as Cindy Sherman, Diane Arbus, Tracey Moffat and Wolfgang Tillmans. [...] In *Held*, the stage becomes the photographic studio and in a sense an atelier – a space of work and process. Lights are wheeled around the stage, gaffer tape marks an "x" to position a dancer and in each scene there are observers as well as photographed subjects present. Of course this is a stylised, theatricalised "studio", so the phone isn't ringing every 5 minutes and people aren't sitting around eating order-in pizza. But the notion of stage-as-studio is something that drives the set design, lighting and the division of space as well as the demeanor and attitudes of the performers onstage. Other threads are drawn into the work such as framing and partitioning, the manipulation of light and darkness, being "in focus" and "out of focus" etc.³⁷

Lo spettacolo

La scena di *Held*, come rimarca Stewart, è progettata come una sorta di studio fotografico, il cui assetto sancisce tutta la disposizione degli apparati scenici, comprese le strategie di ubicazione dei danzatori nello spazio e i loro spostamenti. Alcune partiture coreografiche si svolgono in una oscura penombra, rischiarata solo dal colpo di flash fotografico, cosicché il pubblico sia portato a riflettere sull'atto del vedere e sul rapporto luce-movimento.

La prima sezione dello spettacolo si apre con una dichiarazione di intenti: la fotografa e la sua fotocamera sono visibili, protagoniste, al centro della scena, mentre varie figure si avvicinano con balzi e capriole acrobatiche, in una sorta di lotta danzata. Grazie al flash sincronizzato vengono immobilizzate dapprima una decina di posizioni aeree che appaiono sugli schermi con un ritardo di qualche secondo. La reazione istantanea del lampo, ad ogni scatto, comunica il momento in cui l'immagine viene generata e riprodotta, offrendo al pubblico la possibilità di approntarsi per ricevere l'immagine successiva. Queste prime fotografie sono in bianco e nero e permangono sugli schermi per una durata variabile, utile per poter osservare con attenzione dettagli altrimenti invisibili all'occhio [fig. 1].

La coreografia successiva, senza soluzione di continuità rispetto alla precedente, vede un piccolo gruppo di danzatori che incrociano salti, tuffi e piroette ardite, assicurando alla fotografa l'occasione di estrarre inquadrature più articolate e accattivanti. In questa variazione, infatti, ogni tentativo di composizione comprende più parti di corpi, conformemente al tipico approccio della Greenfield, di cui si è già detto. Infine, durante l'assolo di poche decine di secondi che chiude la prima parte, appaiono le ultime fotografie realizzate ad una frenetica danzatrice, illuminata dall'alto con più spot di luce a pianta quadrata³⁸. Ogni passaggio coreografico è organizzato per dar modo alla fotografa di produrre un tipo

37. Erin Brannigan, *Fast Moves, still lives*, cit.

38. La forma quadrangolare è riconducibile, anche in questo caso, allo stile Greenfield, che usa lo *square format* come rottura con la tirannia del rettangolo e per distribuire le spinte gravitazionali sui quattro lati. Cfr. William A. Ewing nel saggio *The Landscape of Dance, The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dances Photography*, London, Thames & Hudson, 1987.

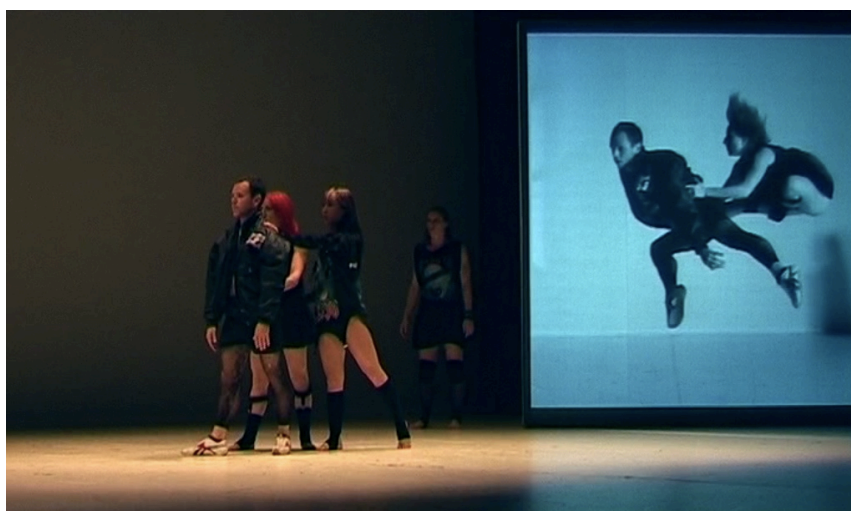


Figura 1 – Sequenza “greenfieldiana”. Still da video.

di impianto visivo stilisticamente riconoscibile, anche se si nota una minor esattezza nella costruzione compositiva rispetto alle fotografie da studio, per ovvi motivi legati alla estrema rapidità e irripetibilità degli eventi.

Allo spegnersi dei fari, la musica attenua la sua energia diventando più melodiosa e gli schermi si avvicinano lentamente fino ad allinearsi e creare una superficie rettangolare. Il ritmo rallenta e vengono proiettate immagini in movimento che raffigurano danzatori in volo. Si tratta di video a colori pre-prodotti in modalità *slow*, che concedono l’opportunità agli spettatori di esplorare con calma la leggerezza dei corpi e la precisione dei gesti, i dettagli dei costumi, nonché le espressioni dei volti dei danzatori.

Rientrata in scena, la Greenfield fotografa in modalità *live* brevi brani coreografici, riproponendo il medesimo stile caratteristico, senza grandi dissomiglianze rispetto all’azione precedente se non per qualche, insignificante, avvicinamento al soggetto. Piuttosto breve e ripetitiva, sia sul piano visivo che su quello musicale, questa ripartizione funge da raccordo con quella consecutiva, sensorialmente più coinvolgente. Qui la Greenfield sparisce dalla scena per lasciare il posto ad un gioco di ombre proiettate sullo sfondo. Lo spostamento degli schermi rivela due volumi trapezoidali che richiamano la forma del *bank* da studio e che, accostati tra loro, rievocano anche il profilo di un prospetto domestico semplice, con il tetto spiovente; su questa facciata monocromatica, immersa in una luce radente prima calda e poi fredda, si stagliano nettamente le silhouette di alcuni danzatori i quali, muovendosi sopra ritmi elettronici, generano un efficace effetto di moltiplicazione dei gesti.

All’ennesima apertura degli schermi, tornati ancora una volta in posizione iniziale, corrisponde un breve assolo di *breakdance* avvolto nel buio e illuminato dall’alto con i fari a pianta quadrata già incontrati in precedenza. Le movenze del ballerino decelerano insieme alla musica, fino ad arrestarsi e

chiudere il primo atto.

L'inizio della seconda sezione fa presagire un radicale cambio di registro. Una melodia suonata al pianoforte accompagna le coreografie, divenute più morbide e ordinate, mentre i danzatori si inseguono uno dopo l'altro nel movimento. Immersi in un chiarore verdastro, che ricorda quello della luce di sicurezza della camera oscura, i corpi vengono inaspettatamente rischiarati da una improvvisa luce discontinua, che dissemina i soliti quadrati luminosi in scena. Anche questo breve interludio è presentato come una sorta di contrappunto alla fotografia, esattamente come il gioco di ombre visto in precedenza, allo scopo di estendere e visitare il tema secondo più declinazioni. La Greenfield, infatti, durante questi respiri di pura danza, si eclissa per lasciare spazio alla regia e al linguaggio coreografico. Sulla voce ininterrotta delle note di Chopin, la fotografa ricompare con l'apparecchio montato su di un treppiede e si sistema accovacciata a bordo scena, mentre il fondale si chiude con un pesante sipario nero.

Nella terza sezione di *Held*, un singolo danzatore esegue un solo producendo diversi movimenti specifici – dischiude lentamente le braccia aperte verso l'alto, oppure solleva una gamba lateralmente, in seguito cammina adagio in mezzo agli schermi – finché le luci del flash si fanno incalzanti. All'entrata di una seconda ballerina l'azione raddoppia, e i due sembrano eseguire soli identici più che una coreografia di coppia. In questa sequenza di un paio di minuti, la Greenfield utilizza un lampo sincronizzato in modalità strobo³⁹, in modo che le fotografie che appaiono live sugli schermi generino un suggestivo effetto cronofotografico [fig. 2].

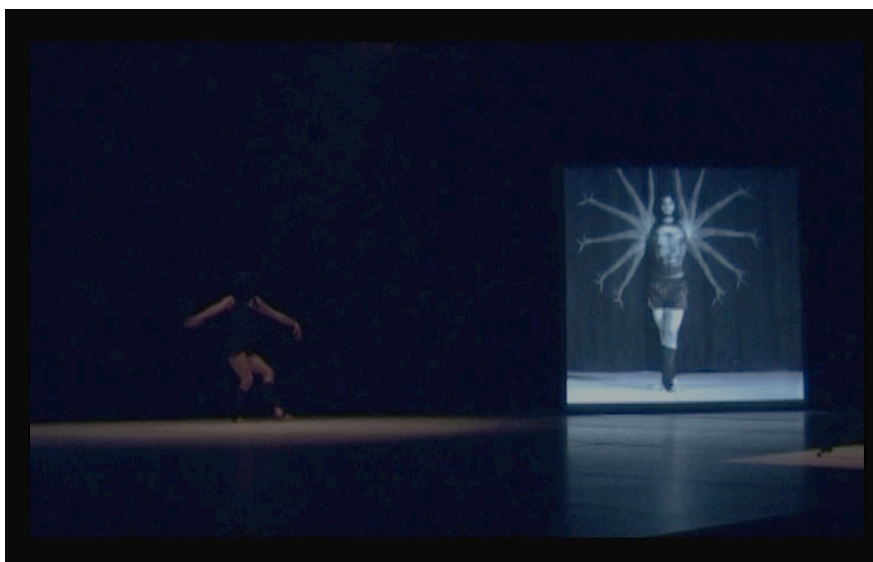


Figura 2 – Sequenza “strobofotografica”. Still da video.

39. La funzione strobo del flash permette di attivare più lampi intermittenti durante la stessa posa, in modo da imprimere su di un unico fotogramma le diverse posizioni del movimento di un soggetto.

Lo scenario cambia ancora quando la luce aumenta, la musica si fa più ritmata, il sipario si apre ripristinando lo sfondo bianco e i danzatori si raggruppano al centro del palco. Prima singolarmente e poi a gruppi, si avvicinano eseguendo salti sul posto, e ad ogni salto corrisponde uno scatto, quindi una fotografia proiettata sui due fondali. A conclusione di questa terza parte, la fotografa abbandona la sua postazione ancora una volta, mentre comincia la fase coreografica più cospicua, in cui si susseguono capriole, piroette e balzi atletici, eseguiti su di una scena elegantemente illuminata prima con colori sgargianti e poi con spot bianchi e grigiastri dal design rettangolare. Per qualche secondo *Held* sembra rendere omaggio al già citato spettacolo di Parson del 1987, riproponendo quell'artificio stroboscopico che investe ad intermittenza l'intero palco e congela in aria i balzi dei danzatori. Intanto lo spazio scenico viene continuamente trasformato attraverso la mobilitazione manuale delle scatole/schermi, che assumono posizioni diverse per ogni variazione coreografica, fino a tornare alla configurazione rettangolare. L'ultimo video alla moviola, proiettato sullo schermo così ricomposto, raffigura i volti dei danzatori in primo piano, evidenziandone i tratti somatici, gli sguardi intensi e la mimica espressiva⁴⁰. Davanti a questa video-scenografia, alcuni gruppi di danzatori in scena formano dei *tableaux vivants* che riecheggiano alcune posture tipiche della scultura classica e dei quadri rinascimentali.



Figura 3 – Sequenza “surrealista”. Still da video.

All'aprirsi dei due schermi corrisponde un nuovo ingresso della fotografa, che inaugura una quarta fase dello spettacolo posizionandosi sul lato destro del palco, poco distante dai danzatori che si trovano tutti in scena contemporaneamente. Abbigliati con pochi indumenti intimi neri, i ballerini si esibiscono

40. Come ha sottolineato Garry Stewart, gli interludi video sono apparsi fin da subito essenziali per istituire un contrappunto con la parte statica della fotografia. In questo caso si sono voluti mostrare alcuni momenti di riposo e i volti dei danzatori durante l'azione passiva dell'ascolto. Il riferimento al loro mondo interiore, sottolinea il coreografo, è qui amplificato per fornire un equilibrio psicologico ed emotivo alla rappresentazione, e con l'intento di spostare la percezione del pubblico verso una dimensione interiore e offrire, quindi, un'esperienza più intima.

a coppie, in una sorta di combattimento corpo a corpo che prevede posizioni voluttuose e lascive. Le fotografie *live* che seguono sono scattate ancora in bianco e nero con un teleobiettivo, e propongono una visione ravvicinata e minuziosa dei corpi, ritagliati radicalmente dal contesto e raffigurati in tutta la loro sensualità: dettagli di mani affondate nelle membra, gambe avvinghiate, pizzi neri che fasciano i glutei, in tutte queste fotografie la componente carnale è intensa e potente [fig. 3].

L'ultima immagine, che riproduce il profilo di una gamba piegata, avvolta in una calza nera e strizzata da una mano femminile, permane per diversi secondi durante una nuova coreografia di transizione verso il nuovo quadro coreografico. La Greenfield abbandona nuovamente il palco mentre i danzatori si cimentano in un ensemble molto suggestivo, che appare come un'ardua prova di resistenza fisica. Avvolti da un raggio rossastro e con un tappeto sonoro modulato da risonanze elettroniche, le figure sembrano frantumare la meccanica del proprio corpo trasformandosi in automi disarticolati, e nel contempo sfidano le leggi della gravità mantenendo a lungo posture improbabili e difficoltose. Dopo questa breve ma mirabolante performance, improvvisamente una luce fredda e abbacinante rischiara tutto e rinnova la musica, denunciando l'ennesimo mutamento stilistico, e l'inizio della quinta e ultima sezione di *Held*. Sul margine della scena, appoggiata al fondale bianco, si staglia nuovamente la sagoma della fotografa con l'obiettivo rivolto verso il pubblico, pronta a colpire di nuovo. La dinamica dell'azione è la medesima, i ballerini adeguano i loro movimenti alla riuscita dello scatto e la Greenfield discretamente afferra il culmine del gesto, ma questa volta le fotografie sono a colori e al loro interno si possono scorgere il contesto della platea e qualche spettatore sullo sfondo. Il suono energico di un brano *death metal* scatena i ballerini in una nuova, potente, dimostrazione atletica, che conta un cospicuo corpus di fotografie, in generale meno riuscite dal punto di vista tecnico rispetto alle precedenti perché talvolta sottoesposte e compositivamente disordinate rispetto agli standard della fotografa. A conclusione dello *shooting* sono proiettati nuovamente video al *ralenti* in cui i danzatori effettuano capriole volanti, mentre lentamente gli schermi si chiudono fino a formare il vertice di un angolo. Un ultimo assolo completa e conclude la performance. Mentre la danzatrice lascia con lentezza la scena, accompagnata da una musica ritmicamente affine a quella iniziale, sui fondali di proiezione vengono infine presentate fotografie a colori dei membri della compagnia, scattate in studio. Anche in questo caso i danzatori sono ripresi durante balzi e salti in posizioni sorprendenti e le immagini sono impeccabili, molto accurate e precise sul piano tecnico e compositivo. Lo *slide show* si conclude dopo circa due minuti e al termine il palco rimane vuoto, costellato solo dagli immancabili spot luminosi di forma quadrata.

***Held*, o del trattenere la (storia della) fotografia**

Il termine *Held* si può tradurre letteralmente in italiano con “afferrato”, o meglio “trattenuto”, evidentemente in riferimento all’azione dell’immobilizzare qualcosa o qualcuno, nello specifico il gesto della danza attraverso la fotografia. Ma i tropi identificabili e assemblati in *Held*, come ha rilevato Jonathan Marshall⁴¹, sono animati da una ambiziosa dialettica tra elementi contemporanei e tracce di una riconoscibile eredità visiva. E, più che trattenere, in effetti sembrano dischiudere – e inseguire – distinte categorie fotografiche.

In quanto frammentaria tassonomia di immagini statiche e dinamiche, di cui si è più volte discusso l’appellativo ‘spettacolo’, *Held* è in questo senso piuttosto definibile come un *pastiche* postmodernista se, come ha asserito Fredric Jameson, la cultura del postmodernismo è concepibile come la grande occorrenza atta a recuperare e riqualificare materiali di diversa provenienza. Come hanno infatti dichiarato in alcune occasioni Stewart e la stessa Greenfield, in *Held* le immagini costruite in scena risuonano intimamente con diversi riferimenti storici e iconografici e, aggiungiamo noi, si modulano in particolare – e non a caso – su alcuni passaggi della storiografia fotografica.

Gli episodi di fotografia *live* che scandiscono la struttura formale dello spettacolo ripartiscono in sezioni la narrazione, spostando nettamente l’attenzione dalla danza alla fotografia, o meglio alla sua storia. Dunque, oltre ad una lettura estetica di *Held* attraverso le opinioni di studiosi come Marshall o Ewing, si propone un’indagine forse più conforme all’aspetto iconografico di *Held* che comprende alcune fasi storiche della fotografia.

La prima sequenza di istantanee sembra costituire una sorta di avvio autoreferenziale, in quanto ogni gruppo di immagini evoca il lessico e la tipica cifra espressiva della Greenfield, sia nelle inquadrature dedicate al singolo danzatore, che in quelle composite. Si tratta presumibilmente di un omaggio che Stewart destina alla fotografa, e che ha il compito di aprire questo *excursus* figurativo.

L’uso del bianco e nero e il punto di vista invariato si possono ascrivere alla modalità di ripresa greenfieldiana, ma i tentativi di creare composizioni armoniche ed equilibrate divergono dall’estetica a cui la fotografa ha abituato il suo pubblico. A differenza delle immagini realizzate in studio, infatti, quelle della prima serie di *Held* spesso contengono difetti e imprecisioni: tagli approssimativi e casuali, gesti confusi e scomposti, fari visibili sullo sfondo, aree in ombra e talvolta figure sottoesposte a causa del mancato funzionamento del lampo. Pur accettando il principio dello scatto esclusivo – condizionato dalla riproduzione in tempo reale e dall’ovvia impossibilità di reiterare il gesto coreografico durante la performance - e pur possedendo un fascino connesso ad una maggiore spontaneità e naturalezza –

41. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, in «About Performance», numero monografico *Still/Moving: Photography and live performance*, n. 8, 2008, pp. 181-205.

come è d’uso nel lessico di una certa fotografia d’autore contemporanea – queste immagini divergono nettamente dal percorso formalista della Greenfield e parlano un altro linguaggio. Le inquadrature sono meno pulite e patinate di quelle realizzate in studio, quasi un preludio all’apertura ad un nuovo stile visivo più spontaneo e schietto. Senza mai sconfessare la sua produzione per *Held*, e anzi considerando l’esperienza come un passaggio fondamentale della sua carriera, anche la fotografa ammette: «*Held takes me back to my roots. Ten years in the trenches as a photojournalist shooting dress rehearsals*»⁴². Rievocando il movente che all’inizio la sospinse ad abbandonare la fotografia estemporanea a favore di una pianificazione dell’evento coreografico, con queste parole la Greenfield pare suggerire una sorta di inadeguatezza di fronte al potenziale di svelamento dell’istantanea: l’insufficiente controllo esercitato sull’inquadratura è evidentemente una pericolosa incognita che la fotografa, al di là di questa singola esperienza, ha deciso di eludere.

Tuttavia, l’esercizio della pratica *real time* in scena – anche se può portare a demolire decenni di demarcazioni estetiche studiate di tutto punto – in questo senso conferisce un effetto di circolarità al suo percorso. In queste prime fotografie, infatti, permane la coerenza teorica perseguita regolarmente dalla Greenfield, che spiega come il suo lavoro avesse bisogno di un confronto con un’esperienza di questo tipo: «By incorporating my abstracted and composed imagery back into the flow of choreography (from which of course all movement comes from) allows me to examine the relationship of the photo to the dance. It complete the cycle, like throwing a caught fish back in the ocean and watching it swim»⁴³.

Nella terza sezione dello spettacolo, la serie di fotografie realizzate in scena rendono il quadro critico più allettante, in quanto si constata un’inconsueta disponibilità della fotografa nei confronti di una prospettiva visiva alternativa alla precedente, addirittura contrapposta. I movimenti sospesi, congelati in aria, così suggestivi eppure così statici, tipici del suo vocabolario visivo, mutano in una narrazione più articolata tradotta attraverso una vera e propria traiettoria del gesto. Azionando una raffica di colpi di flash che colpiscono il danzatore in movimento, la fotografa ottiene una serie di efficaci cronofotografie, anche se sarebbe più esatto definirle strobefotografie⁴⁴, che riportano iconograficamente

42. La Greenfield scrive un breve testo personale che viene incluso nel programma di sala distribuito il giorno del debutto, avvenuto il 3 marzo 2004, online: www.loisgreenfield.com/press-archives, <http://trove.nla.gov.au/list?id=1235> (u.v. 04/06/2018).

43. *Ibidem*.

44. Molti storici della fotografia usano il vocabolo cronofotografia per evidenziare tutto il filone di ricerca tardo-ottocentesco che riguarda lo studio fotografico del movimento di corpi umani, animali e talvolta oggetti. Ciò accade per un fraintendimento di fondo che mescola teoria e pratica, abbinando gli studi dei due più grandi autori dell’epoca, i quali, pur conoscendosi e condividendo alcuni obiettivi, intrapresero strade diverse. Se la cronofotografia fu il risultato delle sperimentazioni del fotografo Eadweard Muybridge, come detto sopra, la strobefotografia fu invece frutto delle esplorazioni del fisiologo francese Jules-Etienne Marey, come evidenzia Italo Zannier in diversi testi (cfr. Italo Zannier, *L’occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, NIS La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1988, pp. 157-163 e *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1982). L’accostamento con le esperienze di Muybridge e l’uso ripetuto del termine *chronophotographies* (dal greco *chronos*, cioè tempo), riferito alle fotografie della Greenfield in scena, dimostrano plausibilmente una sorta di ingenuità in materia di tecnica fotografica e fanno emergere un retaggio storiografico che evidenzia un certo campanilismo americano. La prima pubblicazione di Muybridge che menzionava la cronofotografia, comparve, infatti,

indietro di un secolo e più. La cronofotografia fu sperimentata per la prima volta intorno al 1880, quasi in contemporanea negli Stati Uniti e in Francia. Dopo i primi complicati studi compiuti in California da Eadweard Muybridge – ricerche che annoveravano anche l'ideazione di alcune sofisticate attrezzature di ripresa – l'indagine sul movimento del corpo umano divenne una consuetudine per chi si occupava di fotografia. La strobofotografia, che come specificato dal prefisso indica un corpo che si muove girando, si riferisce invece alla costruzione di una singola immagine che assume tutte le fasi del movimento sulla stessa lastra o fotogramma. La sua riuscita è dunque il frutto della somma sequenziale e cronologica del moto di un corpo davanti ad un unico obiettivo, che ne riprende le fasi attraverso vari scatti ad intervalli regolari⁴⁵. In questo senso la sequenza prodotta in scena in questa fase si può definire strobofotografica, in contrapposizione con il punto di vista di Ewing, il quale afferma: «Greenfield is, in a sense, not a dance photographer at all, but an image maker obsessed with the human body in motion, much as Eadweard Muybridge was 100 years ago»⁴⁶. L'interesse della fotografa, comunque, è indubabilmente meno scientifico rispetto a quel tipo di ricerca, in quanto il suo scopo non consiste nell'analizzare la natura del movimento, ma di catturarne piuttosto il carattere evocativo, come lei stessa sottolinea: «Unlike Muybridge's studies», sostiene in un'intervista, «I am not looking for an answer or to analyse the mechanics of a jump. But like him, I am interested in moments beneath the threshold of perception, moments only recordable by camera»⁴⁷. L'attrattiva delle mie fotografie, ammette l'autrice, sta nella loro estetica, connessa all'atto del mostrare all'occhio dello spettatore ciò che sta oltre la sua capacità percettiva. Come fratture spazio-temporali che solo una macchina fotografica può produrre, ognuna di queste sospensioni diviene un universo a sé stante che si conserva intatto, e vive di vita propria, senza bisogno del supporto di altre immagini sequenziali. Allo stesso modo di Marey, queste fotografie di *Held* realizzate dalla Greenfield offrono un paradosso, nel senso che pretendono di rappresentare un'azione in termini visivi, raffigurandola in un modo che non esisterebbe senza l'ausilio della tecnologia fotografica.

Come nota Jonathan Marshall nel suo già menzionato saggio, si tratta in entrambi i casi di una sorta di illusionismo fotografico capace di cambiare la definizione di «visual realism, [...] to extend beyond that of human perception itself»⁴⁸. Il realismo visivo della fotografia è divenuto negli anni lo stampo ontologico su cui si sono modellati linguaggi e stili, ma rappresenta anche il parametro con cui

nel 1878 sul giornale *Scientific American*, e da allora la si ritenne un'invenzione tutta americana. In realtà nello stesso anno, pochi mesi dopo, sulla rivista francese *La Nature* uscì un contributo di Marey, che rivendicava la paternità della scoperta pur chiamandola inizialmente con altri appellativi.

45. Il primo artefice di strobofotografie fu appunto Marey, il quale concepì a sua volta diversi strumenti fotografici capaci di ottenere questo effetto. Le sue prime strobofotografie, nonché le più note, rivelano il movimento delle ali di un uccello in volo e l'incedere di un cane. Cfr. Marta Braun, *Picturing Time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992.

46. William A. Ewing, *Liberating the dancer from the dance*, cit.

47. Lamb, cit., p. 39.

48. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit., p. 185.

si è misurata la critica, fino a Novecento inoltrato. Il dibattito sulla fotografia è stato sistematicamente ricondotto (e ridotto) alla variabile verità-menzogna, tra realismo oggettivo e simulazione, essenzialmente tra scienza ed estetica. Se la stroboscopia di Marey si collocava all'interno di una matrice scientifica, in quanto la sua ricerca era utile a dimostrare la logica basata sull'effettivo spostamento di un corpo nello spazio⁴⁹, l'“iperfotografia” della Greenfield sembra invece incorporare entrambi gli ambiti. La sua forma di rappresentazione è, infatti, strettamente indicale, cioè dipende dal referente, e contemporaneamente “trattiene” in sé una serie di schemi estetici riconoscibili, modulati sulla storia della fotografia a cavallo tra Ottocento e Novecento, come già dichiarato precedentemente. Così, la sopravvivenza di un'iconografia riferita al passato si mescola con il presente scenico, alterando il significato delle immagini e generando inediti materiali visivi curiosamente stratificati, che congelano l'azione mentre essa continua ad accadere.

Tra le variegate allusioni iconografiche rintracciabili in scena, è interessante segnalare un ultimo rilevante blocco di contenuti, corrispondente alla quarta sessione di fotografia *live*, che si designa come “surrealista”⁵⁰. Sul palcoscenico le coreografie si fanno sensuali e generano quella che potrebbe essere definita una “feticizzazione” o “fallificazione” della fotocamera e del palcoscenico stesso, come osserva ancora Marshall⁵¹. Susan Sontag, già all'inizio degli anni Settanta, aveva trattato della correlazione tra macchina fotografica e fallo, portando come esempio un paio di film in cui si evidenzia l'aspetto perverso del fotografare⁵² e rimarcando quanto la fotocamera non sia altro che una «fragile variante dell'inevitabile metafora che tutti tranquillamente adoperano»⁵³, l'oggettivazione di una delle più comuni fantasie che si esplicitano ogni volta che si fotografa e che si usano termini come “caricare” e ‘puntare’⁵⁴. Tuttavia, non c'è nulla di sensuale nel gesto del fotografare, aggiunge la Sontag, in quanto la macchina non possiede e non stupra, non produce un atto sessuale in sé, ma prevede un certo

49. Concretamente, le applicazioni successive alla crono e stroboscopia si rivelarono fondamentali per gli studi scientifici sulla locomozione umana e animale, per la vita degli insetti, per l'analisi degli spostamenti dei liquidi e delle nuvole, nonché per l'esame dei movimenti terrestri. Con l'invenzione del flash elettronico, verso la fine degli anni Trenta del Novecento, il contributo di autori come Edgerton portò all'analisi del movimento ad altissime velocità. Di quest'ultimo sono note le immagini del proiettile che trafigge la mela e degli schizzi prodotti dalla caduta di una goccia di latte (cfr. Gus Kayafas, *Stopping Time. The photographs of Harold Edgerton*, Abrams, New York 1987).

50. La definizione è di chi scrive, ma è coadiuvata da una serie di riflessioni esplicitate dallo stesso Marshall, nonché dalla Greenfield stessa, la quale ha più volte citato il surrealista Salvador Dalí dichiarando che le sue fotografie, a partire da *Held*, intendono sistematizzare la confusione e discreditarla la realtà (cfr. Quentin Gaillard, *Lois Greenfield. Instant surréels*, in «ArtMove», p. 32, online: www.loisgreenfield.com/press (u.v. 04/06/2018)).

51. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit, p. 183.

52. In una scena di *Blow Up* di Antonioni, il protagonista Thomas, fotografo di moda impegnato anche nel sociale, si inginocchia sopra al corpo steso della provocante modella Veruska, scattandole ripetutamente fotografie al viso con un teleobiettivo; in *Peeping Tom* di Michael Powell, l'intera trama è incentrata sugli assassinii di un serial killer psicopatico che uccide le sue amanti mentre le riprende con la cinepresa, in modo da poter godere in seguito dell'atto della loro morte.

53. Susan Sontag, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977 (ed. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992, p. 12).

54. In lingua inglese, la corrispondenza metaforica tra l'atto sessuale e quello del fotografare è resa più efficacemente con i termini *loading*, *aiming* e *shooting*, riportati nel testo in lingua originale della Sontag a p. 14.

distacco, anzi una vera e propria lontananza. Le fantasie generate dalle fotografie di questa sessione, mettono in gioco quel livello di «voyeurismo cronico che livella il significato di tutti gli eventi»⁵⁵. Così, anche in *Held*, è lo sguardo dello spettatore che attribuisce alle immagini una connotazione erotica, sovrapposta all'atto che sopravviene lì accanto: in questo quadro i danzatori sono impegnati in licenziosi duetti, corroborati da succinti pizzi neri e dagli accessori in pelle che indossano, ma vengono ripresi dalla fotografa attraverso immagini focalizzate sul dettaglio, inquadrature ravvicinate e tagli che distorcono la forma. La voluttà della coreografia acquisisce dunque un certo potere solo in virtù della prossimità visiva con l'azione in corso, perché le figure amorphe e indecifrabili riportate in immagine, se lette separatamente, non risultano affatto sensuali e anzi neutralizzano qualsivoglia forma di erotismo. La Greenfield, coerentemente con quanto sostiene la Sontag, è, infatti, il classico caso di fotografo disgiunto dall'azione, non penetra mai fisicamente nella coreografia pur potendo avvicinarsi a suo piacimento, ma anzi rimane regolarmente salda nella sua posizione come una semplice spettatrice, o più propriamente come una specie di *voyeuse*. Non intervenendo, cioè lasciando libera l'azione di svolgersi, ed estrapolando una sua personale versione della realtà, concretizza quell'immaginario che la Sontag definisce 'accettabile' e nel contempo profondamente contraddittorio, in quanto «[in fotografia] chi interviene non può registrare e chi registra non può intervenire»⁵⁶.

Se si operasse un'estrapolazione di queste immagini dal contesto scenico di *Held*, nota Marshall, parrebbe quasi sistematica la loro assimilazione ad alcune opere di Man Ray, Brassai e Pierre Molinier, nonché a tutto quel filone della fotografia surrealista che ha frequentato i temi del sogno e del desiderio psichico⁵⁷. Le fotografie di questa sequenza, infatti, ostentano porzioni isolate di corpi, soprattutto femminili, intrecci di membra e altri ritagli indefiniti attraverso i quali non è riconoscibile alcuna fisionomia. Escludendo tratti somatici ed espressivi dei volti, l'attenzione è tutta centrata sulla tensione formale delle figure, che si presentano davvero irreali, oniriche e talvolta esteticamente sorprendenti. La correlazione di certe strutture formali con il concetto di feticcio, in termini freudiani emblema del potere culturale e sessuale dell'oggetto, si evince da certe fotografie di nudo femminile di quel periodo, in cui traspare l'idea di castrazione e di fallificazione del corpo. Come è noto, nelle teorie di Freud, il feticcio appare come un surrogato del pene mancante al corpo femminile, che si ripristina nell'immaginario del bambino attraverso una reintegrazione simbolica. L'oggetto-feticcio è in grado quindi di procurare l'illusione di un'integrità corporea, minacciata dalla castrazione, e nel contempo protegge contro di essa⁵⁸.

55. *Ivi*, p. 10.

56. *Ivi*, p. 11.

57. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit., p. 188.

58. Cfr. Sigmund Freud, *Feticismo*, *Opere. Vol. X, Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 487-497, a cura di Cesare L. Musatti, trad. it. di R. Colorni. Il testo originale fu scritto da Freud nel 1927 con il titolo *Fetichismus in Almanach der Psychoanalyse* e pubblicato l'anno successivo sulla rivista «Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse», vol. 13, n. 4 e poi su «Gesammelte Schriften», n. 11, 1928.

Rosalind Krauss ha ben descritto questi concetti assorbiti dai surrealisti⁵⁹, confrontando alcune immagini pubblicate su «Minotaure» intorno agli anni Trenta. La tendenza rilevante di queste fotografie surrealiste è di evocare forme falliche tramite figure di donne⁶⁰, spesso viste come feticistiche e castranti, tendenti all'*informe*. Secondo la Krauss i fotografi surrealisti erano non a caso maestri dell'informale, «che poteva essere prodotto [...] con una semplice rotazione del corpo»⁶¹, e che dunque rappresentava una sorta di rifiuto delle categorie naturalistiche codificate dell'epoca e una genuina infrazione della forma.

Anche per Marshall, in esplicito accordo con le tesi kraussiane, queste fotografie della Greenfield, trasformando la realtà (scenica) in rappresentazione rivelano un'ambiguità di fondo che coinvolge la superficie dell'immagine ma anche l'aspetto concettuale. Il parallelismo tra i paesaggi corporei sistematicamente decostruiti di *Held* e le fotografie surrealiste, con i loro precetti freudiani, si colloca all'interno di una fraseologia visiva fatta di segni e simbologie sessuali, all'interno della quale abita la vera surrealtà dell'esperienza umana, «a way of changing *mute images* and bodies into *texts which speak back* in a potentially threatening or destabilising way of the castrated, prosthetic desire of the masculine viewer»⁶². In queste “immagini mute” c'è la minaccia e insieme la celebrazione di una visualità virile e aggressiva, incalza Marshall, che avvicina ancora una volta al Surrealismo, e che comunica qui il modello di supremazia dello sguardo maschile e più in generale della cultura patriarcale.

Pur accettando sotto certi aspetti l'interpretazione di Marshall - guidata evidentemente dalle diverse dichiarazioni della stessa Greenfield sul suo supposto orientamento surrealista - se ne può tuttavia evidenziare il limite ermeneutico nel disgiungimento delle fotografie dall'azione scenica. In quanto

59. La Krauss ha spesso riflettuto sui rapporti tra Surrealismo e fotografia dimostrando come quest'ultima, pur apparendo meno celebre rispetto alla pittura e alla letteratura del periodo, abbia popolato il movimento surrealista in modo ampio, occupando infine un ruolo fondamentale. Alla Krauss si deve in particolare la ormai nota speculazione teorica che lega la pratica fotografica alle nozioni chiave del movimento - l'automatismo creativo e il doppio, l'inconscio, il sogno e la psicanalisi - che rilegge una serie di immagini inquadrando all'interno di un modello di erotismo tipico del mondo maschile. In molti suoi saggi la Krauss afferma inoltre che la macchina fotografica, paradigmatico dispositivo modernista che riproduce meccanicamente il mondo, nel periodo surrealista è divenuta il maggiore canale di trasmissione dell'“inconscio ottico” e della rappresentazione, arrivando a minare i fondamenti ontologici delle Avanguardie stesse. Secondo la Krauss, l'apporto della fotografia risultò fondamentale all'epoca, perché fu proprio durante il Surrealismo che si concepì il primo importante paradigma artistico anti-modernista, ovvero il medium tecnologico inteso come vettore di una prospettiva inconscia e onirica e non più oggettiva e razionale, Cfr. Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, trad. it. di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007 (ed. or. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge MA 1985); *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008, trad. it. di E. Grazioli (ed. or. *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA 1993).

60. Ci si riferisce nello specifico alle disorientanti immagini *Testa e Anatomie* di Man Ray e alla fotografia senza titolo di Brassai, utilizzata per illustrare il saggio di Maurice Raynal, *Variété du corps humain*, apparso appunto in «Minotaure», febbraio 1933, p. 41, cit. in Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, cit., p. 172. Di queste immagini la Krauss disquisisce anche in *Corpus Delicti*, originariamente scritto nel 1985 per *Lamour fou. Photography and Surrealism*, in collaborazione con Jane Livingstone e Dawn Ades, e pubblicato dapprima nella raccolta *Le photographique*, Éditions Macula, Paris 1990. L'intero volume è stato successivamente tradotto in italiano da Elio Grazioli con il titolo *Teoria e storia della fotografia*, cit., pp. 169-204.

61. *Ivi*, p. 171.

62. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit., p. 188.

coefficiente fondativo dello spettacolo stesso, a nostro avviso la fotografia va letta all'interno di un più vasto sistema che comprende certamente i riferimenti storici di cui si è disquisito, ma che la configura come parte integrante di un'esegesi dello spettacolo. In quest'ottica, si può avanzare semmai l'ipotesi di un plausibile uso di queste pratiche (e poetiche) fotografiche per motivi che portano in sé aspetti surreali. Come suggerisce la Sontag, infatti, la fotografia è la restituzione stessa di un doppio dell'evento che accade, il che possiede già, in sé, qualcosa di surreale. La surrealtà dunque non risiede nel linguaggio specifico o nelle immagini prodotte in scena, quanto piuttosto nell'incontro stesso tra fotografo e soggetto, mediato dal dispositivo fotografico che «[...] anche quando fa i capricci, può produrre risultati interessanti e comunque mai del tutto sbagliati»⁶³.

In *Held*, la dimensione paradossale dell'incontro tra danza e immagine si concretizza nell'uso della stessa macchina fotografica come parte della performance e non attraverso la tipologia, per quanto interessante, delle fotografie create. Isolando e dando vita a scenari dissociati dal flusso spazio-temporale, è la fotocamera che esegue una vera e propria operazione di feticizzazione dell'immagine, ovvero di una sua traslazione sulla scena, che sovrasta persino le intenzioni dell'autrice degli scatti. Infine, quando a conclusione dell'evento, le immagini proiettate in scena costituiranno il riferimento visivo di ciò che è avvenuto, la fotografia avrà concesso ai fatti di conquistare un tempo infinito, di entrare in una dimensione di sopravvivenza al mondo reale – e surreale – della scena.

Bibliografia

- Brannigan, Erin, *Fast Moves, still lives*, in «Real Time Arts», n. 59, 2004.
- Braun, Marta, *Picturing Time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992.
- Cartier-Bresson, Henri, *Image à la sauvette*, Teriade, Paris 1952.
- Dunmall, Giovanna, *A moment in time*, in «Sublime. First international ethical lifestyle Magazine», n. 3, 2007.
- Ewing, William A., *Liberating the dancer from the dance*, in «Art&Design Magazine», n. 93, 1993.
- Ewing, William A., *The Landscape of dance, The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*, Thames & Hudson, London-New York 1987.
- Freud, Sigmund, *Feticismo, Opere. Vol. X, Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Greenfield, Lois, *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, London and New York, Thames & Hudson, 1992.

63. Sontag, Susan, *Sulla fotografia*, cit., p. 47.

- Greenfield, Lois, *Airborne: The new Dance Photography of Lois Greenfield*, Chronicle Books, New York 1998.
- Greenfield, Lois, *State of Grace*, in «Digital Photo Pro», luglio-agosto 2004.
- Greenfield, Lois, *Moving Still*, Thames & Hudson, London and New York 2015.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Kayafas, Gus, *Stopping Time. The photographs of Harold Edgerton*, Abrams, New York 1987.
- Kinetz, Erika, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, in «The New York Times», April 24, 2005.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA 1993 (ed. it. *L'inconscio ottico*, trad. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008).
- Krauss, Rosalind, *Le photographique*, Édition Macula, Paris 1990 (ed. it. *Teoria e storia della fotografia*, trad. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996).
- Marenzi, Samantha, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2018.
- Marshall, Jonathan W., *Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, in «About Performance, numero monografico *Still/Moving: Photography and Live Performance*», n. 8, 2008.
- Morgan, Barbara, *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1941 e Morgan and Morgan, New York 1980.
- Morgan, Barbara, *Barbara Morgan*, in «Aperture», n. 11, New York 1964.
- Novaga, Arianna, *La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di booty Looting di Wim Vanderkeybus*, online: <http://webzine.sciami.com/fotografia-dispositivo-booty-looting-vanderkeybus/>.
- Reason, Matthew, *Still Moving. The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, in «Dance Research Journal», n. 35-36, inverno 2003-estate 2004, pp. 43-67.
- Reason, Matthew, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, London and New York 2006.
- Sontag, Susan, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977 (ed. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992).
- Zannier, Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1982.
- Zannier, Italo, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, NIS La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.

Deniz Başar

A Feminist Archeology of Collective Memory in Turkey.* A Retrospective Look on Works of Movement Atelier with a Focus on *AHHval / cirCUMstances*

This article contextualizes the Turkish female dance collective Movement Atelier (1999) within the modern dance field and experimentalist theatre scene of contemporary Turkey, analyzes a specific work of theirs *aHHval* (En: *CirCUMstances*) to illustrate their style and embodied counter-politics; and in the final section it draws parallels and make comparisons between Movement Atelier's and certain choreographers' works from the international modern dance scene to provide a comprehensive backdrop for their unique style.

Background: Modern Dance in Turkey

Turkey has a relatively young history of ballet when compared to countries that established such traditions before the 20th century; like Russia, France, Italy, and Denmark. Institutionalization of dance through the state has been a long process with many controversies in Turkey (established in 1923), ballet in particular starting with the visit of Dame Ninette de Valois (Ballets Russes dancer and founder of the British Royal Ballet) to Istanbul in 1947 to start a ballet school in Turkey through the invitation of the then Minister of Education, Hasan Ali Yücel. Ballet (like opera) was considered to be an important part of creating the necessary modern façade for the secular Republic of Turkey. However, state support was irregular (and sometimes erratic, based on the political conditions of the times) in this fast developing Muslim-majority country. In 1957, the first graduates of Turkish Ballet School became the Ankara State Ballet Company; and up until around the mid-1960s, they became a fully professional ballet troupe. This happened mostly because of the individual efforts of Dame Ninette de Valois, who worked like a ballet missionary in Turkey. In this establishment period, Turkish ballet was almost only defined by

*An early draft of this paper was presented in 2018 DSA conference in Malta.

the Anglophone canon (which again de Valois herself established¹), and only after the mid-1970s did Russian ballet started impacting the Turkish ballet scene after the artistic control of de Valois on the field started fading away.²

In her 1977 memoir *Step by Step*, Dame Ninette de Valois proudly writes about her efforts placing Turkey on the map for internationally touring dance companies in such a short period of time³. The only documentation of which specific companies visited Turkey in this early period can be found in a single paragraph within Jak Deleon's 1990 book in which he mentions the touring of Martha Graham's dance company to Turkey in 1962, where Graham's company performed 6 shows⁴. Modern dance started to emerge after the early 1970s in Turkey, and the frontier Turkish choreographer in this field was Duygu Aykal, who had trained under Kurt Joss in Germany at Essen Folkwang Ballet School⁵. Leonide Massine in Royal Ballet also trained Aykal through three-week intensive Dance Composition Courses for three terms at the Upper School in Royal Ballet between Autumn 1968 and the Summer of 1970⁶, which she took through the initiation of Dame Ninette de Valois. Despite her early death at the peak of her career, Aykal managed to establish modern dance as a sub-branch in the Turkish State Ballet, and was a very successful and philosophically-minded choreographer. After late 1980s, independent and experimental dance groups and festivals started to emerge in Turkey⁷ due to a combination of an increase of people with various trainings in dance, and an accumulating number of graduates from conservatories in the country. Starting with the late 1990s, state sponsored and privately funded international dance, theatre, and opera festivals started gaining visibility in the public life of urban centers (predominantly Istanbul) and many internationally known choreographers such as Pina Bausch toured to Turkey⁸ during this time period.

Since the early 2000s, there has also been an emerging feminist wave in the field of theatre in Turkey, with feminist theatre companies like Tiyatro Boyalı Kuş (2000), established by Jale Karabekir⁹

1. Beth Genné, *Creating a Canon. Creating the "Classics" in Twentieth-Century British Ballet*, in «Dance Research Journal», vol. 18, n. 2, 2000, pp. 132-162.

2. For more information on this foundational period see: Deniz Başar, *From Petrushka to Çeşmebaşı: Tracing the Legacy of the Ballets Russes on the Turkish Ballet*, University of Toronto, June 2018, online: <http://www.academia.edu/36837459/>, Zeynep Günsür, *Modernization Through Dancing Bodies in Turkey*, PhD dissertation, Boğaziçi University, Istanbul 2007.

3. Ninette De Valois, *Step by Step*, Howard & Wyncham Company, London 1977, p. 169.

4. Jak Deleon, *Cumhuriyet Dönemi Türk Balesi [Republican Era Turkish Ballet]*, Boğaziçi University, Istanbul 1990. p. 17.

5. Metin And, *Part Five/A Newcomer: Classical Ballet*, in Id., *A Pictorial History of Turkish Dancing: from folk dancing to whirling dervishes-belly dancing to ballet*, Dost Yayınları, Ankara 1976, p. 175.

6. Kate Flatt, *De Valois's invitation to Leonide Massine to teach Dance Composition*, in Richard Allen Cave, Libby Worth (edited by), *Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist*, Dance Books, London 2012, p. 65.

7. Jak Deleon, *Cumhuriyet Dönemi Türk Balesi [Republican Era Turkish Ballet]*, cit., p. 99.

8. Arzu Öztürkmen, *Reflections on Pina Bausch's Istanbul Project*, in «Dance Research Journal», vol. 35, n. 2, Winter 2003, pp. 232-235.

9. Karabekir is also known for her long-lasting workshops with women from working class neighbourhoods in Istanbul with the techniques developed by Augusto Boal. For more information: Jale Karabekir, *Türkiyede Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu: Feminist Bir Metodolojiye Doğru [Theatre of the Oppressed with Women in Turkey: Towards a Feminist Methodology]*,

and later through second-generation theatre ensembles like Nü Kolektif (2010-2015), and with emerging feminist playwrights after 2005 like Ebru Nihan Celkan. Many theatre works were also created by companies and collectives in this alternative theatre field with feminist consciousness, like Kumbaracı50's feminist erotic puppet show *Haz Makamı (Modes of Pleasure – 2012)*, Tiyatro BEREZE's *Kırmızı Ayakkabılı Kadınlar (Women with Red Shoes – 2013)*, Kara Kabare's *Kamamber (Camembert – 2016)*, Mek'an group's *Apaçi Gızlar (2016)*, or Neslihan Arol's feminist meddah performance *Meddah Geldi Haaanım (Ladies, Meddah has arrived! – 2018)*. One of the earliest and foundational feminist theatre groups that came along with Tiyatro Boyalı Kuş was Zeynep Günsür's Movement Atelier, which was established in 1999. Among the theatre companies in Turkey that have feminist consciousness, Movement Atelier is the only group whose performers are predominantly trained in ballet and various other dance forms, but not predominantly in acting.

After the mid-2000s in urban Turkey, international encounters started becoming more and more common, with many dancers and young people becoming interested in dance by joining workshops, getting parts of their educations in Europe (through exchange programs like Erasmus), or through participation in international modern dance festivals, like Istanbul's very own iDANS (2006-2013). Many important contemporary artists like Anne Teresa De Keersmaeker (in 2013 with her famous *Rosas Danst Rosas*) toured to Istanbul because of the iDANS festival¹⁰. At the same time, black box theatres started mushrooming in urban areas of Istanbul, which provided a new way of spectatorship and performative perspective for multiple communities of theatre and dance. In this moment, the black box stage became an alternative to proscenium stage for the first time in Turkey. This allowed for new performance experiences for both performers and audiences. Among the mushrooming black box stages, Çatı Dance [En: Roof Dance] and Çıplak Ayaklar Kumpanyası [En: Bare Feet Company] belonged to dance collectives. Çıplak Ayaklar Kumpanyası has especially become the singular modern dance collective in Turkey, with a self-sustained space for more than a decade and a half now.¹¹

In 2005, GarajIstanbul, one of the first black box stages in Istanbul, was established with the efforts of a group of collective avant-garde theatre artists working since the 1990s. GarajIstanbul was at the threshold of the alternative theatre scene, along with Dot Theatre (also established in 2005), which was another first wave black box stage that settled in central Istanbul and sits five minute walking distance from GarajIstanbul. Therefore, when Movement Atelier performed *aHHval (En: cirCUMstances)* in GarajIstanbul in 2009, it was an exploration of another potential use of dance – dance theatre – and

Agora Kitaplığı, İstanbul 2015.

10. *iDANS 06 Promo*, uploaded by iDANS Festival, 2013, online: <http://vimeo.com/68609910>. Accessed September 8, 2018.

11. For more information on this turning point through black box stages in theatre field of Turkey after mid-2000s see Deniz Başar, *Performative Publicness: Alternative Theater in Turkey After 2000s*, MA thesis, Boğaziçi University, İstanbul 2014. For details on modern dance scene in the alternative theatre movement of İstanbul, see the pages 166-167 and 198 and 221-222 in the same thesis.

space itself¹².

Within the context of this backdrop, Movement Atelier has been an interesting intersectional phenomenon in the performance field of Turkey. Its emergence was dependent on the momentum of the moment, but it also enlarged the alternative theatre field itself through its uniqueness. The company has created a movement language of their own with a «primarily focus on [female] body's own history and memory»¹³, and their works circulate around themes like gender-based hypocrisies of modern-day Turkey and the collective amnesia of Turkish society in the face of many catastrophic changes over the last century. Movement Atelier uses oral histories, literary texts by prominent women writers of Turkey, and social science documents that theorize about the public culture of Turkey as their starting points to develop dance/performance works. The powerful, fragmented, but harmonized nature of their performances trigger a vast landscape of connotations for the audiences of Turkey about their collective public memory of their country through an intergenerational feminist perspective. Their works almost inevitably unfold with moments of «autonomy and resistance»¹⁴, confronting the official Turkish masculine history. Their political standing is revealed through «interruptions» of the expected, or «by addressing the biases [...] impose[d] on us»¹⁵; here «us» meaning the citizens of Turkey.

An Analysis of aHHval/cirCUMstances (2009)

I will focus on *cirCUMstances* (2009)¹⁶ to analyze the nature of their feminist physical/dance theatre works. The following quote is how the collective describes their work in *cirCUMstances*:

Years of jumping rope, playing dodge ball and selling hand-made necklaces made out of sea shell. Debating the death penalty in the universities while impatiently awaiting our new “bay-ram”¹⁷ clothes. Nurturing ourselves only with domestic products, and participating in torchlight festivities. Trying to shape our breasts with teacups. Voluntary dim outs, waiting on huge lines for gas. Some learned to read with the words: “Strike Here”. As gun shots were fired in front of the local Soup-Shops, we turned on our electric-radios and waited for them to warm up. Birds rested on telegraph lines. We wore hoop skirts and crazily munched sun flower seeds. We had neighbors with classic names like Nebahat, Müzeyyen or Münevver. We continuously wrote compositions and hunted flies with plastic gadgets. We screamed “All You Need is Love” while properly humming “As Night Falls Sorrow Becomes Me Again”¹⁸ according to tune...

(Certain times happened, certain times didn't. Disabled needles were stuck and impeccable scars appeared. Certain lies were told, certain games were played).

12. Deniz Başar, *Performative Publicness*, cit.

13. Hareket Atolyesi, online: <http://hareketatolyesi.blogspot.com/2008/11/hareket-atolyesi.html>. Accessed July 3, 2018.

14. *aHHval/cirCUMstances*. Directed by Zeynep Günsür, 2012. Online: <http://vimeo.com/33778447>. Accessed July 2, 2018.

15. Sander Bax *et al.*, *Introduction*, in Id. (edited by), *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*, Valiz, Amsterdam 2015, p. 13.

16. My analysis here is based on the recording of the performance: *aHHval/cirCUMstances*, cit.

17. A word that refers to national and religious celebrations in Turkey.

18. A song in the style of classical Ottoman music, sung by famous singers like Müzeyyan Senar and Zeki Müren.

Post scriptum: The work deals with the re-writing of the history from a civil and personal angle. With history we mean the “past moment” which includes even the past hour, and with civil and personal angle, a form of playing in which we include autonomous apprehension and resistance.¹⁹

This description is as accurate as it is poetic. Everything mentioned in these two small paragraphs are embodied in various ways through the movement and text of the performance. The minimalistic use of language seen in this description is used as an aesthetic tool throughout the performance, which results in poetic honesty. In this section, I will analyze the movements’ syntax and vocabularies, along with soundscapes accompanying the scenes under thematic clusters (with the exception of opening and closing scenes which will be noted chronologically in the text).

Through the performance of *cirCUMstances*, domestic and urban settings are cited with very few objects and gestures. A domestic setting, for example, is cited with a table that has an ashtray and white lace tablecloth on top, accompanied by two chairs and a coat hanger with a red umbrella on it. All of these objects are semiotically very readable to Turkish audiences who might have the exact same objects with the same arrangement in their homes. Urban settings are cited with the same type of minimalism: through holding an umbrella or by performers trying to run away from rain while the sound effect of heavy rain is heard in the background. The stage is cited as itself through the use of microphones and direct address of performers to the audience. Scene transitions are seamless with very creative touches like the use of film-frame type of still visuals that are created by multiple performers posing within the continuity of one action, as if each performer is actually the same body in different temporalities. This minimalism, smoothness in transitions, and overlapping citations of-the-domestic, of-the-public, and of-the-stage serves as a major tool to excavate the collective subconscious of the audience.

In the opening scene of the performance, this memory excavation is visualized in a cited domestic setting: two performers move the table at the front of the stage and reveal a sleeping woman in fetal position underneath the table, who must have been there before the audience arrived. This image – hiding under the table – reminds us of the common game of home-making by children, who invent structures such as tents out of table cloths or pillows to hide under or within. These spaces provide a womb or a protective shell within the physical reality of the family home, which might at times be hauntingly bigger than the reality of the child. This is the reason why when the woman in fetal position wakes up, she stares at the audience in fear. Following this, the sound of rain starts rumbling and intensifies in the sound system of theatre. Before holding the umbrella above her head to protect herself from the rain sounds, she first holds the open umbrella in front of her for a moment, protecting herself from the gaze of the audience.

Throughout the performance, the interbreeding of masculine-gendered public and feminine-

19. *aHHval*, in «Hareket Atolyesi», 11 Sept. 2009, online: http://hareketatolyesi.blogspot.com/2009_09_06_archive.html. Accessed July 6, 2018.

gendered private spheres of Turkey with each other creates absurdities, or (in a Brechtian rhetoric) the defamiliarization effect, which creates countless moments of uncomfortable laughter among the audience. Many famous and nostalgic commercial jingles since the 1960s (like Etibör biscuits to Efes beer), famous state-discourses repeated in media and schools, and slogans of left wing resistance movements are revived along with the intergenerational personal testimonies of the performers. These testimonies are mixed with the histories of private and public life in Turkey, infused with what was repeated in daily life and in media for different generations. For example, the songs that were played on the radio from *You are my sunshine* to *Olur mu böyle olur mu? Kardeş kardeşi vurur mu?* (En: *How can this be? Can a brother shoot another brother?*) are quoted, the latter being a highly political song from late 1950s which was sung against the Menderes regime before the May 27, 1960 military coup. A famous phrase that marked one of the first large-scale civil disobedience acts in Turkey against the Menderes regime: «555K — on the 5th day of the 5th month at 5 o'clock at Kızılay Square» is quoted along with the song, which were both used for mobilization purposes. The referred memories include the infamous 1st of May demonstrations in 1977 where 34 people were killed by possible state-related provocateurs who started shooting at people from on top of a hotel roof facing where the demonstration was taking place in Taksim Square²⁰. Intermingled with all these political and public memories presented through personal reminiscences of performers, are also phrases that were repeated in domestic life of the nation like mothers telling (or shouting) to the their children: «don't step on the floor bare feet, you will get a stomachache!». There are movement choreographies that go with these testimonies, which broaden the meaning of the testimony by embodying the memory, like hula hooping, rope games, or military steps.

There are famous Turkish women writers cited and performed throughout the play like the late Ottoman and early Republican thinker Halide Edip Adivar, and Tezer Özlü, who had written about growing up in Turkey as a woman in the 1950s in her confessionalist narratives. While Halide Edip is shown tiptoeing in a light square as she is being harassed by two demonic show girls, Tezer Özlü's lines are read by a performer who is trying to stand in a push-up position. In the quoted section from Halide Edip's autobiography, she tells how she was threatened with death in an unsigned letter while she was writing for a progressive newspaper. Until that point in the scene, the demonic showgirls only dance to the rhythm of the speech of the red-dressed performer who is quoting Halide Edip's lines, but after the death threat they start getting closer to the red-dressed performer and start harassing her in their amplified playfulness. Tezer Özlü's section opens with childhood memories of her father forcing all of his children to wake up in the morning by pretending to be an army general. The push-up position is a very minimalist choice to demonstrate exactly this image: a female body trapped in

20. Which is also the place where the Gezi Park Resistance happened throughout June 2013.

a challenging military position, who tries to speak her mind while dealing with that burden. In both these scenes, movement dramaturgies reveal the difficulties that these women intellectuals faced in Turkey both in their private and public interactions. These texts also give very personal histories of the late Ottoman Empire and emerging Republic of Turkey, which inevitably contradicts with the official national narratives of that history.

Among the cited movements, there are childhood games like various hand games or rope games that girls used to play for many decades. There is even a scene where a pseudo-Turkish folk dance is danced accompanying the Turkish folk song *Ceviz Oynamaya Geldim* [En: *I came to play the walnut game*]. The music and certain folk dance groupings on stage, which have been used for children and teenagers' school-based folk dance performances for many decades, places the atmosphere of the scene in a Turkish folk dance setting but this setting is subverted constantly with movement citations from contemporary culture of last few decades. These citations vary from runway models posing at the end of their walk, to John Travolta's dance from *Saturday Night Fever* in slow motion, to Moulin Rouge type show girls. There is even an occasion in the dance where the defamiliarization effect is taken one step further and all the performers pull the transparent petticoats that they had been wearing through various scenes over their heads. This allows the performers to look like a bouquet of flowers, or fragile semi-vertebrated sea creatures like tunicates. In this occasion, through creating this amorphous semi-transparent sea creature that responds to the music, they no longer cite anything other than themselves, their collective, and the stage.

CirCUMstances use two very particular performance tools on stage to distance the audiences from (what Lauren Berlant calls) the «cruel optimism» of Turkey's official/neutralized public memory²¹. «Cruel Optimism» is what happens when the object of longing in optimism is misplaced and the optimist longing results in creating a deceptive shelter to hide from reality²². These moments of defamiliarization from cruel optimism particularly takes place when female performers' bodies rapidly oscillate between affectionate and abject. The tools of this defamiliarization are, as I named them, *voicellessness* and *mouth-full*.

There are three occasions where this *voicellessness* is used in different sociopolitical contexts to bring different clichés to the surface. In the first scene, three performers simultaneously acting out different body languages of stereotypical female singers from different decades cannot find their voices just when they are about to sing. The second scene is a very short moment that ties two larger scenes together: in this moment a young smiling performer enters with a microphone and a large sheet of paper in her hand. This moment builds up the expectation that she would announce something, but she ends up walking pass the audience by making a large o-shape on the stage without stopping. Later in the

21. Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham and London 2011.

22. *Ivi*, p. 1.

performance, the same scene is repeated, where this time the same performer is called from backstage by another performer who sounds a lot like a mother calling her child to come to the living room. The young performer then responds with a disappointed «I'm coming» before leaving the stage. In the most memorable scene where this technique is used, there is a performer who very slowly and very accurately cites a long text from Tanıl Bora's social science book *Lynch Regime of Turkey*, while two other performers gift-wrap the talking performer entirely with pink ribbons. These two packaging performers are wearing lip shaped pincushions (with pins on them) on their mouths like little masks to painfully mute them. In all these scenes, the expectation to hear something from these silent characters is played upon, however ultimately each of these scenes end with the disappointment of silence.

In the *mouth-full* section I will discuss three scenes. The first one is a solo scene where a performer comes to the stage backwards, wearing a delicate long dress, and starts singing a nostalgic Turkish song. She then slowly turns to the audience to reveal the absurdity: her mouth is full of small marshmallows which makes her voice somewhat hoarse and forces her to spill the stuff in her mouth as she pushes the lyrics out along with the marshmallows. The visual performance contrasts everything in the scene: the romantic love song, her dreamy looks, her white dress, and longing body language. In another scene, three performers in chemises come to the stage, pick up their microphones, and each one of them starts talking about a variety of topics from the 2001 national economic crisis, to the IMF, to images; all without listening or understanding each other. What they are saying are political clichés. As the cacophony continues, they constantly stuff their mouths with gum, and, after a certain point, they start making bubbles with the gum as they try to talk. The most memorable scene in which the *mouth-full* technique is used is when one of the performers is trying to cite a long text from Feroz Ahmad's political history book *Turkey the Quest for Identity*, more specifically a section about the 1980 bloody military coup and its aftermath. As she is trying to explain this, the other performer sitting in front of her shows signs of boredom and gets a pot full of yogurt and starts eating it. She then tries to silence her by trying to feed her from the pot of yogurt. The lecturing performer inevitably spills the yogurt as she continues on talking. The other performer in the meantime collects the spilt yogurt from her shoulder and arms in an attempt to try and feed her the spilled yogurt again. She even holds the spoon right in front of her mouth and sticks out her own tongue to make her lick the spoon. The scene is absurd and abject at the same time: while the spoon and yogurt almost inevitably calls phallic connotations (of the phallus and ejaculation), the act itself (feeding someone) seems motherly and affectionate (at least in the first glance). The multiple contradictions in this scene reveal a forceful tool of silencing through both its phallic connotation and its overt motherly affection that denies the agency of the other person.

Both these tools, *voicelessness* and *mouth-full*, are used to reveal the cruel optimisms within feminine domestic and masculine public spheres. In the domestic realm, these are the feminine stereotypes

and standard notions of romantic love and family. In the masculine realm, it is political clichés like leadership cults, or faith in military intervention, or the justification of lynching which drove Turkey into many social catastrophes. These cruel optimisms are revealed through demonstrating their crippling and abject nature, respectively via *voicelessness* and *mouth-full*.

In some other scenes the violence of the feminine domestic, and dreams of stereotypical romance are visualized as the route to a dangerous escapism of denial. For example, there is a scene where there are two performers on stage, one under a spotlight and the other on the dim side of the stage, but still visible. The performer under the spotlight gives a short and poetic monologue, which implies that she wants to escape from the mundanity of a domestic life with a romantic partner that she passionately loves and can even die for. While she is giving this monologue, the other performer seems to be busy with mundane housework. She is sewing a little piece of cloth and answers the performer under the spotlight with a visibly unengaged voice and body language, repeating the same phrase, saying «you are right» over and over. Her unengaged repetition works as a silencing tool, almost a sort of demand to shut up the other performer, and to make sure that she leaves her alone in her very important daily tasks. These you-are-rights are well known to Turkish audiences; it is the unengaged, exhausted, and defeatist middle-class mother who thinks her daughter would inevitably only repeat her mother's life. Once the first performer finishes her monologue, the sewing performer leaves, then a male performer comes onto the stage for the first and only time in the performance. His presence on stage almost feels out of place. We see him caressing the woman performer's face with what seems to be puppet hands and kissing her cheek lovingly. But as he slowly moves away from her, he leaves one of his hands on her cheek as the puppet arm extends while he slowly moves backstage. We then witness the female performer slowly being pulled backstage with this puppet arm as she doesn't want to let it go, as if an imaginary or long finished love affair is drowning her. This visualizes the cruel optimism of this romantic dream that cannot be supported in her reality.

Similarly the cruel optimism of the Turkish-style stereotypical romance, set by classic Turkish movies from the 1960's-70's, are cited multiple times through the performance. In these movies, platonic love is the best kind of love, and anything to do with bodily desires are dishonorable, morally corrupt, and has nothing to do with love because they are dirty and carnal in nature. In various scenes, well-known clichés from those movies like the «bad girl laugh», or still-recycled classic phrases like «you are as beautiful as you are insolent» are quoted. There is even an amazingly absurd scene in the performance when a full scene from a famous Turkish movie from 1965, *Sevmek Zamani* (En: *Time to Love*), played in its entirety as group choreography. In this scene there is a TV set on stage that shows the scene from the original movie. In the movie, there is a man and a woman on the edge of a cliff under a giant tree where the woman is trying to persuade the man to love her. The man insists that he is *only* in love with *her picture* (which he saw before her) but *not* her. He says he wants to stay in love

with her picture only, since the picture is never changing and constant. This classic scene, with all its melodrama and aggressively uncommunicative platonic love, is simultaneously played by seven performers on stage wearing identical raincoats to each other and characters on screen. The male character is acted by four performers and the female character is acted by three performers. The performers do not speak the lines, but the dialogue is heard (and seen) from the TV set. What performers do on stage is to mimic the exact same choreography of movements that the two characters in the movie scene act, but because there is a group of them doing this, it becomes a large group choreography. The purpose of this is to enlarge the scene, and to underline the absurdity of it through the choreographic repetition of multiple bodies doing the same thing. Once the audience grasps the simultaneous nature of the scene (with the TV set and performers on stage), they start laughing with a Brechtian defamiliarization effect, and the scene gets applause from the audience at the end.

There are also playful engagements with the audience that demolish the – already permeable – fourth wall completely. For example, at the beginning of one of the scenes, two performers take two chairs for the upcoming scene from among the audience seats, which in turn results in momentary negotiations of movement with the sitting audience members to create enough space to take the chair. In another scene, in which the performers beforehand distributed flashlights, the audience is made responsible for lighting the stage by turning the flashlights on each time they hear the music play. Each time the music plays performers' movements on stage abruptly stops as they try to freeze in a pose; and each time music is paused the hasty movements of performers are heard from within the completely darkened stage. The music choice in this scene is a potpourri of the opening scores from American TV series and films that impacted Turkey since the 1980s such as *Dallas*, *Mission Impossible*, *The Muppet Show*, *Jaws*, and *SpongeBob Squarepants*. Just like other music and movement citations from mostly American, more broadly Western media, these choices add to the illustration of the palimpsest-like nature of Turkish modernity, which has grafted many modernities and counter-modernities on top of each other throughout the last century and half.

As a part of its audience engagement, *cirCUMstances* also plays with the gaze of the audience by returning it, and queers the taken-for-granted assumptions of this gaze. For example, there is a moment where all the performers come to stage and stare at the audience intensely for almost half a minute, until they start addressing the audience with soft whispers as if they were talking to a lover in an intimate space. These whispers are phrases like «my lover, my dear», «my beloved», «welcome my life», «my dearest, my only one», «what a beauty you are», and so on. As these exclamations of love and affection overlap in repetition, they slowly engage the audience while simultaneously getting louder. Their body languages slowly build into gestures that demonstrate they want to squeeze the cheeks of the audience, pat them, and kiss them. This continues until it gets uncomfortable, and even aggressive in relation to the traditional passivity of the audience. They move to front stage until the stage light borders their

movement and suddenly stop as their own voices – now disembodied and coming as a pre-recorded cacophony from the sound system – takes over, while they return back to their expressionless faces. This alienates the audience from the aggressive affection they had just been showered with. In another scene, all the performers enter the stage from different parts, all of them are wearing only one slipper. They slowly approach the audience and finally, when they are very close, they take off their slippers and make a gesture of throwing the slipper at the audience – a very typical reactionary punishment method for mothers in Turkey. In another short scene, the gaze is turned back to the audience directly when a performer comes on stage and sets up a camera with a tripod, counts 3-2-1 with her hand, and takes a picture of the audience.

In the last scene, all the performers come to stage and dance in cabaret style to a children's song recorded in the 1960s. The dance accompanying the song has small and playful vignettes acted by two of the performers in the middle of the stage, such as one kissing the hand of the other (the gesture of respect for elders in Turkey) in very exaggerated manners, while the other poses to be superior. The sections of this song include a clapping game that little girls play with each other in school gardens, which ends with an additional playful slapping of each other on cheeks as each slap leads the slapped performer to make a full turn around herself, following the full circular motion initiated by the slap. The song finishes with the routine sounds of the gramophone after the song is over. The performers continue the action they are stuck with at the end of the song – the slight wiggling of their bodies up and down – to the rhythm of the gramophone's empty sizzles while continuing to intensely stare at the audience.

International Comparisons

Quoting the bodies from mundane circumstances is not a new thing in Western contemporary dance. Laermans, in his 2015 book *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, mentions that in the recent years Western contemporary dance relatively institutionalized «the citation of mundane movements»²³, which each choreographer from William Forsythe, Anne Teresa De Keersmaeker to Jérôme Bel²⁴, had used differently. Laermans explains the context and practice of this citing process as follows:

Our existing potentiality to act corporeally is selectively structured through the various body techniques and disciplines that were used in our youth to impart on us how to sit still, walk properly or behave civilized. In a similar way, learning to become a dancer is to acquire a thoroughly cultured body, one whose generic potentiality to move has been changed into an always particular ability to dance. [...] An existing potential is therefore by definition marked by a culture's nor-

23. Rudi Laermans, *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, Valiz, Amsterdam 2015, p. 63.

24. *Ivi* p. 63.

mative codification of some possibilities as truly human, at the expense of others. The selection comes down to complexity reduction, and is at once contingent and unavoidable.²⁵

Therefore, it can be said that «[c]ultural forms, norms, and rules subject the body and bring it about as a dancing body in the process. By negotiating body and cultural practices the dancers are turned into subjects»²⁶. Laemans also mentions that the artistic practice of such choreographers who quote mundanities of «the cultured» body on stage, creates an «egalitarian spirit that levels down the hierarchic difference between highly skilled and ordinary movement [...] thus linked to an artistic politics of perception»²⁷. This egalitarian spirit truly supports a work like *cirCUMstances*, considering that the political aim of the work is to excavate the subconscious of the public memory – making it quite useful to quote bodies that have constructed precisely that. Elaborating predominantly on the three contemporary Western choreographers that Rudi Laermans mentions, some parallels with their works and Movement Atelier's works can be drawn to theoretically frame the movement and staging vocabulary of Movement Atelier.

For example, Jérôme Bel works with untrained bodies and with people of different ages, ethnicities, races, and with disabled people. His work was once described as: «No more dancing queens and princes with Jérôme Bel, but people that are transformed by their dancing»²⁸. Considering that Movement Atelier was the first group in Turkey to use unconventional female bodies on dance stage like elderly women, the «transform[ation] by their dancing» is as relevant as it is to the case of Bel. As demonstrated in case of *cirCUMstances*, elderly female body is rediscovered as a medium of expression which can show a strong dance presence on stage as much as the young female body; and can even become a preferable option to demonstrate the erosion of embodied patriarchal private and public cultures of Turkey, which is one of the major themes of Movement Atelier.

Reminding that Movement Atelier's dance performances were a product of the alternative theatre movement in Istanbul, which was primarily signified by the usage of black box stages²⁹, it can be said that the architectural shift in the performance space allowed a different performative experience as much as a new spectatorship experience in Turkey. The combination of these factors allowed for different and unprofessional/unconventionally-trained bodies to enter the field of modern dance. Similarly, both Jérôme Bel and William Forsythe graft different dances onto each other, and do not fear from creating a rehearsal-like atmosphere on stage. Where Bel sequences together ballet movements, waltzes, and moonwalks in the same piece³⁰; Forsythe would «occasionally slip into jazz and street

25. *Ivi*, pp. 54-55.

26. Gerald Siegmund, *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, Palgrave, Basingstoke 2017, p. 6.

27. Rudi Laermans, *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, cit., p. 64.

28. Gerald Siegmund, *Jérôme Bel*, cit., p. 3.

29. Deniz Başar, *Performative Publicness*, cit.

30. Gerald Siegmund, *Jérôme Bel*, cit., p. 6.

dance forms such as breaking and body popping, which are frequently mixed with ballet vocabulary»³¹. When these grafted movements are presented in an unfamiliar theatrical space that does not architecturally guide the audience gaze in one direction – as Forsythe himself comments – «It forces you to re-examine those things [that you take for granted, which perhaps you've stopped seeing] and say “... what are these things?”»³².

Also, occasionally, in Jérôme Bel's career there are pieces in which he built his choreographic practice solely on literary texts, where literature replaces music as the initial inspiration and shape-giver of the dance practice. For example, his collaborative work *Lenz* with Caterina Sagna in 1990 (in Venice), was based in a novella by the German writer Georg Büchner. Bel defines the process as «[f]or the first time I made a direct connection between movement and the text. The entire choreography was based on language and there was not a single movement that was accidental»³³. The process described here is very much in parallel with what Movement Atelier does with literary and social sciences texts, especially in scenes that are based on texts of literature (like «demonic show girl» style section of the performance created in response to the meaning and soundscape of Halide Edip Adivar's autobiographical text). Again, in parallel to the political consciousness of Movement Atelier, which excavates public memory and wide-spread political discourses, William Forsythe's 1992 piece *Alien/a(c)tion* in Ballett Frankfurt was «inspired by the wave of xenophobia that swept across Germany at the time, hatred directed towards Turkish families and other immigrants»³⁴. However, among these three Western contemporary choreographers noted by Laermans³⁵, Anne Teresa De Keersmaeker's work is the one that is most directly comparable to Movement Atelier, especially with pieces like *Rosas Danst Rosas*, which engage and confront gendered nature of mundane body movements:

When the dancers in *Rosas Danst Rosas* touch themselves, running hands through hair, or adjusting a tee-shirt, these actions draw attention to the performers' gender and sexuality. These are distinctly feminine gestures; slipping one or both shoulders of a tee-shirt off and back on, throwing a head of long hair forward or backward, cupping a breast with a hand. They are repeated rhythmically and absorbed into the repetitive unison choreographic patterns. Since the dancers are all doing the same, they vividly illustrate the American queer theorist Judith Butler's (1990) claim that gender is a performative act that is learned, rather than constructed through seeing oneself as with or without the phallus. In this sense they challenge the dominance and role of the visual in the construction of gendered subjects. The occasional looks, smiles and nods exchanged between performers, and performers and camera, suggest that they are enjoying themselves and perhaps paradoxically illustrate Irigaray's claim that «woman takes more pleasure from touching than from

31. Valerie A. Briginshaw, *Architectural spaces in the choreography of William Forsythe and De Keersmaeker's Rosas Danst Rosas*, in Id., *Dance, Space and Subjectivity*, Palgrave, Basingstoke 2009, p. 187.

32. *Ivi*, p. 187.

33. From Gerald Siegmund, *Jérôme Bel*, cit., p. 6, translated by the Gerald Siegmund; and the original quote is from: Pierre Hivernat, *C'est Jérôme*, in «Les Inrockuptibles», 14: XII–XIII, 1999.

34. Gerald Siegmund, *Of monsters and puppets: William Forsythe's work after the "Robert Scott Complex"*, in Steven Spier (edited by), *William Forsythe and the Practice of Choreography*, Routledge, New York 2011, pp. 20-37.

35. Rudi Laermans, *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, cit., p. 63.

looking»³⁶). The dancers' looks to each other and to camera signifying enjoyment operate in different ways. When looking at each other, it is as if they are saying: "Are you ready? Then here we go"³⁷, a sense of camaraderie is expressed. Occasionally looks between performers seem to be more overtly sexual. De Keersmaeker and another dancer perform the same phrase, one standing in the foreground, the other on a raised area behind, they have their backs to each other. They each pull their tee-shirt off a shoulder, pull it back on, turn and look at each other half smiling. They then slip both shoulders of their tee-shirts off and on and exchange glances again as if sharing a sign or code. When dancers look to camera while slipping their tee-shirts off the shoulder or running their hands through their hair, they seem coy or narcissistic, but because they repeat the actions, they are clearly 'performed'. Feminine codes are being played with, resulting in a parody of the kind of femininity constructed by the visual, that Irigaray claims consigns woman to passivity «to be the beautiful object of contemplation»³⁸.

As the second half of the quote explains; this particular gendered solidarity, which is the solidarity of women living within a patriarchal world is always made visible as a conscious choice in these feminist modern dance performances. The gazes and nods in *Rosas Danst Rosas* reveal a shared resilience among the female performers, which becomes bigger than the sum of the bodies on stage as the audience slowly starts decoding the «codes» of their gendered and amplified gestures. This shared resilience and performers' visibly being very aware and supportive of each other was materialized in *cirCUMstances* also; which was technically a very different performance with much more space for improvisation, compared to tightly structured movements of professional dancers in *Rosas Danst Rosas*.

Another reoccurring aspect of audience engagement in *cirCUMstances* – in parallel with all the cited Western choreographers' work – is challenging the audiences with what can be described as «returning the gaze». The gaze of the audience, described as an «uncontrollable multitude and a panoptic, disciplining Master Eye» by Rudi Laermans, is «anything but neutral»³⁹ and «[t]he bond between dancers and audiences forged by inner mimicry or meta-kinesis is broken by the gaze of the spectator»⁴⁰. It is not a coincidence that other Western female choreographers like Yvonne Rainer therefore often talked about «the "problem" of performance»⁴¹ or «the "seeing" difficulty of movement that had to be addressed in the performance itself»⁴². One of the ways to address this particular «seeing difficulty» in the gendered preconditions of a female ensemble is simply to return the audience gaze, since «[t]he looking is profoundly marked by the dominant heterosexual gender script and vastly structures by the standardized expectations [...]»⁴³. In the moments when this masculine and heteronormative

36. Source of the quote within the text: Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Athlone Press, London 1985.

37. Source of the quote within the text: Marianne Van Kerkhoven, *The Dance of Anne Teresa De Keersmaeker*, in «The Drama Review», n. 103, Fall 1984, pp. 98–104.

38. Valerie A. Briginshaw, *Dance, Space and Subjectivity*, cit., p. 197.

39. Rudi Laermans, *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, cit., p. 155.

40. Gerald Siegmund, *Jérôme Bel*, cit., p. 28.

41. Source of the quote within the text: Yvonne Rainer, *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*, in Gregory Battcock (edited by), *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley 1995, pp. 263–273.

42. Gerald Siegmund, *Jérôme Bel*, cit., p. 28

43. Rudi Laermans, *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, cit., p. 155.

gaze is returned «[...] the collective gaze [that] operates during a performance with an often unconscious effectiveness»⁴⁴ is made visible, therefore cannot be taken for granted as «neutral» any more. Confrontation of this claiming-to-be-neutral gaze in a performance space allows a performance like *cirCUMstances* to carve space for the feminine in the public life of Turkey.

Looking for non-Western international comparisons, I was only able to find few documented feminist dance works comparable to the body of works of Movement Atelier, where a group of women simultaneously quote, subvert, and superpose taken-for-granted assumptions, body languages, and various dance moves of their own societies. The two examples I found were both from diasporic Indian women's collectives.

One of these works is documented in an article by Torsa Ghosal and Kaustavi Sarkar, where a group of Indian women, dancers, and scholars deconstructed the traditional dance *Sakhya*. This was done in order to present a «herstory» of the epic it was based on, through a queer, empowering, and liberating re-imagining of this dance⁴⁵. Even though Movement Atelier's works are not based on such narrative traditional dances like *Sakhya*, there is a practical similarity in what Ghosal and Sarkar define in their article (for the context of India) to the practice and political standing of Movement Atelier (for the context of Turkey). Ghosal and Sarkar explain the working process of making of this performance as follows: «[...] through *Herstories* and this article we stress the collective potential inherent in *Sakhya*. It unifies five non-uniform body types and disparate dance trainings. The moment becomes infinite in its shared possibilities»⁴⁶.

The other – more established – example, again emerging from an Indian female diasporic experience, is the body of work done by Shobana Jeyasingh. Jeyasingh mostly works with Indian female dancers and generally performs in «a mixture of vocabulary from contemporary dance and the traditional, Indian classical dance form of Bharata Natyam», and breaks and grafts «West/East and male/female binaries [...] suggesting the possibility of a rethought, contemporary, urban, female subjectivity»⁴⁷ through her choreographies. Jeyasingh also once defined her intention as to create «an icon of Indian womanhood... appropriate to urban women in the 1990s»⁴⁸. For example, in *Duets with Automobiles* (1993), she achieves her aim by blurring the lines of public and private, doing what «she has metaphorically described as “making a bedroom” out of the “awesome public building” of the classical language

44. *Ivi*, p. 156.

45. Torsa Ghosal – Sarkar Kaustavi, *Baar Baar Sakhi – In Search of the Queer Temporalities of Sakhya*, in Niharika Banerjee et al. (edited by), *Friendship as Social Justice Activism: Critical Solidarities in a Global Perspective*, Seagull Books, London 2018, pp. 92-114.

46. *Ivi*, p. 108.

47. Valerie A. Briginshaw, *Hybridity and nomadic subjectivity in Shobana Jeyasingh's Duets with Automobiles*, in Id., *Dance, Space and Subjectivity*, cit., p. 97.

48. *Ibidem*.

of Bharata Natyam»⁴⁹. Similar to Movement Atelier, Jeyasingh utilizes literary texts in relation to her dance work, such as the references to Salman Rushdie's *Imaginary Homelands* (1991) in the monograph accompanying Jeyasingh's *Romance with... footnotes* video⁵⁰.

The rarity of these non-Western examples makes Movement Atelier's work unique at the international level, considering that mundanities of non-Western societies are not «cited» very often in the field of contemporary dance, despite the «relative institutionalization»⁵¹ of the practice in the West. As a final word, it can be said that Movement Atelier not only excavates and subverts the public-masculine-official memory of Turkey, but also retells and reconstructs it from the civil-feminine-domestic perspective. Movement Atelier is therefore unique in terms of returning the pressuring narratives and body cultures of the establishment, which is the Turkish masculine public history, by revealing its absurdity through gazing at it with insistence, creative power and intergenerational female solidarity.

Bibliography

- aHHval, in «HAREKET ATOLYESI», 11 September 2009, online: http://hareketatolyesi.blogspot.com/2009_09_06_archive.html. Accessed July 6, 2018.
- aHHvall/cirCUMstances. Directed by Zeynep Günsür, 2012, online: <http://vimeo.com/33778447>. Accessed July 2, 2018.
- And, Metin, *Part Five/A Newcomer: Classical Ballet*, in Id., *A Pictorial History of Turkish Dancing: from folk dancing to whirling dervishes-belly dancing to ballet*, Dost Yayinlari, Ankara 1976, pp. 166-178.
- Başar, Deniz, *From Petrushka to Çeşmebaşı: Tracing the Legacy of the Ballets Russes on the Turkish Ballet*, University of Toronto, June 2018, online: <http://www.academia.edu/36837459/>. Accessed September 8, 2018. Manuscript.
- Başar, Deniz, *Performative Publicness: Alternative Theater in Turkey After 2000s*, MA thesis, Boğaziçi University, Istanbul 2014, online: <http://www.academia.edu/7942915/>. Accessed September 12, 2018.
- Bax, Sander, et al., *Introduction*, in Id. (edited by), *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*, Valiz, Amsterdam 2015, pp. 9-30.
- Berlant, Lauren, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham and London 2011.
- Briginshaw, Valerie A., *Architectural spaces in the choreography of William Forsythe and De Keersmaeker's Rosas Danst Rosas*, in Id., *Dance, Space and Subjectivity*, Palgrave, Basingstoke 2009, pp. 183-206.
- Briginshaw, Valerie A., *Hybridity and nomadic subjectivity in Shobana Jeyasingh's Duets with Automobiles*, in Id., *Dance, Space and Subjectivity*, Palgrave, Basingstoke 2009, pp. 97-111.

49. Ivi, pp. 97-98.

50. Ivi, p. 98.

51. Rudi Laermans, *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, cit., p. 63.

- *Country / Journey Through Memory – Ülke / Yol-culuk / Hafıza*, directed by Zeynep Günsür, 2016. Online: <http://vimeo.com/143942596>. Accessed July 2, 2018.
- Deleon, Jak, *Cumhuriyet Dönemi Türk Balesi [Republican Era Turkish Ballet]*, Boğaziçi University, Istanbul 1990.
- De Valois, Ninette, *Step by Step*, Howard & Wyndham Company, London 1977.
- Flatt, Kate, *De Valois's invitation to Leonide Massine to teach Dance Composition*, in Richard Allen Cave, Libby Worth (edited by), *Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist*, Dance Books, London 2012, pp. 65-70.
- Genné, Beth, *Creating a Canon. Creating the "Classics" in Twentieth-Century British Ballet*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», vol. 18, n. 2, 2000, pp. 132-162.
- Torsa Ghosal – Sarkar Kaustavi, *Baar Baar Sakhi – In Search of the Queer Temporalities of Sakhya*, in Niharika Banerjea et al. (edited by), *Friendship as Social Justice Activism: Critical Solidarities in a Global Perspective*, Seagull Books, London 2018, pp. 92-114.
- *Hareket Atolyesi*, online: <http://hareketatolyesi.blogspot.com>. Accessed July 3, 2018.
- *Hareket Atölyesi, Külkedisi Masalından Yola Çıkıyor*, in «Mimesis», Dec. 2014, online: <http://www.mimesis-dergi.org/2014/12/hareket-atolyesi-kulkedisi-masalindan-yola-cikiyor/>. Accessed July 3, 2018.
- *Hareket Atolyesi Topluluğu*, 2016, online: <http://hareketatolyesitoplulugu.blogspot.com>. Accessed July 3, 2018.
- «iDANS 06 Promo», uploaded by iDANS Festival, 2013, online: <http://vimeo.com/68609910>. Accessed September 8, 2018.
- *insan(lık) hali / human(ly) condition*, directed by Zeynep Günsür, 2012, online: <http://vimeo.com/34707609>. Accessed July 2, 2018.
- Jeyasingh, Shobana, *Duets with Automobiles*, directed by Terry Braun, Arts Council England and BBC, 1993. Online: <http://vimeo.com/89014310>. Accessed September 9, 2018.
- Karabekir, Jale, *Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu: Feminist Bir Metodolojiye Doğru [Theatre of the Oppressed with Women in Turkey: Towards a Feminist Methodology]*, Agora Kitaplığı, Istanbul 2015.
- *Kül Kadın – Hareket Atölyesi*, in «Taşra Kabare», online: <http://www.tasrakabare.com/tr/etkinlikler/28-919-kul-kadin-hareket-atolyesi>. Accessed July 3, 2018.
- Laermans, Rudi, *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, Valiz, Amsterdam 2015.
- Movement Atelier, *cirCUMstances*, 7 April 2012, online: <http://perform2012.wordpress.com/activities/istanbul-performing-arts-platform/artists/hareket-atolyesi/>. Accessed July 3, 2018.
- Öztürkmen, Arzu, *Reflections on Pina Bausch's Istanbul Project*, in «Dance Research Journal», vol. 35, n. 2, Winter 2003, pp. 232-235.
- Manzum, Serzenişler, *Topuklusunu yak(a)mayıp kendi kül olan: Kül-Kadın*, in «Yesil Gazete», 17 January 2015, online: <http://yesilgazete.org/blog/2015/01/17/topuklusunu-yakamayip-kendi-kul-olan>

[kul-kadin/](#). Accessed July 3, 2018.

- Siegmund, Gerald, *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, Palgrave, Basingstoke 2017.
- Id., *Of monsters and puppets: William Forsythe's work after the 'Robert Scott Complex'*, in Steven Spier (edited by), *William Forsythe and the Practice of Choreography*, Routledge, New York 2011, pp. 20-37.
- Tang, Rennie, Wookey, Sara, «ActionSpace», in Sander Bax *et al.* (edited by), *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*, Valiz, Amsterdam 2015, pp. 113-122.
- Unya, Elif Berkoz, «Hareketlerle tarih anlatıyorlar» [*Telling history with movement*], in «Milliyet», 9 April 2010, online: <http://www.milliyet.com.tr/hareketlerle-tarih-anlatiyorlar/cumartesi/haberdetay/10.04.2010/1223047/default.htm>. Accessed July 3, 2018.
- Yüceil, Zeynep Günsür. *Modernization through Dancing Bodies in Turkey*, PhD dissertation, Boğaziçi University, Istanbul 2007.

Lucrezia Ottoboni

Oḍissī, una tradizione in transizione.
**Il *case-study* “Indian Odissi Classical Dance || Ed Sheeran –
Shape of You”**

Questo articolo rielabora la parte finale della tesi dottorale di chi scrive, dal titolo: *Memoria, trasmissione e trasgressione nella danza Oḍissī contemporanea. Una ricerca sul campo tra biblioteche, scuole e palcoscenici*¹.

L'intervento mette in luce alcune problematiche relative alla contemporaneità coreica e all'aspetto globalizzato della danza Oḍissī, ponendo l'attenzione alla sperimentazione coreografica secondo canoni e parametri internazionali. L'analisi del videoclip di danza Oḍissī creato sulla hit musicale *Shape Of You* di Ed Sheeran permette di esaminare il conflitto tra la sperimentazione e la classicità della danza, i rapporti di forza e le gerarchie presenti nell'ambito “tradizionale” e la popolarizzazione della danza che si pone in linea di rottura nei confronti della tradizione coreutica. Il fenomeno viene osservato dall'ottica conservatrice delle scuole tradizionali e dei suoi esponenti attuali, concentrandosi sull'area dell'Orissa: l'istituto Srjan (Bhubaneswar), diretto da guru Retikant Mohapatra; l'Orissa Dance Academy (Bhubaneswar), diretta da guru Aruna Mohanty e l'istituto Art Vision (Bhubaneswar), diretto da guru Ileana Citaristi.

La forma odierna di danza nota come Oḍissī è il prodotto del rinascimento culturale che investì l'India dopo l'Indipendenza. Intorno al 1930 nacque infatti un movimento per il recupero del proprio patrimonio artistico in nome di un'identità *hindū* nazionale che coinvolse tutta l'India e sfociò successivamente in un processo comunemente noto come *revival*, che durò fino alla fine del XX secolo. In riferimento alle arti coreutiche, il primo esito di questo movimento fu la nascita del Bharatanāṭyam, uno stile di danza classica indiana originario del sud-est dell'India. Maggiormente lunga e travagliata fu

1. Lucrezia Ottoboni, *Memoria, trasmissione e trasgressione nella danza Oḍissī contemporanea. Una ricerca sul campo tra biblioteche, scuole e palcoscenici*, Tesi di dottorato, La Sapienza Università di Roma, 2018.

invece la storia della danza Oḍissī. Fu grazie alla fondazione del gruppo Jayantika² e alla lotta culturale dei suoi esponenti per il riconoscimento ufficiale della propria tradizione coreutica locale, che la danza in Orissa, da uno stato embrionale, giunse alla consacrazione su scala nazionale come danza classica nel 1964³.

Nelle lingue neo-indoarie *hindī* e *oḍiyā*, il termine adoperato per indicare una danza “classica”⁴ è *śāstrīya*, un *tatsama*⁵ sanscrito che indica l'appartenenza agli *śāstra* e la conformità ai precetti sacri. Con il termine *śāstra* si può indicare genericamente qualsiasi manuale, testo, trattato o compendio di regole oppure, nello specifico, un trattato di argomento religioso o scientifico⁶. Di conseguenza una danza “classica” (*śāstrīya nr̥tyā*), per essere definita tale, deve attenersi ai principi enunciati nei trattati, essere dotata di continuità storica, possedere una propria letteratura, la formalizzazione delle caratteristiche distintive e una tecnica codificata, senza dimenticare l'eccellenza estetica e la qualità scenica⁷.

La poetica della danza Oḍissī è direttamente mutuata dal *Nāṭyaśāstra*⁸ e da alcuni trattati coreu-

2. Il gruppo Jayantika venne costituito nel 1957 ad opera di alcuni talentuosi maestri e studiosi di danza e musica dell'Orissa, sotto la guida dell'artista e intellettuale *oḍiyā* Dharendra Nath Patnaik. Le finalità del gruppo consistevano nell'impegno comune verso la ristrutturazione e la codificazione della danza in Orissa allo scopo di conferirle il riconoscimento formale come danza classica. Tra gli intellettuali che parteciparono al processo di riconoscimento della danza classica in Orissa, si ricordano Mulk Raj Anand, Mohan Khokar, Kapila Vatsyayan, Jivan Pani, Sadashiv Rath Sharma e Dhirend Dash. Cfr. Mohanty Hejmadi Priyambada – Ahalya Hejmadi Patnaik, *Odissi. An Indian Classical Dance Form*, Aryan Books International, New Delhi 2011; Ranjana Gauhar, *Odissi – The Dance Divine*, Niyogi Books, New Delhi 2009 (I ed. 2007), pp. 61-89 e Arshiya Sethi, *A Moment in History: Story of Three Dancers*, in «Nartanam», vol. XV, n. 3, luglio-settembre 2015, pp. 11-52.

3. Il processo di riconoscimento implicò tuttavia l'epurazione di tutti quegli elementi considerati inadatti ad una danza classica: «This ambitious enterprise of contemporization, refinement, sophistication, and ablution, in other words “classicalization”, of certain traditional regional forms meant selective furtherance of one dance at the cost of another, often its own precursor». Purnima Shah, *State Patronage in India: Appropriation of the “Regional” and “National”*, in «Dance Chronicle», vol. XXV, n. 1, 2002, pp. 125-141; pp. 134-135, online: <http://www.jstor.org/stable/1568182> (u.v. 30/09/2018). Ricordiamo inoltre la fruttuosa collaborazione tra la danzatrice *oḍiyā* Sanjukta Panigrahi (1944-1997) e il regista teatrale Eugenio Barba all'International School of Theatre (ISTA) di Holstebro, che favorì la diffusione della danza Oḍissī a livello internazionale. Cfr. Eugenio Barba – Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011.

4. Il termine “classico” è qui adoperato per indicare la tipologia di danza considerata di alto livello e che si attiene alle regole dei trattati (*mārgi*), contrapposta alla danza di intrattenimento (*deśi*). L'antropologa Apffel-Marglin fornisce la seguente analisi del termine: «The adjective classical reflects the Western model of the reformers: Indian Classical Dance connotes a status on a par with Western Classical Ballet. The reform movement effected a divorce from the traditional milieu of the dance and replaced it with new, secular, institutions on a Western model» (Frédérique Apffel-Marglin, *Wives of the God King. The Ritual of the Devadasis of Puri*, Oxford University Press, Delhi 1985, p. 2. Sull'incongruenza della traduzione del termine *śāstrīya* nelle lingue europee, si veda Purnima Shah, *State Patronage in India*, cit., pp. 137-138.

5. Un *tatsama* è un prestito linguistico diretto dalla lingua sanscrita nelle lingue indoarie moderne (es. *hindī*, *oḍiyā*, *bangālī*, ecc.) e nelle lingue dravidiche (es. *kannaḍa* e *telugu*).

6. Monier, Monier Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Motilal Banarsidass, Delhi 2005 (ed. or. 1899), p. 1069.

7. Cfr. Shovana Narayan, *Odissi*, A Shubhi Publications Enterprise, Gurgaon 2012, pp. 15-18.

8. Bharata-muni, *Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1959. L'Asiatic Society, fondata nel 1784 in Bengala dal governatore britannico dell'India Warren Hastings, compì numerosi ritrovamenti archeologici sul suolo indiano, tra cui antichi testi letterari in sanscrito e in altre lingue vernacolari. Tra questi testi spicca il *Nāṭyaśāstra*, testo assunto a emblema della cultura artistica e drammaturgica dell'India, simbolo dell'impareggiabile eredità dell'antica civiltà indiana: «The recovery of Natyasastra evoked the resurrection of a past that sought to legitimize its cultural classicity, artistic ingenuity, and linguistic virtuosity. Natyasastra allowed the illusion of a continuity with a distanced but idealized past, so that the newly reconstructed Bharatanatyam evidenced the notion of perpetuity with the tradition of the treatise itself». Purnima Shah, *State Patronage in India*, cit., pp. 125-141: p. 130.

tici scritti tra il XV e il XVIII secolo, alcuni dei quali sono giunti fino a noi esclusivamente in forma di manoscritti su foglie di palma. I danzatori Oḍissī apprendono il linguaggio estetico su questi testi che esplorano e codificano il movimento di ogni più piccola parte del corpo umano, in base alla potenzialità espressiva contenuta, al fine di comunicare un'emozione specifica (*rasa*)⁹. Tra questi spiccano l'*Abhinaya Darpaṇa*¹⁰, l'*Abhinaya Candrikā*¹¹, la *Nāṭya Manoramā*¹² e il *Gītā Govinda*¹³. Le opere coreografiche più amate dal pubblico *oṛiyā* mettono in scena le celebri liriche dei poeti Jayadeva, Banamali e Gopalakrushna¹⁴. Tuttavia, gran parte del pubblico non comprende il significato dei testi poiché le liriche cantate nella musica Oḍissī sono in sanscrito o in *oḍiyā* medioevale, due lingue letterarie che risultano criptiche alle nuove generazioni¹⁵.

La danza Oḍissī risulta dalla combinazione di movimenti del corpo, delle mani, delle espressioni del volto e degli occhi, su una struttura coreografica prestabilita, con accompagnamento musicale che esalti la narrazione della danza. Il tema danzato può avere carattere religioso, devozionale, mitologico, epico o essere tratto dalla letteratura classica e moderna indiana. Non si tratta unicamente di movimento ritmico (*nṛtta*), bensì di un'arte poetica e interpretativa (*nāṭya*), sintesi di virtuosismo coreico e abilità mimetica (*abhinaya*)¹⁶.

Tradizione e contemporaneità

«Dance is nothing apart the Divine, but if you feel dance is only technique then you won't feel the Divinity in that», insegna la danzatrice Sujata Mohapatra richiamandosi agli insegnamenti del suo amato guru, Kelucharan Mohapatra (1926-2004), massimo esponente del *revival* e della codificazione della danza Oḍissī del XX secolo¹⁷.

9. *Rasa* è un termine sanscrito maschile che indica il "gusto", il "sapore", ma anche il "succo", il "nettare" e per significato traslato il "sentimento". *Rasa* è definito come l'impressione lasciata nella mente dello spettatore qualificato, che assapora il sentimento profondo dell'opera d'arte, fino a sperimentare lo stato di beatitudine trascendente (*rasa-avasthā*). Online: www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/ (u. v. 29/09/2018). Cfr. Śuddhānanda Giri, *Lampi di luce: arte e movimento nella cultura dell'India*, Lakṣmī, Savona 2011, pp. 143-144.

10. Ananda Coomaraswamy, (a cura di), *Lo Specchio del Gesto di Nandikeśvara*, Casa dei Libri Editore, Limena 2011.

11. Maheśvar Mahāpātra, *Abhinaya Candrikā*, Kalā Vikāś Kendra Ṭraṣṭ Bord, Caṭak 2009 (ed. or. 1999).

12. Raghunāth Rath, *Nāṭya Manoramā*, Oḍiśa Sangīt Nāṭak Ekāḍemī, Bhubaneśvar 2000.

13. Jayadeva, *Gītāgovinda*, Adelphi, Milano 2009 (ed. or. 1982). Questi ed altri trattati sulla danza e sulla musica Oḍissī sono tuttora adoperati come testi d'esame del corso universitario in Odissi Dance della Utkal University of Culture di Bhubaneswar.

14. Cfr. Dharendra Nath Patnaik, *Odissi Dance*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar 1971, pp. 99-109; Rajesh Sendh, *The Third Classical Form of Indian Music*, Kanishka Publishers, Distributors, New Delhi 2015, pp. 44-86 e Priyambada Mohanty Hejmadi – Ahalya Hejmadi Patnaik, *Odissi. An Indian Classical Dance Form*, cit., pp. 106-113.

15. Intervista a Ileana Citaristi, Bhubaneswar, 1/04/2017. Ileana Citaristi è una studiosa e danzatrice italiana che vive in Orissa da oltre vent'anni e ha fondato l'istituto Art Vision di Bhubaneswar.

16. Cfr. Ananda Coomaraswamy (a cura di), *Lo Specchio del Gesto di Nandikeśvara*, cit., p. 13, 17 e 26.

17. Intervista a Sujata Mohapatra, Bhubaneswar, 3/12/2016. Per approfondimenti sulla figura di Kelucharan Mohapatra si rimanda a Ileana Citaristi, *The Making of a Guru*, Manohar, Delhi 2001.

In India la trasmissione del sapere era anticamente basata sull'oralità, secondo un sistema d'insegnamento tradizionale che investe ogni campo delle scienze e delle arti, fondato sulla stretta relazione tra il guru ("maestro") e lo *śiṣya* ("discepolo"). Questo sistema affonda le sue radici nei *Veda*, l'origine del sapere a cui si richiama la cultura *hindū* ortodossa e a cui si assegnano origini divine¹⁸. Il sistema di trasmissione e apprendimento della danza segue le stesse leggi dei *Veda*: ogni *guru* è il depositario della conoscenza che trasmetterà al discepolo (*śiṣya*), secondo un ideale che vede nell'insegnamento della conoscenza la massima sacralità. Nell'esperienza della scrivente, oggi il rapporto tra il guru e la nuova generazione di danzatori ha confini permeabili e la figura sacra e venerata del guru può assumere il carattere laico dell'insegnante di danza.

«La mentalità laica e secolarizzata mal si concilia con una visione della vita sociale e individuale in cui ogni aspetto è sacralizzato, ritualizzato e codificato»¹⁹. La globalizzazione²⁰ altera e stravolge gli antichi ritmi tradizionali e sostituisce il sistema di apprendimento tradizionale (*guruśiṣyaparamparā*) con i *workshop* intensivi di breve durata²¹. Da pratica devozionale, la danza può assumere una connotazione secolare che la rende sempre più un intrattenimento da palcoscenico²². «Questo processo è aiutato dalle comunicazioni di massa e dalla crescente globalizzazione che offre a molti la possibilità di esibirsi e di insegnare all'estero e quindi di acquisire valori e stili prettamente occidentali»²³. La tecnologia ha portato velocità nelle comunicazioni. Dalla ricerca sul campo si osserva che sempre più frequentemente le generazioni post-indipendenza guardano alla danza come intrattenimento e gli insegnanti, i coreografi e i danzatori innovano la forma estetica tradizionale includendo nuovi temi, musiche e costumi, assecondando la tendenza contemporanea all'innovazione.

In questo articolo il termine "contemporaneità" viene adoperato in riferimento alla danza e implica lo stile di danza del periodo temporale in attuale svolgimento²⁴. In Orissa il termine "contem-

18. Cfr. Alberto Pelissero, *Letterature classiche dell'india*, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 20, 55, 67 e Antonio Rigopoulos, *Guru*, Carocci Editore, Roma 2009.

19. Pinuccia Caracchi, *Il Sanātana-dharma e le principali religioni hindū nei loro caratteri generali*, in Pinuccia Caracchi – Francesca Coalova – Antonella Comba et al., *Dialogo come progetto. 2. Tradizioni Religiose dell'Asia*, "Commissione Interregionale per l'Ecumenismo e il dialogo" Piemonte-Valle d'Aosta, Torino 2005, pp. 1-24: p. 22.

20. Si utilizza il termine "globalizzazione" riferito alle scienze sociali, secondo la definizione del dizionario Treccani: «Sul piano culturale, tra i principali aspetti della g. figurano i fenomeni connessi con il progressivo abbattimento delle barriere spaziali fra le nazioni indotto dallo sviluppo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Anche se la diffusione di tali tecnologie è estremamente squilibrata, la crescita delle reti di comunicazione è continua ed esercita effetti rilevanti sull'evoluzione dei rapporti tra i popoli», online: <http://www.treccani.it/vocabolario/globalizzazione/> (u.v. 26/07/2018).

21. Cfr. Isabel Putinja, *Guru-Shishya. Learning Models in India*, in «Pulse», n. 127, inverno 2014, pp. 6-8.

22. Cfr. Kshirod Prosad Mohanty, *Introduction*, in *Guide to Odissi Dance*, Trust Board, Kala Vikash Kendra, Cuttack 2011.

23. Śuddhānanda Giri, *Lampi di luce*, cit., p. 25.

24. Per approfondimenti sul tema della contemporaneità nelle arti performative indiane si rimanda a Ketu Katrak, *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, Palgrave Mcmillan, New York 2011, p. 11; Anita Cherian, *Tilt Pause Shift. Dance Ecologies in India*, Tulika Books, New Delhi 2016; Suparna Banerjee, *Emerging Contemporary Bharatanatyam Choreoscape in Britain: the City, Hybridity and Technoculture*, Tesi di dottorato, University of Roehampton, London 2015; Katia Légeret, *Danse contemporaine et théâtre indien. Un nouvel art?*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2010; Federica Fratagnoli – Mahalia Lassibille, *Danser contemporain. Gestes croisés entre Afrique et*

poraneo” non è accettato dagli esponenti della danza. Infatti si è riscontrata una reazione comune di sorpresa, straniamento, perplessità e infine rifiuto da parte di tutti gli insegnanti e i danzatori autoctoni intervistati²⁵ – che tuttora risiedono stabilmente in Orissa – di fronte all’applicazione del termine “contemporaneo” alla danza Oḍissī. Al contrario, si è riscontrato un copioso uso del termine da parte di studiosi, ricercatori, insegnanti e danzatori di nazionalità indiana che non risiedono in India, i quali adottano paradigmi teoretici come il post-colonialismo, il femminismo e il marxismo per condurre il discorso sulla danza²⁶. Il danzatore e studioso *oṛiyā* Rahul Acharya - residente a Bhubaneswar – è contrario all’utilizzo dell’aggettivo ‘contemporaneo’ in riferimento alla danza, suffragando la sua affermazione sulla base dei contenuti del *Nāṭyaśāstra*:

I’m not very satisfied with the word “contemporary”. [...] You talk of contemporary in terms of dance, but when you open the *Nāṭyaśāstra* the vocabulary is already available. I can actually tell you the movements used in ballet or used in modern dance. I can tell the nomenclature in the *Nāṭyaśāstra*, completely. The *Nāṭyaśāstra* is so extensive that it gives you details of every form that was there. I can actually tell you the names of the movements, for instance *rond de jamb: akaśa-cārī*, it’s clearly *akaśa-cārī*! [...] When I actually became conversant with the *Nāṭyaśāstra*, it’s so deep and treats things so extensively that I couldn’t find a vocabulary beyond the *Nāṭyaśāstra*.²⁷

Questa poetica è condivisa da tutti gli esponenti Oḍissī intervistati che si richiamano all’autorità del *Nāṭyaśāstra* come fondamento, legittimazione e ispirazione della danza e invitano i loro studenti ad una lettura approfondita del testo.

Dall’intervista rivolta a Sujata Mohapatra, la danzatrice dichiara che né lei né la sua scuola – l’istituto Srjan diretto dal marito Ratikant (figlio di guru Kelucharan Mohapatra) – promuovano la «contemporary Oḍissī». Il loro stile è «tradizionale» e quindi «autentico», direttamente trasmesso da Guruji²⁸. Essi si pongono come custodi della tradizione, garanti della continuità, offrendo un contesto ideale di apprendimento della danza.

Il dibattito che verte sull’autenticità della danza classica in India si è fatto impellente con la diffusione della danza a livello globale. All’interno della cornice transnazionale, la politica dell’autenticità è un fenomeno complesso che adopera la tradizione come un deposito di segni e significati dell’autenticità

Asie du sud, Deuxième Epoque, Montpellier 2018; Martine Chemana, *Danse et théâtre en Inde au XXI siècle. Entre tradition et monde contemporain*, in «Théâtre/Public», n. 219, febbraio 2016.

25. Le interviste sono state svolte nei due periodi di ricerca sul campo tra dicembre 2014 e febbraio 2015 e tra novembre 2016 e aprile 2017 a Bhubaneswar. I guru Oḍissī intervistati sono: l’accademico Rahul Acarya, Ileana Citaristi (direttrice dell’istituto Art Vision), Sanjukta Dutta Pradhan (direttrice della Shivakshya Foundation), Lingaraj Pradhan (Head of Department del corso in danza Oḍissī, presso la Utkal Sangeet Mahavidyalaya), Aruna Mohanty (direttrice dell’Orissa Dance Academy), Kumkum Mohanty (ex-direttrice dell’Odissi Research Centre), Bichitrananda Swain (direttore della Rudrakshya Foundation), la danzatrice Sujata Mohapatra e il marito Ratikant Mohapatra (direttore dell’istituto Srjan).

26. Cfr. Ratna Roy, *Neo Classical Odissi Dance*, Harman Publishing House, New Delhi 2009 e Maratt Mythili Anoop – Varun Gulati, *Scripting Dance in Contemporary India*, Lexington Books, London 2016.

27. Intervista a Rahul Acharya, Bhubaneswar, 31/12/2016.

28. Intervista a Sujata Mohapatra, Firenze, 13/09/2015, e intervista a Ratikant Mohapatra, Bhubaneswar, 4/12/2016. I termini “tradizionale” (*traditional*) e “autentica” (*authentic*) sono le esatte parole utilizzate dagli intervistati per descrivere in lingua inglese lo stile Oḍissī promosso dal loro istituto.

Oḍissī²⁹. Il processo di riforma sociale, che ebbe inizio a partire dal 1920, spinse la popolazione indiana alla ricerca di un'identità nazionale e al bisogno di legittimare, teorizzare e giustificare l'esistenza delle proprie tradizioni artistiche in termini di antichità³⁰. Gli studiosi Fillitz e Saris guardano al fenomeno dell'"autenticità" come a una tendenza caratteristica delle società del tardo capitalismo e ne osservano l'acuirsi sotto l'egida dei processi innescati dalla globalizzazione alla fine del ventesimo secolo³¹.

Palco e pubblico

Il teatro è «uno spazio privilegiato per far riemergere e per osservare esperienze che nel quotidiano sono inaccessibili: in ciò la *performance* assolve a una funzione analoga a quella del rito»³². A seguito della scomparsa delle danzatrici templari dell'Orissa (*māhāri*) dopo l'Indipendenza dell'India, è scomparsa anche la tradizione di danzare all'interno del tempio³³. Tuttavia il governo e le istituzioni di danza non rinunciano al fascino notturno dei templi e allestiscono dei palcoscenici temporanei nelle vicinanze del tempio in occasione di quattro importanti festival annuali: il Konark Festival nella cittadina di Konark (nel mese di dicembre), il Mukteswar Dance and Music Festival a Bhubaneswar (nel mese di gennaio), il Dhauli Festival a Dhauli (nel mese di febbraio) e il Chausati Yogini Festival nel villaggio di Hirapur (nel mese di dicembre)³⁴. Questi festival prendono il nome del tempio o del santuario sullo sfondo del quale vengono allestiti. Prima dell'inizio della danza, un officiante del culto (*pūjāri*) si reca sull'estremità a destra ai piedi del palco per svolgere la *pūjā*. Lì sono collocate le statue sacre (*mūrti*) delle tre divinità tutelari dell'Orissa – Jagannāth, Subhadrā e Balabhadra – oppure la *mūrti* singola del dio Jagannāth. Questo atto rituale alla presenza delle divinità innalza il palcoscenico ad

29. Per approfondimenti sulla valenza del fenomeno dall'"autenticità" nel contesto Oḍissī si rimanda a Barbara Curda, *Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse Odissi en Inde – le cas d'une école émergente à Bhubaneswar dans l'état d'Orissa*, Tesi di dottorato Clermont-Ferrand 2, Université Blaise Pascal, 2013.

30. Cfr. Tapati Guha-Thakurta, *Recovering the Nation's Art*, in Partha Chatterjee (a cura di), *Texts of Power: Emerging Disciplines in Colonial Bengal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, pp. 63-92: pp. 63-64. Sul rapporto tra autenticità della danza e uso della tecnologia moderna in favore dell'apprendimento e della promozione della danza Oḍissī, si veda Shreelina Ghosh, *Modern Rendition of Ancient Arts: Negotiating Values in Traditional Odissi dance*, «Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, Performance Studies», vol. V, n. 2, 2013, pp. 76-88: p. 76.

31. Thomas Fillitz – A. Jamie Saris, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Debating Authenticity. Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*, Berghahn Books, Oxford 2013, pp. 1-24: pp. 8 e 21.

32. Anna Lisa Tota, *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Ledizioni Ledi Publishing, Milano 2011, p. 86.

33. Si precisa che le *devadāsī*, nel sud dell'India e le *māhāri* in Orissa continuano a esistere e in certi casi a praticare dopo l'uscita del "Devadasi bill" nel 1947, l'atto ufficiale che proibì la pratica della danza all'interno del tempio. Cfr. Davesh Soneji, *Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India*, South Asia Across the Disciplines, Chicago 2011, pp. 112-226 e 235-236.

34. Il Konark Festival nasce nel 1986 dal genio creativo di guru Oḍissī Gangadhar Pradhan; oggi è organizzato dall'Odisha Tourism. Il Mukteswar Dance and Music Festival nasce nel 1984 ad opera dello studioso e musicista Subas Pani; attualmente è organizzato dall'Odisha Tourism Department e dall'Odisha Sangeet Natak Akademi. Il Dhauli Festival nasce nel 2003 ed è organizzato dall'Odisha Tourism Department e dall'Odisha Sangeet Natak Akademi. Il Chausati Yogini Festival nasce nel 2006 ed è organizzato dall'istituzione Nrutya Prativa in associazione con l'amministrazione del distretto di Khurda, online: <http://www.odishatourism.gov.in/?q=department-organised-festival> (u.v. 29/09/2018).

uno spazio sacro, in cui la danza si configura come un'offerta alla divinità. Attraverso le parole colme di devozione della danzatrice Sujata Mohapatra: «Dance is known as Jagannāth *sevā*... Dance was like the *devadāsī*. In that *devadāsī* dance we offer, so dance is an offering»³⁵. I guru intervistati sono concordi nell'affermare che la danza è un'offerta rituale. Sebbene non si danzi più all'interno del tempio, si continua a danzare al cospetto di Dio, come spiega Lingaraj Pradhan, titolare della cattedra di danza Oḍissī della Utkal Sangeet Mahavidyalaya: «You offer your dance to God»³⁶.

Vi sono inoltre altri gesti rituali adoperati dal performer prima dell'ingresso in scena. Dietro le quinte, il danzatore compie il Saluto alla Terra (*bhūmī-praṇām*) prima di solcare il palcoscenico. Per esempio, Lingaraj Pradhan compie un breve saluto silenzioso con le mani giunte in *namaskāra-mudrā* a tutte le direzioni, perché, secondo il *Nāṭyaśāstra*, ad ogni direzione dello spazio presiede una divinità. Per propiziarle, il danzatore è tenuto a mostrare rispetto salutandole prima dell'inizio della sua danza. Entrato in scena, il danzatore rende omaggio alla divinità posta all'estremità del palcoscenico³⁷.

Nello spettacolo coreutico, poiché l'evento abbia luogo, deve darsi la compresenza fisica di danzatore e spettatore. Secondo la teoria estetica indiana, lo spettatore deve essere adeguatamente qualificato, un esteta in grado di assaporare il sentimento profondo (*rasa*) dell'opera d'arte, fino a sperimentare lo stato di beatitudine trascendente (*rasa-avasthā*), un'esperienza spirituale chiamata *āsvāda*³⁸. Sulla base delle informazioni reperite sul campo, si può affermare che attualmente la tipologia dello spettatore qualificato – il *rasika* descritto nel *Nāṭyaśāstra* – è estremamente rara tra il grande pubblico. Lo stato dell'Orissa promuove numerosi festival di grande qualità performativa a ingresso gratuito. Questo supporto governativo alla danza permette un'esposizione agevole alla danza e alla musica e rende l'auditorium una zona franca che vede riunito un pubblico eterogeneo per età, genere, casta e orientamento religioso. Dall'altro lato però le sedie del teatro sono spesso scaldate da visitatori casuali e disinteressati che maneggiano il cellulare o chiacchierano tra loro anziché immergersi nell'esperienza estetica.

Creatività transculturale e transmediale

La globalizzazione ha influenzato la vita politica, sociale e culturale delle persone di tutto il mondo. L'arte coreutica stessa ne rimane coinvolta; la velocità della comunicazione attraverso mezzi come internet, televisione, *iphone* e *smartphone* consente agli insegnanti e agli artisti di scambiarsi informazioni in tempo reale, ispirando, influenzando e arricchendo il proprio bagaglio artistico. Da sempre i

35. Intervista a Sujata Mohapatra, Bhubaneswar, 3/12/2016.

36. Conversazione informale con Lingaraj Pradhan e Sanjukta Dutta Pradhan, Bhubaneswar, dicembre 2016.

37. *Ibidem*.

38. Cfr. Alberto Pelissero, *Letterature classiche dell'India*, cit., pp. 425-427 e Śuddhānanda Giri, *Lampi di luce*, cit., pp. 18 e 143-144.

guru apportano il loro tocco personale e il loro genio creativo arricchendo il repertorio coreografico e a partire dal XXI secolo, i maestri, pur tramandando diligentemente i preziosi insegnamenti ricevuti, riorganizzano la materia coreica, ne modificano esplicitamente alcune forme, ne arricchiscono il repertorio secondo il gusto contemporaneo che ritengono più adatto ad attrarre il pubblico attuale. Le nuove creazioni coreografiche possono essere frutto di un processo di adattamento al gusto e alla mentalità comune, che diffonde la danza a livello popolare. La facilità di spostamento permette ai danzatori e alle danzatrici di mostrare la propria forma d'arte anche in luoghi in cui ancora è pressoché sconosciuta o comunque non familiare. Le tecnologie multimediali facilitano maestri e danzatori ad estendere la loro creatività ai nuovi media, impegnandosi per rendere la loro arte comprensibile ad un pubblico multiculturale³⁹. L'avvento della tecnologia ha anche modificato il processo di apprendimento.⁴⁰ Il sistema tradizionale di memorizzazione di passi e sequenze coreografiche non si avvale di alcun supporto scritto ma unicamente dell'intelligenza cinestetica del danzatore. Tuttavia gli insegnanti di nuova generazione sono maggiormente elastici nei confronti della tecnologia digitale e permettono agli allievi di filmare i passi delle nuove coreografie e, talvolta, l'intero brano danzato dagli stessi insegnanti.

Nelle grandi metropoli indiane come Delhi, Mumbai, Calcutta, Chennai e Bangalore, gli spettacoli di danza classica indiana si caratterizzano per esperimenti e fusioni. Le scenografie sono riccamente elaborate e durante la coreografia si utilizzano effetti scenici e si fa uso di illuminotecnica⁴¹. L'impatto visivo è forte e si discosta dal rigore spartano e purista dei palcoscenici dell'Orissa che focalizzano l'intera attenzione dello spettatore sul volto e sui movimenti del danzatore, spiega guru Aloka Kanungo⁴². Dall'osservazione compiuta sul campo, si può affermare che l'Oḍiṣī dell'Orissa tende a escludere l'improvvisazione (*improvisation*), la fusione tra stili di danza classica e non-classica (*fusion*), gli esperimenti performativi (*experiments*) e l'uso di supporti scenici (*props*)⁴³. Guru Ratikant Mohapatra sprona i danzatori «to explore the full potential of the body, and not to replace the body's ability mediate the meanings on stage with "special effects" made possible through stage technologies»⁴⁴. Alla domanda sul perché la presenza di elementi scenografici e decorativi venga vista con diffidenza dalla maggior parte dei guru *orīyā*, Lingaraj Pradhan risponde: «This is not our tradition. In Oḍiṣī we don't use props. What's the use of these props on stage? You are the dancer, you should be able to represent

39. Cfr. Rohini Dandavate, *Indian Dance Education in Changing Times*, in «Aṅgarāg – All the visual matters, A journal of performing and visual arts», n. 3, primavera 2007, p. 101.

40. Sulla mediazione tecnologica all'interno delle danze Oḍiṣī si rimanda a Shreelina Ghosh, *Technological Mediation in Odissi Dance*, in Information Resources Management Association (a cura di), *Business Law and Ethics: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*, Business Science Reference, Hershey 2015, pp. 474-491.

41. Si vedano per esempio le produzioni Oḍiṣī della guru bengalese Sharmila Biswas.

42. Intervista alla studiosa e danzatrice *orīyā* Aloka Kanungo, Calcutta, 17/02/2017.

43. Si noti che la nomenclatura riportata è in lingua inglese perché è in questa lingua che gli autoctoni indicano quegli elementi.

44. Shreelina Ghosh, *Technological Mediation in Odissi Dance*, cit., pp. 481-482.

everything and make the audience understand»⁴⁵.

Il territorio dell'Orissa si configura formalmente come una sacca di resistenza al cambiamento portato dalla globalizzazione in tutto il continente indiano, tuttavia le sue fondamenta tremano sotto la spinta alla tendenza moderna verso la popolarizzazione della danza. In questo panorama, alcune contingenze sono state il presupposto fondamentale alla realizzazione di opere coreografiche di interesse culturale, che talvolta possono scontrarsi con le politiche locali di conservazione e trasmissione della danza. A questo proposito si è scelto di riportare il caso che ha sconvolto il microcosmo della danza Oḍissī, infiammando il dibattito pubblico in Orissa nei mesi di marzo e aprile 2017.

Nel mese di marzo 2017 è stato realizzato un video di danza Oḍissī sulle note della popolare hit musicale *Shape Of You* del cantautore britannico Ed Sheeran. Questo singolo, pubblicato il 6 gennaio 2017, ha scalato le classifiche mondiali, posizionandosi al primo posto delle hit musicali di quasi trenta paesi al mondo. In India è attualmente il video musicale internazionale più cliccato sulla piattaforma web YouTube e vanta più di due milioni di visualizzazioni. Analogamente al resto del mondo, in India questo video è stato oggetto di decine di *cover* e rivisitazioni nella maggior parte delle lingue indiane e nei diversi stili di musica e danza indiana. In Orissa ne è stata prodotta una *cover* dalla Detour Odisha⁴⁶, una start up indiana che promuove la cultura e il turismo in Orissa, sotto l'egida dell'ente del turismo locale, l'Odisha Tourism, e del Bhubaneswar Development Authority (BDA), l'agenzia statale responsabile dello sviluppo e della valorizzazione della capitale dell'Orissa. Il video è stato pubblicato il 19 marzo 2017 sul web sui social network YouTube, Facebook, Instagram e Twitter, con il titolo *Indian Odissi Classical Dance || Ed Sheeran - 'Shape Of You'*, della durata di minuti 4'25"⁴⁷. Cinque giovani ragazze danzano sorridenti sullo sfondo di alcune delle località storico-religiose più affascinanti dell'Orissa: il santuario buddhista di Dhauli, le rovine di Sisupalgarh e il tempio di Brahmeswar a Bhubaneswar. Questi luoghi, meta di turismo nazionale e internazionale, vengono qui adoperati dalle ragazze come teatri all'aperto e la danza Oḍissī viene ricollocata in un contesto estraneo al palcoscenico convenzionale. L'ideatrice del progetto è Sophia Simon, fondatrice di Detour Odisha. Le protagoniste del video sono danzatrici *oriyā* della scuola Nrutya Naiveda – fondata nel 2013 a Bhubaneswar – diretta dal giovane maestro Pravat Swain, formatosi presso l'Odissi Dance Academy di Bhubaneswar. I loro nomi sono: Biswarupa Dixit, Priyadarshini Pradhan, Smruti Puspa Panda, Madhusmita Swain e Sulagna Jena, alla guida del team (fig. 1). La cinematografia è a cura di Sabyasaci Jana, Vinay Pateel e Krshna Jenamoni. La direzione artistica e la post-produzione sono a cura di Vinay Pateel.

Nei primi due giorni dal suo debutto su YouTube, il video ha ottenuto più di diecimila visualizzazioni e a luglio 2018 ha raggiunto più di un milione di visualizzazioni.

45. Conversazione informale con Lingaraj Pradhan, Bhubaneswar, gennaio 2017.

46. Online: <https://www.detourodisha.com> (u.v. 26/07/2018).

47. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=rKFVjLTr4yw> (u.v. 26/07/2018).



Figura 1 – Le cinque protagoniste del video. Fermo-immagine del video (1'31"), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>



Figura 2 – Pittura tradizionale delle mani con l'*altā*. Fermo-immagine del video (0'01"), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>

Il video si apre con il primo piano delle danzatrici che si decorano la punta delle dita delle mani con il liquido rosso a base di erbe (*altā*), tradizionalmente adoperato dalle danze classiche indiane (fig. 2) e prosegue con i particolari dei preparativi per la danza Odissi: il trucco allo specchio (fig. 3), il nodo alle cavigliere (0'05"), il *bhūmi-praṇām* (fig. 4). Si inquadra per un breve istante anche il fugace gesto di toccare il suolo su cui si danzerà prima di andare in scena, tipico non solo dei danzatori ma anche dei musicisti indiani (0'08").



Figura 3 – Il trucco allo specchio. Fermo-immagine del video (0'03"), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>



Figura 4 – Preghiera iniziale in aṅjali-mudrā. Fermo-immagine del video (0'06"), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>

Ultimata la preparazione ha inizio la coreografia di danza, classificabile nella categoria della danza pura (*nṛtta*) e include numerosi passi presenti nelle *pallavī* più note, come ad esempio *Saveri Pallavī* e *Rajeśrī Pallavī*⁴⁸.

Il primo luogo inquadrato come scenario della danza è Dhauli, l'antico santuario buddhista a otto chilometri di Bhubaneswar che custodisce gli editti rupestri dell'imperatore Aśoka.

Le danzatrici sono allineate in un'unica fila con le braccia aperte in *dola-hastā* e le mani in *patāka-*

48. Le *pallavī* sono componenti coreografici di danza pura e prendono il nome dal *rāga* su cui è impostata la musica. Cfr. Dharendra Nath Patnaik, *Odissi Dance*, cit., pp. 91-92.

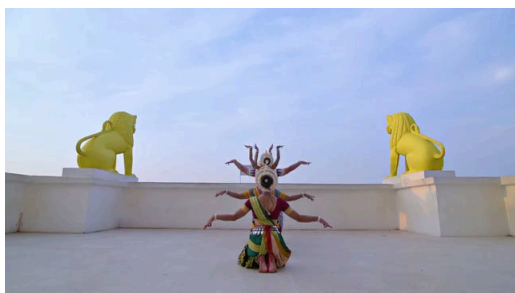


Figura 5 – Posa iconografica di gruppo con cui ha inizio la danza, Dhaulī Shanti Stupa. Fermo-immagine del video (0’11”), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>



Figura 6 – Posa *prathamā taṅgaśritā*. Fermo-immagine del video (0’38”), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>

mudrā ad altezze diverse e si muovono come un unico corpo mosso dalle onde, per poi dividersi velocemente al pari di piccole manifestazioni di un unico principio creativo (fig. 5). La coreografia prosegue con le pose scultoree del tempio di Konark: la fanciulla che incornicia il volto nella cornice disegnata dalle braccia (*bhujamaṇḍala*), la fanciulla che indossa gli orecchini (fig. 7), la fanciulla che si guarda allo specchio, la fanciulla che indica le cavigliere e la fanciulla che annoda la collana. Segue una brevissima *abhinaya* con la posa iconografica di Rādhā che appoggia dolcemente le mani intrecciate sulla spalla sinistra di Kṛṣṇa che suona il flauto (fig. 8). La danza diventa nuovamente *nṛtta* (“danza pura”) e prende velocità.

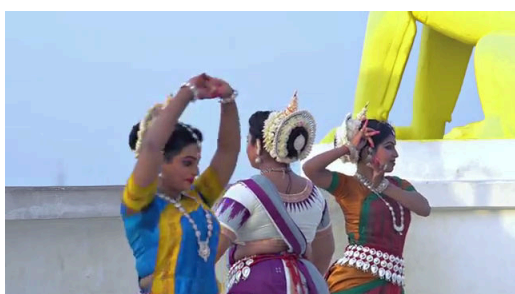


Figura 7 – Posa che incornicia il volto (*bhujamaṇḍala* in *karkaṭa-mudrā*) e il gesto di indossare gli orecchini (*kathakamukha-mudrā*). Fermo-immagine del video (0’18”), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>

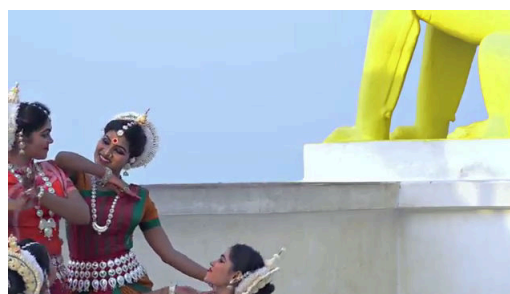


Figura 8 – Posa iconografica Rādhā-Kṛṣṇa e le *gopī*. Fermo-immagine del video (0’29”), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>

Il secondo luogo inquadrato è la località di Sisupalghar, a pochi chilometri da Bhubaneswar, nel distretto di Khurda (fig. 9). Di questa città anticamente fortificata oggi sopravvivono le affascinanti

rovine datate III-IV sec. a.C., protette dall'Archeological Survey of India⁴⁹.

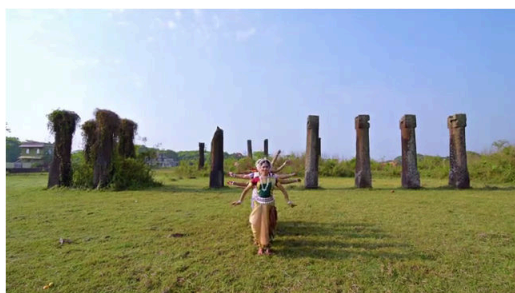


Figura 9 – Posa iconografica di gruppo, Sisupalghar. Fermo-immagine del video (1'48"), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>



Figura 10 – Posa taraṅgaśritā, tempio di Brahmeswar. Fermo-immagine del video (3'07"), <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw>

Il terzo luogo adoperato come spazio performativo è il tempio *hindū* di Brahmeswara (fig. 10), situato nella parte antica della città di Bhubaneswar e circondato da altri complessi templari coevi. Il tempio è stato eretto alla fine del XI secolo d.C. sotto la dinastia *Soṃvamśi*. Il sito è protetto dall'Archeological Survey of India⁵⁰.

Dopo il tempio di Brahmeswar il video si avvia alla sua conclusione con alcuni brevi frammenti del backstage delle danzatrici in un clima rilassato e giocoso; si odono inoltre degli applausi e la voce del regista congratularsi con le danzatrici in lingua inglese: «It was brilliant. Perfect». Il video termina con un messaggio sociale in lingua inglese che recita: «Dance & music have no language barriers».

Reazioni e critiche al video

A seguito della popolarità acquisita dal video, l'opinione pubblica si fa sentire, dividendosi tra due fazioni: quella *oṛiyā* capeggiata da guru, danzatori e scuole dell'Orissa e quella non-*oṛiyā*, che include la ricezione da parte di danzatori, appassionati e curiosi indiani e stranieri.

Ad eccezione di tre brevi momenti di *abhinaya* - impiegati nella raffigurazione di Rādhā e delle *gopī* per esprimere lo *śṛṅgāra rasa* – la tipologia di danza adoperata è principalmente *nṛtta* (“danza pura”), la composizione coreografica è di gusto estremamente tradizionale, intendendo con quest'ultima affermazione che tutti i passi contenuti sono stati codificati negli anni dai guru fondatori dell'Oḍissī. Non vi sono segni di sperimentazione estetica nemmeno nel costume, nel trucco o negli ornamenti. Senza il sottofondo musicale, il video presenta una coreografia Oḍissī tradizionale di gruppo in un luogo esterno. A questo punto il grande interrogativo verte sul perché questo video abbia destato così tanto scalpore in Orissa.

49. Cfr. online: http://ignca.nic.in/asi_reports/orkhurda282.pdf (u.v. 26/07/2018).

50. Cfr. online: http://ignca.nic.in/asi_reports/orkhurda028.pdf (u.v. 26/07/2018).

Innanzitutto è fondamentale precisare che questo video è stato appoggiato e condiviso sui social dal direttore Nityam Jawal del Dipartimento del Turismo dell'Orissa, l'Odisha Tourism. Una condizione cruciale per la diffusione e per la notorietà del video, che ne ha garantito l'altissima visibilità. La peculiarità di questo video è quella di essere stato adottato dall'Orissa Culture e dall'Orissa Tourism come video promozionale per il turismo in Orissa, un'azione mirata con ambizioni molto maggiori rispetto ad altri esperimenti coreografici isolati realizzati dai danzatori in Orissa, spiega Ileana Citaristi⁵¹.

Ad oggi i commenti al video riportati su YouTube sono principalmente positivi; provengono da osservatori indiani di entrambi i generi perlopiù estranei alla danza e contengono spesso un ringraziamento per la diffusione del video che ha permesso a persone nuove di entrare in contatto con la danza Oḍissī. Il prodotto audiovisivo risulta appetibile e accattivante per avvicinare alla danza e alla cultura dell'Orissa anche chi non ne era mai venuto a contatto prima. Sorprendentemente i commenti negativi appartengono invece ai danzatori *oṛiyā*, che accusano il video di essere irrispettoso nei confronti della tradizione, della sacralità della danza e di oltraggiare la memoria dei guru⁵². Ai commenti segue il battesimo ufficiale del video sui giornali locali e nazionali.

Il 22 marzo 2017 il quotidiano *India Times* acclama la bravura di organizzatori e danzatrici nell'aver creato un esperimento così ben riuscito da trasportare lo spettatore in un'atmosfera da sogno⁵³. Contemporaneamente i siti web di informazione più popolari in India – *Zee News*⁵⁴, *India*⁵⁵, *InUth*⁵⁶, *Eenadu India*⁵⁷ e *T2Online*⁵⁸ – danno il benvenuto a questo video che combina la hit virale *Shape of You* con l'Oḍissī e i luoghi turistici dell'Orissa.

In breve tempo il video è virale e la sua eco giunge fino ai guru che dirigono i più importanti istituti di formazione di danza in Orissa. È questo il momento faticoso in cui esplode una vera e propria

51. Intervista a Ileana Citaristi, Bhubaneswar, 1/04/2017.

52. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLT4yw> (u.v. 26/07/2018).

53. Bhavya Sadhwani, *These Odissi dancers perform on Ed Sheeran's Shape of You. It's the best till now*, in «India Times», 21 marzo 2017, online: <http://www.indiatimes.com/entertainment/celebs/these-odissi-dancers-perform-on-ed-sheeran-s-shape-of-you-it-s-the-best-one-till-now-273987.html> (u.v. 15/10/2017).

54. Zee Media Bureau, *Odissi dancers dance to Ed Sheeran's Shape of You, prove 'dance and music have no language barriers'*, in «Zee News», 21 marzo 2017, online: <http://zeenews.india.com/culture/odissi-dancers-dance-to-ed-sheeran-s-shape-of-you-prove-dance-and-music-have-no-language-barriers,988621.html> (u.v. 26/07/2017).

55. Nithya Nair, *Indian Odissi classical dance on Ed Sheeran's Shape of You is the most magical performance ever!*, «India», 22 marzo 2017, online: <http://www.india.com/buzz/indian-odissi-classical-dance-on-ed-sheeran-s-shape-of-you-is-the-most-magical-performance-ever-watch-video-1950587/> (u.v. 26/07/2017).

56. Fukres, *Watch: This Odissi dance choreography to Shape of You is the perfect fusion of east and west*, in «InUth», 22 marzo 2017, online: <http://www.inuth.com/trends/social-virals/watch-this-odissi-classical-dance-choreography-to-shape-of-you-is-the-perfect-fusion-of-east-and-west/> (u.v. 26/10/2018).

57. *Experience Odisha through Ed Sheeran's Shape of You*, in «Eenadu India», 22 marzo 2017, online: <http://www.eenaduindia.com/entertainment/other-entertainment/2017/03/22120451/Experience-Odisha-through-Ed-Sheeran-Shape-of-You.vpf> (u.v. 26/10/2018).

58. Devlina Ganguly, *Ed Sheeran's Shape of You now makes Odisha dance up a storm*, in «T2online», 22 marzo 2017, online: <http://t2online.com/the-spin/ed-sheeran-s-shape-of-you-now-takes-odisha-by-storm/cid/1.69622> (u.v. 26/07/2018).

bomba morale. Il direttore dell'istituto di danza Srjan, Ratikant Mohapatra, riunisce tutte le allieve straniere della scuola e chiede loro di scrivere alcune righe su cosa pensino di questo video e sul perché non sia appropriato. Si può supporre che con questo gesto egli intenda rafforzare la propria posizione istituzionale di opposizione al video, avvalendosi anche dell'appoggio di quei soggetti non-indiani - provenienti da un background occidentale - che compiono la loro formazione coreica presso Srjan, aderendo alle norme sociali e culturali locali. Raccolti questi commenti sfavorevoli al video si reca ad una riunione d'emergenza indetta da lui e dalle altre due direttrici delle più importanti istituzioni di danza Odissi di Bhubaneswar: Ileana Citaristi, direttrice di Art Vision e Aruna Mohanty, direttrice dell'Odissi Dance Academy. La riunione vede la partecipazione attiva della maggior parte dei guru, dei danzatori e dei critici di danza di Bhubaneswar, per un totale di circa cinquanta partecipanti. Vengono convocate anche le cinque protagoniste del video. Guru Lingaraj Pradhan racconta che quando venne chiesto loro perché avessero danzato Odissi su una musica straniera dal testo così inappropriato, esse risposero con imbarazzo e vergogna che non si erano rese conto del testo della canzone: non avendo un inglese fluente, non ne conoscevano il significato⁵⁹. Le ragazze, spaventate dalla disapprovazione della comunità, si scusano pubblicamente. Tutti sono tenuti a prendere una posizione e la netta maggioranza decreta la condanna morale del video.

Il 23 marzo 2017 il giornale «Times of India» pubblica un articolo a cura della giornalista Minati Singha. Nell'articolo si riportano le parole dei tre guru a capo della denuncia del video, a partire da Ratikant Mohapatra:

I really appreciate the efforts of young dancers who tried to do something different but in the name of innovation we cannot promote something nonsense and absurd. There should be some justification for any act of innovation. And each of must be very careful when we create something which has a wider impact on our culture and tradition.

Aruna Mohanty aggiunge:

We have to be very clear about the purpose of any experiments. Odissi is not only about the technique of the dance but music is an integral part of it. Language is not a problem but there must be a meaning and proper coordination with the music and dance steps. Any immature way of presenting Odissi may send a wrong message about the classical and established dance form.

In questo articolo viene riportata anche la risposta del direttore dell'Odisha Tourism, Nitin Jawal: «One should not be an artistic fundamentalist! Everyone has the right to experiment. You surely haven't liked it but its ok with us. But you shouldn't be telling others what to do»⁶⁰.

59. Conversazione informale, 17/04/2017, Bhubaneswar.

60. Minati Singha, *Odissi dance to the music of English tune sparks controversy*, in «Times of India», 23 marzo 2017, online: <https://timesofindia.indiatimes.com/city/bhubaneswar/odissi-dance-to-the-tune-of-english-music-sparks-controversy/articleshow/57798010.cms> (u.v. 26/07/2018).

Il 24 marzo 2017 un noto canale della televisione nazionale *oriyā*, Kanak News, manda in onda un servizio sulle danzatrici e sull’organizzatrice, della durata di minuti 5’59”⁶¹. Il titolo del video è *Meet The Ed Sheeran- Shape of You Odissi Dance Team* e nel mese di luglio 2018 ha raggiunto più di diecimila visualizzazioni. L’intervista, a cura della presentatrice Flora Swain, pone enfasi sulla diffusione “virale” del video e interroga le protagoniste sulle modalità della nascita del progetto e sugli obiettivi. Le ragazze rispondono di non aver avuto nessun intento particolare se non quello di dimostrare che la danza Oḍissī è attuale, divertente e popolare. Sophia Simon dichiara di aver creato il progetto al fine di promuovere l’Orissa come destinazione turistica. Alla domanda dell’intervistatrice sul perché avessero scelto proprio una canzone inglese, Sulagna Jena risponde: «Let’s experiment». L’intervistatrice chiede quali commenti al video abbiano ricevuto e Sulagna riferisce di aver ricevuto sia commenti positivi sia negativi, tuttavia le altre ragazze enfatizzano che le reazioni positive sono state maggiori. Sulagna dichiara diplomaticamente: «Dance and music has no barriers. It can be done in any language. Regarding the senior dancers we respect their views absolutely [...] we were doing it just for fun, with love and emotions». La presentatrice definisce il progetto “Oḍissī experiment” e si complimenta con le ragazze per quanto abbiano reso attraente l’estetica del video attraverso i movimenti, i costumi, il trucco e il sorriso.

Nello stesso giorno il quotidiano «The Hindu» saluta con un benvenuto entusiasta la diffusione virale del video citando nell’articolo molte altre *cover* di danza fatte sulla canzone *Shape of You*⁶². Contemporaneamente «The New Indian Express» pubblica un articolo a cura della giornalista Diana Sahu che riporta le opinioni contrarie dei guru più noti⁶³.

Il 28 marzo la rivista «Hindustan Times» dà il benvenuto al video come ausilio alla promozione del turismo in Orissa⁶⁴.

Il 30 marzo l’assemblea dei guru prepara un comunicato stampa firmato da circa trenta persone tra guru ed altri importanti esponenti Oḍissī, in cui essi prendono le distanze da questo tipo di prodotto per la promozione nazionale e internazionale dell’Orissa e della danza classica. Essi dichiarano pubblicamente il rifiuto ad associare la loro immagine e notorietà con questo tipo di Oḍissī promossa dall’ente del turismo. I guru si recano fisicamente presso gli uffici editoriali dei giornali di maggiore visibilità in Orissa per consegnare il loro comunicato stampa da pubblicare.

61. Online: https://www.youtube.com/watch?v=RP0_IINgRV8 (u.v. 26/07/2018).

62. Janane Venkatraman, *Ed Sheeran’s “Shape of You” is the internet’s newest dance anthem*, in «The Hindu», 24 marzo 2017, online: <http://www.thehindu.com/entertainment/ed-sheerans-shape-of-you-is-the-internets-newest-dance-anthem/article17638083.ece> (u.v. 26/07/2018).

63. Diana Sahu, *‘Shape of you’ Odissi coreography: Class vs Mass debate rages on*, in «New Indian Express», 24 marzo 2017, online: <http://www.newindianexpress.com/entertainment/2017/mar/24/shape-of-you-odissi-choreography-class-vs-mass-debate-rages-on-1585165-1.html> (u.v. 26/07/2018).

64. Samarth Goyal, *Shape of you: Ehy Ed Sheeran, the internet is in love with this tune by you*, in «Hindustan Times», 28 marzo 2017, online: <http://www.hindustantimes.com/music/shape-of-you-hey-ed-sheeran-the-internet-is-in-love-with-this-tune-by-you/story-8USSivktQkcH48iP1AzHeP.html> (u.v. 26/07/2018).

Il 31 marzo escono gli articoli che riportano lo scandalo causato dal video sui tre giornali più popolari dell'Orissa - «Sambād»⁶⁵, «Orissa Post»⁶⁶ e *Dharitri*⁶⁷ - e sul popolare sito web «Odisha Sun Times»⁶⁸. Tutti gli articoli assumono una posizione favorevole nei confronti degli eminenti guru Oḍissī.

Il 4 aprile compare un lungo articolo sulla rivista digitale «Narthaki», specializzata nelle arti performative, a cura della storica e critica di danza Leela Venkataraman, dal titolo: *Fusion or Confusion?*⁶⁹. Questa è l'unica voce di contrasto al di fuori dei confini dell'Orissa di una scrittrice indiana non-*oriyā* che si ponga in antitesi rispetto al clima generale di entusiasmo nei confronti del video:

The protests of the classical Odissi establishment have earned these dancers the name of being *fundamentalists*. [...] One presumes that when tourism tries to sell the idea of a tour to Odisha, the purpose is to acquaint the tourist with the cultural identity of a place, which is what sets it apart from other places. Culture does not come from an isolated event. It represents the totality of a way of life from language, literature, fine arts including performing arts and sculpture to even the physical terrain of a region which together play a part in shaping a culture, giving it a definitive quality. Odissi as a dance has been shaped by all these aspects (and the textual format to which the dance is rendered is important) – and while the artistic freedom to innovate is always understood, like everything else, it cannot distort the original identity of what is being presented.

Questa reazione a catena causa nei giorni successivi un intervento di rettifica da parte di Nityam Jawal, attraverso la pubblicazione di un post sui social, in cui dichiara a nome del Dipartimento del Turismo dell'Orissa che il video non era stato commissionato dall'ente e che da questo non veniva appoggiato. Successivamente il video viene completamente rimosso dalle pagine social dell'Odisha Tourism.

La catena causale messa in moto da questa *cover* a livello nazionale è davvero impressionante e merita un'analisi dei fattori considerati così offensivi verso la cultura locale. Ileana Citaristi spiega che danzare su una letteratura così cruda, priva di significato filosofico, estetico ed etico, è aberrante per la danza Oḍissī. «È questa l'immagine dello stato dell'Orissa che vogliamo presentare a livello nazionale e internazionale?», si domanda. È importante scegliere con maggiore cautela i messaggi pubblicitari da lanciare, le fusioni artistiche non devono dare un messaggio confuso o fuorviante della cultura di provenienza⁷⁰. Anche Aruna Mohanty pone l'accento sul messaggio che la danza trasmette: «In the name of innovation, one cannot do away with Odissi music from the dance form. If this be the

65. Online: www.sambadepaper.com/epapermain.aspx (u.v. 15/10/2017).

66. Online: www.orissapost.com/ (u.v. 15/10/2017).

67. Online: <http://www.dharitri.com> (u.v. 15/10/2017).

68. Cinmayee Dash, *Eminent odissi dancers criticise music video "Shape of You"*, in «Odisha Sun Times», 31 marzo 2017, online: <http://odishasuntimes.com/2017/03/31/eminent-odissi-dancers-criticise-music-video-shape-of-you/> (u.v. 26/07/2018).

69. Leela Venkataraman, *Fusion or Confusion?*, in «Narthaki», 4 aprile 2017, online: <http://www.narthaki.com/info/taalam/taalam28.html> (u.v. 26/07/2018).

70. Intervista a Ileana Citaristi, Bhubaneswar, 1/04/2017.

case, then people may end up using Bollywood songs for Odissi dance»⁷¹. A riguardo la storica Leela Venkataraman afferma nel suo articolo:

The singer of whom I know little, may be very famous though the composition with sentences like “your love was handmade for somebody like me” and “being in love with the shape of you”, sentences of “Push and pull like a magnet” and even mention of the bed sheet with lingering smells and much else make it plain that what fits into nightclub singing or perhaps even a pop show with its catchy tune and beat, sounds ridiculous as the musical backdrop for the stylised idiom of Odissi.⁷²

Il testo della canzone è certamente considerato oltraggioso per il suo contenuto esplicitamente sessuale, come dichiara il giornalista e critico di danza Kedar Mishra: «Your song speaks about bedroom, pub, bedsheets smelling with girly odors, and you are showing Dhauli and Rajarani in the backdrop!! [...] You cannot promote your culture through your own language!! Again we are very proud of our classical language status»⁷³. Ratikant Mohapatra considera «dancing hip-hop in Odissi costumes as obscene, offending, ad sacrilegious towards this sacred art»⁷⁴.

Secondo il parere di chi scrive, questa reazione funge da spia sociale capace di sottendere il retroterra di nazionalismo culturale che sta alla base del processo di *revival* della danza in India. Infatti, durante il XIX secolo, a causa del pudore vittoriano importato dagli inglesi e trasferito alla neo-borghesia indiana, le danze indiane vennero fortemente discreditate. La danza a esecuzione femminile era divenuta per lo più sinonimo di degenerazione morale e fu solo grazie al lungo lavoro da parte del gruppo Jayantika che lentamente la danza cominciò ad essere praticata anche da ragazze di buona famiglia. Il riconoscimento della danza Oḍissī all'interno della categoria delle danze classiche indiane richiese la dissociazione completa dalla danza delle *devadāsī*, accostata ai concetti esecrabili di prostituzione e di erotismo⁷⁵. A partire dal suo stesso nome moderno, l'Oḍissī reca con sé l'epurazione degli elementi più rurali, tribali, folk e la “sterilizzazione”⁷⁶ di quel grembo materno in cui prosperava l'istituzione delle *māhāri*.

Un altro fattore che ha suscitato l'indignazione locale è la scelta dei tre luoghi delle riprese, considerati sacri e connotati dalla religione. Infatti non è uso comune danzare all'interno di un santuario buddhista e per quanto riguarda i santuari hindū, a partire dalla scomparsa delle *devadāsī*, la danza si è mossa verso il palcoscenico, abbandonando la pratica performativa all'interno del tempio. «To add insult to injury, this film is shot in venues like Dhauli, Mukteshwar and Shishupalgarh – showing a total absence of feeling for the sacredness and sanctity of certain aspects of a culture», scrive Leela

71. Diana Sahu, *'Shape of you' Odissi choreography*, cit.

72. Leela Venkataraman, *Fusion or confusion?*, cit.

73. Kedar Misra, post su Facebook, 24 marzo 2017, online: <https://www.facebook.com/kedar.mishra> (u.v. 15/10/2017).

74. Shreelina Ghosh, *Technological Mediation in Odissi Dance*, cit., p. 481.

75. Cfr. Ratna Roy, *Neo Classical Odissi Dance*, cit., p. 126.

76. Il termine “sterilization” è stato adoperato da Rahul Acharya nel corso di un'intervista, Bhubaneswar, 31/12/2016.

Venkataraman⁷⁷.

Questo *case-study* fornisce interessanti spunti di riflessione sull'attualità della danza Oḍissī nell'ambito territoriale dell'Orissa: la creatività transculturale e transmediale è ammessa entro certi limiti dettati dalla tradizione, la coerenza tra testo e danza è fondamentale, lo status "classico" della danza e delle sue liriche non deve essere contaminato. A questo si connette il concetto di "purezza" della danza, una categoria sociale che ha un peso fondamentale nella vita di ogni *hindū*, in quanto ciò che è "impuro" (*aśuddha*) deve essere mantenuto separato da ciò che è "puro" (*śuddha*)⁷⁸. La seconda parola chiave è "controllo": i guru Oḍissī lasciano intravedere una linea di controllo presente in ogni danza classica, entro cui la novità può essere condotta alla forma coreica. Il concetto di controllo è pervasivo nella cultura indiana e riguarda gli aspetti più disparati della vita umana: rapporti interpersonali, emotività, istintualità, ecc. Nel processo di apprendimento tradizionale della danza, il controllo riguarda sia il guru sia i discepoli: controllare il discepolo e guidarlo è appannaggio del guru, mentre controllare il corpo, il movimento corporeo, la resistenza al dolore, le dispersioni mentali ed emotive è compito del danzatore. La comunità esercita il controllo sui comportamenti dei propri membri per evitare azioni trasgressive che la stessa comunità giudica pericolose per l'ordine sociale. In Orissa la coesione sociale contro l'utilizzo del video a fini turistici promozionali rivela la concezione comunitaria della danza, in cui convivono esponenti e istituzioni di lignaggi diversi, pronti a riunirsi per difendere i valori della propria tradizione e far fronte a un nemico comune⁷⁹.

In questa dimensione sociale e culturale, il desiderio di popolarizzazione, internazionalizzazione e sperimentazione entro limiti rinegoziabili ed eventualmente revocabili, acquista evidenze e percorsi tangibili. Il passaggio generazionale e geografico, la memoria fisica, la ripetitività della grammatica coreutica e la perpetuazione del repertorio di composizioni coreografiche danno esito alla trasgressione dell'azione espressiva, che tende a liberarsi dalla codificazione e infrangere le interdizioni proprie alle rappresentazioni indiane tradizionali sulla danza "classica". In Orissa, lo stile Oḍissī attuale si richiama allo stile "tradizionale", tuttavia può deliberatamente distorcerlo, spezzarne la simmetria, presentarlo in maniera non convenzionale e quindi suscitare un effetto straniante; porta in superficie i tabù sociali e le attuali recrudescenze nazionalistiche, si pone in linea di rottura con l'estetica tradizionale. Questo processo di destrutturazione richiede al pubblico locale uno sforzo immaginativo nuovo, un'apertura mentale completa⁸⁰. Tuttavia scavalcare quella tradizione così faticosamente acquisita e costruita ha un caro prezzo che si misura nella perdita delle radici e del gusto locale peculiari all'Orissa.

77. Leela Venkataram, *Fusion or Confusion*, cit.

78. L'antropologa Apffel-Marglin definisce questo principio «asymmetrically privative opposition» (cfr. Frédérique Apffel-Marglin, *Rhythms of Life, Enacting the world with the Goddesses of Orissa*, Oxford University Press, New Delhi 2008, pp. 31-32).

79. Intervista a Ileana Citaristi, Bhubaneswar, 1/04/2017.

80. Cfr. Maratt Mythili Anoop – Varun Gulati, *Scripting Dance in Contemporary India*, cit., p. x.

Bibliografia

- Anoop, Maratt Mythili – Gulati, Varun (a cura di), *Scripting Dance in Contemporary India*, Lexington Books, London 2016.
- Apffel-Marglin, Frédérique, *Rhythms of Life, Enacting the world with the Goddesses of Orissa*, Oxford University Press, New Delhi 2008.
- Apffel-Marglin, Frédérique, *Wives of the God King. The Ritual of the Devadasis of Puri*, Oxford University Press, Delhi 1985.
- Banerjee, Suparna, *Emerging Contemporary Bharatanatyam Choreoscape in Britain: the City, Hybridity and Technoculture*, Tesi di dottorato, University of Roehampton, London 2015.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011.
- Bharata-muni, *Nāṭya-sāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1959.
- Caracchi, Pinuccia, *Il Sanātana-dharma e le principali religioni hindū nei loro caratteri generali*, in Pinuccia Caracchi – Francesca Coalova – Antonella Comba et al., *Dialogo come progetto. 2. Tradizioni Religiose dell'Asia*, "Commissione Interregionale per l'Ecumenismo e il dialogo" Piemonte-Valle d'Aosta, Torino 2005, pp. 1-24.
- Chemana, Martine, *Danse et théâtre en Inde au XXI siècle. Entre tradition et monde contemporain*, in «Théâtre/Public», n. 219, febbraio 2016.
- Cherian, Anita, *Tilt Pause Shift. Dance Ecologies in India*, Tulika Books, New Delhi 2016.
- Citaristi, Ileana, *The Making of a Guru*, Manohar, Delhi 2001.
- Coomaraswamy, Ananda (a cura di), *Lo Specchio del Gesto di Nandikeśvara*, Casa dei Libri Editore, Limena 2011.
- Curda, Barbara, *Enjeux identitaires, relationnels et esthétiques de la transmission de la danse Odissi en Inde – le cas d'une école émergente à Bhubaneswar dans l'état d'Orissa*, Tesi di dottorato, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2 2013.
- Dandavate, Rohini, *Indian Dance Education in Changing Times*, in «Aṅgarāg – All the visual matters, A journal of performing and visual arts», n. 3, primavera 2007.
- Dash, Cinmayee, *Eminent odissi dancers criticise music video "Shape of You"*, in «Odisha Sun Times», 31 marzo 2017, online: <http://odishasuntimes.com/2017/03/31/eminant-odissi-dancers-criticise-music-video-shape-of-you/> (u.v. 26/07/2018).
- *Experience Odisha through Ed Sheeran's "Shape of You"*, in «Eenadu India», 22 marzo 2017, online: <http://www.eenaduindia.com/entertainment/other-entertainment/2017/03/22120451/Experience-Odisha-through-Ed-Sheerans-Shape-of-You.vpf> (u.v. 26/10/2018).
- Fillitz, Thomas – Saris, A. Jamie, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Debating Authenticity. Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*, Berghahn Books, Oxford 2013, pp. 1-24.

- Fratagnoli, Federica – Lassibille, Mahalia, *Danser contemporain. Gestes croisés entre Afrique et Asie du sud*, Deuxième Epoque, Montpellier 2018.
- Fukres, *Watch: This Odissi dance choreography to Shape of You is the perfect fusion of east and west*, in «InUth», 22 marzo 2017, online: <http://www.inuth.com/trends/social-virals/watch-this-odissi-classical-dance-choreography-to-shape-of-you-is-the-perfect-fusion-of-east-and-west/> (u.v. 26/10/2018).
- Ganguly, Devlina, *Ed Sheeran's Shape of You now makes Odisha dance up a storm*, in «T2online», 22 marzo 2017, online: <http://t2online.com/the-spin/ed-sheeran-s-shape-of-you-now-takes-odissa-by-storm/cid/1.69622> (u.v. 26/07/2018).
- Gauhar, Ranjana, *Odissi – The Dance Divine*, Niyogi Books, New Delhi 2009 (I ed. 2007).
- Ghosh, Shreelina, *Modern Rendition of Ancient Arts: Negotiating Values in Traditional Odissi dance*, in «Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, Performance Studies», vol. V, n. 2, 2013, pp. 76-88.
- Ghosh, Shreelina, *Technological Mediation in Odissi Dance*, in Information Resources Management Association (a cura di), *Business Law and Ethics: Concepts, Methodologies, Tools, and Applications*, Business Science Reference, Hershey 2015, pp. 474-491.
- Giri, Śuddhānanda, *Lampi di luce: arte e movimento nella cultura dell'India*, Lakṣmī, Savona 2011.
- Goyal, Samarth, *Shape of you: Ehy Ed Sheeran, the internet is in love with this tune by you*, in «Hindustan Times», 28 marzo 2017, online: <http://www.hindustantimes.com/music/shape-of-you-hey-ed-sheeran-the-internet-is-in-love-with-this-tune-by-you/story-8USSivktQkcH48iP1AzHeP.html> (u.v. 26/07/2018).
- Guha-Thakurta, Tapati, *Recovering the Nation's Art*, in Partha Chatterjee (a cura di), *Texts of Power: Emerging Disciplines in Colonial Bengal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995, pp. 63-92.
- Jayadeva, *Gītagovinda*, Adelphi, Milano 2009 (ed. or. 1982).
- Ktrak, Ketu, *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, Palgrave Mcmillan, New York 2011.
- Légeret, Katia, *Danse contemporaine et théâtre indien. Un nouvel art?*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2010.
- Mahanti, J.C., *The Saga of Lord Jagannath and Badadeula in Puri (Story of Lord Jagannatha and His Temple)*, Vij Books India Pvt Ltd, New Delhi 2014.
- Mahāpātra, Maheśvar, *Abhinaya Candrikā*, Kalā Vikāś Kendra Ṭraṣṭ Borḍ, Caṭak 2009 (ed. or. 1999).
- Mohanty Hejmadi, Priyambada – Hejmadi Patnaik, Ahalya, *Odissi. An Indian Classical Dance Form*, Aryan Books International, New Delhi 2011.
- Mohanty, Kshirod Prosad, *Guide to Odissi Dance*, Trust Board, Kala Vikash Kendra, Cuttack 2011.
- Mohanty, Kumkum, *Odissi Dance Pathfinder*, vol. 2, Odissi Research Centre, Bhubaneshwar 1995.
- Monier, Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Motilal Banarsidass, Delhi 2005 (ed. or. 1899).

- Nair, Nithya, *Indian Odissi classical dance on Ed Sheeran's "Shape of You" is the most magical performance ever!*, in «India», 22 marzo 2017, online: <http://www.india.com/buzz/indian-odissi-classical-dance-on-ed-sheerans-shape-of-you-is-the-most-magical-performance-ever-watch-video-1950587/> (u.v. 26/07/2017).
- Narayan, Shovana, *Odissi*, A Shubhi Publications Enterprise, Gurgaon 2012.
- Ottoboni, Lucrezia, *Memoria, trasmissione e trasgressione nella danza Oḍissī contemporanea. Una ricerca sul campo tra biblioteche, scuole e palcoscenici*, Tesi di dottorato, La Sapienza Università di Roma, 2018.
- Patnaik, Dharendra Nath, *Odissi Dance*, Orissa Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar 1971.
- Pelissero, Alberto, *Letterature classiche dell'India*, Morcelliana, Brescia 2007.
- Putinja, Isabel, *Guru-Shishya. Learning Models in India*, in «Pulse», n. 127, inverno 2014, pp. 6-8.
- Rath, Raghunāth, *Nāṭya Manoramā*, Oḍiśa Sangīt Nāṭak Ekāḍemī, Bhubaneśvar 2000.
- Rigopoulos, Antonio, *Guru*, Carocci Editore, Roma 2009.
- Roy, Ratna, *Neo Classical Odissi Dance*, Harman Publishing House, New Delhi 2009.
- Sadhwani, Bhavya, *These Odissi dancers perform on Ed Sheeran Sape of you. It's the best till now*, in «India Times», 21 marzo 2017, online: <http://www.indiatimes.com/entertainment/celebs/these-odissi-dancers-perform-on-ed-sheeran-s-shape-of-you-it-s-the-best-one-till-now-273987.html> (u.v. 15/10/2017).
- Sahu, Diana, *'Shape of you' Odissi coreography: Class vs Mass debate rages on*, in «New Indian Express», 24 marzo 2017, online: <http://www.newindianexpress.com/entertainment/2017/mar/24/shape-of-you-odissi-choreography-class-vs-mass-debate-rages-on-1585165-1.html> (u.v. 26/07/2018).
- Sendh, Rajesh, *The Third Classical Form of Indian Music*, Kanishka Publishers, Distributors, New Delhi 2015.
- Sethi, Arshiya, *A Moment in History: Story of Three Dancers*, in «Nartanam», vol. XV, n. 3, luglio-settembre 2015, pp. 11-52.
- Shah, Purnima, *State Patronage in India: Appropriation of the "Regional" and "National"*, in «Dance Chronicle», vol. XXV, n. 1, 2002, pp. 125-141, online: <http://www.jstor.org/stable/1568182> (u.v. 30/09/2018).
- Singha, Minati, *Odissi dance to the music of English tune sparks controversy*, in «Times of India», 23 marzo 2017, online: <https://timesofindia.indiatimes.com/city/bhubaneswar/odissi-dance-to-the-tune-of-english-music-sparks-controversy/articleshow/57798010.cms> (u.v. 26/07/2018).
- Tota, Anna Lisa, *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Ledizioni Ledi Publishing, Milano 2011.
- Venkatraman, Janane, *Ed Sheeran's "Shape of You" is the internet's newest dance anthem*, in «The Hindu», 24 marzo 2017, online: <http://www.thehindu.com/entertainment/ed-sheerans-shape-of-you-is-the-internets-newest-dance-anthem/article17638083.ece> (u.v. 26/07/2018).
- Venkataraman, Leela, *Fusion or Confusion?*, in «Narthaki», 4 aprile 2017, online: <http://www.narthaki>.

com/info/taalam/taalam28.html (u.v. 26/07/2018).

- Zee Media Bureau, *Odissi dancers dance to Ed Sheeran's "Shape of You", prove "dance and music have no language barriers"*, in «Zee News», 21 marzo 2017, online: http://zeenews.india.com/culture/odissi-dancers-dance-to-ed-sheeran-s-shape-of-you-prove-dance-and-music-have-no-language-barriers_1988-621.html (u.v. 26/07/2017).

Sitografia

- <https://www.detourodisha.com> (u.v. 26/07/2018).
- <https://www.dharitri.com> (u.v. 15/10/2017).
- <https://www.facebook.com/kedar.mishra> (u.v. 15/10/2017).
- <http://ignca.nic.in/> (u.v. 26/07/2018).
- <http://www.odishatourism.gov.in/?q=department-organised-festival> (u.v. 29/09/2018).
- www.orissapost.com/ (u.v. 15/10/2017).
- www.sambadepaper.com/epapermain.aspx (u.v. 15/10/2017).
- <http://www.treccani.it/vocabolario/globalizzazione/> (u.v. 26/07/2018).

Videografia

- Detour Odisha, *Indian Odissi Classical Dance || Ed Sheeran – Shape Of You*, 19/03/2017, online: <https://www.youtube.com/watch?v=rKfVjLTr4yw> (u.v. 26/07/2018).
- Kanak News, *Meet The Ed Sheeran- Shape of You Odissi Dance Team*, 24/03/2017, online: https://www.youtube.com/watch?v=RP0_IINgRV8 (u.v. 26/07/2018).

Carmencita Palermo

Digressioni da ricerca sul campo sull'incorporazione della maschera in una cultura altra: il *Topeng* balinese

Era il marzo 1993 quando andai per la prima volta a Bali, l'unica delle 17/18.000 isole in Indonesia dove si pratica una forma di induismo e chiesi informazioni a I Wayan Dibia, allora vice rettore dell'Istituto delle Arti Indonesiane di Denpasar¹, sulla danza drammatica *Kecak* per la mia tesi di laurea presso il DAMS di Bologna. Da dietro la scrivania del suo ufficio, I Wayan Dibia mi disse che se avessi voluto fare una ricerca sul *Kecak*, avrei dovuto impararlo e mi suggerì di studiare nel villaggio di Bona. Imparare quello che si studiava con il proprio corpo era cosa non sempre possibile al DAMS, nonostante l'incorporazione (embodiment) fosse il tema implicito ed esplicito dei corsi di storia della danza e dello spettacolo: si parlava in continuazione della riscoperta del corpo nel XX secolo e della necessità di ricreare la presenza di corpo-mente in scena². Si studiavano soprattutto coloro che ispirati dal lontano passato dell'Antica Grecia e della Commedia dell'Arte o dal 'Lontano Oriente' hanno posto il corpo al centro dell'azione teatrale. Per me erano diventate familiari, pur non comprendendole completamente, le vicende di Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Artaud, Mejerchol'd, Delsarte, Copeau, Dalcroze, Decroux, Lecoq, Stanislavskij, Brecht, Grotowski, Brook, Barba e di molti altri pionieri ed eredi della ricerca sul segreto della presenza del performer in scena. Io sono partita per Bali alla ricerca di questa presenza. All'inizio ero influenzata dal concetto di pre-espressività³ della Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale (ISTA) fondata da Eugenio Barba, ma l'esperienza sul campo mi ha resa

1. ASTI, *Akademi Seni Tari Indonesia*, l'Accademia della Danza Indonesiana fu fondata nel 1967 e riconosciuta nel 1969. Nel 1988 venne equiparata ad un istituto di istruzione di terzo livello e divenne STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia, ovvero Collegio delle Arti Indonesiane), e nel 2003 divenne ISI, Institut Seni Indonesia (Istituto delle Arti Indonesiane) comprendendo programmi per magistrali e dottorati di ricerca.

2. Franco Ruffini, *I Teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996; Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000.

3. Eugenio Barba – Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale Roma*, Edizioni di Pagina, Bari 2011 (I ed. 1982).

cosciente che il corpo-mente del performer ha una conoscenza pienamente incorporata che, come sottolinea Zarrilli, coinvolge diversi domini dell'essere umano: «personal, social, ritual, aesthetic, political, cosmological»⁴. Questi domini, secondo Zarrilli, determinano il corpo in scena e devono essere presi in considerazione ai fini di una valida riflessione sulla presenza dell'attore in culture altre. Similmente deve essere preso in considerazione il corpo del ricercatore in interazione con i suoi oggetti di ricerca, come l'antropologia contemporanea suggerisce. Nel campo dell'antropologia mi riferisco in particolare al discorso iniziato da Csordas che, ispirato da Merlau-Ponty⁵ e Bourdieu⁶, propone di considerare il corpo umano come il soggetto della cultura⁷, la quale è qualcosa che «gli umani fanno intersoggettivamente attraverso la loro esperienza corporea»⁸. Csordas non solo propone l'incorporazione come paradigma dell'antropologia in senso lato, ma anche nell'ambito della ricerca sul campo, nello specifico riguardo al ricercatore. Questi, come partecipatore-osservante, è inevitabilmente parte del processo intersoggettivo di costruzione di significati e Csordas suggerisce di considerare l'analisi del suo processo di incorporazione. Come ricercatrice della performance in culture altre e della interculturalità, ciò che mi interessa di Csordas è la sua chiarezza nel superamento della dicotomia corpo-mente e nello stabilire che è la relazione con l'altro, nella sua interezza di corpo-mente, quindi la relazione tra corpi, a produrre cultura, significati. L'Antropologia Teatrale di Barba, l'approccio psicofisico alla recitazione di Zarrilli, l'antropologia e l'etnografia contemporanee mi hanno coadiuvato nella riflessione sull'incorporazione dell'alterità, sia come ricercatrice sul campo partecipante e osservante, sia come allieva praticante del *Topeng*, danza-teatro con maschere. In sintesi, in questo articolo condividerò la mia esperienza sul mio processo di incorporazione della maschera, sia come ricercatrice che come allieva. Nel contempo, descriverò il processo di incorporazione dal punto di vista dei Balinesi con cui io ho interagito nel corso degli anni, con lo scopo di far riflettere il lettore sulla esperienza intersoggettiva tra il mio corpo e quello degli interlocutori inclusi nella mia narrazione, e sull'esperienza intersoggettiva di questi ultimi nel loro contesto.

Nel tentativo di accogliere la proposta di Matera⁹, che esprime l'esigenza della descrizione dei processi di ricerca invece di limitarsi all'esposizione dei risultati, in questo articolo non forzerò una linearità narrativa che non è mai esistita nella mia quotidianità, ma cercherò di riportare i processi di apprendimento, trasformazione e avvicinamento all'altro avvenuti, a strati e per deduzione. Il corpo in

4. Phillip B. Zarrilli, *Negotiating Performance Epistemologies: knowledges "about", "in" and "for"*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXI, n. 1, 2001, pp. 31-46; p. 35.

5. Thomas J. Csordas, *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, in «Ethos», vol. XVIII, n. 1, marzo 1990, pp. 5-47; p. 7.

6. *Ibidem*.

7. *Ivi*, p. 5.

8. Ivo Quaranta, *Thomas Csordas: il paradigma dell'incorporazione*, in Vincenzo, Matera (a cura di), *Discorso sugli uomini. Prospettive antropologiche contemporanee*, UTET Università, Novara 2008, pp. 49-71; p. 56.

9. Vincenzo Matera, *L'antropologia contemporanea La diversità culturale in un mondo globale*, Feltrinelli, Milano 2017.



Figura 1 – Maschera del Sidhakarya esposta presso Rumah Topeng dan Wayang Setiadarma (Casa delle Maschere e delle Marionette Setiadarma), Mas, Bali, Indonesia, costruita da I Wayan Tangguh. Foto: Carmencita Palermo (2017).

trasformazione diventa protagonista e soggetto in cui il mio io narrante è evidente e si distingue dai punti di vista degli interlocutori sul campo. L'io delle narrazioni degli interlocutori è un filtro inevitabile e necessario. In tale maniera intendo condurre il lettore attraverso un percorso che in parte rispecchia la mia ricerca, offrendogli la possibilità di mettere insieme i tasselli della conoscenza invece di offrirla premasticata e sanitizzata. A questo scopo ho suddiviso l'articolo in quattro parti, che trattano dello stesso argomento da punti di vista diversi. Nella premessa introduco brevemente il *Topeng* balinese e narro la fascinazione del mio incontro con esso; la scoperta e l'incontro sono i primi passi della mia esperienza intersoggettiva. Poi racconto una giornata tipo del periodo più intenso di apprendimento della danza drammatica *Topeng*: l'esperienza intersoggettiva quotidiana con l'altro in un luogo altro o diverso guidato dai maestri. Nella terza parte dell'articolo condivido il risultato delle interazioni, soprattutto verbali, con alcuni dei miei maestri, mentori e altri attori-danzatori balinesi. Nell'ultima parte, il discorso sull'incorporazione della maschera rivela la produzione di significati nell'ambito del discorso sull'identità balinese. Una breve conclusione propone una mia riflessione personale.

Premessa

Il *Topeng*, che in indonesiano significa sia maschera (oggetto) che genere di teatro-danza con maschera, è diffuso in diverse parti dell'Indonesia. In balinese maschera si dice *tapel*, mentre con il termine *Topeng* o *Tari Topeng* si fa riferimento a una forma di teatro-danza che principalmente racconta le storie dei *Babad*, *Usana Bali* e *Usana Giava*. Queste sono cronache semi-leggendarie di re e reami nel periodo

di conquista di Bali da parte di Giava avvenuta nella metà del XIV secolo e degli eventi e trasformazioni a seguito della migrazione delle corti feudali di Giava orientale, Majapahit, a Bali per sfuggire dall'invasione islamica nel XV e XVI secolo. Le origini del *Topeng* balinese non sono certe. Maschere e *gamelan* (orchestra) sono citati nell'896 d.c. in antichi manoscritti, i *Prasasti Bebetin*¹⁰, ma non si sa se queste maschere siano dello stesso tipo di quelle che vengono utilizzate per il *Topeng*. Bandem e Rembang¹¹ suggeriscono di far riferimento al Babad Blahbatuh per capire le origini del *Topeng*. Le cronache di Blahbatuh raccontano le vicende della dinastia Jelantik dal XV al XVII e indicano che nel 1552 delle maschere giunsero alla corte balinese di Gelgel (ora Blahabatuh) come parte del bottino di guerra portato dal primo ministro I Gusti Pesimbangan dopo aver sconfitto il re di Blambangan di Giava orientale, affiliato alla grande dinastia di Majapahit. La maggior parte dei Balinesi si considera discendere da quel periodo. Dopo quasi un secolo, per celebrare quella conquista, vennero usate da I Gusti Pering Jelantik, diretto discendente del primo ministro che conquistò Blambangan¹². La tecnica di canta-storie e la musica erano gli elementi principali di questi primi *Topeng*. La pratica del *Topeng* balinese sembra che si sia evoluta dalla fine del XVII secolo senza interruzioni raccontando gesta di diversi periodi storici-mitologici in cui erano coinvolte le corti balinesi o dei loro discendenti. Le storie delle guerre tra i regni di Majapahit e i Balinesi del XV secolo o le avventure del principe Panji dalle incredibili storie di amore e di guerra del XII secolo sono ancora raccontate, non più presso le corti ma in occasioni di cerimonie religiose nei templi dei villaggi e delle case. I personaggi di corte come il Primo Ministro, *Patih*, o il Vecchio, *Tua*, non parlano; si esprimono attraverso la danza e i gesti. In particolare i gesti del principe, il *Dalem* o *Arsa Wijaya*, vengono interpretati dai servi di corte, il *Penasar Kelihan* (detto anche *Kartala*) e il *Wijil* (detto anche *Penasar Cenikan* o *Punta*). Le gloriose storie del passato cedono la scena ai personaggi comici, i *bondres*, che raccontano della quotidianità del popolo o commentano le più recenti vicende politiche. Le lingue usate cambiano a seconda dell'epoca narrata e del personaggio: sanscrito, antico giavanese o *kakawin*, balinese e, a volte, indonesiano si intrecciano. Musica, gesto, narrazione, danza, attori, pubblico diventano tutt'uno nell'attraversare con disinvoltura ponti spazio-temporali.

Ci sono vari tipi di *Topeng* che cambiano nome a seconda della loro funzione e del numero degli attori-danzatori coinvolti: il *Topeng Pajegan* o *Sidhakarya* è considerato parte integrante delle celebrazioni religiose e avviene nella parte più interna dei templi. *Topeng Panca* e *Topeng Prembon* possono essere parte delle cerimonie religiose come intrattenimento serale e sono caratterizzati dalla presenza di più danzatori-attori. Nel *Prembon* c'è la presenza di donne che in genere non usano le maschere:

10. I Wayan Dibia - Rucina Ballinger, *Balinese Dance, Drama and Music*, Periplus Edition, Singapore 2004.

11. I Made Bandem – I Nyoman Rembang, *Perkembangan Topeng-Bali Sebagai Seni Pertunjukan*, Denpasar, Proyek Penggalan, Penbinaan, Pengembangan Seni Klasik/Tradisional dan Kesenian Baru, 1976.

12. I Made Bandem – Fredrik E. deBoer, *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition*, Oxford University Press, Kuala Lumpur 1995 (I ed. 1981).



Figura 2 – *Penasar Kelihan* (a sinistra) e *Penasar Cenikan* (a destra). Maschere esposte presso Rumah Topeng dan Wayang Setiadarma (Casa delle Maschere e delle Marionette Setiadarma), Mas, Bal, Indonesia, costruite da I Wayan Tangguh. Foto: Carmencita Palermo (2017).

interpretando personaggi di corte, come il principe o personaggi comici, o come le serve, seguendo lo stile di teatro-danza *Arja*, in cui il dialogo cantato prevale. Il *Topeng*, per la sua funzione didattica basata sulla comicità, è anche usato per diffondere la presenza di servizi sociali e umanitari o promuovere candidati politici.

Ho visto il primo spettacolo di *Topeng* in Italia nel 1990, a Bologna, in occasione della Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale. Allora l'italiano Pino Confessa¹³ faceva parte del gruppo dei Balinesi e partecipò allo spettacolo di *Topeng* indossando delle mezze maschere comiche, *bondres*, e facendo da ponte tra le culture. Quel primo incontro ha acceso la mia curiosità e mi ha fatto immaginare che il *Topeng* fosse una specie di Commedia dell'Arte ancora radicata nel contesto sociale. Fui fulminata dall'esotico altro così come altri danzatori, attori e come i padri della regia del primo '900. Già avevo studiato il teatro-danza balinese durante un corso al DAMS, ma quell'incontro mi ha fatto desiderare di occuparmi dello spettacolo a Bali per la mia tesi, che ho deciso di scrivere sul *Kecak*, una forma di danza drammatica che usa un coro al posto degli strumenti musicali. Tra il 1993 e il 1994 ho condotto la mia prima ricerca sul campo e, nonostante fossi concentrata sull'argomento della mia tesi, il fascino

13. Giuseppe (Pino) Confessa è un attore di Commedia dell'Arte che negli anni '70 decise di incamminarsi verso oriente intrattenendo il pubblico di diverse culture con la maschera di Pulcinella e le sue canzoni. Nel 1978 giunse a Giacarta, dopodiché frequentò per vari mesi le comunità italiane del Western Australia ed era ben deciso ad accettare un invito a insegnare presso un'università australiana (a Perth) quando, invece, rientrato in Indonesia, rimase a Bali agli inizi degli anni '80. L'incontro con i maestri di *Topeng* balinese produsse diversi personaggi in maschera che Pino Confessa ha usato durante i *Topeng* cerimoniali a cui ha partecipato molto spesso. Nel contempo era docente presso l'Istituto delle Arti Indonesiane di Denpasar e consulente dei vari ricercatori e artisti italiani che sono passati dall'isola, come Ferruccio Marotti, Vito Di Bernardi ed Eugenio Barba. Oggi, console onorario italiano, continua di tanto in tanto a indossare le sue maschere ed essere un ponte tra culture.



Figura 3 – Pino Confessa, al centro, seduto su una valigia, indossa una mezza maschera parte di un *Topeng Sidhakarya* in occasione di una cerimonia di cremazione di massa a Tampaksiring, Gianyar, Bali, Indonesia. Foto: Carmencita Palermo (1995).

del *Topeng* prevalse, così ho cominciato a costruire maschere e a imparare la tecnica della danza. I sei mesi di ricerca sul campo per la tesi non erano sufficienti per carpire come far vivere le maschere, così, dopo la discussione della tesi nel 1994, sono ripartita per Bali grazie ad una borsa di studio del governo indonesiano Darmasiswa, che mi dava l'opportunità di frequentare l'Istituto delle Arti Indonesiane. Mi allenavo intensamente seguendo le lezioni presso l'Istituto, ma imparavo soprattutto nei villaggi. Con i maestri dell'Istituto imparavo partendo dalla tecnica: passi e transizioni venivano composti in coreografie. Nei villaggi imparavo le coreografie, le ripetevo incessantemente senza dover capire, con lo scopo di trasformare il mio corpo in un corpo altro, capace di diventare personaggi di tempi lontani. Con alcuni maestri apprendevo le storie, discutevo di filosofia.

Parte importantissima del percorso di apprendimento era (ed è) la partecipazione allo spettacolo. Maestri e danzatori-attori a me coetanei mi invitavano a danzare con loro, proponendomi la stessa modalità attraverso la quale loro stessi avevano imparato dai loro maestri: loro avevano imparato facendo. È importante sottolineare che io non sono stata la prima allieva non balinese inclusa nelle cerimonie: tutti coloro che come me decidono di studiare sul campo il *Topeng* o altre forme di danza-teatro balinese, vengono coinvolti dai loro maestri, come testimoniano i ricercatori dagli anni '70 sino ai no-

stri giorni¹⁴. Seguendo Csordas¹⁵, narrerò aspetti del processo di apprendimento e ricerca sul campo che coinvolgono il mio corpo. L'esperienza personale di ricerca in cui l'io narrante diventa un filtro esplicito dell'esperienza dell'incontro con una cultura altra, di una pratica teatrale altra, è la scelta che permette al lettore di cogliere aspetti del sé dell'investigatore nel processo intersoggettivo con l'altro. La mia narrazione di un evento specifico nella mia quotidianità a Bali, arricchita da particolari che ho appreso durante l'evento e a seguito dell'evento stesso, potrà fornire informazioni generali sulla pratica del *Topeng* nel contesto rituale, ma anche sul processo del mio apprendimento sul campo. Il mio racconto si riferisce a una delle occasioni in cui sono stata invitata da uno dei miei maestri, I Made Sija¹⁶, a partecipare a una cerimonia. È un racconto in parte intimo, poiché tratta della mia relazione con il processo di apprendimento, ma anche tecnico-informativo sulle cerimonie religiose a Bali. Dopo più di vent'anni tante cose son cambiate: tutti hanno un frigorifero, uno o due cellulari, e anche Made Sija, a circa 85 anni, ha imparato a far scorrere le immagini sui tablet dei nipoti, ma la pratica del *Topeng* non solo è rimasta, ma è ancora più diffusa. Quello che segue è il racconto di una giornata di apprendimento del *Topeng*.

Il racconto. Appunti di un giorno di ricerca sul campo: Bali, anno 1995.

Made Sija mi ha invitato a danzare con lui il *Topeng Sidhakarya*: mi ha dato appuntamento alle 7.00 del mattino a casa sua, a Bona. Un po' presto, penso: naturalmente l'ora in cui verranno a prenderci non sarà quella (a Bali gli appuntamenti slittano sempre di parecchio), ma per non rischiare lascio la mia casa di Batuan verso le 7.15 per arrivare a Bona alle 7.30. Sono in motocicletta, indosso il vestito tradizionale, il *kain* (una stoffa che si avvolge ai fianchi) e la *kebaya* (una blusa in broccato con cinta di stoffa). Trasporto una borsa con il costume e un *katung* (cesto in bambù con coperchio) con le mie maschere. È ben chiaro ciò che sto andando a fare, ma tutti i vicini mi chiedono «*ke ki jo* (dove stai andando)?». Non occorre neanche rispondere, un sorriso è più che sufficiente: domandare dove si sta andando è una maniera di instaurare un contatto, un atto di gentilezza pari a un buongiorno tra i condomini di un palazzo che si incontrano sulle scale. Nel rispondere non si deve iniziare una

14. John Emigh, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996; Deborah Dunn, *Topeng Pajegan: The Mask Dance of Bali*, PhD dissertation, Union Graduate School, Cincinnati 1983; Jennifer Goodlander, *Women in the Shadows Gender, Puppets, and the Power of Tradition in Bali*, Ohio University Press, Athens 2016.

15. Thomas J. Csordas, *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, cit., pp. 5-47.

16. I nomi balinesi seguono complesse regole che dipendono dal *warna* (termine che corrisponde vagamente a "casta") di appartenenza e dall'ordine di nascita. In questo caso la lettera che precede il nome indica il genere: I maschile; Ni femminile che nel corso di questo articolo specifico solo la prima volta che menziono un nome. Indicare il nome per intero è un uso molto formale; nel quotidiano in genere si usa *bapak/pak*, padre o signore, e *ibu*, madre o signora, per cui se io mi rivolgo a I Made Sija o parlo di lui uso *pak Sija* o *pak Made* o in famiglia solo *bapak*. In altri contesti ci si può riferire a I Made Sija usando termini specifici che descrivono il suo ruolo di performer, esperto in cerimonie e altro. In generale, al di là della complessità dell'uso dei nomi, bisogna ricordare che il contesto determina il nome di riferimento di una persona.



Figura 4 – Abitazione di I Made Sija a Bona, Gianyar, Bali, Indonesia. Lui è seduto sulla destra, impegnato a costruire una maschera. Foto: Carmencita Palermo (1994).

conversazione, ma è bene dire qualcosa, qualsiasi cosa come indicare la direzione e via, in mezzo al traffico mattutino, immerso nel luminoso verde dei campi di riso.

Bona è il villaggio in cui sono vissuta quando iniziai le mie ricerche a Bali per la tesi di laurea nel 1993 e Made Sija è il danzatore-attore e marionettista che mi conosce da più tempo in quest'isola. Casa sua, che si riempie sempre più di nipotini, mi è particolarmente familiare. La casa di Bali non è un luogo chiuso, ma uno spazio delimitato da mura che racchiudono diverse costruzioni, compreso il tempio di famiglia. Quando arrivo, Made Sija si è appena svegliato. Bere del tè e mangiare dolcetti di riso glutinoso e frutta, che lui ha ricevuto la sera precedente dopo aver rappresentato il *Wayang Kulit* (teatro delle ombre), è d'obbligo. Arriva un ospite di un altro villaggio che incomincia a farmi le solite domande di rito: come mi chiamo, da dove vengo, se sono sposata. È venuto a chiedere a Made Sija, se potrà danzare per la sua famiglia in occasione di un matrimonio.

Made Sija mi indica la borsa del costume: non è ancora pronta. Così metto in ordine il suo costume, controllo le maschere e i copricapi che sono dentro il suo *katung*: c'è qualcosa da riparare. Ore 8,30: sono venuti a prenderci! Carichiamo tutto in un camioncino. Io mi siedo sul sedile davanti insieme a Made Sija. Non chiedo nulla della meta, aspetto. L'autista sembra essere molto curioso circa la mia presenza e così si chiacchiera per tutto il percorso. Arriviamo in una casa a Denpasar, ci accolgono



Figura 5 – *Pemiusan*-Denpasar, Bali, Indonesia. Foto: Carmencita Palermo (1995).

sotto il porticato delle camere da letto. Caffè, tè, dolcetti di riso sono per noi.

Tutti sono occupatissimi. Decine di persone si muovono nell'area della casa compiendo offerte, cucinando, preparando gli strumenti dell'orchestra: una confusione molto ben organizzata. E intanto bevo il tè, mangio il delizioso dolce fatto di farina di cocco e zucchero di canna. Tra tutto quel via vai, salta all'occhio il contrasto tra l'oro delle stoffe con cui decorano lo spazio e la povertà delle costruzioni. Durante una cerimonia la casa si trasforma totalmente; non solo si abbellisce, si orna con cura, ma si arricchisce di altre strutture: una struttura di bambù, simile a una piccola torre, riempita con foglie di palma mirabilmente intrecciate, viene posta tra due stanze. È il *Pemiusan*, il luogo sacro da dove il *Pedanta*, il sacerdote di casta alta, officerà la cerimonia. Si delimitano gli spazi per le offerte e per il lavoro. Osservare la molteplicità dei colori, la gente in movimento, annusare l'odore del sangue di polli e maiali misto a quello dell'incenso e dei fiori, non mi basta più: mi viene voglia di sapere che cerimonia è quella. Accanto a me c'è il figlio di Made Sija, I Wayan Sira, che dovrà rappresentare il *Wayang Lemah*, una forma cerimoniale di teatro delle ombre senza schermo rappresentata di giorno, e chiedo a lui.

La contemporaneità del *Topeng* e del *Wayang Lemah* è già un segno che la cerimonia in corso è di un certo livello. Wayan Sira mi riferisce che quella è una cerimonia *Butha Yadnya* e più precisamente una

Caru Panca Sanak. La lettura di Eiseman mi fa contestualizzare questo evento specifico: *Butha Yadnya* è una delle cerimonie *Panca Yadnya* (i cinque sacrifici sacri) che i Balinesi devono compiere nel corso della loro vita. Le altre sono: *Dewa Yadnya*, il sacrificio alle divinità durante le cerimonie dei templi; *Rsi Yadnya*, per la consacrazione dei sacerdoti; *Pitra Yadnya*, per gli antenati e gli spiriti dei morti; *Manusa Yadnya*, quella dei riti di passaggio che segnano la vita del Balinese. Il *Butha Yadnya* è considerato il sacrificio di sangue alla natura e agli spiriti della terra. L'azione in sé viene chiamata *ngaturang caru*, dove *caru* significa scopo fondamentale, e il grado di esso dipende dal tipo di cerimonia che deve essere celebrata. Il più basso è il *Caru Eka Sata*, in cui le offerte consistono in una gallina con cinque colori differenti (bianco, nero, rosso, giallo e un misto di colori). Se al sacrificio si aggiunge un cane (con colori specifici), esso si chiama *Caru Panca Sanak*, come nel nostro caso. Aggiungendo un bufalo, il *caru* si chiama *Caru Panca Kelud* e *Tawar Gentuh* e via dicendo: il *caru* assume funzione e nome diverso a seconda dell'animale sacrificato. Dal *Caru Panca Sanak* ai *caru* di grado più alto, è necessario includere tra le offerte un *Topeng Pajegan* o *Sidhakarya* e un *Wayang Lemah*¹⁷. E improvvisamente tutti si abbassano o si siedono. Eccola, sta arrivando: Ida Jeru Sri, la sacerdotessa che officerà la cerimonia. Il suo ingresso è preceduto da alcuni assistenti che portano gli strumenti del suo lavoro. Nessuno deve superare la sua testa con il proprio corpo, lei, dall'alto del *Pemiusan*, darà il via alla cerimonia vera e propria. Il *gamelan*, l'orchestra, incomincia a suonare; è tempo di affrettarsi a indossare il costume. Cambiarmi in pubblico è diventata un'arte: allento il mio *kain*, lo sollevo dai fianchi e lo porto sotto le ascelle, sfilo da sotto il *kain* la *kebaya*, poi indosso una maglietta e i pantaloni bianchi sempre coperta dal *kain*. Tutti gli occhi sono puntati su di me: io, donna occidentale di pelle bianca che danzo! Attorno ai polpacci metto gli *stewel*; da sotto le ascelle, con l'aiuto del *sabuk* che mi comprime la cassa toracica, fisso il *kamben*, una stoffa di cotone bianco che arriva poco sopra alle ginocchia e si chiude davanti con grandi pieghe, fermata da una cintura. Mi faccio aiutare per mettere il *keris* dietro la schiena e qui incomincio a sentirmi proprio scomoda; spalle bloccate indietro e ascelle doloranti, se non alzo e chiudo le scapole. Ma non ho ancora finito: devo chiedere di nuovo aiuto per indossare il *saput*, serie di strisce di stoffe multicolori cucite insieme e decorate con intarsi dorati. La corda che lo fissa sotto le ascelle stringe ulteriormente la cassa toracica. E poi un giacchino di velluto nero cui applico delle polsiere sempre in velluto, ricamate con perline di vetro. Aggiungo altri pezzi per dar volume e colore e alla fine, un grosso collare fatto di spugna ricoperto di velluto e ricamato, il *bapang*, che mi fa sparire il collo. Trasformazione quasi compiuta: manca la maschera e il copricapo. Ancora non so cosa danzerò!

Guardo Made Sija: anche lui ha finito di indossare il costume. Rivolto verso il *katung*, invoca gli antenati affinché si "svegliano" per danzare; le parole che pronuncia sono mantra in *kakawin*, giavanese antico, un linguaggio poetico e religioso. Anch'io devo aprire il mio *katung*, sistemo le mie maschere

17. Fred B. Eiseman – Margaret H. Eiseman, *Bali: Sekala and Niskala: Essays on Religion, Ritual and Art*, vol. I, Calif Periplus Editions, Berkeley 1996 (I ed. 1989).

e aiuto lui. Prima di indossare una maschera, Made Sija la guarda a lungo, la bagna con il suo sudore accostando il viso al legno o, prendendo il sudore della fronte con le dita, lo strofina sulla superficie. Questo “passaggio” di sudore aiuta la maschera a prendere vita e se io sono lì a guardarlo, i semplici gesti si amplificano: è la sua maniera per sottolineare la loro importanza; sono gesti che anch'io dovrò compiere. Gli altri maestri che seguo non fanno così: in genere spruzzano l'acqua sacra (*tirta*) sulle maschere e su sé stessi usando dei fiori, per poi inalare e far inalare alle maschere l'incenso fumante, mentre pronunciano i mantra per chiedere la benedizione divina per lo spettacolo: il fiore è il simbolo di Shiva, l'acqua di Visnu e l'incenso che brucia, di Brahma.

Al suono del *gamelan gong kebyar* si aggiunge quello del *gender*, strumenti che accompagnano il *Wayang Lemah*. Lo spazio per la danza è pronto: un piano rialzato dove deporre i *katung* e una tenda che si apre in direzione della montagna sacra, il Gunung Agung, sede degli dei e degli antenati Majapahit. Il danzatore-attore, danzando, viene “visitato” dall'antenato e *taksu* è la capacità di ricevere questa presenza. Quella che noi chiamiamo “presenza scenica” viene raggiunta non solo attraverso un lungo training fisico, ma anche grazie a un percorso spirituale. Non bisogna considerare la “visita” degli antenati come mezzo che conduce alla trance; con la visitazione il danzatore cerca quello che molti chiamano l'ispirazione divina¹⁸. Il Gunung Agung, il grande vulcano che domina l'orizzonte dell'isola, è un punto di riferimento non solo in occasione di una danza o di una cerimonia, ma è il punto fisso per l'orientamento. L'orientamento spaziale balinese è determinato dal concetto comunemente riconosciuto del *Tri Hita Karana* che detta l'armonia tra la dimensione umana, quella della natura e quella degli antenati e delle divinità. Questo concetto è legato alla cosmologia balinese secondo la quale gli spazi sacri sono in alto, quindi le montagne, tutte le alture, e in particolare il Gunung Agung (il monte/vulcano Agung) sono nella direzione denominata *kaja*. Gli spazi abitati dalle entità che creano disordine sono situati verso l'oceano, verso il basso, direzione denominata *kelod*. Tra queste due dimensioni c'è uno spazio di mezzo abitato dagli esseri umani, la cui salute e la cui vita, dipendono dall'equilibrio che risulta dalla tensione verso l'alto, *kaja*, e quella verso il basso, *kelod*. Due tensioni opposte in lotta continua che creano una dimensione per gli esseri umani: il cessare della lotta o una maggiore forza dall'una o dall'altra parte comprometterebbe la stessa esistenza della natura umana. È la compresenza degli opposti che permette una vita armoniosa piuttosto che la sconfitta di una delle parti.

Ogni costruzione abitata dai Balinesi rispetta l'orientamento spaziale necessario al mantenimento dell'equilibrio: in una casa il piccolo tempio di famiglia, il *Parhayangan*, è in direzione *kaja*. Il *Pawnga*, la zona in cui la gente vive, sta tra il tempio e il *Palemahan*, l'area destinata ai rifiuti e alle cose sporche, in

18. Judy Slattum, *Mask of Bali: Spirit of an Ancient Drama*. Chronicle Books, San Francisco 2003 (I ed. 1992), p. 37; Elizabeth Young, *Topeng in Bali: Change and Continuity in a Traditional Drama Genre*, PhD dissertation, University of California 1980, p. 1.



Figura 6 – L'autrice con la maschera del *Topeng Dalem*, I Made Sija sulla destra con la maschera del *Penasar Kelihan*. Bali, Indonesia. Foto: Kerensa Johnson (1995).

direzione *kelod*. Anche il corpo ha un suo *kaja* e un suo *kelod*. Basta osservare come nei villaggi i Balinesi stendono la biancheria ad asciugare: biancheria intima, pantaloni, gonne, tutto ciò che viene indossato dalla cintola in giù è steso per terra o in un piano molto basso, affinché la testa di un passante, che è *kaja* (in alto, verso il vulcano Agung) non entri in contatto con indumenti della zona *kelod* (basso, verso il mare). Stesse regole vengono seguite nel disporre la biancheria nell'armadio o solo nel sistemarle sul letto. Questo sarà sicuramente con la parte del cuscino verso *kaja*. Rompere le regole vuol dire compromettere l'equilibrio, cioè causare malattie.

Riscontriamo gli stessi principi nel corpo di I Wayan Dibia durante le sue dimostrazioni di lavoro ai visitatori stranieri presso l'Istituto delle Arti Indonesiane: la costante tensione che il capo ha verso l'alto (*kaja*) e che la zona pubica e gambe hanno verso il basso (*kelod*), permettono al tronco, all'area di mezzo, di muoversi parallelamente al piano. Solo nei personaggi negativi le parti della zona *kelod* (gambe) invadono le parti della zona *kaja* (testa): è lì che si rompe l'equilibrio, è lì che si rivela il 'negativo', è lì che c'è quello che gli occidentali, in mancanza di termini adeguati, definiscono demoniaco, ma che è, in realtà, una qualità opposta e, come tale, necessaria per mantenere l'equilibrio.

Made Sija prende in mano la maschera del *Topeng Keras* o *Patih*, il Primo Ministro. Questo è uno dei caratteri stereotipati di corte con maschera intera (copre interamente il viso) che si esprime esclusivamente attraverso la danza. Con essa ha inizio la sezione introduttiva chiamata *pengeleambar*. Io danzerò la seconda maschera, il *Topeng Keras Lucu*, detto anche *Boes*: è un personaggio forte e buffo che invano cerca di dimostrare la propria potenza fisica. Mentre aiuto Made Sija a indossare maschera e *gelungan*, il copricapo (questi sono gli unici elementi del costume che cambiano durante il corso della danza drammatica), egli mi raccomanda di osservare la sua danza. Mi fa sempre questa raccomandazione, perché in seguito mi farà domande su come ha danzato e soprattutto mi chiederà cosa non mi è piaciuto. Quello che cerca di trasmettermi è l'importanza di esprimere forza ed energia con piccolissimi movimenti. Non bisogna farsi guidare dalla musica dal ritmo serrato, ma bisogna guidarla e usarla. Se lo guardo con attenzione io lo vedo danzare senza danzare: pochissimi movimenti di grande forza trasformano un "pezzo di legno" rossastro con due occhi sporgenti in un *Patih* del periodo Majapahit.

Tocca a me: indosso maschera e parrucca. Vado dietro la tenda e, seduta sul ripiano, sono pronta a scuoterla a ritmo della musica. Io seguo il ritmo, ma nel contempo sono io a determinarlo. Per questo pezzo la melodia è costituita da otto note che si ripetono ciclicamente, ma non per questo è monotona. Non c'è una coreografia fissa, la danza è in buona parte improvvisata e la melodia cambia a seconda dello stile della zona. Io a un certo punto della melodia posso dare un segnale con la mano o con tutto il corpo per chiedere un accento, un *angsel*, un momento più forte o più dolce; questo segnale viene colto dal percussionista principale (ve ne sono due) il quale, a sua volta, dà il segnale al resto dell'orchestra *gamelan*. Questi *angsel*, brevi o lunghi, costruiscono la dinamica dei movimenti e le sequenze della danza: la musica e la danza sono il risultato del dialogo tra danzatore, percussionista e orchestra. Sotto l'occhio vigile di Made Sija cerco di non strafare, cioè di non puntare troppo sulla comicità della maschera. Questo è un personaggio un po' eccentrico che non deve rispettare i canoni della tecnica: la sua gestualità goffa può raccontare problemi di partenza della moto o litigare con il pubblico e fare dispetti. Contenere l'improvvisazione è il mio compito più importante. Io finisco in meno di dieci minuti: la sensazione di caldo aumenta; dietro la tenda mi dà il cambio Made Sija con il *Topeng Tua*, il vecchio. È una maschera che lui stesso ha costruito 30 anni fa circa; ha anche un buco! Questo vecchio è un *pedanda*, un sacerdote di casta alta: poche rughe e occhi non molto grandi. Made Sija usa questo personaggio per entrare in contatto con i bambini, molti dei quali hanno paura delle maschere: durante la danza ne avvicina qualcuno, dà loro dei dolci.

E intanto il suono del *gender* si mescola a quello del *gamelan*: la voce del *dalang* che muovendo le marionette narra le storie del Mahabharata seguito solo da spettatori divini, si confonde con il *kidung* cantato dalle donne. Dall'alto della piccola torre la sacerdotessa con incenso invoca gli spiriti della direzione *kaja*, mentre con il suono della *genta*, la campanella, allontana quelli della direzione *kelod*; seguono i mudra, mantra e fiori che, dopo averne fatto uso, vengono lanciati con un gesto per i Balinesi

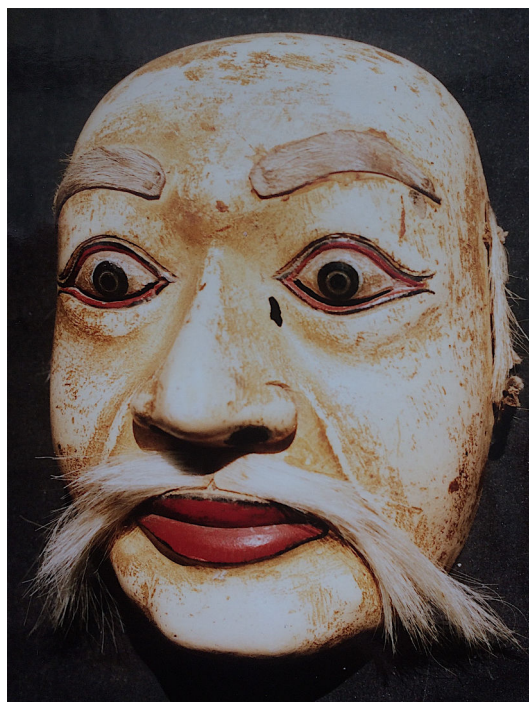


Figura 7 – Maschera: *Topeng Tua* costruita da I Made Sija. Foto: Carmencita Palermo (1995).

automatico che parte dall'indice e dal medio della mano.

Made Sija ha già concluso la danza del vecchio con cui si chiude il *pengelembar*. La terminologia viene codificata dalle scuole come la STSI, l'Università delle arti indonesiane, ma non sempre ciò che si impara in una scuola, che tende a fissare e universalizzare l'uso delle regole, coincide con ciò che fanno i maestri dei villaggi. Presso la STSI insegnanti e studenti mi insegnano che le coreografie dei personaggi del *pengelembar* si basano sui principi e la tecnica della danza balinese, che identifica quattro generi di movimenti: *agem*, posizioni di base da fermo; *tandang*, camminate; *tangkis*, movimenti di transizione; *tagkep*, espressioni. Stabilire l'origine del vocabolario dei movimenti è azzardato, ma come il mio maestro del villaggio di Batuan, I Ketut Kantor¹⁹, spesso sottolinea, si può dire che esso in buona parte deriva dalla natura (battito di ali di uno specifico uccello, posizione del tronco di un albero etc.), dalla stilizzazione di movimenti quotidiani e dell'arte marziale indonesiana *Silat*, e dai mudra. Ketut Kantor ha sempre creduto che il vocabolario della danza si sia codificato attraverso la danza drammatica delle corti giavanesi-balinesi *Gambuh*. Per esempio *mungka lawang*, aprire la porta, cioè la tenda che rivela la maschera; *ulap ulap*, il guardare inchinando in diagonale la testa e parte del torso e ritornare in verticale accompagnando il movimento con un gesto delle braccia e delle mani, come a formare una cornice attraverso cui scrutare l'orizzonte; *ngagem chakra*, gomiti indietro paralleli chiusi al torso con

19. Ketut Kantor (decédéuto nel 2008) è stato pittore, danzatore-attore di *Topeng* e *Gambuh*, ed era figlio del famosissimo danzatore I Nyoman Kakul.

le mani sotto il torace e pollice e indice uniti a cerchio come quando il *pedanda* in posizione mudra prende il fiore con una mano e con l'altra suona il *genta*.

Aiuto Made Sija a cambiare maschera. Ora indossa il *penasar kelihan*, il servo dalla mezza maschera che lascia il labbro inferiore libero. Inizia la parte del *Topeng* chiamata *Malampahan*, in cui si narra la storia vera e propria tratta dai *Babad*, le cronache dei re. Si sente cantare il *penasar kelihan* in *kakawin*; entra in scena molto sicuro di sé, quasi borioso e dopo una danza introduttiva continua a cantare in *kakawin* le lodi del principe. Se questo fosse un *Topeng panca*, in cui sono coinvolti più danzatori-attori, il *penasar kelihan* sarebbe affiancato dal fratello minore, il *penasar cenikan* o *Wijil* o *Punta*, che in genere traduce in balinese i testi in *kakawin* per rendere comprensibile la storia al pubblico; in questo caso il *penasar kelihan* deve tradurre se stesso.

Dopo la lunga presentazione, il principe o re/raja, il *Topeng Dalem*, è pronto ad aprire la tenda, e tocca di nuovo a me. Apro la tenda, come se fossero le porte della reggia, stando seduta sul ripiano e Made Sija, come *penasar*, in contrasto con il principe, è seduto a terra. Incomincio a muovermi seguendo la coreografia: tutti i movimenti della testa, braccia e torso sono piccolissimi, compiuti ritenendo l'energia per esprimere al meglio regalità, grazia e forza. Una prima sessione di movimenti detta *pengak-sana* (saluto) serve alla preghiera: con i gesti tratti dai mudra il principe prega per sé, gli antenati, i figli, i nipoti e per il popolo. I gesti sono accompagnati dal canto del *penasar* che così facendo li traduce. Quando il *Dalem* si alza e avanza, il *penasar* va dietro; prima c'è una danza a ritmo lento e poi veloce, i due si scambiano di posto; è un vero e proprio dialogo in cui il principe parla con gesti tradotti dal *penasar*.

La mia uscita è rallentata dal continuo passaggio delle donne della casa in processione. Mentre il *penasar* continua a narrare, una delle donne intinge di sangue di gallina le mura della casa, soprattutto gli ingressi. Anche i suoni sono aumentati: a quelli già esistenti se ne sono sovrapposti altri. Se non sapessi che tutti i presenti seguono i segnali di Ida Jeru Sri, leggerei tutto quel via vai come confusione.

Made Sija cambia maschera: un *bondres*, un personaggio comico a lui caro, un po' scimmia un po' uomo. Tra le tante storie che racconta fa delle battute sulla svalutazione della rupia. La storia tratta dai *Babad* diventa un pretesto per parlare degli eventi contemporanei: è un canovaccio, un binario che guida l'improvvisazione toccando la quotidianità, a volte scurrile, a volte grave come la crisi economico-politica dell'Indonesia. Il danzatore-attore non deve solo intrattenere il pubblico, ma deve trasmettere insegnamenti d'ordine religioso, morale e anche politico, deve infondere il senso critico alla comunità.

Un'altra maschera che Made Sija indossa è il *bondres tugek* un personaggio comico femminile: un sessantenne si trasforma in una donna quasi bella. Con questa maschera lui chiede al *gamelan* di suonare un *Rejang*, la musica per una danza femminile che in genere viene offerta agli spiriti degli antenati durante i festival dei templi. Incomincia a danzare come una fanciulla aggraziata e poi insegna alcuni passi a una ragazza del pubblico che si presta timidamente al gioco. Ma ecco che arriva il pezzo

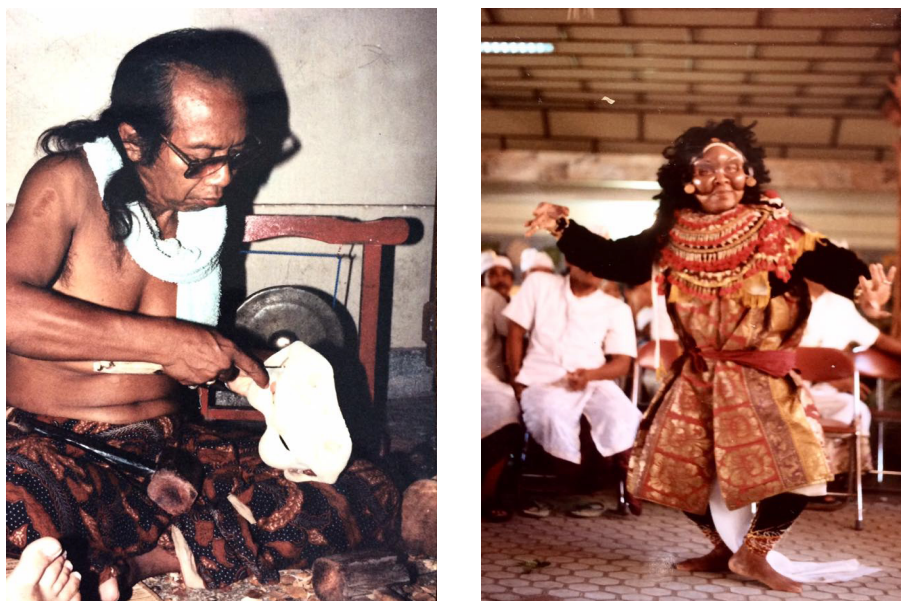


Figura 8 – Sulla sinistra I Made Sidia mentre costruisce una maschera *bondres Tugek* (nella sua casa a Bona, Gianyar, Bali, Indonesia 1994). Sulla destra I Made Sija indossa la maschera *bondres Tugek* (a Denpasar, Bali, Indonesia 1995). Foto: Carmencita Palermo.

che più mi piace: si trasforma in una danzatrice di *Joged*, una danza di corteggiamento durante la quale Made Sija invita vigorosamente uomini e ragazzi presentando un corteggiamento un po' spinto.

Il gioco viene interrotto dalla sacerdotessa che dà via alla preghiera finale a cui Made Sija deve partecipare con la maschera del *Sidhakarya*, colui che completa con successo la cerimonia: senza questa maschera la cerimonia perderebbe validità. Bianca, con gran denti ben visibili dalla bocca aperta, la maschera incute gran paura nei bambini. Il *Sidhakarya* si avvicina ad alcuni di loro, prende in braccio i più piccoli e li porta nell'area della danza. A uno a uno fa loro delle domande e se rispondono ricevono i *kepeng*, le monete di origine cinese che oggi vengono usate come parte delle offerte. Il *Sidhakarya* con incenso, acqua sacra, fiori compie le ultime offerte anche all'interno del tempio di famiglia, alla fine delle quali lo spazio della danza si riempie di gente che seduta prega.

Riponendo le maschere e chiudendo il *katung*, Made Sija invoca di nuovo gli antenati con fiori, acqua e incenso e si accomiata ringraziandoli per la loro venuta, chiedendo scusa per eventuali errori involontari: gli spiriti ritornano nelle loro case divine. Sono già le 11.40: la sacerdotessa va via, il padrone di casa porge a Made Sija parte delle offerte in cibo e del denaro e invita tutti noi a pranzare. In un'altra zona della casa è pronta una lunga tavola imbandita di cibo: riso, verdura, uova e tanto maiale (il maiale è una delle offerte principali). Delle ragazze ci porgono il piatto, l'acqua e la frutta. Si consuma tutto molto velocemente e si va via tra sorrisi e i ringraziamenti dei padroni di casa.

Lungo la via di ritorno Made Sija incomincia a commentare come ho danzato chiedendomi, come

sempre, cosa ho visto nel suo modo di danzare. Sembra contento dei miei progressi, soprattutto per quanto riguarda il *Topeng Keras Lucu*: ho smesso di esagerare nelle azioni, di ingigantire continuamente i movimenti. Addebita il cambiamento all'approfondimento che sto facendo nello studio del *Topeng Dalem*. Presto si arriva a Bona. Made Sija ha degli ospiti che lo attendono da un paio d'ore; io non mi trattengo.

In motocicletta percorro la strada verso Batuan; incomincio a pensare alle cose da fare: andare in città a Denpasar, la lezione di danza con I Ketut Kantor a Batuan, ma prima devo andare a Singapadu per sollecitare la costruzione di una maschera.

Incorporazione: dal racconto del sé al racconto dell'altro²⁰

Ho trascorso mesi, anni ad ascoltare senza capire, seguire senza chiedere e senza dover necessariamente pensare a creare un prodotto finale per condividere la mia esperienza; ero concentrata a imparare, a vivere. L'imitazione di coloro che mi circondavano nella quotidianità e nell'allenamento per la danza hanno cambiato il mio corpo lentamente e, come una bambina ai primi passi, ha nutrito la mia intelligenza corporea cinestetica²¹. Con quel corpo in trasformazione mi sedevo a terra per ore a gambe incrociate per suonare uno strumento, per aspettare, per chiacchierare, per discutere di storie e cosmologia, per riflettere con gli altri sul mio corpo danzante e sul corpo danzante di altri. Con il trascorrere del tempo, assistere i ricercatori di passaggio da Bali ha fatto crescere il desiderio di condividere l'esperienza della costruzione del mio corpo nuovo sia attraverso una dimostrazione di lavoro e uno spettacolo, che attraverso la scrittura accademica. Quella che segue è soprattutto la condivisione delle ricerche sul campo per il mio dottorato di ricerca condotte dal 2003 al 2006 e dei miei studi successivi dal 2007 sino ai nostri giorni. L'aspetto principale che ha motivato il mio percorso e ha incluso il punto di vista dei miei maestri nelle mie riflessioni sull'incorporazione è stata una domanda basilare: come accade? Com'è possibile che un pezzo di legno possa prendere vita e diventare «la faccia di un altro»? Ho dedicato tutti gli anni successivi fino a oggi alla ricerca di una risposta. Ho continuato ad allenarmi, a imparare da diversi maestri e a porre loro domande, a conversare, proprio come i Balinesi fanno: buona parte del processo di apprendimento è dialogico e spesso i Balinesi indicano di avere un 'maestro' anche quando si sono sempre limitati ad avere lunghe conversazioni con loro.

Anch'io, come i Balinesi, ho visitato tanti maestri offrendo doni, in cambio di un caffè e di una chiacchierata. Con il tempo ho capito che i loro spettacoli migliori avvengono quando parlano del loro lavoro con o senza videocamera puntata su di loro. Come ogni buon attore, i maestri con cui

20. Buona parte del materiale di questa sezione dell'articolo è tratto dalla mia tesi di dottorato di ricerca: Carmencita Palermo, *Towards the embodiment of the mask. Balinese Topeng in contemporary practice*, PhD dissertation, University of Tasmania, 2007, pp. 33-117.

21. Howard Gardner, *Frames of mind. The theory of multiple intelligences*, Basic Books, New York 1983.



Figura 9 – I Wayang Tangguh costruisce una maschera. Foto: Carmencita Palermo, Singapadu, Gianyar, Bali, Indonesia (2016).

ho interagito e continuo a interagire si adeguano al pubblico che hanno di fronte, nel mio caso, una donna straniera estremamente curiosa. Nel pensare a tutte le conversazioni e interviste formali che ho avuto dal 1993 al 2017 sul processo di apprendimento e sull'uso della maschera, è chiaro che non c'è omogeneità nelle loro opinioni: non esiste una teoria universale sull'interpretazione dei personaggi mascherati a Bali. L'unica cosa su cui sembrano tutti concordare è che tutti possono imparare a danzare (balinese: *ngigel*), ma questo non è sufficiente: è movimento superficiale. La cosa importante invece è caratterizzare/interpretare (balinese: *mesolah*). Questa differenziazione, in realtà, è applicabile a tutte le forme di danza-teatro a Bali.

Ho anche notato che durante queste conversazioni, nello spiegare il significato di *mesolah* la gesticolazione aumentava: i miei interlocutori si toccavano il petto o l'area intorno all'ombelico. I gesti erano in qualche maniera necessari per spiegare meglio: come se fosse stato necessario compensare i limiti della parola e trasmettere un significato specifico che risiede nel corpo del performer attraverso il corpo stesso. Un concetto chiave sembra essere «un movimento dall'interno», «una forza interna» che dà vita alla maschera. I miei interlocutori sono attori danzatori, costruttori di maschere e anche sacerdoti: alcuni associano questo concetto con aspetti spirituali della danza, altri con aspetti soprattutto fisici.

Le voci sono multiple; i punti di vista sono diversi, così come i termini che vengono prevalen-

temente utilizzati dai singoli interlocutori cambiano. *Taksu* (spesso tradotto come ispirazione divina, carisma interiore), *mewinten* (cerimonie di purificazione per il performer) e *pasupati* (cerimonie di risveglio, in questo caso per la maschera) sono spesso descritti come elementi fondamentali che contribuiscono alla capacità del performer di diventare/trasformarsi in personaggio. Non è raro sentir dire da un performer che «non ha mai imparato a danzare» e che quello che è necessario per assicurare il successo di un *Topeng* è preparare correttamente le offerte. Al contrario altri interlocutori suggeriscono che se il performer è *yakin* (convinto, confidente, sicuro), non ha bisogno di cerimonie e offerte, perché le offerte correttamente preparate non assicurano il successo di un *Topeng*. Una voce che rappresenta questa posizione è quella di un sacerdote di casta alta della tradizione *Buddha*, Ida Pedanda Budha Batuan-Ida Bagus Alit: per lui gli ingredienti indispensabili per un buon *Topeng* sono convinzione, concentrazione e visualizzazione del carattere della maschera. Per farmi capire questo concetto mi ha chiesto se quella mattina mi fossi lavata. Io ho risposto: sì. Poi mi ha chiesto se ricordassi dove avevo messo l'asciugamano dopo essermi asciugata, se avessi potuto vedere quell'asciugamano in quel momento. Nella stessa maniera chi indossa la maschera deve visualizzare il suo personaggio e proiettare al pubblico le note figure delle storie raccontate nel *Topeng*. Il performer deve convincere il pubblico che lui non è più un essere umano ordinario, ma è quel personaggio²². Alcuni usano il termine *taksu* per spiegare il processo attraverso cui la maschera acquista vita, mentre altri usano il termine *menunggal*, «diventare tutt'uno» con la maschera. Questo è il momento in cui *bayu*, *sabda* e *idep* -azione, parola e pensiero- diventano UNO. Per diventare UNO il performer deve essere «puro», attraverso i riti di purificazione *mewintan* che gli permettono di essere unito «in matrimonio» con la maschera. Questo concetto è spiegato in maniera diversa da differenti attori-danzatori.

I Ketut Kodi, uno degli attori-danzatori e costruttori di maschere più rispettati dell'isola, crede che l'aspetto più importante in uno spettacolo di *Topeng* sia far vivere la maschera in maniera tale che «il corpo del performer sia -voglia essere- il corpo della maschera»²³, in tutte le sue parti nella totalità del corpo-voce. Ketut Kodi durante la stessa intervista continua dicendo che la maschera si impone sul corpo e lo costringe ad assumere posizioni specifiche, a cambiare la voce. Se non può trovare i gesti e la voce dei personaggi nel suo repertorio per creare un nuovo carattere/personaggio, Ketut Kodi si ispira alla vita quotidiana. Cerca persone dalla fisionomia simile a quella della maschera e osserva come si muovono, come parlano. Se incontra qualcuno dal volto interessante, studia il suo volto, i suoi movimenti, la sua voce, e costruisce una nuova maschera, un nuovo carattere, un nuovo *bondres*: l'integrazione del movimento dalla vita, spiega, non accade automaticamente. I movimenti e le caratteristiche di una persona reale devono essere amplificate o ridotte per essere utilizzate con efficacia

22. Conversazione con Ida Pedanda Budha Batuan-Ida Bagus Alit, gennaio 2000.

23. «kita menghidupkan topeng ini supaya badan ini mau menjadi badannya topeng». Intervista con I Ketut Kodi, 2 novembre 2004.



Figura 10 – Ketut Kodi nella sua casa di Singapadu scolpisce la maschera del Vecchio. Foto: Carmencita Palermo, Singapadu, Gianyar, Bali, Indonesia (2017).

nella caratterizzazione di un personaggio.

Mentre Ketut Kodi mi spiegava tutti questi aspetti della vita della maschera, si muoveva, toccava parti del suo corpo e indossava una dopo l'altra le sue maschere. A un tratto prese un pezzetto di specchio che stava lì sul pavimento e cominciò a giocare con i suoi nuovi volti. Spiegò che per lui gli specchi sono strumenti importanti nello studio del carattere della maschera. L'anatomia della faccia-maschera è molto importante: la forma del naso o la forma di un osso possono determinare la posizione del collo: lungo o corto, indietro o avanti e di conseguenza la posizione del torace, l'allineamento della spina dorsale e la maniera in cui il personaggio cammina. Mentre guardava allo specchio concentrato, modificava la forma della sua bocca, fino a che le labbra seguivano il margine della maschera. La mezza maschera che stava provando in quel momento aveva il labbro superiore, quindi Ketut Kodi doveva adattare a esso il labbro inferiore. In questa maniera tutta la bocca è costretta ad assumere una posizione specifica che determina il suono emesso: la voce del personaggio. Ketut Kodi continuò la conversazione: con continui movimenti delle braccia e delle mani e indicando varie parti del suo corpo spiegò le varie possibilità di relazione tra corpo, voce e maschera. Non tutti i danzatori-attori hanno questa passione e convinzione. Molti attori di nuova generazione ammettono che è molto difficile indossare la maschera, interpretare personaggi comici con maschere. Un danzatore-attore, I Ketut Suanda, una star per i suoi ruoli comici come *Chedil* (personaggio/macchietta/maschera con trucco), parlando di

maschere durante una conversazione mi ricordò che la maschera ha un'espressione fissa. In quanto tale non è facile essere comici solo con quella faccia e usare il trucco è più facile, sia per il performer che per il pubblico²⁴. Quali sono le differenze nell'incorporare un carattere senza maschera e uno con maschera? Alcuni attori dicono che le danze con la maschera richiedono movimenti più piccoli rispetto a quelle senza maschera. La maschera richiede un maggior controllo dell'energia; un attore deve essere cosciente di quando deve trattenerla e quando lasciarla andare. «Energia» non è il termine che usano: è la mia traduzione di «quel qualcosa» che gli attori spesso menzionano, ma che non sanno spiegare. Che cos'è questa «cosa»? Le voci sono diverse: «il movimento da dentro», «il punto da cui il respiro emerge». C'è chi la descrive come la sorgente del suono. Il sacerdote della tradizione Buddha la chiama *pusat nabhi*, il centro del corpo, il punto che sta (se consideriamo il corpo come un microcosmo) a una distanza uguale tra la terra e il cielo. Questo è il punto di origine delle tensioni opposte che sostengono il corpo in equilibrio. *Pusat nabi* è il punto attraverso il quale l'energia passa ed è distribuita²⁵. Ci sono attori che parlano di piedi leggeri, con dita alzate, e di stomaco muscoloso attraverso cui il respiro passa per dare vita alla maschera. Respiro è anche la risposta di Ketut Kodi: l'uso del respiro crea il carattere. Alcuni caratteri comici richiedono un respiro amplificato che supporti i loro movimenti e il ritmo, mentre altri richiedono che il respiro si trattenga per lungo tempo. Ketut Kodi continua a spiegare che per alcuni caratteri devi “mostrare” il respiro nel senso di evidenziarlo, esagerarlo, renderlo visibile all'occhio del pubblico. Ciò accade per i personaggi comici ma anche per alcuni personaggi di corte del *pengelembar*. I caratteri più forti, come il *Patih*, richiedono un respiro enfaticizzato (non tanto quanto per i *bondres*), mentre le maschere raffinate (i personaggi *alus*) come il *Dalem*, devono nascondere il respiro, che risulta in movimenti impercettibili in tutto il corpo.

Questo concetto è difficile da comprendere così com'è difficile spiegarlo; io “corpo”, lo conosco perché l'ho assorbito attraverso la quotidianità, l'allenamento, il mio domandare, attraverso la generosità di coloro che senza parole mi hanno fatto sentire il loro corpo attraverso le mie mani, che hanno manipolato il mio corpo attraverso le loro mani. Poiché mi mancano le parole, la spiegazione di Made Sija forse può aiutarci. In una delle tante occasioni in cui l'ho interrotto nello scolpire le sue maschere, cantando le melodie del *Topeng* mentre si muoveva da seduto, mi ha spiegato/dimostrato come il respiro fosse la fonte del movimento: «noi cerchiamo il movimento attraverso il controllo del respiro»²⁶. Durante una posizione stazionaria di base (balinese: *agem*), dobbiamo trattenere il respiro (indonesiano: *dikunci*). Durante i movimenti di transizione, lo dobbiamo rilasciare in parte. Se il performer respira regolarmente come nella quotidianità, non c'è danza, c'è instabilità. Il respiro a volte

24. Conversazione con I Ketut Suanda, 7 maggio 2005.

25. Conversazione con Ida Pedanda Budha Batuan-Ida Bagus Alit, gennaio 2000.

26. «Kita mencari gerakan melalui menatur nafas». I Made Sija mi ripeteva spesso questo concetto durante le nostre conversazioni.

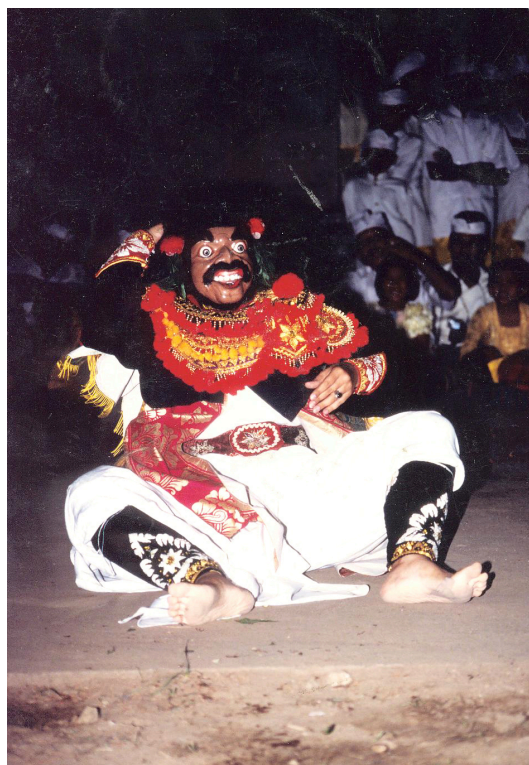


Figura 11 – L'autrice danza *Topeng Keras Lucu*. Foto: autore non identificato, Bona, Gianyar, Bali, Indonesia (1995).

deve essere trattenuto, per esempio quando il carattere/personaggio/maschera guarda un oggetto o un altro personaggio o persona. Quando l'azione del guardare (lo sguardo) è completata, c'è un rilascio parziale. Ma uno degli aspetti più difficili del danzare con la maschera è quando il respiro deve dar vita alla maschera mentre essa è immobile e in silenzio. Questa immobilità è vita, pura energia fluida che percorre il corpo. Lì, in quei momenti di immobilità, noi possiamo capire quello che Made Sija vuol dire quando descrive «il movimento che spinge (indonesiano: *mendorong*) la faccia della maschera»²⁷. Il sé del performer diventa tutt'uno con il sé del personaggio. Il performer, attraverso il respiro (balinese: *bayu*) che attraversa il suo corpo per intero, è capace di trasferire il suo spirito/respiro alla maschera (indonesiano: *menjiwai*) per darle vita. Il performer è, e appare, tutt'uno con la maschera. «Il corpo è la maschera» e gli spettatori ci credono: gli spettatori dimenticano che stanno guardando un performer che indossa «la faccia di un altro». Alcuni Balinesi descrivono l'attore-danzatore come *pelinggih*, il trono (posto a sedere) dove gli antenati sono invitati quando fanno visite nel loro tempio di famiglia. È necessario preparare come si deve questo posto a sedere per ricevere questi visitatori molto importanti: il corpo-mente dell'attore-danzatore deve essere pronto, così come la maschera che

27. «Gerakan yang mendorong wajah tapel». I Made Sija usava spesso questa espressione per spiegarmi la connessione tra movimento del corpo, specialmente dell'area pelvica, e la maschera, attraverso l'uso del respiro.

deve diventare tutt'uno con lui. Ngurah Windia ha insistito che questa preparazione non ha nulla a che fare con la trance; per lui l'aspetto più importante è il *rasa*, un'altra parola difficile da tradurre, forse qualcosa tra percezione, sentimento o meglio il sentire. I Gusti Ngurah Windia, danzatore-attore e marionettista del villaggio Carangsari, precisa che il danzatore-attore deve essere sempre totalmente presente a quello che fa: deve essere cosciente (sveglio) e capace di interagire con tutto quello che gli sta intorno: lo spazio, il pubblico, la musica del *gamelan* e gli altri attori con cui improvvisa i dialoghi. Deve ricordare senza sforzo le coreografie, far ridere il pubblico e allo stesso tempo seguire il sacerdote che coordina i tempi della cerimonia, e quindi anche i tempi del *Topeng*²⁸. In una cerimonia ogni individuo ha un compito e, anche se tutti appaiono disconnessi, tutti lavorano per completarla con successo. Colori, azioni, suoni, odori invadono i sensi e questi contribuiscono a invitare gli antenati e le divinità, che vengono ospitati nei *pelinggih* dei templi così come nei corpi degli attori-danzatori. Danzando nei templi non posso dire di aver provato la presenza dei miei antenati o degli antenati delle famiglie dei Balinesi che mi ospitavano, ma sicuramente ho provato la sensazione di essere completamente a mio agio con la maschera, di sentirla parte di me nel momento in cui anch'io mi sono sentita suono, quel suono del *gamelan* che come danzatore devo dirigere con il mio respiro che si manifesta in movimento. Questo essere tutt'UNO con la musica, incorporare la musica, è parte dei compiti del danzatore per il completamento della cerimonia (*karya*).

L'essere tutt'UNO con la musica credo che sia stato uno degli aspetti più misteriosi del mio percorso. I miei maestri non spiegavano: mi dicevano che ci avrei dovuto fare l'abitudine così come ero riuscita ad abituarli a indossare la maschera. Io ho anche imparato a suonare i brani musicali usati nel *Topeng*, ma questo sicuramente non è stato sufficiente. Danzare durante le cerimonie con orchestre *gamelan* con cui non si era mai provato in precedenza era la sola via. L'insistenza sulla necessità dell'esperienza intersoggettiva per carpire l'essenza della relazione corpo musica ora mi sembra molto rilevante. A forza di danzare con il *gamelan* dal vivo sono riuscita a percepire la prevalente importanza della natura ciclica della musica con cui il danzatore deve interagire facendo attenzione al gong che segna ogni ciclo. Il suono del gong che risuona attraverso il corpo è il punto di riferimento del danzatore e dei musicisti del *gamelan*. Ma il suono del *gamelan* non è il solo presente durante la cerimonia, attraverso il suono il corpo entra a far parte dei suoni della cerimonia: diversi tipi di *gamelan* e spettacoli, i canti, la recitazione dei testi sacri, i mantra del *pedanda*. Il corpo danzante diventa parte di quel misto di suoni che diventano un unico suono, considerato dai Balinesi come un ponte tra gli esseri umani e la dimensione verso l'alto, dove risiedono gli antenati e le divinità.

Ho raggiunto un livello più profondo di questa percezione quando ho sviluppato una certa curiosità sull'alfabeto balinese, *aksara bali*. Le lettere dell'alfabeto balinese sono utilizzate nei riti di passaggio;

28. Intervista con I Gusti Ngurah Windia, 15 novembre 2004.



Figura 12 – L'autrice danza il *Topeng Keras*. Foto: Brett Hough, Batuan, Gianayar, Bali, Indonesia (1998).

per esempio sono marcate con un anello nel corpo di una persona che fa la cerimonia della limatura dei denti o sul cadavere prima della cremazione. Anche il sistema di notazione della musica balinese usa le *aksara* (lettere). La connessione tra *aksara* e suono è divenuta chiara per me durante una conversazione con il *pedanda Buddha*, quando ha affermato che il gesto è suono: suono udibile e suono non udibile. È andato avanti dicendomi che un *pedanda* può condurre un rituale (*puja*) pronunciando i mantra, che sono *aksara* scritti in diversi modi: non usando il suono, usando un suono molto basso, usando un suono forte. Quando un *pedanda* non usa *sabda* (suono) e usa *idep* (pensiero) e *bayu* (respiro-energia), il corpo suona.

Il mio scambio con il *pedanda* aveva aumentato la mia presa di coscienza, ma non ero capace di razionalizzare o verbalizzare l'esperienza, sino a quando ho letto il *lontar Prakempa* tradotto dall'antico giavanese in indonesiano da I Made Bandem. Questo *lontar* è una specie di manuale sul *gamelan* che descrive i diversi aspetti degli strumenti musicali a Bali dal punto di vista filosofico, estetico e pratico. Seguendo questo testo, le lettere e i loro suoni creano l'universo, la terra e gli esseri umani. Il *gamelan* riproduce i suoni che provengono dalla terra e che risuonano attraverso il corpo umano. *Panca Geni*, le cinque note del sistema tonale *slendro*, e *Panca Tirta*, le cinque note del sistema tonale *pelog*, si riuniscono nel corpo e, mescolandosi, creano prima piacere e, quando i suoni raggiungono il pensiero,

consapevolezza²⁹. Bandem afferma che il punto essenziale del testo è il concetto di equilibrio tra tutti gli elementi della natura. Esistono dieci dimensioni del bilanciamento (ordinate da uno a dieci) e ogni dimensione è collegata a una lettera, un suono, una divinità, una direzione o un colore. Tutti gli elementi sono dentro e intorno all'Universo. Bandem fa riferimento allo schema che organizza tutti i principi della filosofia balinese, che possiamo definire come una sorta di rosa dei venti o di svastica che rappresenta le quattro direzioni cardinali, i quattro punti intermedi e un punto centrale³⁰, risultanti in nove direzioni (*nawasanga*). Questi possono giungere fino a 11: di cui 8 esterni più tre nel centro (centro, nadir e zenit). Il nord è in realtà la direzione della montagna, *kaja*, e sud è la direzione del mare, *kelod*. Gli elementi relativi a tutte le dimensioni/direzioni possono essere attivati suonando il corrispondente *aksara* in senso orario durante l'emissione del mantra. In questo modo, viene creato un movimento circolare, che si condensa nell'ONG finale, l'*Ongkara*, «la realtà finale tutto in uno»³¹. Questa è l'unità risultante dalle tre potenze, *bayu*, *sabda*, *idep*: azione, parola, pensiero. Questi tre poteri sono i tre modi di sapere «[...] in senso generale si riferiscono all'azione o ai risultati (*bayu*), alla forma in cui questi si verificano (*sabda*), ai motivi e ai significati (*idep*) che li sottendono»³². Ciò che sembra importante nello schema è il movimento circolare, che stabilisce l'equilibrio per eccellenza tra uomo e natura. Di conseguenza, è possibile affermare che, da un punto di vista filosofico, la musica funziona proprio come il mantra: note e schemi di note in circolazione risuonano nel corpo umano (mente-corpo) e lo collegano al resto dell'universo. Il danzatore-attore di *Topeng* partecipa a questa dinamica. Il suo corpo con i suoi organi è esposto al suono con cui interagisce, ma determina anche l'intensità e il ritmo della musica. Con il suo busto o le sue dita l'esecutore trasmette segnali, come piccole vibrazioni, al percussionista, per chiedere un accento o un momento musicale più lento o più veloce. Il suo corpo deve comunicare senza sforzo con il *gamelan*, seguendo i cicli dei gong, in modo tale che lui stesso diventi uno di quegli strumenti. La sua postura e i movimenti sono organizzati dal *nawasanga*. Il corpo, come il microcosmo dell'universo, ha tre parti che corrispondono al mondo sotterraneo (parte inferiore), al mondo umano (medio) e al cielo (superiore). Ogni parte del corpo è collegata a una direzione del *nawasanga*, riconoscibile nella posizione di base del danzatore. L'asse *kaja-keod* (montagna-mare) del corpo genera una tensione necessaria degli opposti. Questa tensione, a livello macrocosmico, crea il mondo umano, mentre all'interno del corpo dell'esecutore genera il corpo performativo, vivo, capace di dare vita alle maschere e di essere credibile al pubblico. L'origine di questa vita è al centro dell'asse dello stomaco, nell'*ulu ati*, nella parte superiore del fegato³³, dove l'energia

29. I Made Bandem, *Prakempa. Sebuah Lontar Gambelan Bali*, ASTI, Denpasar 1986, pp. 31-85.

30. Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*. Princeton University Press, Princeton 1987, p. 51.

31. I Made Bandem, *Prakempa. Sebuah Lontar Gambelan Bali*, cit.

32. Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, cit., p. 129.

33. Swasti Widjaja, *Ngunda Bayu. Sebuah Konsep Keindahan Dalam Tari Bali. Orasi Ilmiah Pada Dies Natalis XXVIII STSI. Denpasar Kamis, 9 Maret 1995*, STSI, Denpasar 1995, p. 9.

viene continuamente prodotta e distribuita. Ciò che nei termini della teoria delle arti performative occidentali possiamo etichettare come “energia” o “distribuzione di energia”, è chiamato dai danzatori balinesi *ngunda bayu*. Si tratta di un concetto spesso discusso a diversi livelli, ma è anche considerato da alcuni danzatori come parte di una conoscenza segreta che non dovrebbe essere rivelata ai principianti, ai non addetti ai lavori. Il discorso su *ngunda bayu* si riferisce alla danza in generale, ma quando viene applicato alle maschere diventa più complesso da implementare: l'esecutore deve essere in grado di incanalare la sua energia/respiro verso qualcosa, la maschera, che non fa parte del suo corpo. La capacità di canalizzare e controllare l'energia/respiro richiede un lungo processo di apprendimento, che è quasi impossibile acquisire solo durante le lezioni presso l'Istituto delle Arti Indonesiane.

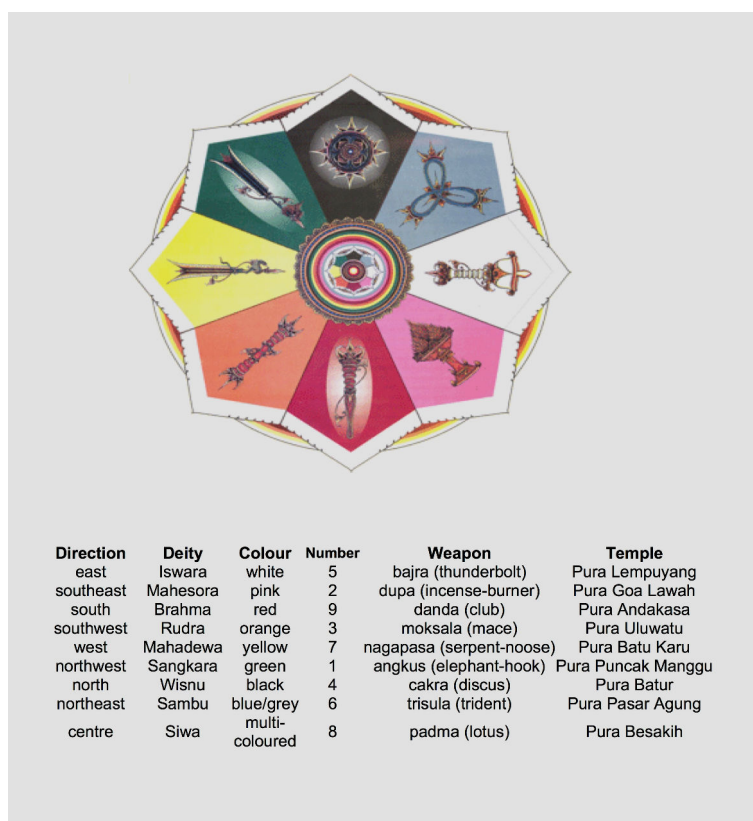


Figura 13 – Nawasanga: corrispondenza tra armi simboli di divinità, colori, direzioni e templi. Questa illustrazione è molto comune e spesso venduta come poster. Il sito in cui l'ho reperita promuove ritiri spirituali a Bali. <http://www.narasoma.com/bali/> (02/02/2017). <http://www.narasoma.com/bali/> (u.v. 2/2/2017).

L'importanza del concetto di *ngunda bayu* a livello discorsivo è stata sottolineata da Swasti Wijaja che descrive *ngunda bayu* come l'attività circolare del respiro che dà forma e vita dallo stomaco a ogni singolo muscolo: gambe, braccia, dita, occhi. L'interpretazione di questo concetto estetico è così varia

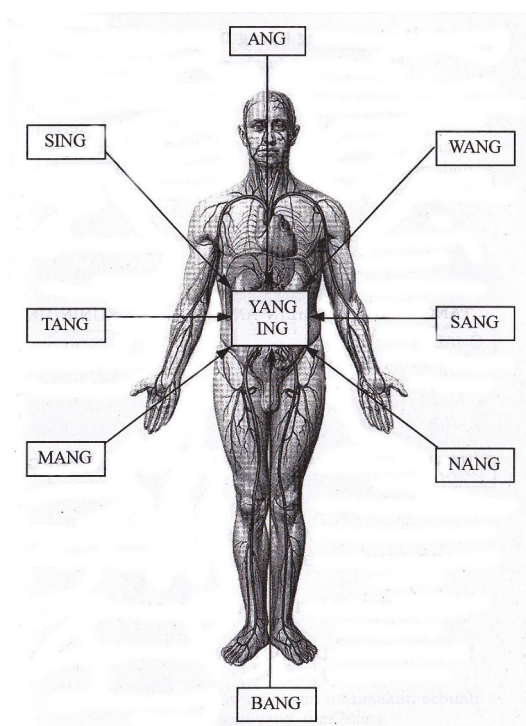


Figura 14 – Aksarra nel corpo: <https://taksumurti.wordpress.com/2015/02/20/td-5-esensi-dasar-bhuana-agung-bhuana-alit/> (u.v. 1/6/2017)

e poco chiara, che Wijaja³⁴ lo definisce «un mistero». Questo mistero potrebbe trovare una spiegazione nel lavoro di Ida Wayan Oka Granoka³⁵, che fa esplicitamente un collegamento tra il respiro e il suono del *gamelan*, in cui il movimento circolare del respiro a destra e a sinistra secondo la scala di accordatura dei sistemi *slendro* e *pelog* crea un'unità nel corpo come microcosmo e con il macrocosmo. Questo mistero potrebbe essere collegato al concetto di *kanda empat*, i quattro fratelli che accompagnano e proteggono la vita degli esseri umani dalla nascita sino alla morte e si manifestano sin dalla nascita: fluido amniotico, sangue, placenta e *vernix caseosa*. Connessi a livello cosmologico alle quattro direzioni e ponte tra il mondo visibile e quello invisibile, i *kanda empat* devono essere onorati affinché proteggano l'individuo³⁶.

34. *Ivi*, p. 5.

35. I. W. Oka Granoka, *Perburuan ke Prana Jiwa*, Sanggar Bajra Sandhi and Seraya Bali Style, Denpasar 1998.

36. Fred B. Eiseman – Margaret H. Eiseman, *Bali: Sekala and Niskala: Essays on Religion, Ritual and Art*, cit., pp. 100-107. Per un approfondimento e nel contesto della danza drammatica *Catra*, I Nyoman, Penasar: *A Central Mediator in Balinese Dance Drama/Theater*, PhD dissertation, Wesleyan University, Middletown 2005, pp. 93-95.

Contestualizzazione storico-politica: politica culturale

Nei primi anni '90 molti dei miei mentori erano riluttanti a parlare di cosmologia, vedendola come parte di una conoscenza accessibile a pochi iniziati, ma già all'inizio del duemila ho notato un'apertura differente. Io, straniera e donna e, in quanto tale, senza accesso al ruolo più importante del *Topeng*, cioè quello di completare una cerimonia, avevo accesso a "segreti" della pratica. Ero stata iniziata? No, non credo proprio sia stato così, nonostante il mio buon rapporto con tutti i miei maestri, tutte le conversazioni filosofiche, tutti i viaggi nei templi più remoti e la partecipazione alle cerimonie più suggestive! Direi piuttosto, che grazie alla mia alterità nell'interazione intersoggettiva, i miei interlocutori avevano incominciato ad affidarmi un messaggio da condividere a livello internazionale. Penso proprio che il messaggio affidatomi fosse la pratica religiosa e metafisica al centro del discorso sull'incorporazione della maschera. Per capire di cosa stia parlando è bene prendere in considerazione i processi storico-politici nel contesto della globalizzazione contemporanea, per poter capire come la pratica religiosa e la metafisica siano centrali nella definizione di "cultura balinese" basata sulla religione³⁷. Con l'indipendenza indonesiana del 1945, i Balinesi hanno dovuto scegliere di aderire a una delle religioni monoteiste, per far parte di una nazione con un forte stampo multiculturale sanitizzato: la scelta della religione indù fu un compromesso per mantenere un'indipendenza religiosa e culturale e non essere assorbiti dall'islam. La cultura e la religione balinese sono sempre state usate, sin dai tempi coloniali, per scopi diplomatici e turistici. Gli intellettuali e i politici balinesi, utilizzando i paradigmi applicati dagli ex colonizzatori olandesi, hanno dovuto sempre cercare un equilibrio tra la vendita dell'identità balinese al mercato turistico e la protezione della stessa non solo dal turismo internazionale e nazionale, ma anche dalla competizione e pressione dell'islam, religione predominante nel resto dell'arcipelago.

Questa tensione è aumentata dal 1998, con la caduta di Suharto dopo 32 anni di potere, seguita dalla decentralizzazione politica e da una maggiore libertà di religione, che ha dato voce alle correnti più conservative (e anche radicali) dell'islam in Indonesia. In questo periodo sono diventate sempre più frequenti a Bali le pubblicazioni in lingua indonesiana, che danno accesso ad aspetti della filosofia e cosmologia della religione balinese, che Santikarma descrive come processo di «democratizzazione della conoscenza»³⁸: anziché limitarsi a persone scelte, la cosmologia indù locale ha cominciato a essere trasmessa attraverso le moderne istituzioni di Bali, così come pubblicazioni stampate e programmi televisivi, accessibili a chiunque possa leggere o guardare la televisione. Un fenomeno questo che si è gradualmente intensificato soprattutto negli ultimi anni grazie all'utilizzo dei social media. In particolare, dopo gli attacchi terroristici accaduti a Bali (Bomb Bali) nel 2002 e nel 2005, i Balinesi hanno

37. Adrian Vickers, *Bali: A Paradise Created*, Periplus Editions, Berkeley-Singapore 1989.

38. Degung Santikarma, *Ajeg Bali: Dari gadis cilik ke Made Schwarzenegger*, in «Kompas», 7 dicembre 2003.

creduto necessario difendere la cultura indù-balinese dall'influenza degli immigrati provenienti da altre parti dell'Indonesia per far ritornare il turismo internazionale sull'isola. Questo sentimento spesso estremo è stato espresso dallo slogan *Ajeg Bali*, Bali Eretta, eretta contro tutto quello che non era parte dell'essenza balinese. Oggigiorno, poiché i turisti sono tornati in massa, i Balinesi devono difendere la terra dai grandi investimenti immobiliari e, nel contempo, devono non solo continuare a essere un'attrazione per i turisti, ma anche reagire adeguatamente alla pressione dell'islam radicale che continua a diffondersi nell'arcipelago. La cosmologia indù con i suoi principi incorporati dalle lettere sacre *aksara*, diventa così un aspetto dell'identità condivisa per il popolo balinese nel suo complesso. Fox³⁹, che fa un'analisi della funzione delle *aksara*, nota l'importanza data a queste nel rappresentare la cultura indù-balinese e sottolinea che nel periodo di *Ajeg Bali* venivano esplicitamente usate per difendere la tradizione balinese. Oggi più che mai, le *aksara* vengono utilizzate nella quotidianità per ricordare ai Balinesi e ai non Balinesi le radici della cultura balinese, legata a una religione sincretistica che non ha un diretto legame con l'induismo indiano, anche se deriva da esso. Questo discorso ha una valenza decolonizzante che si oppone sia all'idea di Bali come museo della cultura indiana, promossa dagli olandesi e dagli antropologi che si sono susseguiti dai primi anni del XX secolo e consecutivamente adottata dagli intellettuali balinesi che hanno contribuito all'indipendenza indonesiana, sia alla neocolonizzazione del turismo spirituale che ha invaso soprattutto l'area del centro sud con corsi di yoga e di benessere. In uno spazio limitato come Bali, ogni relazione intersoggettiva sembra amplificarsi e la produzione di significati circa l'identità balinese si moltiplica, anche se al cuore di tutti i discorsi c'è la sua difesa. L'altro, che è ora un'entità astratta, ora un corpo in interazione, lo si accoglie o lo si respinge: lo straniero può disturbare o può amplificare la cultura balinese. Considero il riconoscimento nel 2015 di nove danze balinesi, incluso il *Topeng Sidhakarya*, come Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO, l'affermazione internazionale per eccellenza dell'essenza balinese rappresentata dalle sue danze. Ma già da molti anni chi impara la danza balinese la porta all'estero e questi corpi, più o meno trasformati dall'allenamento, rappresentano "l'essere balinese o l'essenza dell'essere balinese" al di fuori di Bali. Ma è così?

Anche in questo caso il punto di vista dei Balinesi è una polifonia un po' caotica, complicata dal fatto che una critica sincera dell'abilità di uno straniero che danza è quasi impossibile da parte di un Balinese. Se il corpo danzante è *aksara* che risuona e come tale è parte dell'offerta, può uno straniero incorporare questa essenza? Nel dubbio, o nella certezza che sia impossibile, posso solo immaginare che, spinti dal corrente clima di democratizzazione della conoscenza, i maestri balinesi affidino ai loro allievi, quale sono io, la teoria dell'incorporazione delle *aksara* nel processo della caratterizzazione della

39. Richard Fox, *The Meaning of Life, or How to Do Things with Letters*, in Richard Fox – Annette Hornbacher, *The Materiality and Efficacy of Balinese Letters Situating Scriptural Practices*, Brill's Southeast Asian Library, vol. VI, BRILL, Leiden 2016, pp. 24-50.

maschera del *Topeng*, che rende la cultura balinese unica. E mentre le lettere balinesi dentro i corpi degli stranieri creano nuove occasioni d'interazione intersoggettiva con altri danzatori e attori nel mondo, nutrendo l'universo dello spettacolo interculturale, sull'isola le lettere *aksara* diventano risorsa per la danza definita "*kontemporer*", per la letteratura in indonesiano, per film che vengono premiati in Europa presso grandi festival internazionali. La lettera che vive nel corpo si diffonde per mantenere la tradizione, l'identità balinese, nella contemporaneità.



Figura 15 – Tre generazioni in azione: Made Sija e il suo secondo figlio Made Sidia insegnano al loro primo nipote i primi passi di danza. Foto: Carmencita Palermo, Bona, Bali Indonesia (1994).

Conclusioni

In questo percorso caotico e molto personale ho condotto il lettore prima dentro le dinamiche della nascita di un interesse, di una passione che si è trasformata in una scelta di vita tra diverse culture. Un'introduzione al *Topeng* ha rivelato terminologie e alcune basi della pratica con l'intento di rendere comprensibili aspetti impliciti del racconto di una giornata qualsiasi della mia quotidianità a Bali quando frequentavo l'Istituto delle Arti Indonesiane e i miei maestri di *Topeng*; alla base del racconto ci sono le mie interazioni intersoggettive, le mie relazioni con i miei maestri e l'ambiente. Le voci dei mentori permettono di aggiungere uno strato di conoscenza di tipo metafisico alla descrizione dell'esperienza quotidiana della ricerca sul campo e dell'apprendimento di una tecnica di danza. L'approfondimento

attraverso le mie interazioni ha cambiato il mio punto di vista e spronato la mia curiosità: la ricerca della vita della maschera come esperienza corporea va oltre il corpo e cerca il contesto politico e sociale del corpo del danzatore attore balinese e del mio. Il significato del corpo stesso è il risultato delle interazioni intersoggettive con coloro che sono passati dall'isola: colonizzatori, studiosi, turisti, investitori del passato e del presente attratti all'isola per motivi diversi.

La mia presenza è un'esperienza politica e il mio corpo diventa veicolo di un discorso sulla cultura balinese che ha radici profonde e che qui ho solo accennato. Tuttavia, al di là del discorso sulla cultura e l'identità balinese, io (come corpo nel suo totale), ho potuto esperire i principi incorporati nella pratica quotidiana del *Topeng*, principi che pur non essendo universali sono presenti in altre tradizioni di teatro con maschere. Questi principi implicano la trasmissione del respiro dall'attore-danzatore alla maschera rendendola viva. E quando è viva il pubblico può vedere la verità della maschera, che, paradossalmente, ci fa credere⁴⁰ che essa sia una 'persona'/personaggio per mezzo del corpo-mente del performer.

Bibliografia

- Allen, Pamela – Palermo, Carmencita, *Ajeng Bali: Multiple Meanings, Diverse Agendas*, in «Indonesia and the Malay World», vol. XXXIII, n. 97, novembre 2005, pp. 239-255.
- Bandem, I Made, *Prakempa. Sebuah Lontar Gambelan Bali*, ASTI, Denpasar 1986.
- Bandem, I Made – deBoer, Fredrik E, *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition*, Oxford University Press, Kuala Lumpur 1995 (I ed. 1981).
- Bandem, I Made – Rembang I Nyoman, *Perkembangan Topeng-Bali Sebagai Seni Pertunjukan*, Denpasar, Proyek Penggalan, Penbinaan, Pengembangan Seni Klasik/Tradisional dan Kesenian Baru, 1976.
- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Roma 2011 (I ed. 1982).
- Catra, I Nyoman, *Penasar: A Central Mediator in Balinese Dance Drama/Theater*, PhD dissertation, Wesleyan University, Middletown 2005.
- Csordas, Thomas J., *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, in «Ethos», Vol. XVIII, n. 1., marzo 1990, pp. 5-47.
- Daniel, Ana, *Bali: Behind the Mask*, Knopf, New York 1981.
- De Marinis, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Casa Usher, Firenze 1999 (I ed. 1988).
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000.
- Dibia, I Wayan – Ballinger, Rucina, *Balinese Dance, Drama and Music*, Periplus Edition, Singapore 2004.

40. A. David Napier, *Masks, Transformation, and Paradox*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1986, pp. 1-29.

- Dunn, Deborah, *Topeng Pajegan, The Mask Dance of Bali*, PhD dissertation, Union Graduate School, Cincinnati 1983.
- Gardner, Howard, *Frames of mind. The theory of multiple intelligences*, Basic Books, New York 1983.
- Eiseman, Fred B – Eiseman, Margaret H., *Bali: Sekala and Niskala: Essays on Religion, Ritual and Art*, vol. I, Calif Periplus Editions, Berkeley 1996 (I ed. 1989).
- Emigh, John, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1996.
- Emigh, John, *Playing with the Past: Visitation and Illusion in the Mask Theatre of Bali*, in «The Drama Review», vol. XXIII, n. 2, 1979, pp. 11-48.
- Fox, Richard, *The Meaning of Life, or How to Do Things with Letters* in Richard Fox- Annette Hornbacher (a cura di), *The Materiality and Efficacy of Balinese Letters Situating Scriptural Practices*, Brill's Southeast Asian Library, vol. VI, Brill 2016, pp. 24-50.
- Goodlander, Jennifer, *Women in the Shadows Gender, Puppets, and the Power of Tradition in Bali*, Ohio University Press, Athens 2016.
- Granoka, I. W. Oka, *Perburuan ke Prana Jiwa*, Sanggar Bajra Sandhi and Seraya Bali Style, Denpasar 1998.
- Herbst, Edward, *Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theatre*, Hanover, University Press of New England 1997.
- Jenkins, Ron, *On Becoming a Clown in Bali*, in «The Drama Review», n. 23, giugno 1979, pp. 49-56.
- Matera, Vincenzo, *L'antropologia contemporanea. La diversità culturale in un mondo globale*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Napier, A. David, *Masks, Transformation, and Paradox*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1986.
- Palermo, Carmencita, *Towards the Embodiment of the Mask. Balinese Topeng in Contemporary Practice*, PhD dissertation, University of Tasmania 2007.
- Picard, Michel, *The Discourse of Keahlian: Transcultural Constructions of Balinese Identity*, in Rachelle Rubinstein – Linda H. Connor (a cura di), *Staying Local in the Global Village. Bali in the Twentieth Century*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1999, pp. 15-49.
- Picard, Michel, *What's in a Name? Agama Hindu Bali in the Making*, in Martin Ramstedt (a cura di), *Hinduism in Modern Indonesia. A Minority Religion Between Local, National, and Global Interests*, Routledgecurzon, London-New York 2004, pp. 56-75.
- Quaranta, Ivo, *Thomas Csordas: il paradigma dell'incorporazione*, in Vincenzo Matera (a cura di) *Discorso sugli uomini. Prospettive antropologiche contemporanee*, UTET Università, Novara 2008, pp. 49-71.
- Ruffini, Franco, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Santikarma, Degung, *Ajeng Bali: Dari gadis cilik ke Made Schwarzenegger*, in «Kompas», 7 dicembre 2003.

- Slattum, Judy, *Mask of Bali: Spirit of an Ancient Drama*, Chronicle Books, San Francisco 1992.
- Young, Elizabeth, *Topeng in Bali: Change and Continuity in a Traditional Drama Genre*, PhD dissertation, University of California, 1980.
- Vickers, Adrian, *Bali: A Paradise Created*, Periplus Editions, Berkeley and Singapore 1989.
- Widjaja, Swasti, *Ngunda Bayu. Sebuah Konsep Keindahan Dalam Tari Bali. Orasi Ilmiah Pada Dies Natalis XXVIII STSI. Denpasar Kamis, 9 Maret 1995*, STSI, Denpasar 1995.
- Zarrilli, Phillip B., *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach After Stanislavsky*, Routledge, London-New York 2009.
- Zarrilli, Phillip B., *Negotiating Performance Epistemologies: knowledges “about”, “in” and “for”*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXI, n. 1, 2001, pp. 31-46.
- Zarrilli, Phillip B., (a cura di), *Acting (Re)Considered*, Routledge, London-New York 1995.
- Zurbuchen, Mary S., *The Language of Balinese Shadow Theater*, Princeton University Press, Princeton 1987.

Anna Rita Addressi, Filomena Anelli, Marina Maffioli

La creatività motoria dei bambini in ambienti musicali “riflessivi”. Uno studio sperimentale con il test Thinking Creatively in Action and Movement (TCAM) e la Laban Movement Analysis

Introduzione

Negli ultimi anni, un numero crescente di studi ha indicato che i processi cognitivi possono essere influenzati dagli stati corporei, sia reali sia immaginari¹. L'idea generale, alla base di tale visione appartenente all'area dell'*embodied cognition*, è che i processi cognitivi siano strettamente legati agli stati corporei, ovvero che la conoscenza sia strettamente legata al contesto fisico. Più rilevante per noi, l'importanza attribuita alla relazione fra percezione e azione ha portato ad una attenzione particolare al ruolo del corpo nel suo coinvolgimento con l'esperienza musicale; di conseguenza si è dato maggior rilievo alla percezione multisensoriale, del movimento (cinestesia), al coinvolgimento affettivo, all'espressività della musica. In particolare, «subjective involvement with music may be partly captured by corporeal articulations that reflect actions. These actions are induced by a mirror system that translates moving sonic forms into motor activity»². Pertanto, nella visione dell'*embodied music cognition*, assumono un ruolo centrale la musica e le sue connessioni con il corpo, la mente e l'ambiente fisico e la funzione della nuova tecnologia multimediale. Questo ci ha portato a indagare la relazione e l'influenza tra musica e corpo attraverso uno strumento innovativo, la piattaforma MIROR.

La piattaforma MIROR e il paradigma dell'interazione riflessiva

La piattaforma MIROR è stata creata nell'ambito del progetto europeo MIROR-Musical Interaction Relying On Reflexion (ICT-FP7), per lo sviluppo della creatività musicale e motoria dei bambini. La piattaforma è costituita da tre componenti: MIROR-Impro, dedicata all'improvvisazione musicale,

1. Cfr. Lawrence W. Barsalou, *Grounded cognition*, in «Annual Review of Psychology», vol. LIX, 2008, pp. 617–645.

2. Marc Leman, *Embodied music cognition and mediation technology*, MIT Press, Cambridge 2007, p. 93.

MIROR-Compo, per la composizione musicale, e MIROR-Body Gesture, per la composizione musicale e motoria³. Ognuna di queste componenti implementa il paradigma dell'interazione riflessiva nel campo delle tecnologie per l'apprendimento. Il paradigma dell'interazione riflessiva si basa sull'idea di poter manipolare copie virtuali di se stessi. Il primo sistema musicale interattivo riflessivo, chiamato Continuator, è stato sviluppato al CSL-SONY di Parigi, per musicisti adulti⁴. Gli esperimenti da noi realizzati con il Continuator e i bambini⁵ hanno immediatamente dimostrato il potenziale educativo di questi sistemi per lo sviluppo di esperienze musicali creative. Gli esperimenti hanno permesso di costruire una cornice teorica del nuovo paradigma di interazione riflessiva e di studiare la complessità dei processi messi in atto durante un'interazione riflessiva osservata tra bambini e gli SMIR⁶. Una caratteristica innovativa degli SMIR è la creazione di un dialogo naturale con il bambino.⁷ Il meccanismo di ripetizione e variazione è, infatti, al centro dell'interazione riflessiva: la ripetizione variata del contributo sonoro proposto dal bambino permette al bambino di percepire la risposta del sistema come una sorta di immagine sonora di se stesso.

È questo il momento nel quale il bambino mostra un'attrazione assoluta verso l'altro, ovvero la risposta di un musicista virtuale, che sembra simile a lui. È interessante notare che in questa esperienza non ci si trova davanti a una semplice ripetizione / imitazione / eco, ma piuttosto ad una ripetizione costantemente variata. È proprio la co-presenza di qualcosa che si ripete insieme a qualcosa di diverso che sembra rendere l'interazione riflessiva una sorta di dispositivo di attrazione prima, e poi di stimolo a interessarsi e a farsi coinvolgere in questa sorta di influenza reciproca. Nel contesto del Progetto MIROR, abbiamo proposto di estendere il paradigma dell'interazione riflessiva, nato originariamente nell'ambito delle tecnologie musicali, ad un dispositivo basato sull'analisi e la sintesi del gesto espressivo multisensoriale⁸, sia per aumentare l'efficacia delle tecnologie riflessive in ambito pedagogico-musicale

3. Cfr. Anna Rita Addressi – Cristina Anagnostopoulou – Shai Newman – Bengt Olsson – François Pachet – Gualtiero Volpe – Susan Young, *MIROR-Musical Interaction Relying On Reflexion. Project Final Report*, Grant Agreement no. 258338, online: www.mirrorproject.eu/download/final-Report_3rd-year.pdf.LINK

4. François Pachet, *Music interaction with style*, in «Journal of New Music Research», vol. XXXII, n. 3, 2003, pp. 333-341; Id., *Creativity studies and musical interaction*, in Irène Deliège – Gerard Wiggins (a cura di), *Musical Creativity. Multidisciplinary research in theory and practice*, Psychology Press, Hove 2006, pp. 347-358.

5. Anna Rita Addressi – François Pachet, *Experiments with a musical machine. Musical style replication in 3/5 year old children*, in «British Journal of Music Education», vol. XXII, n. 1, 2005, pp. 21-46; Laura Ferrari, Anna Rita Addressi, *A new way to play music together: The Continuator in the classroom*, in «International Journal of Music Education», vol. XXXII, n. 2, 2014, pp. 171-184.

6. Anna Rita Addressi, *Developing a theoretical foundation for the reflexive interaction paradigm with implications for training music skill and creativity*, in «Psychomusicology: Music, Mind, and Brain», vol. XXIV, n. 3, 2014, pp. 214-230.

7. In questo articolo abbiamo deciso di utilizzare il maschile inclusivo “bambino” per indicare sia i bambini sia le bambine, poiché la ripetizione frequente del trattamento simmetrico delle due forme avrebbe appesantito la lettura. Fa eccezione una delle due attività descritte nel paragrafo 2, dove viene utilizzato il termine al femminile perché vi hanno partecipato solo bambine.

8. In particolare abbiamo fatto riferimento agli studi presentati in Antonio Camurri – Giovanni De Poli – Marc Leman – Gualtiero Volpe, *A Multi-layered Conceptual Framework for Expressive Gesture Applications*. Paper presentato all'Intl EU-TMR MOSART Workshop, Barcelona, 2001.

sia per creare un nuovo sistema riflessivo dedicato a sviluppare anche la creatività motoria dei bambini. Abbiamo quindi concepito il MIROR-Body Gesture, un sistema per catturare i movimenti dei bambini e convertirli in suoni “riflessivi”, cioè suoni con le stesse caratteristiche del movimento dei bambini (per esempio pesante/leggero, veloce/lento, e così via). In questo modo, i bambini avrebbero potuto muoversi, ballare e creare musica attraverso il proprio movimento, oltre a controllare le proprie improvvisazioni e composizioni. Pertanto, lo scopo educativo di questo software era quello di guidare i bambini a sperimentare la dinamica dei loro corpi e la musicalità *incorporata* dei loro gesti⁹. Nell’ambito del progetto MIROR abbiamo svolto una serie di esperimenti sull’interazione riflessiva “incorporata” per l’implementazione del sistema MIROR-Body Gesture.¹⁰

In questo articolo presenteremo il quadro teorico del paradigma dell’*interazione riflessiva incorporata (reflexive embodied interaction)*, il nostro approccio metodologico basato sull’osservazione, sulla Laban Movement Analysis e sul test *Thinking Creatively in Action and Movement (TCAM)*, sviluppato da Torrance¹¹, e il protocollo sperimentale realizzato con i bambini e il MIROR-Impro per osservare l’effetto dell’interazione riflessiva sulla creatività dei movimenti dei bambini.

La cornice pedagogica del paradigma di *interazione riflessiva*

Abbiamo definito la piattaforma MIROR come un “dispositivo” per sviluppare la creatività nella danza e l’invenzione musicale dei bambini¹². Nel campo pedagogico, il “dispositivo” è stato definito come la mediazione concreta che l’insegnante deve individuare in riferimento alla situazione specifica, al fine di consentire ai bambini di concentrare la loro attenzione sul suono e sui movimenti e le loro caratteristiche¹³. Il potenziale pedagogico dell’interazione riflessiva si fonda sul fatto che incoraggia il soggetto a intraprendere un dialogo durante il quale le ripetizioni e le variazioni stimolano il conflitto cognitivo che il bambino poi risolve nel corso dell’interazione, dando origine a un apprendimento che si basa sulla ricerca e la soluzione dei problemi. Nei nostri studi abbiamo osservato che i sistemi interattivi riflessivi stimolano e rafforzano le condotte di tipo esplorativo, durante le quali le azioni del bambino sono caratterizzate dall’introduzione sistematica di elementi nuovi; sviluppano stati di crea-

9. Anna Rita Addressi (a cura di), *La creatività musicale e motoria dei bambini in ambienti riflessivi. Proposte didattiche con la piattaforma MIROR*, Bononia University Press, Bologna 2015.

10. Vedi Anna Rita Addressi – Rosane Cardoso – Marina Maffioli – Fabio Regazzi – Gualtiero Volpe – Giovanna Varni, *The Mirror Body Gesture: Designing a reflexive system for children. A pilot study on Laban’s Effort features*, in «Anais do SIMCAM 9», 2013, pp. 74-94 e Gualtiero Volpe – Giovanna Varni – Anna Rita Addressi – Barbara Mazzarino, *BeSound: Embodied reflexion for music education in childhood*, in Heidi Schelhowe (a cura di), *IDC ‘12, Proceedings of the 11th International Conference on Interaction Design and Children*, New York 2012, pp. 172-175.

11. E. Paul Torrance, *Thinking Creatively in Action and Movement*, cit.

12. Anna Rita Addressi (a cura di), *La creatività musicale e motoria dei bambini in ambienti riflessivi*, cit.

13. François Delalande, *Le condotte musicali*, CLUEB, Bologna 1993; Monique Frapat, *L’invenzione musicale nella scuola dell’infanzia*, Junior, Bergamo 1994.

tività e di benessere individuale e relazionale¹⁴; influenzano positivamente i comportamenti inventivi e l'improvvisazione musicale, rafforzando lo stile individuale di ciascun bambino¹⁵. Abbiamo osservato che il "metodo di insegnamento" dei sistemi interattivi riflessivi si basa sull'alternanza dei turni e sui tempi regolari dei turni, sulle strategie di *mirroring*, *modeling* e *scaffolding*¹⁶, sulla sintonizzazione affettiva, la motivazione intrinseca, l'interazione collaborativa e l'attenzione congiunta¹⁷. La caratteristica principale dell'interazione riflessiva è infatti il meccanismo di ripetizione e variazione: qualcosa si ripete e varia durante l'interazione, mediante un processo continuo di imitazione e variazione. Recenti studi nel campo della psicologia e delle neuroscienze suggeriscono che questo meccanismo svolge un ruolo importante anche nello sviluppo della musicalità infantile e che esso possa rappresentare uno dei principali fondamenti ontologici e neurofisiologici della musicalità umana¹⁸. Processi quali quelli di *imitazione*, *riconoscimento dell'imitazione*, *auto-imitazione*, *ripetizione e variazione* rappresentano processi che si sviluppano nei primi mesi di vita e che strutturano il Sé del bambino e la sua interazione con l'ambiente che lo circonda¹⁹. Anzieu²⁰ definisce questo tipo di esperienza infantile come "involucro sonoro del Sé", dove il Sé è descritto come il primo embrione di personalità percepita come unità ed espressione di una delle forme più arcaiche di ripetizione: l'eco²¹. Un altro aspetto importante che possiamo ricavare dalla letteratura è l'importanza dell'interazione riflessiva intesa come processo dinamico: l'esperienza di ripetizione e variazione è realizzata all'interno di condizioni affettive ed emotive, di tipo *amodali*, che Stern²² ha definito con il termine di "contorni affettivi".

Il meccanismo di ripetizione e variazione può essere spiegato alla luce dei recenti studi nel campo

14. Anna Rita Addressi – Laura Ferrari – Felice Carugati, *The Flow Grid: A technique for observing and measuring emotional state in children interacting with a flow machine*, in «Journal of New Music Research», vol. XLIV, n. 2, 2015, pp. 129-144.

15. Anna Rita Addressi – Filomena Anelli – Diber Benghi – Anders Friberg, *Child-computer interaction at the beginner stage of music learning: Effects of reflexive interaction on children's musical improvisation*, in «Frontiers in Psychology», vol. 8, n. 65, 2017, pp. 1-21.

16. Jerome Bruner, *Child's Talk: Learning to Use Language*, Norton, New York 1983; Lev S. Vygotsky, *Thought and language*, MIT, Cambridge 1962 (trad. it. 1969).

17. Michel Imberty, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse*, L'Harmattan, Paris 2005 (trad. it. 2014); Daniel Stern, *The present moment in psychotherapy and in everyday life*, Norton, New York 2004 (trad. it. 2005).

18. Cfr. Ian Cross, *Musicality and the human capacity for culture*, in «Musicae Scientiae», vol. XII, n.1 (Suppl.), 2008, pp. 147-167; Ellen Dissanayake, *Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction*, in Nils L. Wallin – Björn Merker – Steven Brown (a cura di), *The origins of music*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge 2000, pp. 389-410; Michel Imberty, *La musique creuse le temps*, cit.; Stephan Malloch – Colwin Trevarthen (a cura di), *Communicative musicality*, Oxford University Press, Oxford 2008; Steven Mithen, *The singing Neanderthals: The origin of music, language, mind and body*, Weidenfeld & Nicolson, Londra 2005.

19. Jacqueline Nadel – George Butterworth (a cura di), *Imitation in Infancy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; Mechtild Papoušek, *Le comportement parental intuitif*, in Irène Deliège – John Sloboda (a cura di), *Naissance et développement du sens musical*, Presses Universitaires de France, Paris 1995, pp. 101-130; Michel Imberty, *La musique creuse le temps*, cit.

20. Didier Anzieu, *Les Enveloppes psychiques*, Dunod, Paris 1996.

21. Michel Imberty, *La musique creuse le temps*, cit.

22. Daniel Stern, *The present moment*, cit.

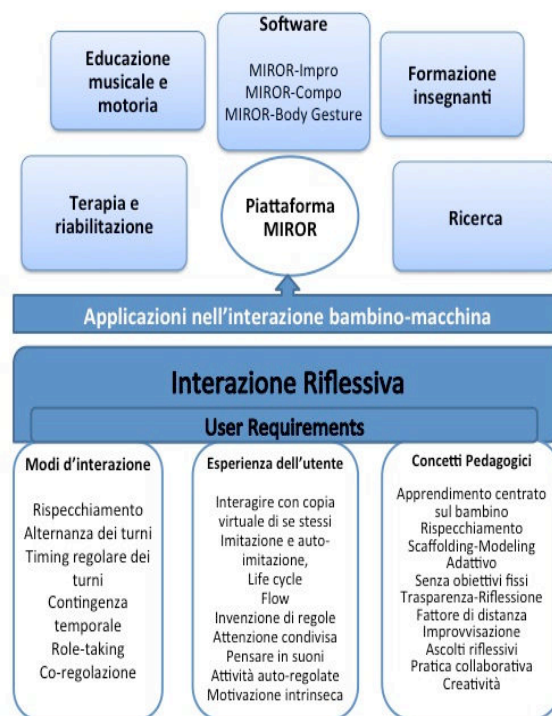


Figura 1 – Schema della cornice teorica del paradigma dell'interazione riflessiva in ambito pedagogico (in Addessi, 2015, p.58).

delle neuroscienze. Zatorre²³, per esempio, ha evidenziato alcuni meccanismi neurali e cognitivi che permettono di trasformare e manipolare le rappresentazioni mentali musicali preesistenti. La capacità di replicare il comportamento degli altri può trovare le sue fondamenta neuroscientifiche nel meccanismo inconscio del sistema dei neuroni specchio, una rete di neuroni che diventano attivi durante l'esecuzione e/o l'osservazione di azioni²⁴. Nella Figura 1 presentiamo una sintesi della cornice teorica del paradigma dell'interazione riflessiva e delle sue componenti pedagogiche.

Riteniamo importante sottolineare che l'efficacia educativa dell'interazione riflessiva derivi dal fatto che questa sviluppa una motivazione intrinseca a partecipare a un dialogo musicale: i bambini possono esprimersi attraverso i suoni, ed è questo un bisogno fondamentale dei bambini. Come scrive Baroni: «Crediamo che si possa sostenere sul piano didattico una rigida posizione di principio, cioè l'assoluta necessità di preminenza dell'espressione su quello dell'apprendimento: e ciò non solo perché la costruzione di oggetti espressivi può essere considerata come il fine principale, ma anche perché essa

23. Robert J. Zatorre, *Beyond auditory cortex: Working with musical thoughts*, in Katy Overy – Isabelle Perez – Robert J. Zatorre – Luisa Lopez – Maria Majno (a cura di), *Annals of the New York Academy of Sciences: Vol. 1252. The Neurosciences and Music-IV. Learning and Memory*, 2012, pp. 222–228.

24. Giacomo Rizzolatti – Luciano Fadiga – Leonardo Fogassi – Vittorio Gallese, *From mirror neurons to imitation: Facts and speculations*, in Andrew N. Meltzoff – Wolfgang Prinz (a cura di) *The Imitative Mind. Development, Evolution, and Brain Bases*, Cambridge University Press, New York 2002, pp. 247-266.

costituisce l'unica valida e persuasiva motivazione delle attività di apprendimento»²⁵. Più recentemente, Leman²⁶ ha evidenziato il ruolo dell'espressività nell'interazione uomo-macchina. In particolare, per quanto riguarda gli obiettivi di questo studio, abbiamo notato che la risposta del sistema genera interessanti reazioni motorie nei bambini. Ad esempio, ai bambini piace ballare mentre ascoltano la risposta del sistema e usano gesti creativi mentre suonano la tastiera "riflessiva"²⁷. Questa osservazione ci ha portato a considerare la piattaforma MIRROR come un utile dispositivo non solo per l'educazione musicale, ma anche per l'educazione alla danza e alla creatività motoria.

Interazione riflessiva, neuroni specchio ed *embodied cognition*

L'osservazione dei bambini che suonano e ascoltano in interazione con un sistema riflessivo solleva molte altre domande: qual è la percezione "motoria" che i bambini hanno quando ascoltano una risposta riflessiva da parte del sistema? Quali movimenti e con quali qualità immagina il bambino? In che modo le risposte del sistema stimolano il bambino a creare un gesto collegato al suono? Quale ruolo gioca questa percezione *embodied* nel dialogo tra il bambino e il sistema?

Abbiamo quindi deciso di approfondire queste domande secondo le prospettive dell'analisi del gesto corporeo²⁸ e della *embodied music cognition*²⁹. Abbiamo suggerito che l'idea dello *specchio*, che è alla base del funzionamento dell'interazione riflessiva, abbia in realtà un'origine antica nella cultura occidentale e che oggi risuoni con la teoria psicologica dell'*embodied music cognition*, che stabilisce un legame tra azione e percezione, e con il sistema dei neuroni specchio.

La capacità di replicare il comportamento degli altri è, in una certa misura, basata sul sistema dei neuroni specchio, cioè una rete di neuroni che diventa attiva durante l'esecuzione e l'osservazione delle azioni degli altri. Rizzolatti, Fadiga, Fogassi e Gallese³⁰ hanno ipotizzato l'esistenza di un meccanismo generale, chiamato "meccanismo di risonanza", attraverso il quale le descrizioni figurative dei comportamenti motori sarebbero accoppiate direttamente con le rappresentazioni motorie dell'osservatore degli stessi comportamenti. Nel campo della *embodied music cognition*, Leman sottolinea che «there is evidence [...] that mirror neurons are amodal in the sense that they can encode the mirroring of multiple sensory channels and, above all, mirror neurons perform sensorimotor integration and tran-

25. Mario Baroni, *Suoni e significati. Attività espressive nella scuola*, Edizioni di Torino, Torino 1997, pag. 141.

26. Marc Leman, *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*, MIT Press, Cambridge 2016.

27. Anna Rita Addressi – François Pachet, *Experiments with a musical machine*, cit.; Laura Ferrari - Anna Rita Addressi, *A new way to play music together*, cit.

28. Cfr. Antonio Camurri *et al.*, *A Multi-layered Conceptual Framework for Expressive Gesture Applications*, cit.; Rolf Inge Godøy – Marc Leman, *Musical gestures: sound, movement, and meaning*, Routledge, New York 2010.

29. Cfr., Marc Leman, *Embodied music cognition and mediation technology*, cit.

30. Giacomo Rizzolatti *et al.*, *From mirror neurons to imitation*, cit.

sformation as the basis of imitation»³¹. Pertanto, possiamo ipotizzare che l’interazione riflessiva possa stimolare un meccanismo di “risonanza” corporea, come descritto da Rizzolatti e colleghi, nel bambino, poiché tale meccanismo è radicato nelle aree motorie del cervello. Possiamo quindi ipotizzare che quando i bambini si muovono o danzano ascoltando le risposte del MIROR-Impro, agiscono come fossero essi stessi specchi “incorporati” della risposta musicale del sistema. In tal modo l’interazione del bambino con la macchina vede attivato anche un canale di comunicazione corporea. In Giomi³², vengono illustrati alcuni importanti paradigmi teorici e le componenti tecnologiche dell’esperienza artistica musicale-motoria mediata dalle tecnologie. Questo campo di studi e la sua applicazione nelle scienze dell’educazione, inclusa l’educazione musicale e motoria dei bambini, sono ancora in gran parte inesplorati.

La creatività motoria nei bambini in ambienti multi-mediali e riflessivi

Sebbene la recente ricerca nel campo delle neuroscienze e della comunicazione musicale abbia iniziato ad evidenziare la connessione tra la corteccia motoria e le interazioni sociali, la cognizione e le emozioni, vale la pena notare che poca attenzione è stata dedicata finora allo studio delle aree motorie associate alla creatività. Maestu e Trigo hanno definito la creatività motoria come «the intrinsically human capacity of putting bodily life at the disposal of the individual’s potential... in the innovative search for a valuable idea»³³. Nel campo della tecnologia creativa sono stati realizzati alcuni esperimenti con bambini che interagiscono con una macchina attraverso movimenti del corpo, l’ascolto e feedback visivi³⁴. Recentemente Sano³⁵ ha introdotto un procedimento di analisi quantitativa del movimento, con l’utilizzo del sistema di *motion capture*, per studiare la capacità dei bambini di esprimersi con la musica e di comprendere la struttura musicale. Questi studi dimostrano che gli strumenti di *motion capture* hanno permesso un progresso evidente nell’analisi quantitativa del movimento e del gesto. Pur tuttavia, nonostante le capacità di tali strumenti di misurare livelli molto dettagliati del movimento e del gesto, la misurazione della “creatività” motoria rimane ancora una sfida aperta. Quantificare il

31. Marc Leman, *Embodied music cognition and mediation technology*, cit., p. 91.

32. Andrea Giomi, *Percezione aptica, feedback sonoro e mediazione tecnologica. Uno studio fenomenologico sui processi d’integrazione multimodale nell’ambito della pedagogia della danza*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 246-271.

33. Josefina Maestu – Eugenia Trigo, *Opening lines of research in motor creativity*, University of Lleida, Lleida 1995, p. 623.

34. Ad esempio, Anders Friberg, Anna Kallblad, *Experiences from video-controlled sound installations*, in *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 30 May-1 June 2011, Norway, Oslo 2011, pp. 128-131; Luc Nijs, *The Paint Machine*, Thesis Dissertation, University of Ghent, Belgium, 2012; Emma Frid, Roberto Bresin, Paolo Albornò, Ludwig Eblaus, *Interactive sonification of spontaneous movement of children. Cross-modal mapping and the perception of body movement qualities through sound*, in «Frontiers in Neurosciences», vol. X, n. 521, 2016, pp. 1-16.

35. Mina Sano, *Statistical analysis of elements of movement in musical expression in early childhood using 3D motion capture and evaluation of musical development degrees through machine learning*, in «World Journal of Education», vol. VIII, n. 3, 2018, pp. 118-130.

gesto “creativo” infatti, è un ambito difficile da sistematizzare, sia per la difficoltà nel definire teoricamente cosa si intende per gesto creativo, sia per gli strumenti di ricerca finora a disposizione. A questo riguardo, pensiamo che l’osservazione umana, svolta secondo procedure sistematiche e controllate, sia uno strumento efficace per avvicinarsi allo studio della creatività motoria dei bambini, perché riesce a cogliere elementi globali e creativi dell’espressione motoria non sempre registrabili dalle analisi, pur capillari, svolte con sistemi di *motion capture*.

Per il nostro studio sulla creatività motoria dei bambini in ambienti riflessivi, abbiamo deciso di utilizzare una metodologia osservativa e come strumenti d’indagine la Laban Movement Analysis³⁶ e il test *Thinking Creatively in Action and Movement* (TCAM), sviluppato da Torrance³⁷.

Le fasi della ricerca sull’interazione riflessiva incorporata

Nell’ambito del progetto MIROR, abbiamo condotto diversi studi sull’interazione riflessiva *incorporata*, in collaborazione con il team di ricerca dell’Università di Genova per l’implementazione del MIROR-Body³⁸, seguendo una metodologia di collaborazione tra competenze psico-pedagogiche e competenze tecnologiche, secondo quattro fasi di indagine:

1. definizione dei requisiti dell’interazione riflessiva incorporata;
2. implementazione di un codice suono/movimento;
3. implementazione di una griglia di osservazione del movimento basata sulla Laban Movement Analysis;
4. studio della creatività motoria in ambienti riflessivi con il TCAM di Torrance.

1. I requisiti dell’interazione riflessiva incorporata

In primo luogo, il team UNIBO ha individuato una serie di requisiti dell’interazione riflessiva incorporata, che sono:

Rispecchiamento: durante l’interazione con il sistema, l’utente deve avere la percezione che il suono prodotto dal sistema sia una copia virtuale del suo movimento; il sistema dovrebbe introdurre delle variazioni in tempo reale, creando un’impalcatura complessa attraverso l’interazione. Ciò consentirebbe di validare un “dialogo” tra il bambino e il sistema durante il quale ogni “partner” ripete e varia qualcosa, sia nel movimento sia nel suono.

36. Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Ephemeria, Macerata 1999 (originale *The Mastery of Movement on the Stage*, London, Macdonald & Evans Ltd, 1950).

37. Paul E. Torrance, *Thinking Creatively in Action and Movement*, cit.

38. Cfr. Anna Rita Addressi *et al.*, *The Mirror Body Gesture: Designing a reflexive system for children*, cit.; Gualtiero Volpe *et al.*, *BeSound: Embodied reflexion for music education in childhood*, cit.

Alternanza dei turni: durante l’interazione con il sistema il bambino dovrebbe avere la possibilità di alternare la sua proposta con quella del sistema, con tempi di alternanza regolari: in caso di alternanza dei turni la risposta del sistema dovrebbe avere la stessa durata dell’input fornito dal bambino.

Adattività: il sistema dovrebbe “imparare” e “adattarsi”, in tempo reale, a ciascun utente. Il sistema, cioè, dovrebbe apprendere dal modo in cui ciascun bambino muove il proprio corpo: questo è il meccanismo di base grazie al quale può prendere vita il processo di co-regolazione tra il bambino e il sistema. È molto importante notare che in questo ambiente interattivo al bambino non viene chiesto di adattare i propri movimenti al sistema. Anche gli obiettivi non saranno stabiliti dal sistema (o meglio, dall’ingegnere che crea il sistema), ma saranno co-inventati dal bambino e dal sistema durante l’interazione. Il partner tecnologico (team di Genova) ha lavorato per implementare il MIROR-Body Gestures in base ai requisiti sopra menzionati, e il partner pedagogico (team UNIBO) ha condotto esperimenti con i bambini, al fine di verificare se i requisiti fossero stati implementati.

2. La griglia di connessione riflessiva suono / movimento

Il secondo livello di indagine ha riguardato la relazione tra il movimento e il suono e, in particolare per il nostro studio, tra i movimenti del bambino e il suono prodotto dal sistema. Secondo Godøy e Leman «the analysis of sound, in particular the movements in sound, can therefore be used as a starting point in identifying sound-related musical gesture»³⁹. Nel caso di un sistema riflessivo, ciò significa che il sistema dovrebbe dare ai bambini la percezione che il suono sia una sorta di copia virtuale dei gesti da lui stesso prodotti. Con l’obiettivo di implementare un “gesto musicale riflessivo”, il team UNIBO ha creato una griglia di correlazione tra i parametri del movimento di Laban e i parametri musicali indicati in Baroni⁴⁰. L’interesse particolare di questa griglia sta nel fatto che le qualità musicali correlate a specifiche qualità dei gesti sono state ottenute non partendo da modelli teorici musicali, ma attraverso l’osservazione dei bambini e attraverso delle interviste non strutturate. In un primo studio esplorativo, abbiamo indagato la correlazione tra suono e gesto secondo la componente Peso dell’Effort di Laban, che va dal leggero al pesante. A tre bambine di età compresa tra i 7 e gli 8 anni è stato chiesto di muoversi leggere come una piuma e pesanti come una pietra. Due insegnanti esperte in musica e danza hanno guidato le attività e cinque ricercatori hanno documentato le attività attraverso registrazioni video. Per stimolare le loro esperienze sui concetti di leggero e pesante, le bambine hanno giocato, danzato e usato strumenti musicali. Alle bambine è stato proposto di intraprendere un viaggio attraverso diversi pianeti. Ogni pianeta aveva una qualità motoria e musicale. Alle bambine è stato proposto di agire come se fossero un oggetto o un animale, riproducendo la qualità del movimento di ciascun pianeta. Nell’ultimo pianeta, il pianeta del Peso, le bambine potevano agire come pietre

39. Rolf Inge Godøy – Marc Leman, *Musical gestures: sound, movement, and meaning*, cit., p. 6.

40. Mario Baroni, *L’orecchio intelligente. Guida all’ascolto di musiche non familiari*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004.

Leggera come una piuma, pesante come una pietra



Figura 2 – Attività sul Peso con tre bambine di 7 e 8 anni: “Leggere come una piuma, pesanti come una pietra”.

pesanti o come foglie leggere, e produrre con la voce o con gli strumenti i suoni corrispondenti (Figura 2). Queste attività ci hanno permesso di raccogliere e testare vari scenari che hanno coinvolto bambini e il MIROR-Body Gesture. Siamo stati in grado di analizzare, nel movimento e nei suoni prodotti dai bambini, gli elementi dell’Effort nella gamma pesante / leggero, raccogliere video da utilizzare per lavori successivi, testare apparecchiature, software, materiali e spazi, oltre a condividere idee e problemi pedagogici con gli insegnanti della scuola primaria riguardo all’ambientazione ecologica per gli esperimenti, le potenzialità dell’uso del MIROR-Body Gesture nelle scuole e le attività per la formazione degli insegnanti. Le videoregistrazioni sono state utilizzate per l’analisi automatica del movimento e l’addestramento del sistema da parte del team di Genova.

Successivamente in un’intervista non strutturata, alle bambine è stato chiesto di suonare con dei tamburi e legnetti dei suoni pesanti e dei suoni leggeri e quindi di descrivere le qualità dei suoni pesanti e leggeri. I dati raccolti hanno permesso di implementare la griglia di corrispondenza tra suono e gesto riguardo al parametro PESO (Leggero/pesante), illustrata nella Figura 3.

Il team di Genova ha utilizzato questi risultati per implementare la corretta risposta del MIROR-Body Gesture, mentre il team UNIBO ha effettuato diversi esperimenti per testare il prototipo con i bambini. In questo primo studio con il MIROR-Body Gesture, è stato creato un archivio video sui diversi parametri dell’analisi del movimento di Laban, non solo quindi gli elementi dell’Effort, ma anche elementi di analisi del Corpo, della Forma e dello Spazio. In un’attività svolta successivamente, ai bambini è stato chiesto di muoversi come odalische o saltare come un canguro. Anche questi video

Grid of Reflexive Sound/Movement Connection	
“heavy/light”	
Laban Movement Analysis	Music Analysis
HEAVY	HEAVY
BODY: <i>parts of the body:</i> legs and feet, + hands (fists); <i>action:</i> stomping the ground with force, marching, jumping on two feet with energy SPACE: <i>direction:</i> forward + left/right; <i>Levels:</i> above all high, and deep; <i>Extensions:</i> Near; <i>Path:</i> above all straight, but also curved TIME: <i>Speed:</i> above all normal and slow WEIGHT: <i>Energy or Force:</i> strong and heavy; <i>Accents:</i> stressed; <i>Degrees of tension:</i> tense FLOW: <i>Flux:</i> interrupting + arresting; <i>Action:</i> stopped; <i>Control:</i> intermittent; <i>Body:</i> motion (marching) EFFORT: <i>Weight:</i> firm; <i>Time:</i> sustained-sudden; <i>Space:</i> direct; <i>Flow:</i> bound	Gestures to produce the sounds: <ul style="list-style-type: none"> • strong beats on the drum, with regular time • strong beats on the drum, with “crescendo” (between mp – ff) and “accelerando” Musical contents: System of DURATION: with pulse, beat, accent, both rallentando/accelerando. System of SOUND : timbre: <i>dark, thick</i> ; texture: <i>dense</i> ; register: low; dynamic: very strong; articulation: staccato, detached. System of SHAPE: segmentation; grouping of gestures, repetition/variations of gestures. System of PITCH: only untuned drums, so we do not have this parameter.
LIGHT	LIGHT
BODY <i>Parts:</i> full body, in particular the legs, arms, the hands, the wrists; <i>Actions:</i> slip, transfer of weight, walking on tiptoe, waving his arms in a symmetrical way, turning SPACE <i>Directions:</i> forward + left/right; <i>Levels:</i> high, medium; <i>Extensions:</i> far; normal-big; <i>Path:</i> straight-curved TIME: <i>Speed:</i> quick-normal-slow; <i>Tempo:</i> presto-moderato-lento WEIGHT <i>Energy or Force:</i> weak; light-normal; <i>Accents:</i> unstressed; <i>Degrees of tension:</i> normal FLOW <i>Flux:</i> going; <i>Action:</i> continuous; <i>Control:</i> normal-intermittent; <i>Body:</i> motion EFFORT <i>Weight:</i> gentle; <i>Time:</i> sustained-sudden; <i>Space:</i> flexible-direct; <i>Flow:</i> free	Gestures to produce the sounds: <ul style="list-style-type: none"> • Rubbing the stick on the drum • Tapping lightly (gently) and slowly on the drum. Musical contents: System of DURATION long durations, without strong accent System of PITCH only untuned drums, so we do not have this parameter System of SOUND <i>timbre:</i> light, soft, thin; texture: rare ; register: acute middle register; <i>dynamic:</i> weak <i>articulation:</i> legato System of SHAPE no segmentation; repetition, variation, no contrast

Figura 3 – Griglia di corrispondenza riflessiva tra suono e movimento elaborata sulla base dell’osservazione dei movimenti delle bambine e dei dati raccolti nelle interviste.

sono stati utilizzati dal team di Genova per l’analisi automatica e l’addestramento del sistema (vedi Figura 4).

3. La griglia di Analisi del Movimento di Laban (LMA, 1950)

Per poter realizzare un’osservazione sistematica e quantitativa dei movimenti dei bambini, abbiamo implementato una griglia osservativa originale con il supporto del software Observer (Noldus ©), basata sull’Analisi del Movimento di Laban (LMA). Nei nostri precedenti studi osservativi sull’interazione bambino-macchina, abbiamo utilizzato il software Observer per implementare una griglia di osservazione che ha permesso sia di osservare sia di misurare l’esperienza di *flow*⁴¹ vissuta dai

41. Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*, Harper-Collins, New York 1996.

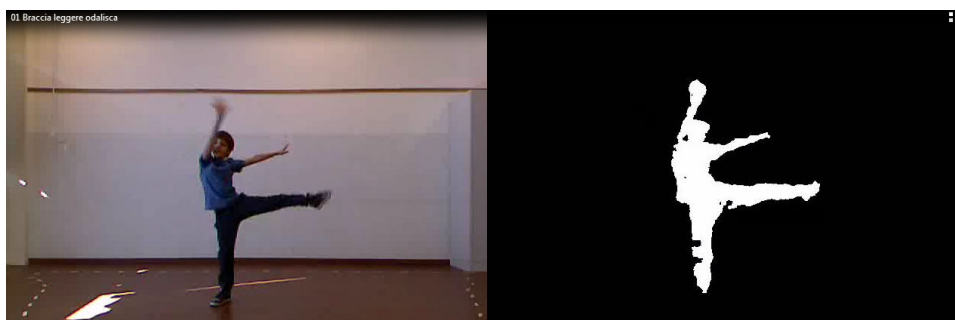


Figura 4 – Un esempio di analisi dell’Effort (leggero/pesante) effettuata dal MIROR-Body Gesture: un bambino di 8 anni imita i movimenti leggeri di una odalisca. Immagine estratta dall’analisi del gesto, realizzata dal team dell’Università di Genova sul video realizzato dal team dell’Università di Bologna con i bambini di una scuola primaria.

bambini durante l’interazione con il MIROR-Impro⁴². Tale griglia ha permesso non solo di osservare la presenza/assenza dello stato di flow, ma anche di misurare l’esperienza di flow e di calcolare le correlazioni con altre variabili. Sulla base dell’esperienza positiva realizzata con il flow e il software Observer, abbiamo deciso di utilizzare lo stesso software per creare una griglia per osservare e misurare le categorie del movimento indicate da Laban. In particolare, ci interessava poter osservare sistematicamente alcuni comportamenti motori dei bambini, poterli misurare e quindi ricavare delle correlazioni con variabili relative alla creatività del movimento. Per questo motivo ci siamo ispirate alla cornice pedagogica definita “danza educativa”, nella quale la creatività rappresenta uno degli elementi principali. Infatti, nel campo dell’educazione al movimento dei bambini, la corrente denominata “danza educativa”⁴³, ispirata alle teorie di Rudolf Laban (1879-1958), propone un modello basato sulla fruttuosa integrazione della conoscenza intellettuale del movimento e dell’attività fisica creativa. In *The Mastery of the Movement*, Laban non ha proposto una lista di esercizi “addestrativi” al movimento, ma ha presentato diverse griglie di analisi e osservazione, a cominciare dai naturali movimenti quotidiani dei bambini, per educare al movimento. La LMA, che in origine è stata creata per descrivere, visualizzare, interpretare e documentare il movimento umano, in questo caso è stata utilizzata con una applicazione più specifica nel campo dell’educazione alla danza e al movimento. La nostra griglia include i 6 aspetti dell’Analisi del Movimento di Laban (1950), ovvero: Corpo, Flusso, Spazio, Tempo, Peso ed Effort (denominati “comportamenti” nella griglia) (vedi Figura 5). Abbiamo utilizzato questa griglia per osservare e misurare le qualità dei movimenti dei bambini durante l’utilizzo delle applicazioni MIROR. La griglia, però, può essere utilizzata in generale per l’osservazione e misurazione delle qualità dei movimenti, anche in altri contesti.

42. Cfr. Anna Rita Addressi *et al.*, *The Flow Grid*, cit.

43. Cfr. Valerie Preston-Dunlop, *A handbook for dance education* Macdonald and Evans, London 1980; Jacqueline M. Smith-Autard, *Dance Composition*, Black, London 1992; Franca Zagatti, *La danza educativa: principi metodologici e itinerari operativi per l’espressione artistica del corpo nella scuola*, Mousikè Progetti Educativi, Bologna 2004.

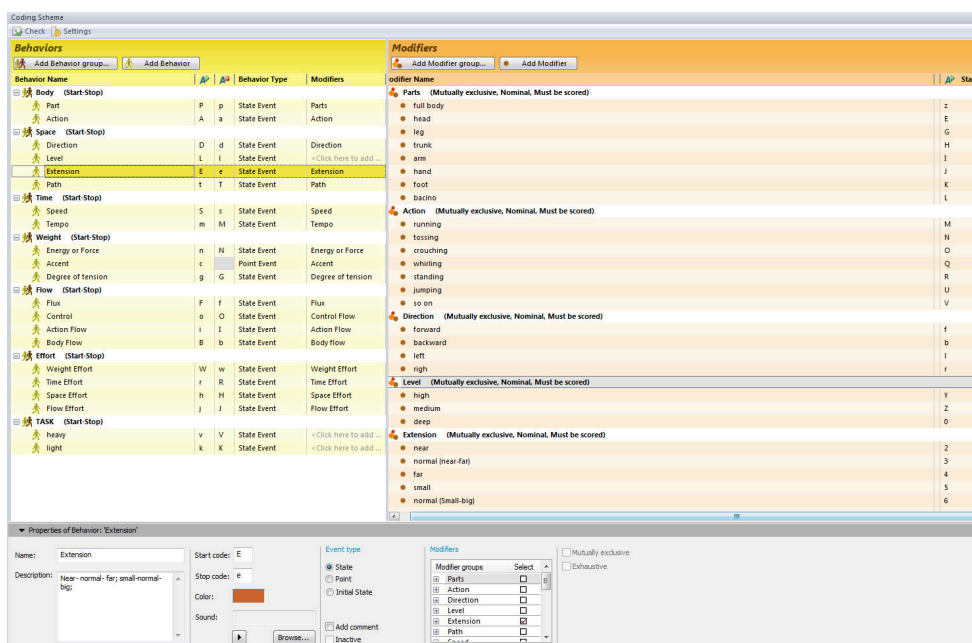


Figura 5 – Griglia di Analisi del Movimento implementata con il software Observer.

4. Studio della creatività motoria in ambienti riflessivi con il test Thinking Creatively in Action and Movement-TCAM

Il TCAM è stato concepito da Torrance (1981) per misurare alcuni tipi di capacità di pensiero creativo dei bambini, ovvero la fluidità (il numero di risposte diverse e appropriate), l'originalità (valutata secondo il criterio della frequenza statistica) e l'immaginazione (come la persona è in grado di immaginare e adottare i vari ruoli proposti). Il test è stato progettato per valutare queste capacità in bambini in età prescolare e scolare tra i tre e gli otto anni. È stato sviluppato per testare la creatività attraverso vari esercizi di movimento e manipolazione. Infatti, vengono proposte diverse attività che richiedono ai bambini solo risposte cinestetiche, evitando così possibili difficoltà nell'esprimersi attraverso il linguaggio e il disegno. Più in particolare, il test è composto dalle seguenti quattro attività: Attività I: “In quanti modi?”, progettata per misurare la capacità del bambino di muoversi, in modi alternativi, sul pavimento, valutando la quantità di risposte diverse e l'originalità; Attività II: “Puoi muoverti come?”, progettata per misurare la capacità del bambino di immaginare e assumere diversi ruoli muovendosi come se fosse un animale o un oggetto, valutando la capacità immaginativa; Attività III: “Quali altri modi?”, progettata per testare la capacità del bambino di svolgere un semplice compito in diversi modi, valutando la quantità di risposte alternative e l'originalità; Attività IV: “Che cosa potrebbe essere?”, progettata per misurare la capacità del bambino di inventare diversi modi per utilizzare un semplice oggetto comune, valutando la quantità di risposte diverse e l'originalità. Il TCAM è semplice da utilizzare, ha una buona affidabilità e validità e non sembra influenzato da una varietà di

fattori come sesso, razza, lingua e cultura. Un limite di questo test risiede nel fatto che dal 1981 non è stato modificato né aggiornato⁴⁴. Pur tuttavia, vale la pena notare che esso rappresenta uno strumento interessante nel campo della misurazione della creatività, poiché consente di esaminare e misurare le abilità nei bambini piccoli. Il nostro è il primo studio, a nostra conoscenza, che utilizza il TCAM per misurare la creatività motoria dei bambini in ambienti virtuali mediati dalle tecnologie musicali e, in particolare, dalle tecnologie cosiddette “riflessive”.

Metodo

Lo studio presentato in questo articolo è stato condotto nel 2013 in due classi di una scuola primaria in provincia di Bologna, con 47 bambini di età compresa tra i 7 e gli 8 anni. L'obiettivo dello studio era di indagare se l'interazione musicale riflessiva potesse migliorare le qualità e la creatività del movimento dei bambini. Per questo studio abbiamo utilizzato il MIROR-Impro, una delle tre applicazioni della piattaforma MIROR. Come tecniche di raccolta e analisi dei dati, abbiamo utilizzato la Griglia di Analisi del Movimento e il TCAM.

Abbiamo adottato un disegno sperimentale che ha coinvolto un gruppo sperimentale (23 bambini) e un gruppo di controllo (24 bambini). Entrambi i gruppi hanno preso parte a diverse attività in classe con una tastiera. Il gruppo sperimentale ha anche avuto accesso al MIROR-Impro. In entrambi i casi, un bambino alla volta ha suonato la tastiera mentre gli altri sono stati invitati a muoversi e danzare mentre ascoltavano la musica prodotta dal bambino (gruppo di controllo) o dal bambino e dal MIROR-Impro (gruppo sperimentale). Le attività sono state condotte da un insegnante esperto nel movimento e nella danza e da un ricercatore. I bambini hanno svolto il test TCAM prima (pre-test) e dopo (post-test) le attività. Tutte le attività sono state videoregistrate.

La nostra ipotesi principale era che i bambini che prendevano parte alle attività che coinvolgevano la risposta musicale riflessiva del sistema MIROR-Impro (gruppo sperimentale) avrebbero mostrato un aumento significativo della creatività e della qualità del loro movimento, rispetto al gruppo di controllo che non aveva utilizzato la risposta riflessiva del sistema.

Attrezzature: MIROR-Impro v. 3.14; un sintetizzatore musicale KORG X50; un computer; 2 amplificatori M-AUDIO AV30; un cavo USB per la connessione tra il sintetizzatore e il computer; una videocamera CANON (con registrazione in HD); un supporto per la videocamera; un lettore CD.

Procedura: in primo luogo, è stato effettuato un incontro con uno degli insegnanti per presentare il progetto MIROR. I moduli di consenso firmati dai genitori dei bambini coinvolti sono stati

44. Kyung Hee Kim, *Can we trust creativity tests?: A review of The Torrance Tests of Creative Thinking (TTCT)*, in «Creativity Research Journal, vol. XVIII, 2006, pp. 3-14.

raccolti dal team UNIBO. Successivamente è stata svolta una riunione preliminare con i bambini e gli insegnanti.

Riunione preliminare: i bambini e gli insegnanti sono stati invitati a incontrare l'insegnante di danza e il ricercatore nella stanza dove il protocollo sarebbe stato realizzato. Le attività preliminari sono state condotte per consentire al team UNIBO di conoscere i bambini e viceversa, per introdurre le attività legate al movimento del corpo e per motivare i bambini a partecipare.

Pre-test e post-test: prima e dopo le attività sperimentali ai bambini è stato chiesto di eseguire il test TCAM. Nella stanza erano presenti l'insegnante di danza e un ricercatore. Il test è stato condotto dall'insegnante di danza; il ricercatore preparava il setting sperimentale e gestiva l'utilizzo delle attrezzature, non ha interagito con i bambini, ma ha risposto a loro in caso di domande.

Abbiamo usato una versione modificata dell'Attività 2 "Puoi muoverti come?" del test TCAM di Torrance, adatto per misurare la capacità del bambino di immaginare e assumere ruoli diversi muovendosi come animali o oggetti, e che valuta quindi la capacità immaginativa. Il punteggio riguardante l'immaginazione si basa su una scala Likert a cinque punti, che va da "nessun movimento" a "eccellente, uguale alla cosa". Questa attività consente di misurare la capacità del bambino di immaginare e assumere un ruolo. Abbiamo deciso di somministrare cinque dei sei compiti proposti nel test originale e di aggiungere altri quattro compiti. Inoltre, abbiamo scelto di chiedere ai bambini di procedere linearmente (verso la telecamera) e, una volta giunti sulla linea finale, di rimanere fermi nell'ultima posizione ottenuta. Di seguito riportiamo la nostra lista di istruzioni e domande modificate:

"Ora faremo alcune cose divertenti. Fingeremo di essere animali o cose. A volte faremo finta di essere uccelli, elefanti o cavalli. Altre volte faremo finta di essere delle cose, oggetti. Vi dirò il nome di alcune cose o animale e voi dovrete far finta di muovervi come loro. Non potete chiedermi o spiegarmi nulla a parole, potete esprimervi solo con il movimento".

Quindi seguivano le seguenti consegne (identiche per entrambi i gruppi):

Consegna 1: "Puoi muoverti come un albero nel vento? Immagina di essere un albero e che un vento stia soffiando molto forte. Mostrami come ti muoveresti andando in avanti verso la telecamera".

Consegna 2: "Puoi muoverti come un coniglio? Immagina di essere un coniglio e che qualcuno ti stia inseguendo. Mostra come ti muoveresti andando in avanti verso la telecamera".

Consegna 3: "Puoi muoverti come un pesce? Immagina di essere un pesce in un fiume o in uno stagno. Mostra come nuoteresti avanzando verso la telecamera".

Consegna 4: "Puoi muoverti come un serpente? Immagina di essere un serpente che striscia nell'erba. Mostra come strisceresti avanzando verso la telecamera".

Consegna 5: "Puoi muoverti come se stessi guidando una macchina? Immagina di guidare un'auto. Mostra come guideresti andando in avanti verso la telecamera".

Consegna 6: "Puoi spingere un elefante? Immagina che un grande elefante sia appoggiato su

qualcosa che vuoi prendere. Mostra come lo spingeresti per farlo allontanare dalla cosa che desideri andando verso la telecamera”.

Consegna 7: “Puoi muoverti come un’alga? Immagina di essere un’alga nell’acqua. Mostrami come ti muoveresti avanzando verso la telecamera”.

Consegna 8: “Puoi muoverti come se fossi nella nebbia? Immagina di camminare nel mezzo di una fitta nebbia. Mostrami come ti muoveresti andando in avanti verso la telecamera”.

Consegna 9: “Puoi camminare indietro? Mostrami come ti muoveresti andando indietro verso la telecamera”.

Attività sperimentali: entrambi i gruppi hanno partecipato a 4 lezioni, una a settimana. Gruppo di controllo: in ciascuna lezione i bambini hanno improvvisato diverse attività col corpo ascoltando un bambino che suonava una tastiera. Gruppo sperimentale: in ciascuna lezione i bambini hanno improvvisato diverse attività col corpo ascoltando un bambino che suonava una tastiera e le risposte riflessive del MIROR-Impro. Nella prima sessione con il gruppo sperimentale, è stato introdotto ai bambini il sistema MIROR-Impro. I bambini hanno imparato subito ad interagire con il MIROR-Impro, rispettando l’alternanza dei turni (suonavano e poi si fermavano in attesa della risposta del sistema) e riconoscendo che la risposta del sistema era simile a quello che avevano appena suonato. Tutte le attività sono state videoregistrate. Un esempio di attività è mostrato nella Tabella 1:

Gruppo sperimentale
<i>1. Attività di riscaldamento:</i>
<i>Siamo tutti musicisti.</i> Proponiamo ai bambini di giocare a far finta di essere tutti dei pianisti. Il bambino “musicista” ha il compito di improvvisare una musica sulla tastiera insieme con il sistema che risponde. Gli altri bambini sono in coppia, seduti a terra uno dietro l’altro: ogni coppia è composta da un bambino/pianista e da un bambino/pianoforte: “quando sentite i suoni della tastiera, il bambino/pianista fa finta di suonare sulla schiena del bambino/pianoforte e suona sia quando la musica è suonata dal vostro compagno, sia quando è suonata dal computer”. Durante l’attività, i bambini in coppia si alternano nei loro ruoli di pianista e di pianoforte, mentre, a turno, svolgono anche il ruolo di “musicista”, suonando la tastiera con il MIROR-Impro.
<i>2. Attività di esplorazione, produzione e improvvisazione</i>
<i>Sulla Luna</i> (vedi Figura 6). Proponiamo ai bambini di far finta di essere in un film di fantascienza ambientato sulla Luna: “Fate finta di essere animali, alieni e rocce di un paesaggio lunare”. Il bambino-musicista ha quindi il compito di suonare la colonna sonora di un film di fantascienza. Al resto della classe proponiamo alternativamente: “muovetevi come animali volanti durante la proposta sonora del vostro compagno-musicista, e muovetevi come animali striscianti durante la risposta del computer”; “muovetevi come foste degli alieni che avanzano durante la proposta del compagno-musicista e procedete all’indietro durante la risposta del computer”; “muovetevi come rocce che rotolano durante la proposta del compagno-musicista e congelatevi in una posizione durante la risposta del computer”. I bambini si sono alternati nel ruolo di musicista. <i>Stelle.</i> Proponiamo ai bambini di far finta di essere delle stelle nel cielo. Al bambino-musicista suggeriamo: “Suona la colonna sonora di un film che racconta la storia delle stelle”. Il resto della classe è diviso in gruppi di 6 bambini ciascuno, disposti in cerchio e invitati a tenersi per mano, con la seguente proposta: “muovetevi tenendovi per mano durante la proposta del compagno-musicista, stando accovacciati uno sì e uno no. E quando ascolterete la risposta del computer i bambini accovacciati si alzano e gli altri si abbassano, come delle stelle che luccicano”. I bambini hanno svolto alternativamente il ruolo di musicista.
<i>3. Attività di chiusura</i>



Figura 6 – Bambini durante l’attività di esplorazione dei movimenti immaginando di essere animali, alieni o rocce sulla luna (Attività “Sulla luna”).

<p><i>Danza del pianista.</i> Al bambino musicista chiediamo: “Suona una musica allegra”. Al resto della classe chiediamo: “Muovetevi liberamente, imitando con le mani la gestualità del pianista e suonando nell’aria in modo allegro”.</p>

<p>Gruppo di controllo</p>

<p>Con il gruppo di controllo sono state svolte le stesse attività svolte con il gruppo sperimentale, ma il bambino che suonava non aveva la risposta riflessiva del sistema e i bambini che danzavano hanno risposto col movimento seguendo solo il suono proposto dal compagno-musicista.</p>

Tabella 1 – Un esempio di attività.

Dati raccolti

In ogni singola sessione di lavoro, sono stati raccolti i seguenti dati:

- Riunioni preliminari: video 1, durata 60 minuti; video 2 durata 60 minuti;
- Pre-test: 2 video di attività di benvenuto, durata totale 10 minuti; 2 video di organizzazione e consegna ai gruppi, durata totale 20 minuti; 18 video di esecuzione della consegna, durata totale 80 minuti;
- Attività sperimentali con il MIRROR-Impro (gruppo sperimentale): 4 video;
- Attività sperimentali senza il MIRROR-Impro (gruppo di controllo): 4 video;
- Post-test: 2 video di attività di benvenuto, durata totale 10 minuti; 2 video di organizzazione e consegna ai gruppi, durata totale 20 minuti; 18 video di esecuzione della consegna, durata totale 80 minuti.

Analisi dei dati

I dati raccolti nel pre-test e post-test sono stati analizzati sia con la procedura del TCAM sia con la Griglia di Analisi del Movimento. L'analisi dei dati quindi si è basata sulla metodologia osservativa. Il software Observer (Noldus) è stato utilizzato per la registrazione e l'analisi quantitativa dell'osservazione dei video; ulteriori software sono stati utilizzati per l'analisi statistica. I bambini assenti durante il pre o post-test sono stati esclusi dall'analisi. Per questo motivo il campione finale era composto da 42 bambini: 19 bambini nel gruppo di controllo e 23 bambini nel gruppo sperimentale.

Il test TCAM di Torrance

Le attività di pre-test e post-test sono state analizzate come riportato nel manuale di somministrazione, di calcolo del punteggio e norme del test di TCAM Torrance. Ogni compito è stato valutato con un punteggio da 1 a 5, sulla base della qualità, dell'adeguatezza e dell'elaborazione di ciascun movimento. Il punteggio "Immaginazione" è stato determinato sommando i nove compiti. I due esaminatori/giudici, cioè l'insegnante di danza e il ricercatore che hanno condotto il protocollo sperimentale, e hanno guardato in modo indipendente i video delle attività pre- e post-test e hanno valutato la performance dei bambini utilizzando una scala a 5 punti. Hanno seguito le linee guida fornite nel manuale di Torrance, integrate con alcune indicazioni aggiuntive incluse dai due stessi esaminatori, dopo le valutazioni preliminari dei video. Di seguito riportiamo le linee guida finali. *Criteri per il punteggio:* osserva il video tutte le volte che ritieni utile e valuta le prestazioni del bambino in ogni attività su una scala da 1 a 5, segnando il punteggio sul foglio delle risposte. 1 punto viene assegnato solo quando il bambino non si muove ed è completamente incapace di immaginarsi nel ruolo assegnato. 2 punti vengono assegnati quando viene fatto qualche sforzo per mettere in atto il ruolo assegnato, ma la risposta è grossolanamente inadeguata, non si avvicina al compito richiesto o non soddisfa i requisiti; l'azione è quindi trascurata o legata a un'esecuzione stereotipata. 3 punti vengono assegnati quando la risposta al compito si dimostra adeguata e riconoscibile, ma non c'è interpretazione, elaborazione o espansione del ruolo; vengono raggiunti solo standard minimi di adeguatezza; l'oggetto, l'animale o l'azione è riconoscibile, ma non possiede un'interpretazione personale. 4 punti vengono assegnati quando la risposta supera standard minimi di adeguatezza e quando vi è un certo grado di immaginazione nell'interpretazione e nell'elaborazione del ruolo; l'oggetto, l'animale o l'azione sono contrassegnati da interpretazione personale. 5 punti vengono assegnati quando c'è un'indicazione precisa del coinvolgimento personale, dell'interpretazione e dell'elaborazione, e quando l'azione e il movimento raccontano una storia che va oltre il ruolo assegnato; la risposta può essere accompagnata da effetti sonori, espressioni facciali, ecc.; ci sono chiare indicazioni di improvvisazione e variazioni nell'azione eseguita.

La Griglia di Analisi del Movimento di Laban (LMA)

La griglia dell’analisi del movimento di Laban, creata con il software Observer (Noldus) durante il primo studio esplorativo descritto sopra, è stata utilizzata per la registrazione delle osservazioni. Le analisi sulle osservazioni registrate con la griglia LMA sono ancora in corso. In questo articolo forniamo alcuni risultati parziali relativi alle analisi condotte sui quattro elementi dell’*Effort* (cioè flusso, spazio, tempo e peso). Di seguito riportiamo le definizioni degli elementi inclusi nell’*Effort*, elaborati con il software Observer. Le definizioni sono estratte dal libro *The Mastery of Movement*⁴⁵. L’*Effort* esprime il modo in cui viene eseguita la forma del movimento, è un impulso mentale da cui proviene il movimento. Dal punto di vista della teoria dell’*Effort* di Rudolf Laban, ci sarebbero quattro fattori principali che costituiscono la dinamica del movimento:

- Spazio dell’*Effort* (diretto o indiretto): «L’elemento di *Effort* “diretto” consiste in una linea di direzione retta e in una sensazione di movimento di estensione *filiforme* nello spazio, o senso di ristrettezza. L’elemento di *Effort* “flessibile” consiste in una linea di direzione *ondulata* e in una sensazione di movimento di estensione *flessibile* nello spazio o senso di ubiquità»⁴⁶.
- Tempo dell’*Effort* (subitaneo o sostenuto): «L’elemento di *Effort* “subitaneo” consiste in un andamento *rapido* e in una sensazione di movimento in un *breve* lasso di tempo o senso di fugacità. L’elemento di *Effort* “sostenuto” consiste in un andamento *lento* e in una sensazione di movimento di un *lungo* lasso di tempo, o senso di interminabilità»⁴⁷.
- Peso dell’*Effort* (forte o leggero): «L’elemento di *Effort* “forte” consiste in una *forte* resistenza al peso e in una sensazione di movimento pesante o senso di pesantezza. L’elemento di *Effort* “delicato” o “leggero” consiste in una *debole* resistenza al peso e in una sensazione di movimento *leggera* o senso di levità»⁴⁸.
- Flusso dell’*Effort* (controllato o libero): «L’elemento di *Effort* del flusso “controllato” o impedito consiste nell’essere pronti a fermare un normale flusso e nella sensazione di movimento di *fare una pausa*. L’elemento di *Effort* di flusso “libero” consiste in un flusso liberato e nella sensazione motoria di *fluidità*»⁴⁹.

La combinazione di questi 8 possibili modi di eseguire un movimento darebbe origine a diverse variazioni nella dinamica. Due osservatori indipendenti, cioè l’insegnante di danza e il ricercatore che hanno condotto il protocollo sperimentale, hanno registrato

45. Rudolf Laban, *L’arte del movimento*, cit.

46. *Ivi*, p. 76

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

l'osservazione dei comportamenti e dei modificatori, considerando le definizioni dei 4 fattori presentati sopra. Prima di iniziare le osservazioni, sono state condotte alcune prove e successivamente è stato realizzato un test di affidabilità tra i due osservatori prima di iniziare la valutazione delle registrazioni. Il livello di accordo tra gli osservatori era elevato (Kappa = 0.83, $p < .001$) “.81-1 = quasi perfetto”⁵⁰ e i casi di disaccordo sono stati risolti con discussioni. Quindi ogni osservatore ha iniziato autonomamente le proprie osservazioni: metà dei bambini sono stati assegnati a ciascun osservatore.

Risultati

Da una prima osservazione generale dei video sono emersi alcuni aspetti interessanti relativi alla motivazione generata dalle attività musicali e motorie proposte ai bambini, i quali hanno partecipato in modo molto attivo e coinvolto. Qui di seguito riportiamo i risultati ottenuti con il TCMA e con la griglia di osservazione labaniana.

Risultati con il TCMA

Dopo aver assegnato i punteggi, ciascun giudice ha calcolato per ciascun bambino il punteggio “Immaginazione”, sommando le nove valutazioni. Il punteggio finale di “Immaginazione” per ogni bambino è stato calcolato facendo la media dei due punteggi ottenuti dai due giudici e questo punteggio finale è stato utilizzato per l'analisi statistica. I punteggi finali di “Immaginazione”, che abbiamo considerato come un punteggio di creatività, sono stati sottoposti ad un'analisi della varianza 2 x 2 a misure ripetute (ANOVA), considerando la *Sessione* (pre-test vs. post-test) come fattore entro i soggetti e il *Gruppo* (sperimentale vs. controllo) come fattore tra i soggetti. Sulle interazioni significative sono stati poi condotti i test post-hoc di Newman-Keuls.

L'effetto principale della *Sessione* è risultato significativo [$F(1, 40) = 59.71$, $MSe = 5.05$, $p < .001$]. Il punteggio di creatività era in generale più alto nella sessione post-test ($M = 30.3$) rispetto a quella pre-test ($M = 26.5$). Inoltre, anche l'interazione *Sessione* x *Gruppo* è risultata significativa [$F(1, 40) = 5.68$, $MSe = 5.05$, $p < .05$] (Figura 7). Dai test post-hoc test è emerso che nella sessione pre-test non c'era una differenza significativa tra il gruppo di controllo e il gruppo sperimentale ($M = 26.1$ vs. 26.8 , $p = .62$), mentre nella sessione post-test i due gruppi differivano, con punteggi di creatività maggiori per il gruppo sperimentale (gruppo di controllo $M = 28.8$ vs. gruppo sperimentale $M = 31.8$, $p < .05$). Inoltre, confrontando le sessioni pre- e post-test entrambi i gruppi differivano in maniera significativa ($p < .01$).

50. J. Richard Landis – Gary G. Koch, *The measurement of observer agreement for categorical data*, in «Biometric», vol.

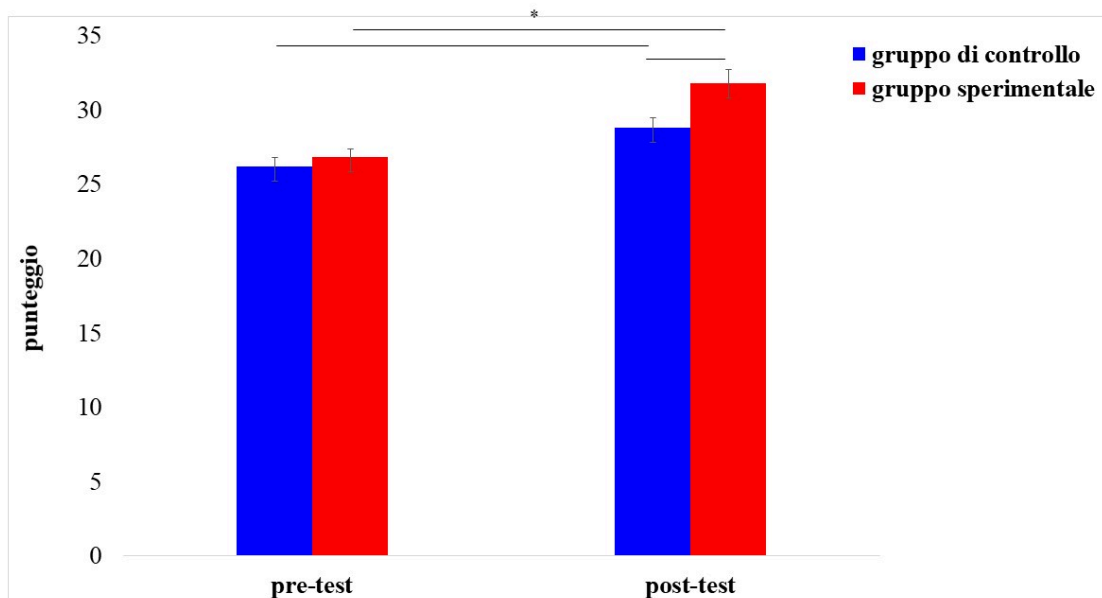


Figura 7 – Figura 7. ANOVA sui punteggi finali “Immaginazione”. Interazione significativa Sessione x Gruppo. L’asterisco indica i confronti statisticamente significativi. Le barre d’errore indicano l’errore standard della media.

Per capire meglio questi risultati, abbiamo calcolato per ciascun bambino un nuovo punteggio sottraendo il punteggio post-test al punteggio pre-test. Questi nuovi punteggi sono stati poi utilizzati per condurre un’ANOVA univariata, considerando la variabile *Gruppo* (sperimentale vs. controllo) come fattore tra i soggetti. L’effetto *Gruppo* [$F(1, 40) = 5.67$, $MSe = 10.09$, $p < .05$] ha evidenziato una differenza significativa tra i due gruppi: il gruppo sperimentale ha ottenuto un aumento maggiore nel punteggio calcolato ($M = 4.98$) rispetto al gruppo di controllo ($M = 2.63$), evidenziando quindi un miglioramento della prestazione dal pre- al post-test (Figura 8).

Risultati con la Griglia di Analisi del Movimento di Laban

Le analisi sulle osservazioni registrate con la griglia di Analisi del Movimento di Laban sono ancora in corso. Di seguito forniamo alcuni risultati parziali relativi alle analisi condotte sui quattro comportamenti dell’Effort (Flusso, Spazio, Tempo e Peso) nei compiti 6 e 7.

Abbiamo considerato le due qualità per ogni comportamento dell’Effort separatamente (cioè, Flusso: controllato e libero; Spazio: diretto e indiretto; Tempo: subitaneo e sostenuto; Peso: pesante e leggero). Abbiamo condotto analisi separate, considerando i numeri totali (ovvero il numero di volte

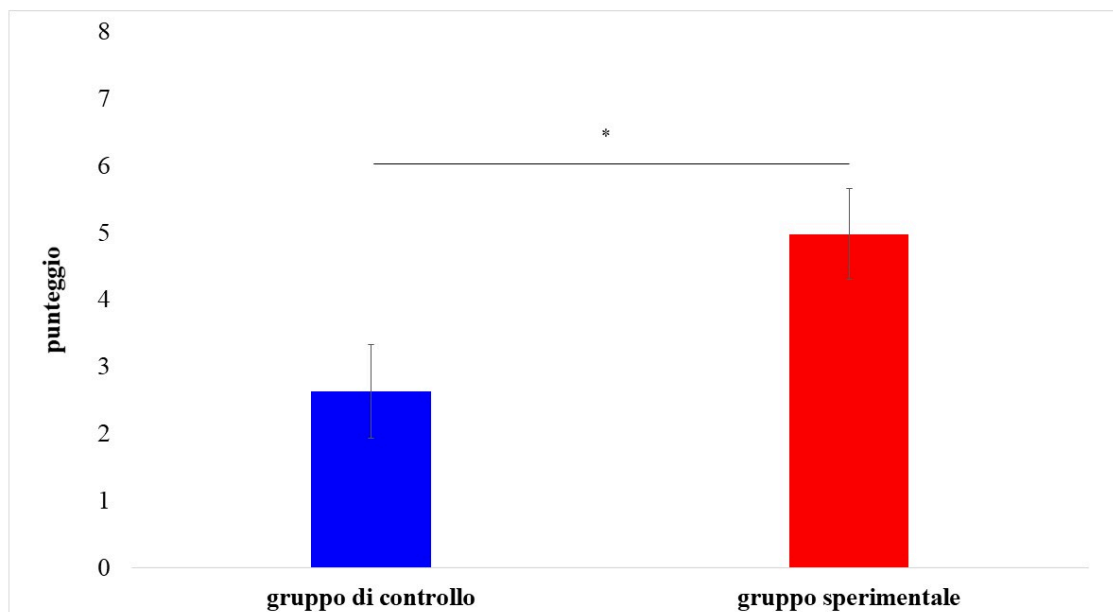


Figura 8 – Figura 8. ANOVA sui punteggi ottenuti sottraendo il punteggio post-test al punteggio pre-test. Effetto significativo del fattore Gruppo. L'asterisco indica l'effetto statisticamente significativo. Le barre d'errore indicano l'errore standard della media.

in cui l'evento selezionato si è verificato nelle osservazioni relative a ciascun gruppo in ogni sessione) e le percentuali sulle durate analizzate (ovvero la percentuale di durata di un evento calcolato rispetto alla durata totale delle osservazioni analizzate, relative a ciascun gruppo in ciascuna sessione) di ciascun livello di comportamento. Il numero totale di ogni livello di comportamento dell'Effort è stato sottoposto al test chi-quadro, considerando la *Sessione* (pre-test vs. post-test) e il *Gruppo* (sperimentale vs. controllo). Quando i numeri totali erano 0, non è stato possibile eseguire il test del chi-quadro. Invece, le percentuali sulla durata analizzata di ciascun livello di comportamento dell'Effort sono state sottoposte a un'analisi della varianza 2 x 2 a misure ripetute (ANOVA) con la *Sessione* (pre-test vs. post-test) come fattore entro i soggetti e il *Gruppo* (sperimentale vs. controllo) come fattore tra i soggetti. I test post-hoc LSD di Fisher sono stati condotti sulle interazioni significative. Quando la varianza della percentuale sulla durata analizzata era 0, non è stato possibile eseguire l'ANOVA. Di seguito abbiamo riportato solo i risultati significativi:

- Consegna 6, comportamento Effort Flusso – controllato: l'effetto significativo del *Gruppo* [F (1, 40) = 4.74, MSe = 2110.7, p = .04] mostra una percentuale maggiore nel gruppo sperimentale (M = 81.2) rispetto al gruppo di controllo (M = 59.3).

- Consegna 6, comportamento Effort Tempo – subitaneo: l'effetto significativo del *Gruppo* [F (1, 40) = 4.32, MSe = 1286, p = .04] mostra una percentuale maggiore nel gruppo di controllo (M = 21.8)

rispetto al gruppo sperimentale ($M = 5.4$).

- Consegna 6, comportamento Effort Tempo – sostenuto: l'effetto significativo del *Gruppo* [$F(1, 40) = 14.83$, $MSe = 1790$, $p < .001$] mostra una percentuale maggiore nel gruppo sperimentale ($M = 87$) rispetto al gruppo di controllo ($M = 51.3$).

- Consegna 6, comportamento Effort Peso – pesante: l'effetto significativo del *Gruppo* [$F(1, 40) = 4.07$, $MSe = 2032.3$, $p = .05$] mostra una percentuale maggiore nel gruppo sperimentale ($M = 84.8$) rispetto al gruppo di controllo ($M = 64.9$).

- Consegna 7, comportamento Effort Flusso – libero: l'effetto significativo della *Sessione* [$F(1, 40) = 7.98$, $MSe = 1167.9$, $p < .001$] mostra una percentuale maggiore nella sessione pre-test ($M = 77.2$) rispetto a quella post-test ($M = 56$).

- Consegna 7, comportamento Effort Flusso – libero: l'interazione *Sessione x Gruppo* è significativa [$F(1, 40) = 7.16$, $MSe = 1167.9$, $p = .01$]. Il test LSD di Fisher mostra che il gruppo di controllo nella sessione pre-test ha registrato una percentuale maggiore rispetto al gruppo di controllo nella sessione post-test ($M = 94.7$ vs. 53.5 , $p < .001$), rispetto al gruppo sperimentale sia nella sessione pre-test ($M = 94.7$ vs. 59.6 , $p = .01$) che in quella post-test ($M = 94.7$ vs. 58.4 , $p = .01$).

Questi risultati ci dicono che prima delle attività il gruppo di controllo ha un flusso "eccessivamente" libero (un'alga dentro l'acqua non è come una foglia al vento). Dopo le attività, il gruppo di controllo svolge meglio la consegna dell'alga, controllando di più il flusso. Il gruppo di controllo migliora dopo le attività, mentre il gruppo sperimentale rimane uguale. Questi risultati suggeriscono che le attività proposte, con o senza il MIRROR-Impro, hanno avuto un effetto positivo sui bambini, migliorando, nel caso del gruppo di controllo la qualità di alcuni movimenti.

- Consegna 7, comportamento Effort Spazio – indiretto: l'effetto significativo della *Sessione* [$F(1, 40) = 7.31$, $MSe = 132.9$, $p = .01$] mostra una percentuale maggiore nella sessione pre-test ($M = 77.6$) rispetto a quella post-test ($M = 56$).

- Consegna 7, comportamento Effort Tempo – subitaneo: l'effetto significativo della *Sessione* [$F(1, 40) = 23.58$, $MSe = 1233.2$, $p < .001$] mostra una percentuale maggiore nella sessione pre-test ($M = 61.3$) rispetto a quella post-test ($M = 23.97$).

- Consegna 7, comportamento Effort Tempo – subitaneo: l'interazione *Sessione x Gruppo* era significativa [$F(1, 40) = 6.49$, $MSe = 1233.2$, $p = .01$]. Il test LSD di Fisher mostra che il gruppo di controllo nella sessione pre-test ha registrato una percentuale maggiore rispetto al gruppo di controllo nella sessione post-test ($M = 78.9$ vs. 22 , $p < .001$), rispetto al gruppo sperimentale sia nella sessione pre-test ($M = 78.9$ vs. 43.7 , $p = .01$) che in quella post-test ($M = 78.9$ vs. 26 , $p < .001$).

Questo risultato è analogo a quello descritto sopra: il gruppo di controllo mostra nel pre-test un "Effort tempo" eccessivamente veloce che si riduce dopo le attività. Il livello dopo le attività del gruppo di controllo risulta essere analogo al livello del gruppo sperimentale sia pre che post-test.

In sintesi, dall'analisi condotta con la griglia di Laban, non è emerso un effetto significativo dell'utilizzo della tecnologia riflessiva nell'influenzare la qualità del movimento dei bambini. Questi risultati, che non coincidono con i risultati ottenuti con il TCMA, potrebbero essere dovuti al fatto che il TCMA, utilizzato nella fase di pre- e post-test, potrebbe non essere stato uno strumento efficace per registrare e quantificare le qualità del movimento attraverso la LMA per via dei contenuti e della sua breve durata (circa 30 sec./1 minuto per ciascuna consegna). Ipotizziamo che, in un lasso di tempo così breve, sia difficile misurare una variazione significativa delle percentuali sulle durate analizzate. Un'altra motivazione possibile è che, mentre il TCMA è una tecnica di misurazione già utilizzata e testata nel corso del tempo da diversi ricercatori, la griglia da noi costruita sulla LMA è uno strumento in corso di sperimentazione, che tenta di registrare e misurare una qualità del movimento più sensibile rispetto al TCMA. Pertanto, all'analisi quantitativa, abbiamo affiancato un'analisi qualitativa del movimento e dell'uso dello spazio nei due gruppi. In particolare, nella fase del post-test, abbiamo osservato che nel gruppo sperimentale i bambini hanno mostrato, rispetto a quelli di controllo:

- una cinesfera (sfera che limita o delimita lo spazio personale del movimento) più ampia, con una conseguente esplorazione di gestualità, sia delle braccia che delle gambe, più estesa e definita: per esempio, durante il post-test, nella consegna 1 "Puoi muoverti come un albero nel vento?", si è notato che, per simulare il movimento delle chiome degli alberi, l'ampiezza del gesto delle braccia fosse maggiore nel gruppo sperimentale rispetto a quella del gruppo di controllo. E così anche la lunghezza del passo che interpretava l'incedere dell'albero;

- un utilizzo dello spazio generale più sicuro, sapendo avvalersi di un'ampiezza del movimento nonostante lo spazio dell'aula non fosse molto esteso per il numero dei bambini presenti: per esempio, durante il post-test, nella consegna 5 "Puoi muoverti come se stessi guidando una macchina?" si è notato un utilizzo migliore dello spazio generale da parte del gruppo sperimentale rispetto al gruppo di controllo. Infatti, i bambini che procedevano verso la telecamera proponevano percorsi diversificati, a zig-zag, circolari, a serpentina e non si accontentavano di "transitare" in un percorso lineare verso la telecamera. Tutto ciò senza scontrarsi. La proposta di soluzioni diverse per realizzare lo stesso compito è indice di creatività;

- maggiore utilizzo di singole parti del corpo oltre al movimento globale. Pensiamo che il coinvolgimento dei bambini del gruppo sperimentale a prestare attenzione anche durante l'ascolto della risposta del sistema, li abbia resi più curiosi e motivati nella ricerca di elementi motori diversificati e più originali da proporre, indici di una maggiore creatività motoria: per esempio, durante il post-test, nel compito 5 "Puoi spingere un elefante?" i bambini del gruppo sperimentale, rispetto al gruppo di controllo, hanno utilizzato più parti del corpo per far finta di spingere il pesante animale: non solo le braccia (la parte del corpo il cui utilizzo viene più spontaneo per un'attività di questo genere), ma anche le spalle, la testa, i piedi e il sedere.

Nel momento in cui il sistema proponeva la variazione, i bambini del gruppo sperimentale hanno dovuto impegnarsi in una proposta di movimento diversificata ma all'interno della stessa tematica. In questo pensiamo che risieda l'utilità del paradigma della riflessività: e cioè rimanere col pensiero-movimento su una stessa attività elaborando variazioni.

Discussione e conclusioni

Lo studio presentato in questo articolo aveva lo scopo di indagare come l'interazione musicale riflessiva possa migliorare i processi creativi e le capacità motorie nei bambini. I risultati del test TCAM hanno mostrato che durante la sessione di pre-test il gruppo di controllo e il gruppo sperimentale hanno registrato una performance simile, mentre nella sessione post-test è emersa una differenza significativa tra i due gruppi. In particolare, anche se entrambi i gruppi hanno migliorato le loro prestazioni dal pre-test al post-test, nel gruppo sperimentale è stato registrato un punteggio più alto sulla creatività. Questo risultato suggerisce che, anche se i due gruppi hanno iniziato dallo stesso livello di creatività (come dimostrato dall'assenza di differenze tra i due gruppi nella sessione di pre-test), il gruppo sperimentale ha mostrato punteggi più alti nel post-test dopo il completamento di un programma basato sulla riflessività e sulla creatività. Questi risultati supportano la nostra ipotesi e cioè che l'interazione riflessiva, grazie ai suoi meccanismi di rispecchiamento, alternanza dei turni, regolazione dei turni, co-regolazione, influenza positivamente lo sviluppo della creatività motoria nei bambini.

Per quanto riguarda le analisi condotte con la griglia di Laban sulle osservazioni, dal momento che si tratta di risultati preliminari, relativi a pochi comportamenti e solo a due attività, in questo articolo abbiamo cercato di fornire alcuni esempi su come condurre ulteriori osservazioni e analisi correlate. L'aspetto più interessante di questa griglia e del lavoro svolto riguarda la sperimentazione di una nuova metodologia di analisi e misurazione del movimento creativo, con l'uso di un modello di analisi del movimento, qual è quello elaborato da Laban, implementato attraverso il software Observer. Si tratta di un'ipotesi/proposta di applicazione di una griglia per analizzare la molteplicità di risposte possibili ad una stessa consegna. Tale approccio metodologico è risultato essere interessante in quanto tale, perché ha permesso di controllare, osservare, registrare e quantificare alcune componenti dell'analisi labaniana. Stiamo quindi continuando a lavorare per perfezionare e validare la griglia di osservazione con il software Observer, con l'obiettivo di implementare uno strumento efficace e utile per i ricercatori e gli insegnanti.

In questo articolo abbiamo suggerito diverse attività musicali e di movimento / danza da eseguire in un ambiente musicale riflessivo, mostrando il potenziale educativo delle applicazioni MIRROR e l'originalità del nostro approccio all'apprendimento basato sulla tecnologia per l'educazione dei bambini alla musica. Nelle attività proposte, i bambini sperimentano interazioni riflessive producendo musica

o attraverso l'ascolto e i movimenti del corpo. Queste esperienze permettono al bambino-musicista di inventare musica, dialogare con il suono e rafforzare le sue idee musicali, mentre i bambini danzatori perfezionano la qualità delle loro esperienze motorie e percepiscono le qualità corporee della musica. Il meccanismo di ripetizione e variazione, a sua volta, dà luogo a un processo di co-regolamentazione tra i bambini e la macchina che conduce ad un apprendimento centrato sul bambino⁵¹. Questo crea un nuovo tipo di interazione bambino-macchina che ha un impatto particolare nei processi di insegnamento e apprendimento. Nell'ambiente riflessivo, il ruolo dell'insegnante è quello di rafforzare l'interazione riflessiva tra il bambino e la macchina attraverso "impalcature" cognitive e affettive⁵², e di motivare i bambini a esplorare e inventare con la musica e con il proprio corpo, da solo e insieme agli altri. In tali ambienti, l'insegnante impara e adotta i principi della pedagogia riflessiva, cioè l'osservazione, il rispecchiamento e l'uso dell'applicazione MIROR per migliorare la creatività musicale e motoria dei bambini⁵³.

Con questo lavoro abbiamo voluto proporre una base per una nuova tecnologia per la creatività musicale e motoria dai bambini. Abbiamo anche presentato nuove metodologie di ricerca e di studio dell'interazione tra i bambini e le nuove tecnologie, basate sull'osservazione e sull'implementazione di nuove griglie che possano non solo registrare, ma anche misurare i comportamenti creativi dei bambini, mostrando quindi un approccio metodologico "misto"⁵⁴, nel quale i risultati qualitativi interagiscono e si rafforzano attraverso i risultati quantitativi. Abbiamo presentato la Griglia di Analisi del movimento da noi implementata con il supporto del software Observer, basata sugli elementi dell'Analisi del Movimento di Laban. Abbiamo inoltre mostrato come il TCAM possa essere implementato e utilizzato nello studio della creatività motoria dei bambini, anche in contesti virtuali e riflessivi.

I risultati ottenuti ci spingono a proseguire la ricerca, sia dal punto di vista delle tecnologie da implementare, sia dal punto di vista dell'utilizzo di nuove metodologie e tecniche di ricerca. Nel prossimo futuro pensiamo di continuare questa ricerca creando una nuova applicazione MIROR chiamata MIROR-MultiModal, che coinvolgerà anche la percezione visiva dei bambini.

51. Jerome Bruner, *Child's Talk: Learning to Use Language*, cit.

52. Cfr. *ibidem*; Vygotsky, L.S., *Thought and language*, cit.

53. Cfr. Marina Maffioli – Filomena Anelli – Anna Rita Addressi, *Dialoghi riflessivi fra musica, movimento e tecnologia*, in Anna Rita Addressi (a cura di), *La creatività musicale e motoria dei bambini in ambienti riflessivi: proposte didattiche con la piattaforma MIROR*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 177-192; Marina Maffioli – Filomena Anelli, *Attività di preparazione per il MIROR-Body Gesture*, in *ivi*, pp. 87-106.

54. Charles Teddlie – Abbas Tashakkori, *Foundations of Mixed Methods Research. Integrating Quantitative and Qualitative Approaches in the Social and Behavioural Science*, SAGE Publications, California 2009.

Ringraziamenti

Questo studio è stato parzialmente supportato dal Progetto EU-ICT MIROR-Musical Interaction Relying On Reflexion. Ringraziamo il Dirigente, gli insegnanti e i bambini della Scuola Primaria nella quale sono state svolte le attività, per la loro entusiastica partecipazione e il Centro di Danza Mousikè di Bologna per la preziosa collaborazione.

Bibliografia

- Addessi, Anna Rita (a cura di), *La creatività musicale e motoria dei bambini in ambienti riflessivi. Proposte didattiche con la piattaforma MIROR*, Bononia University Press, Bologna 2015.
- Addessi, Anna Rita, *Developing a theoretical foundation for the reflexive interaction paradigm with implications for training music skill and creativity*, in «Psychomusicology: Music, Mind, and Brain», vol. XXIV, n. 3, 2014, pp- 214-230.
- Addessi, Anna Rita – Pachet, François, *Experiments with a musical machine. Musical style replication in 3/5 year old children*, in «British Journal of Music Education», vol. XXII, n. 1, 2005, pp. 21-46.
- Addessi, Anna Rita – Ferrari, Laura – Carugati, Felice, *The Flow Grid: A technique for observing and measuring emotional state in children interacting with a flow machine*, in «Journal of New Music Research», vol. XLIV, n. 2, 2015, pp. 129-144.
- Addessi, Anna Rita – Maffioli, Marina – Anelli, Filomena, *The MIROR platform for young children's music and dance creativity. Reflexive interaction meets body-gesture, embodied cognition, and Laban educational dance*, in «Perspectives. Journal of the Early Childhood Music and Movement Association», vol. X, n. 1, 2015, pp. 9-18.
- Addessi, Anna Rita – Anelli, Filomena – Benghi, Diber – Friberg, Anders, *Child-computer interaction at the beginner stage of music learning: Effects of reflexive interaction on children's musical improvisation*, in «Frontiers in Psychology», vol. VIII, n. 65, 2017, pp. 1-21.
- Addessi, Anna Rita – Anagnostopoulou, Cristina – Newman, Shai – Olsson, Bengt – Pachet, François – Volpe, Gualtiero – Young, Susan, *MIROR-Musical Interaction Relying On Reflexion. Project Final Report*, Grant Agreement no. 258338 online: www.mirrorproject.eu/download/final-Report_3rd-year.pdf.
- Addessi, Anna Rita – Cardoso, Rosane – Maffioli, Marina – Regazzi, Fabio - Volpe, Gualtiero – Varni, Giovanna, *The Mirror Body Gesture: Designing a reflexive system for children. A pilot study on Laban's Effort features*, in «Anais do SIMCAM 9», 2013, pp. 74-94.
- Anzieu, Didier, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 1996.
- Baroni, Mario, *Suoni e significati. Attività espressive nella scuola*, Edizioni di Torino, Torino 1997 (prima edizione: 1978).
- Baroni, Mario, *L'orecchio intelligente. Guida all'ascolto di musiche non familiari*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004.
- Barsalou, Lawrence W., *Grounded cognition*, in «Annual Review of Psychology», vol. LIX, 2008, pp. 617-645.

- Bruner, Jerome, *Child's Talk: Learning to Use Language*, Norton, New York 1983.
- Camurri, Antonio – De Poli, Giovanni – Leman, Marc – Volpe, Gualtiero - *A Multi-layered Conceptual Framework for Expressive Gesture Applications*, paper presentato all'Intl EU-TMR MOSART Workshop, Barcelona, 2001.
- Cross, Ian, *Musicality and the human capacity for culture*, in «Musicae Scientiae», vol. XII, n.1 (Suppl.), 2008, pp. 147-167.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*, Harper-Collins, New York 1996.
- Delalande, François, *Le condotte musicali*, CLUEB, Bologna 1993.
- Dissanayake, Ellen, *Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction*, in Wallin, Nils L. – Merker, Björn – Brown, Steven (a cura di), *The origins of music*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge 2000, pp. 389-410.
- Ferrari, Laura – Addressi, Anna Rita, *A new way to play music together: The Continuator in the classroom*, in «International Journal of Music Education», vol. XXXII, n. 2, 2014, pp. 171-184.
- Frapat, Monique, *L'invenzione musicale nella scuola dell'infanzia*, Junior, Bergamo 1994.
- Friberg, Anders, Kallblad, Anna, *Experiences from video-controlled sound installations*, in *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, 30 May-1 June 2011, Oslo, Norway, 2011, pp. 128-131.
- Frid, Emma, Bresin, Roberto, Albornò, Paolo, Eblaus, Ludwig, *Interactive sonification of spontaneous movement of children. Cross-modal mapping and the perception of body movement qualities through sound*, in «Frontiers in Neurosciences», vol. X, n. 521, 2016, pp. 1-16.
- Giomi, Andrea, *Percezione aptica, feedback sonoro e mediazione tecnologica. Uno studio fenomenologico sui processi d'integrazione multimodale nell'ambito della pedagogia della danza*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», vol. IX, n. 9, 2017, pp. 246-271.
- Godøy, Rolf Inge – Leman, Marc, *Musical gestures: sound, movement, and meaning*, Routledge, New York 2010.
- Kim, Kyung Hee, *Can we trust creativity tests?: A review of The Torrance Tests of Creative Thinking (TTCT)*, in «Creativity Research Journal», vol. XVIII, 2006, pp. 3-14.
- Imberty, Michel, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: musique, psychologie, psychanalyse*, L'Harmattan, Paris 2005 (trad. it. 2014).
- Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa – Silvia Salvagno, Ephemeria, Macerata 1999 (originale *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans Ltd, London 1950).
- Landis, Richard J. – Koch Gary G., *The measurement of observer agreement for categorical data*, in «Biometric», vol. 33, 1977, pp. 159-174.
- Leman, Marc, *Embodied music cognition and mediation technology*, MIT Press, Cambridge 2007.

- Leman, Marc, *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*, MIT Press, Cambridge 2016.
- Maffioli, Marina – Anelli, Filomena – Addressi, Anna Rita, *Dialoghi riflessivi fra musica, movimento e tecnologia*, in Addressi, Anna Rita (a cura di), *La creatività musicale e motoria dei bambini in ambienti riflessivi: proposte didattiche con la piattaforma MIROR*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 177-192.
- Maffioli, Marina – Anelli, Filomena, *Attività di preparazione per il MIROR-Body Gesture*, in Addressi, Anna Rita (a cura di), *La creatività musicale e motoria dei bambini in ambienti riflessivi: proposte didattiche con la piattaforma MIROR*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 87-106.
- Maestu, Josefina – Trigo, Eugenia, *Opening lines of research in motor creativity*, University of Lleida, Lleida 1995.
- Malloch, Stephan – Trevarthen, Colwin (a cura di), *Communicative musicality*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Mithen, Steven, *The singing Neanderthals: The origin of music, language, mind and body*, Weidenfield & Nicolson, London 2005.
- Nadel, Jacqueline – Butterworth, George (a cura di), *Imitation in Infancy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Nijs, Luc, *The Paint Machine*, thesis Dissertation, University of Ghent, Belgium 2012.
- Pachet, François, *Music interaction with style*, in «Journal of New Music Research», vol. 32, n. 3, 2003, pp. 333-341.
- Pachet, François, *Creativity studies and musical interaction*, in Deliège, Irène – Wiggins, Gerard (a cura di), *Musical Creativity. Multidisciplinary research in theory and practice*, Psychology Press, Hove 2006, pp. 347-358.
- Papoušek, Mechtild, *Le comportement parental intuitif*, in Deliège, Irène – Sloboda, John (a cura di), *Naissance et développement du sens musical*, Presses Universitaires de France, Paris 1995, pp. 101-130.
- Preston-Dunlop, Valerie, *A handbook for dance education*, Macdonald and Evans, London 1980.
- Prinz, Wolfgang, *Mirrors for embodied communication*, in Wachsmuth, Ipke – Lenzen, Manuela – Knoblich, Günther (a cura di), *Embodied Communication in Humans and Machines*, Oxford University Press, New York 2008, pp. 111-128.
- Rizzolatti, Giacomo – Fadiga, Luciano – Gallese, Vittorio – Fogassi, Leonardo, *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, in «Cognition Brain Research», vol. III, n. 2, 1998, pp. 131-141.
- Rizzolatti, Giacomo – Fadiga, Luciano – Fogassi, Leonardo – Gallese, Vittorio, *From mirror neurons to imitation: Facts and speculations*, in Meltzoff, Andrew N. – Prinz, Wolfgang (a cura di) *The Imitative Mind. Development, Evolution, and Brain Bases*, Cambridge University Press, New York 2002, pp. 247-266.
- Sano, Mina, *Statistical analysis of elements of movement in musical expression in early childhood using 3D motion capture and evaluation of musical development degrees through machine learning*, in «World

Journal of Education», vol. VIII, n. 3, 2018, pp. 118-130.

- Smith-Autard, Jacqueline M., *Dance Composition*, Black, London 1992.
- Stern, Daniel, *The present moment in psychotherapy and in everyday life*, Norton, New York 2004 (trad. it. 2005).
- Teddlie, Charles – Tashakkori, Abbas, *Foundations of Mixed Methods Research. Integrating Quantitative and Qualitative Approaches in the Social and Behavioural Sciences*, SAGE Publications, California 2009.
- Torrance, E. Paul, *Thinking Creatively in Action and Movement*, Scholastic Testing Service Inc., Bensenville 1981.
- Volpe, Gualtiero – Varni, Giovanna – Addressi, Anna Rita – Mazzarino, Barbara, *BeSound: Embodied reflexion for music education in childhood*, in Schelhowe, Heidi (a cura di), *IDC '12, Proceedings of the 11th International Conference on Interaction Design and Children*, New York 2012, pp. 172-175.
- Vygotsky, Lev S., *Thought and language*, MIT, Cambridge 1962 (trad. it. 1969).
- Zagatti, Franca, *La danza educativa: principi metodologici e itinerari operativi per l'espressione artistica del corpo nella scuola*, Mousikè Progetti Educativi, Bologna 2004.
- Zatorre, Robert J., *Beyond auditory cortex: Working with musical thoughts*, in Overy, Katy – Perez, Isabelle – Zatorre, Robert J. – Lopez, Luisa – Majno, Maria (a cura di), *Annals of the New York Academy of Sciences: Vol. 1252. The Neurosciences and Music-IV. Learning and Memory*, 2012, pp. 222–228.

Camille Casale

Le danseur “optimisé”. Formation intensive et bonne santé: un pas de deux contradictoire?

Dans son ouvrage *Apprendre par corps*, paru en 2000, Sylvia Faure étudie les modalités d’incorporation du métier de danseur, mettant en exergue les médiations opérées entre professeurs et élèves, transmission qui passe essentiellement par du non verbal et par des corrections directes sur le corps. Près de vingt ans après ses recherches, quelles évolutions sont advenues dans l’apprentissage?

Pendant longtemps en marge des discours, un thème majeur émerge, celui de la santé. Cette émergence est à mettre en corrélation avec l’injonction à la santé, amorcée depuis la fin du XXe siècle, favorisée par la médicalisation. La recherche du bien-être et l’optimisation du capital corporel se déploient dans les discours¹. Cette évolution des normes sociales touche également la danse. Face au constat des dommages causés par la pratique, à la fois sur le plan physique et psychologique, une partie du monde de la danse invite à la modification des pratiques, à apporter les correctifs utiles pour une pédagogie de la danse au plus proche des besoins du travail artistique d’aujourd’hui et dégagée de croyances physiologiquement peu viables. Il s’agit d’intégrer à d’anciennes connaissances des nouvelles, et permettre aux danseurs de pouvoir exprimer leur potentiel, de mettre leur technique au service de l’artistique, tout en préservant leur capital santé.

Cette thématique est très présente à l’international, dans la lignée des *Dance Studies*, avec une augmentation des publications dès les années 2000². En Amérique du Nord et au Royaume-Uni,

1. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Points, 2011.

2. On peut citer des articles de références, comme: Tansin Benn, Dorcas Walters, *Between Scylla and Charybdis. Nutritional Education versus Body-Culture and the Ballet Aesthetic: The Effects on the Lives of Female Dancers*, in «Research in Dance Education», II, n. 2, 2001, pp. 139-154; Jill Green, *Socially constructed bodies in American dance classrooms*, in «Research in Dance Education», cit., pp. 155-173; Susan Leigh Foster, *Dancing bodies*, in Jane Desmond, *Meaning in motion: New cultural studies of dance*, Duke University Press, Durham NC 1997, pp. 235-258; Bryan S. Turner, Steven P. Wainwright, *Corps de ballet: The case of the injured ballet dancer*, in «Sociology of Health and Illness», XXV, n. 4, 2003, pp. 269-288.

Au Royaume-Uni, les deux enquêtes *Fit to dance* sont également marquantes: Helen Laws, Joanna Apps, Dance UK,

par exemple, les compagnies d'envergure et certains centres de formation se sont dotés d'une équipe de spécialistes pour soutenir le travail du danseur et lui donner un encadrement médical et sportif rationalisé³.

En France, ce thème est encore balbutiant⁴ et peu de publications étayent la recherche sur le sujet⁵. Le Forum International Danse et Santé, organisé en novembre 2014 au Centre national de la Danse, fait date en France, où aucune rencontre de cette ampleur sur danse et santé n'avait eu lieu. Ses enjeux étaient, entre autres, de sensibiliser les professionnels de la danse et de faire l'état des besoins et des attentes concernant la santé des danseurs en France⁶.

À la fois art et sport, dépendant du Ministère de la Culture et de la Communication, la pratique de la danse semble souffrir de ces catégorisations. Le danseur se revendique peu comme un athlète, et la santé émerge souvent consécutivement à une blessure. Contrairement aux jeunes sportifs qui, dans les centres de formation de haut niveau, bénéficient de la présence forte d'un encadrement médical, ce dernier est très faible en danse, et un suivi de l'élève rationalisé et global n'est pas effectif⁷. Les écoles de formation ne bénéficient pas de véritable dispositif d'encadrement et de soutien pour aider les danseurs à développer des conduites de vie et d'entraînement favorables à leurs activités, ce domaine relevant dans les mentalités de l'initiative individuelle, et, ainsi, des ressources et dispositions familiales.

La formation à but professionnel se fait dans des institutions dédiées à la pratique, où l'organisation réglée vise à l'apprentissage du métier, autrement dit, à l'incorporation des savoir-faire techniques, mais aussi à l'intériorisation des valeurs du monde de la danse, ces «savoirs du corps dansant, [...] produits

Fit to Dance 2: Report of the Second National Inquiry into Dancers' Health and Injury in the UK, Dance UK, London 2005. Plus récemment, mentionnons les publications de la revue «Research in Dance Education», dont les articles de Angela Pickard, *Ballet body belief: perceptions of an ideal ballet body from young ballet dancers*, in «Research in Dance Education», XIV, n. 1, 2013, pp. 3-19 et de Merry Lynn Morris, *Re-thinking ballet pedagogy: approaching a historiography of fifth position*, in «Research in Dance Education», XVI, n. 3, 2015, pp. 245-258.

En langue française, l'ouvrage *Danse et Santé* est un incontournable: Sylvie Fortin, *Danse et santé: du corps intime au corps social*, Presses de l'Université du Québec, Québec City 2008.

3. À Londres, le cas du Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance est particulièrement intéressant. Aux côtés de ses enseignements en danse, il possède un département dédié aux *Dances Sciences*, où s'effectuent recherche en danse, prévention et éducation des danseurs et professeurs, et prise en charge médicale.

À l'Opéra de Paris, l'accent a été mis sur la santé tardivement, avec l'arrivée de Benjamin Millepied, qui a mis en place un pôle dédié en 2015.

4. «Même si la préparation physique est une part importante de nombreux sports, elle n'en est qu'à ses balbutiements en ce qui concerne la danse», déclare Nicolas Brunet, préparateur physique à l'Opéra de Paris, in Agathe Dumont, Nancy Kadel, Nicolas Brunet, Jean-Baptiste Colombié, Peter Lewton-Brain, Annabelle Couillandre, *Danse et Santé*, in «Science and sports», XXXI, n. 4, 2016, pp. 236-244: p. 239.

5. Citons les travaux de Pierre-Emmanuel Sorignet concernant la santé du danseur contemporain, et ceux de Sylvia Faure et Joël Laillier qui documentent la formation du danseur et l'incorporation des savoirs.

6. Le programme, les actes, ainsi que l'enregistrement des conférences et ateliers sont disponibles à cette adresse : <https://www.cnd.fr/fr/page/169-sante>. (u.v. 6/06/2018).

7. Un spécialiste peut être présent tous les jours, d'autres praticiens venir régulièrement, mais la prise en charge de l'élève n'est pas globale. Il n'y a pas encore d'équipe dédiée pour aider les danseurs à développer des habitudes de vie et d'entraînement favorables à la danse, ni de suivi alimentaire rationalisé et contrôlé médicalement. Les réticences des familles sont une donnée d'importance pour expliquer le phénomène. Voir par exemple: Joël Laillier, *La vocation au travail. La «carrière» des danseurs de l'Opéra de Paris*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris 2012.

sociaux témoignant à leur façon des orientations de pensées et des logiques d'action des individus qui les formalisent et/ou qui les transmettent»⁸. L'attention à la santé est très variable selon les écoles, allant de la négation d'un possible problème à la volonté d'une intégration totale⁹. Les valeurs transmises reprennent celles perçues comme traditionnelles, faites de discipline et d'exigence, dont l'une des dérives est parfois celle d'un danseur qui se donne "corps et âme" à sa danse, jusqu'à la blessure.

La rencontre entre danse et santé est complexe. Elle se lie à celle des impératifs artistiques et des représentations encore persistantes d'un corps construit dans la douleur. Étudier l'incorporation du métier de danseur par le prisme de la santé, c'est mettre au jour l'évolution des logiques d'action et des mentalités dans le milieu de la danse, intimement liée à celle de la société.

Pour dresser les évolutions du métier de danseur sous influence d'une préoccupation de santé, je traiterai d'une école de danse novatrice en France sur le sujet. Elle a en effet fait le choix de la placer au cœur de son discours de formation et d'accueillir en son sein une association qui assure le suivi médical complet de l'élève.

Quelles modifications pédagogiques se dessinent en studio, pour former des danseurs performants qui partagent les valeurs de leur métier? Quelles différences entre discours théoriques et pratiques effectives et, par là même, quelle construction sociale de la santé se dessine?

Le but de cet article est de dresser les nouvelles modalités d'incorporation du métier de danseur et de tracer la vision de la santé qui est mobilisée, dans une école de formation réputée où se crée et s'intensifie l'adhésion au modèle du danseur, mais où l'intérêt pour la santé est revendiqué. Par l'étude des discours et des pratiques en studio, je tracerai ainsi les valeurs permanentes au monde de la danse, les lieux où se font les modifications sous l'influence du discours institutionnel de santé, et les résistances et contradictions que soulève ce partenariat, dans une école où, pourtant, la santé est vue comme essentielle. Cette étude permet également de mettre au jour les «constructions discursives de la santé chez les individus»¹⁰, et la persistance de certaines représentations, y compris dans un lieu qui affiche la volonté de les déconstruire.

Cet article est issu d'un travail de recherche sur la santé dans la formation en danse, où plusieurs terrains, mêlant observations et entretiens, furent menés au sein d'écoles de danse françaises et dans un prestigieux concours international de jeunes danseurs, qui revendique également un intérêt tout

8. Sylvia Faure, *Corps, savoir et pouvoir: sociologie historique du champ chorégraphique*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2001, p. 10.

9. Réaliser une thèse sur danse et santé permet de tracer les résistances. Certaines réponses reçues lors de demandes d'entretiens ou d'observations sont révélatrices, correspondant à l'idée, persistante en danse, qu'il est normal qu'un danseur se blesse, et que mon thème de recherche n'est pas pertinent, car la blessure est une "sélection naturelle" pour déceler les futurs danseurs. Un discours aussi tranché fut toutefois minoritaire.

10. «Les enjeux de santé peuvent être révélés non seulement pas l'étude des maladies et de leur prise en charge thérapeutiques mais également par celles des constructions discursives de la santé chez les individus», Sylvie Fortin, cit., p. 9.

particulier pour la santé. Des entretiens avec d'autres acteurs du monde de la danse – formateurs, directeurs, anciens danseurs – complètent mon corpus. Ma formation en danse-études adolescente et mon expérience en tant que danseuse ont également été un précieux atout pour mener cette enquête.

Mon terrain principal fut une enquête ethnographique de quatre mois réalisée dans une école supérieure de danse de renom¹¹, qui se revendique à la fois comme formatrice du danseur classique et du danseur contemporain. L'une de ses spécificités est l'importance accordée à la santé, déclarée comme l'un des piliers de l'école. Une structure santé est présente, où le jeune danseur peut consulter à tout moment la coordinatrice santé de l'École, et être orienté vers le spécialiste adapté. De mars à juillet 2017, je m'y suis rendue presque quotidiennement. J'y avais un bureau et ai pu observer à ma convenance dans les salles de cours — danse et scolaire — à l'internat, ainsi qu'à la permanence santé. J'ai également eu accès à des documents internes, et ai pris part des réunions pédagogiques et administratives.

Pour analyser mon matériau, j'utilise la sociologie compréhensive des représentations et des valeurs qui, à mon sens, offre de puissants outils d'analyse pour appréhender les croyances des acteurs observés «de façon purement descriptive et analytique, sans jugement de valeur ni volonté consciente ou inconsciente de défendre ou critiquer les positions des acteurs»¹².

Après un portrait de l'institution et un panorama succinct des dommages que peut causer la pratique intensive de la danse, nous irons en studio pour observer la fabrique¹³ du danseur, marquée par l'incorporation de ces savoirs du corps dansant, à la fois savoir-faire technique et valeurs associées à la pratique. Ces dernières peuvent parfois sembler en conflit avec la santé de l'élève, dernier temps de cet article, où nous essaierons d'approcher une définition de la santé, prise dans ce contexte socio-historique très spécifique, celui du monde de la danse professionnelle, et les limites qui émergent, même lorsque la santé est placée comme prioritaire.

L'École de Danse

Une structure pour la danse

Dans les écoles d'excellence où les élèves entrent après concours, le but est de former les futurs danseurs professionnels. La formation y est intense et la vie de l'élève s'organise autour de la pratique. L'École de Danse dispense une formation en danses-étude de la sixième à la terminale. Elle prend en charge la scolarité complète de l'élève, qui bénéficie de classes aménagées pour se consacrer pleinement

11. Au cours de cet article, je l'appellerai l'École de Danse.

12. Nathalie Heinich, *Des valeurs: une approche sociologique*, Gallimard, Paris 2017, p. 24.

13. Julien Bertrand a ainsi nommé sa thèse sur la formation des footballeurs professionnels, où le métier s'incorpore selon un processus recoupant plusieurs similitudes. Julien Bertrand, *La fabrique des footballeurs*, La Dispute, Paris 2012.

à l'acquisition des savoir-faire. Un internat est proposé. Dans le but de faciliter les déplacements et de gagner des heures pour la danse, l'École de Danse possède des lieux pour l'enseignement scolaire. Ce sont les professeurs du prestigieux collège et lycée international voisin qui se déplacent pour donner leurs cours dans les structures modulaires temporaires dédiées à l'enseignement théorique. Internat, structures modulaires temporaires, salle de danse, structure santé, cantine et bâtiment administratif sont ainsi regroupés dans un périmètre restreint, où l'élève peut complètement s'adonner à la danse, sans sortir du lieu. Comme pour la formation du sportif de haut niveau, la logique est celle de l'efficience et de l'autarcie¹⁴.

La danse classique et la danse contemporaine sont enseignées, avec un volume horaire plus important pour la première. La spécificité de ces écoles est la primauté accordée à la danse classique, à laquelle ont été adjoints plus récemment des cours de contemporain, pour s'adapter aux exigences du métier. Toutefois, à l'École de Danse, la polyvalence a été dès sa création au début des années 60 un enjeu d'importance, ce qui lui donne une seconde spécificité dans le paysage français, seule école à enseigner les deux formes de danse avec une importance égale, sans cursus spécialisé dans l'une ou dans l'autre.

Après le cursus danse-études, de la sixième à la terminale¹⁵, les élèves les plus prometteurs ont la possibilité d'intégrer le Jeune Ballet de l'école, admissible sur concours, et de préparer leur Diplôme National Supérieur du Danseur (DNSP). Le Jeune Ballet est une sorte de compagnie junior qui permet à ces possibles futurs professionnels d'expérimenter une vie de compagnie, de multiplier les représentations, et de préparer leur future carrière.

L'année de mon observation, le nombre d'élèves était de 99 en danse-études, répartis en sept classes, et 41 pour le Jeune Ballet, réparti en deux classes. En dehors du Jeune Ballet, chaque classe a une tunique réglementaire pour le classique, couleur de justaucorps permettant l'identification immédiate de la classe, et uniformité au sein du groupe. Les tenues de contemporain sont les mêmes pour toutes les classes.

La santé au cœur du dispositif de formation

La danse est une pratique où pèsent les exigences sur les corps. La douleur y est minorée, et son dépassement est vu comme signe de la vocation. Une étude récente réalisée au sein de trois écoles pré-professionnelles de ballet à Londres, sur des danseurs de 16 à 19 ans, estime que le taux de blessure est

14. Sylvaine Derycke, *Ascèse sportive et mode de vie communautaire: le quotidien de sportifs de haut niveau en athlétisme*, in «L'Atelier du Centre de recherches historiques», n. 15, 2015, online: <http://journals.openedition.org/acrh/6695>. (u.v. 2/10/2018).

15. Pour une lecture plus aisée, je n'utiliserai pas la nomenclature de l'école pour les différentes classes, mais celle de leur correspondance en collège en lycée. Pour les DNSP, j'utiliserai la dénomination DNSP1 pour la première année du diplôme, et DNSP2 pour la seconde année.

de 1,38 lésion pour 1000h de pratique¹⁶, ce qui correspond à un peu plus d'une année de formation à l'École de Danse. Le taux moyen de blessure pour un danseur sur une année oscille entre 70% et 80%¹⁷. Contrairement aux croyances, la littérature révèle des taux moyens de blessure sensiblement semblable en classique et en contemporain¹⁸.

Ce sont surtout des blessures chroniques, conséquences de microtraumatismes répétés, qui peuvent provoquer des blessures de compensation et l'arrêt de la carrière. Dans l'étude précédemment citée, 72% des blessures étaient dus au surmenage. Le haut niveau de tolérance à la douleur, les pratiques d'entraînement, les conditions de travail et les exigences des chorégraphes sont identifiés comme source de blessures les plus fréquentes. À ces lésions physiques et quantifiées par la littérature scientifique se rajoutent celles de la santé psychologique, du bien-être moral, qui surpasseraient les difficultés des blessures physiques¹⁹.

Le métier de danseur se vit sur le mode de la vocation, où le dépassement de la douleur est vu comme un signe positif. Les blessures sont acceptées comme un «signe de l'engagement vocationnel»²⁰. Cette conception vocationnelle de l'art «suppose en effet un investissement total, souvent manifesté à travers la souffrance corporelle ou morale qu'il engendre, et qui vise à se distinguer de l'exécution routinière de tâches prédéfinies»²¹, écrit Gisèle Sapiro. La douleur ne joue plus son signal d'alarme, et le danseur danse «au-delà» de la douleur²².

En France, l'École de Danse est novatrice en matière de santé. Le discours institutionnel insiste sur son importance, et sur la nécessité de déconstruire les croyances d'un corps dansant tout à la fois souffrant. Peu d'écoles ont mis en place un véritable suivi médical du danseur, offrant un travail de soin, de rééducation, de prévention et d'accompagnement.

L'École de Danse a choisi d'offrir cette prestation à ses élèves, par le biais d'une association qui est responsable de la santé du danseur. Le modèle de référence est celui de dispositifs mis en place à l'international. L'encadrement du Royal Ballet est souvent cité dans les discours.

16. Christina L. Ekegren, Rachele Quested, Anna Brodrick, *Injuries in pre-professional ballet dancers: Incidence, characteristics and consequences*, in «Journal of Science and Medicine in Sport», n. 17, 2014, pp. 271-75. Les auteurs précisent toutefois que ce pourcentage est bas en comparaison des taux de blessure des sportifs préprofessionnels. Elles ajoutent cependant que les blessures des danseurs les éloignent plus longtemps de la pratique, et qu'elles seraient ainsi plus sévères.

17. Ces chiffres se retrouvent dans diverses études internationales comme dans Janine Rannou, Ionela Roharik, *Les danseurs: un métier d'engagement*, La Documentation française, Paris 2006 pour la France ou Helen Laws, Joanna Apps – Dance UK, cit. pour le Royaume-Uni.

18. Par exemple, dans l'enquête *Fit to dance*, le taux de blessure était de 84% pour les danseurs contemporains et 83% pour les danseurs classiques. Cfr. *Ibidem*.

19. Voir notamment *Fit to dance*, cit.

20. Blanka Rip – Sylvie Fortin – Robert Vallerand, *The Relationship between Passion and Injury in Dance Students*, in «Journal of Dance medicine et science», vol. 10, n. 1, 2006, pp. 14-20: p. 15.

21. Gisèle Sapiro, *La vocation artistique entre don et don de soi*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 168, 2007, pp. 4-11: p. 7.

22. Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser au-delà de la douleur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 163, 2006, pp. 46-61.

Comme mentionné en introduction, l'apport d'une équipe de santé dédiée au sein des compagnies et écoles de danse semble plus légitime à l'international, notamment au Royaume-Uni, en Amérique du Nord et en Australie. Les trajectoires individuelles de l'équipe dirigeante éclairent sur les choix originaux opérés à l'École de Danse. Succinctement, mentionnons simplement que leurs formations et carrières de danseurs ont été réalisées à l'étranger et que le directeur de la structure de santé, d'origine anglaise, a fondé en 2006 une association d'envergure pour porter le thème danse et santé et sensibiliser les danseurs et professeurs, ainsi que toute personne susceptible d'être intéressée.

À l'École de Danse, l'association dispose d'un espace avec tout l'équipement nécessaire au travail de renforcement musculaire, de rééducation et de prévention. Elle assure une permanence quotidienne, où l'élève bénéficie d'un suivi de santé constant et de conseils spécifiques et personnalisés afin de pouvoir soutenir le travail fait en studio, exercices de renforcement musculaire ou issus de pratiques somatiques. Elle a également développé des partenariats avec plusieurs praticiens, choisis pour leurs compétences et savoirs en danse²³. L'élève est ainsi facilement orienté vers le spécialiste adapté, qui se déplace dans la structure. Une prise en charge globale peut se faire, si l'élève le souhaite et s'il possède les finances adaptées. L'association assure également le lien avec les familles, et les formations à destination des élèves.

La médiation de la santé est celle de vecteur d'optimisation des performances, partant du constat que «la performance fait partie de la danse», et que «la douleur n'est pas normale en danse»²⁴.

La structure santé essaie de conseiller l'élève, de prévenir les blessures par des conseils d'étirement, de préparation physique, d'alimentation, et assure le suivi de rééducation et réathlétisation, avec un programme qui permet à l'élève de rester en studio. L'objectif est de minimiser les arrêts de travail, de ne pas être vu comme une sanction, image du monde médical où le danseur évite de se rendre, préférant danser malgré la blessure, plutôt que de risquer un arrêt²⁵. Elle souhaite ainsi «planter une graine de ce qui est important», «le bien-être comme vecteur de performance et de meilleure qualité de vie et d'expression», tout en prenant en compte la «santé mentale»²⁶. Cette optimisation veut se faire dans le respect du potentiel physiologique de chacun, loin des images de forçage du corps. L'enjeu est de rendre l'élève responsable et autonome de sa propre santé.

Des formations à destination pour les professeurs existent également, dans le but de modifier les pratiques dans les studios, cette boîte noire où pèsent les représentations. Les modalités d'apprentissage s'en trouvent ainsi modifiées, notamment pour le cours de danse classique. Des mots liés à une parcel-

23. Lors de l'enquête, l'équipe comportait les spécialités suivantes: médecins, nutritionniste, ostéopathes, kinésithérapeutes, médecine chinoise, massage, psychologue, podologue, pilates, gyrotonic, reflexologue, sophrologue. Des partenariats existent aussi pour des prises en charge rapide en imagerie médicale.

24. Extrait d'un entretien avec le président de la structure santé de l'école

25. Voir à ce propos: Agathe Dumont, Nancy Kadel, Nicolas Brunet, Jean-Baptiste Colombié, Peter Lewton-Brain, Annabelle Couillandre, cit.

26. Extrait du carnet de terrain, entretien avec la coordinatrice santé.

lisation du corps influencée par l'anatomie surgissent, moyen d'acquérir le geste juste, physiologiquement viable et, supposément, de bonne santé. Le mode correctif est désormais celui du discours, pour rendre l'élève autonome de son apprentissage.

La fabrique du danseur

Transmettre le geste physiologiquement juste

La danse classique est un art codifié, le savoir est incarné par le professeur. Sa transmission repose en grande partie sur l'oralité. Il s'agit d'incorporer des mouvements théorisés, série d'enchaînement rationnel, «manutention pédagogique efficace»²⁷, qui correspondent à un langage précis, fixé au XIXe siècle. Cette classe de danse s'effectue en deux temps. Tout d'abord, à la barre, avec une succession d'enchaînement de difficultés croissantes pour échauffer les muscles et incorporer les gestes. Puis, "au milieu", autrement dit face au miroir, sans la barre, où l'élève effectue une nouvelle série d'exercices, eux aussi dans un ordre précis.

Traditionnellement, cet apprentissage de la technique passe peu par les paroles. Les savoir-faire s'apprennent par imitation, transmission du maître à l'élève. La classe de danse sert à acquérir le vocabulaire de base, afin de pouvoir danser sans y réfléchir, de manière quasi pré-réflexive²⁸. Comme l'atteste Sylvia Faure dans son ouvrage, l'apprentissage se fait davantage par les gestes que par les mots. Le professeur montre l'exercice, ou demande à un élève de le montrer²⁹. Le corps est mis à distance, par l'objectivation face au miroir et par l'œil du professeur, qui scrute pour corriger. Ces corrections s'effectuent soit de manière directe, sur le corps, soit par les mots.

Dans l'ouvrage de Sylvia Faure, les corrections sur le corps étaient le mode le plus utilisé. Une génération après, à l'École de Danse, les mots ont pris une importance considérable, ceux d'un corps rationalisé. Avant chaque exercice, les professeurs, surtout ceux des petites classes, décomposent et expliquent le but de chaque geste, les sensations sur lesquelles doit porter l'attention, les muscles et articulations qu'ils mettent en jeu, telle l'utilisation des adducteurs pour les ronds de jambe, par exemple. La précision est au détail d'un corps décomposé.

Plutôt que d'imposer aux élèves une correction non ressentie, les professeurs privilégient l'autonomisation des élèves, qu'ils puissent sentir le geste juste, et le faire d'eux-mêmes. Cette méthode permettrait d'éviter les blessures, causées par de mauvais mouvements.

27. Pierre Legendre, *La passion d'être un autre: étude pour la danse*, Seuil, Paris 2000, p. 151-152.

28. Pour reprendre l'expression de Loïc Wacquant à propos de la pratique pugiliste: Loïc Wacquant, *Corps et âme. Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 80, 1989, pp. 33-67.

29. Afin de permettre à l'élève d'incorporer les gestes et de les réaliser sans avoir besoin de penser à leur enchaînement, les professeurs gardent sur une certaine durée la même barre. Le professeur demande alors souvent à un élève de montrer l'exercice. Cette sélection de l'élève est perçue comme une élection, montrer, c'est devenir exemplaire. Si la barre est vraiment connue, pour les plus grandes classes, le professeur propose directement de faire l'exercice.

Dans les plus grandes classes, ces corrections centrées sur l'anatomie s'estompent au profit d'un discours plus libre, axé sur l'artistique, sur les ports de tête, les bras, sur la vision d'ensemble. Les élèves ont incorporé les mouvements et le sens du geste, ainsi qu'une capacité à l'auto-correction. Le professeur ne fait désormais que des rappels, très ponctuels.

Acquérir l'autonomie du métier

Les mots ont ainsi surgi dans le studio pour l'apprentissage d'une technique augmentée d'un souci de santé. La responsabilité en ce domaine est renvoyée à l'élève, injonction qui rejoint celle du monde du sport, qui «a quitté le cadre restreint des pratiques et des spectacles sportifs: c'est un *système de conduites de soi* qui consiste à impliquer l'individu dans la formation de son autonomie et de sa responsabilité»³⁰. Le jeune danseur est incité à prendre soin de sa santé en acquérant l'autonomie nécessaire à cette responsabilité.

Les professeurs le placent déjà dans la position de professionnel, dont il est attendu engagement et autonomie, insistance surtout présente dans les petites classes, de la sixième à la troisième. Que ce soit dans les cours de contemporain ou de classique, le vocabulaire de travail est récurrent: «c'est un métier où il faut travailler chaque instant»³¹, «allez, au boulot!»³².

Le discours se fait insistant sur l'affranchissement nécessaire au regard du professeur, pour dépasser la relation disciplinaire de maître à élève, attesté en danse, mais aussi en arts martiaux ou dans d'autres pratiques artistiques³³. Ce transfert est d'autant plus aisé que chaque classe a, durant l'année entière, le même professeur de danse classique et le même professeur de danse contemporaine. Loin de leur famille³⁴, l'École de danse devient un nouveau modèle, où la mise en place d'une relation d'affectivité avec le professeur est aisée, figure adulte de référence. Par le discours, l'école tente de prévenir ce phénomène.

Pour le professeur, le but est d'inculquer aux élèves «de ne plus être dépendant du regard du prof». Le professeur «donne un cadre de travail. Le boulot, c'est vous qui le faite de l'intérieur»³⁵.

L'autonomisation est un objectif de l'École, celle de l'apprentissage dans le respect physiologique des pas, mais, également, de l'auto-correction. L'évolution du schéma du cours tend en ce sens, le rythme de travail est progressif et séquentiel. Au fur et à mesure qu'il s'intensifie et que les normes s'incorporent, un relâchement apparent s'opère dans le discours en studios. Le professeur ne fait plus de rappel de comportement, ne dit plus aux élèves qu'ils doivent travailler ou qu'ils sont déjà dans le métier. Ces croyances sont intériorisées, et le langage porte désormais sur les corrections de détails,

30. Alain Ehrenberg. *Le culte de la performance*, Calmann-Lévy, Paris 1991.

31. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 4ème

32. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 3ème

33. Robert Alford, Andras Szanto, *Orphée blessé, l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 110, 1995, pp. 55-63.

34. L'année de mon enquête, sur les 99 élèves en danse-études, 75 étaient internes.

35. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse contemporaine, classe de 5ème.

précisions techniques et sens artistique. Ainsi, à ce stade de leur cursus, la pratique de la danse à niveau quasi professionnel est permise par la mobilisation de tous les savoirs incorporés au cours des étapes antérieures. Une disposition corollaire de l'autonomie est celle de l'éthique de travail intensif.

L'éthique du travail intensif

Lorsque le jeune danseur s'engage, après concours, dans les structures supérieures de danse, il est incité à faire preuve de son engagement. Les paroles des professeurs portent sur l'investissement dans une éthique de travail intensif, que ce soit en classique ou en contemporain. L'engagement dans le travail personnel est valorisé, prédisposition nécessaire à la réalisation de l'identité virtuelle de danseur, à l'actualisation des potentialités d'artiste qui ont permis à l'élève d'intégrer l'École de Danse. L'ascèse au travail intensif favorise l'adéquation aux comportements attendus et l'adhésion aux valeurs de ce monde social. Il est rappelé qu'un geste non acquis doit être travaillé en dehors de la salle de danse, en guise de travail personnel, temps qui manque pourtant à l'élève. Plus précisément, ce rappel s'effectue dans les classes de collège. À partir de la classe de seconde, où une grande sélection s'est déjà opérée, ce discours s'estompe considérablement³⁶.

La vocation est socialement déterminée. Pour les professions artistiques, le recrutement se fait surtout dans les catégories les mieux dotées socialement³⁷. Dans son étude sur la vocation au travail des danseurs de l'Opéra de Paris, Joël Laillier met en lumière le profil des familles des élèves qui s'engagent à l'École de danse de l'Opéra de Paris, et le rôle des dispositions sociales. Le recrutement se fait majoritairement parmi les enfants de cadres et de professions intellectuelles et culturelles. Les parents adhèrent non pas au projet de vie, mais «au prestige de l'institution et à l'éducation morale portée par la formation»³⁸. Cette adhésion s'appuie sur des dispositions socialement acquises, qui portent sur «une logique d'investissement dans les études des enfants, une morale ascétique de travail et un rapport à la culture»³⁹. Comme pour le travailleur puritain étudié par Weber, la vocation donne sens à l'engagement du travail, fin en soi qui justifie une «rationalisation de la conduite de vie»⁴⁰. Une éducation valorisant le travail intensif est un trait commun aux familles des élèves étudiées par Joël Laillier. L'engagement au travail est vu comme une vertu. Cette inculcation est aussi celle de valeurs corollaires: la discipline, l'attachement au groupe, la rigueur, l'exigence. L'étude des professions des parents des élèves de l'École

36. Durant mes mois d'observation en studio, l'incitation au travail personnel fut dite dans tous les cours que j'ai observés chez les cinquièmes et quatrièmes, seulement une fois pour le cours des secondes, jamais pour les classes supérieures – ou, tout du moins, pas durant mes moments d'observation

37. Philippe Coulangon, *Les musiciens interprètes en France: portrait d'une profession*, La documentation française, Ministère de la Culture, Paris 2004; Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien: formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1997; Janine Rannou, Ionela Roharik, cit.

38. Joël Laillier, cit., p. 233.

39. *Ibidem*.

40. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Pocket, Paris 1998.

de Danse révèle un profil similaire, où se retrouvent en majorité des enfants issus des familles les mieux dotées socialement.

Toutefois, à l'inverse du domaine religieux où ce concept de vocation est emprunté⁴¹, le vocabulaire de travail intensif est celui du plaisir. Dans les périodes où le travail sera bientôt montré, l'injonction au sourire devient récurrente: «Si on peut avoir le sourire, c'est super top. Parce que c'est un plaisir. Même si vous êtes dans une variation d'examen, il faut avoir une notion de plaisir»⁴², «je ne vais pas attendre le jour du spectacle pour te voir sourire, montre que tu es heureuse d'être là»⁴³. Ce sourire se lie, dans les discours, à l'artistique, sans quoi la technique n'a pas de sens, surplus d'âme qui différencie la danse du sport et de l'acrobatie: «c'est pas que la technique, il y a l'artistique! Le public se fout de voir un zombie faire dix cabrioles [...] ne me figez pas le sourire, c'est pas ça que je vous demande!»⁴⁴. Ces injonctions sont d'autant plus présentes que la variation est virtuose, éprouvante, et technique.

Le danseur ne danse pas pour lui, il danse pour les autres, pour le public: «un artiste, c'est pas une technique, c'est pas de la mécanique [...] c'est interpréter pour le public»⁴⁵, et c'est pour eux que l'effort doit être masqué, «seule la transmission compte»⁴⁶.

Les discours des professeurs sont ainsi essentiels pour permettre l'adhésion des élèves aux valeurs de la discipline, dispositions qui leur permettent de se conformer au modèle attendu et, par là même, d'augmenter leurs chances de carrières. Cette intériorisation des valeurs du métier passe aussi par la socialisation entre pairs, qui favorise l'harmonisation des comportements.

Le développement d'un esprit de corps

Dans la pratique artistique, la vocation est le modèle légitime d'adhésion. La profession est incertaine et peu rémunératrice⁴⁷. Le désintéressement affiché, la dénégation du travail, le refus de l'intérêt économique sont des corollaires de cette inculcation. Cette adhésion, qui peut paraître irrationnelle à la lecture pour la communauté des non-danseurs, n'est pas vécue comme une souffrance ou un sacrifice. Elle fait sens pour les élèves et familles s'y engageant. La rationalité est ici définie comme «un

41. Charles Suaud, *La Vocation: conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Éditions de Minuit, Paris 1978. La vocation est une adhésion aux valeurs d'un champ, qui s'intériorise tout au long de la formation. Cette notion permet de rationaliser les discours sur la passion, sur ce sentiment d'être "fait pour ça" qui justifie l'entrée en formation, et l'acceptation de ses valeurs.

42. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 4ème

43. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse contemporaine, classe de 5ème

44. Extrait du carnet de terrain, maître de ballet des DNSP 2

45. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse contemporaine, classe de 5ème

46. Extrait du carnet de terrain, professeur d'anatomie, classe de 3ème

47. Concernant la précarité, l'évolution du métier de danseurs et les conditions d'exercice du métier, voir: Janine Rannou, Ionela Roharik, cit.

univers de signification qui fait sens pour certaines personnes»⁴⁸. Les élèves adhèrent à une vie jugée extraordinaire, s'éloignant du profane, s'approchant du sacré, à l'image de la figure de l'ecclésiastique chez Durkheim⁴⁹.

Le sentiment est celui de la chance d'être dans cette structure. La souplesse du personnel et le cadre de vie agréable sont mis en avant dans les discours des élèves, telle une adolescence dorée tournée vers la réalisation d'une passion, impression première de «colonie de vacances»⁵⁰ joyeuse, où se font le travail et le devenir professionnel.

Dans ces espaces clos se développent un esprit de corps, fondé sur l'ascèse de travail et l'élévation, engagement «corps et âme» propre aux formations d'excellence, où «la compétition impose à des individus sélectionnés par et pour la compétition et enfermés dans le monde clos des concurrents un investissement total dans la compétition [...] bref, une adhésion totale au jeu et à toutes les valeurs qui, produites par le jeu, semblent le fonder et le justifier»⁵¹.

Les élèves s'identifient à l'institution. Il y a un sentiment de fierté et de plaisir d'en faire partie. En fin d'année, les pleurs surgissent pour ceux qui doivent la quitter, qu'ils aient été congédiés ou que leurs cursus se soient brillamment achevés, telle cette élève de dernière année du Jeune Ballet, qui s'apprêtait à partir pour son premier contrat en compagnie: «Hier, plusieurs sont partis, on a tous pleuré, après 3 ans, 4 ans, partir comme ça... même dans tout ce qui se passe, dans les choses qui marche pas... On est trop bien ici»⁵².

Les professeurs sont également, pour beaucoup, d'anciens élèves de la fondatrice de l'école, aujourd'hui disparue. Il leur tient à cœur de transmettre son esprit, ses enseignements. Toute la structure adhère à cet esprit de corps, fierté de transmettre l'esprit de la directrice, figure éminente du monde la danse.

En grandissant dans un cadre de socialisation particulièrement homogène, l'élève incorpore les valeurs du métier – et ainsi, le métier même – dans tous ses espaces de vie. Une communauté aux valeurs partagées se crée, condition de la perpétuation du monde social de la danse⁵³.

Un comportement d'artiste, fait de contrôle de soi et d'engagement, est attendu. Ces attentes se retrouvent dans les discours en classique et en contemporain, et peuvent entrer en contradiction avec l'incitation à prendre soin de son capital santé.

48. Joël Laillier, cit., p. 30.

49. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Paris 2013.

50. Extrait d'un entretien avec un ancien élève, qui a suivi le cursus danse-études jusqu'à la terminale.

51. Pierre Bourdieu, *La noblesse d'état: grandes écoles et esprit de corps*, Éditions de Minuit, Paris 2002, p. 153.

52. Extrait du carnet de terrain.

53. «L'une des conditions nécessaires de la vie sociale est le partage par tous les intéressés d'un ensemble unique d'attentes normatives, de normes, maintenues et soutenues en partie parce qu'elles sont incorporées». Erving Goffman, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris 1975, p. 150.

La santé au quotidien

Le souci de la santé n'enlève pas un emploi du temps très contraignant⁵⁴. Se pose ainsi la question du temps de récupération et des possibilités de faire les exercices de soutien à la danse conseillés, que ce soit dans sa chambre ou avec un spécialiste. De tels cours ne sont en effet pas inclus dans l'emploi du temps des élèves. Ce sont des conseils à mettre en œuvre à côté de leur formation. La question de l'espace se pose également, les studios étant généralement occupés par les cours de danse ou par les élèves les ayant réservés pour préparer leurs variations et chorégraphies. Seuls les garçons de troisième et seconde bénéficient d'un cours par semaine de renforcement musculaire, intégré à leur emploi du temps. Cet âge est celui où débutent les portées et pas de deux, et l'école a jugé nécessaire de leur proposer ce cours, afin qu'ils puissent réaliser cette exigence sans risque de blessures. Survient également la contrainte financière, les pratiques somatiques proposées par la structure de santé ayant un coût, qui se rajoute à la scolarité globale de l'élève.

L'année s'organise autour de temps forts, qui sont trois examens et un spectacle, périodes particulièrement propices à la pression mentale et physique, corps constamment sollicités. Des contradictions avec le discours de santé officiel surgissent alors, face à l'exigence que requiert la pratique de la danse intensive.

La tension des moments de rituels: la joie du spectacle

Dans les moments de tension apparaissent des comportements plus autoritaires, proches des représentations qui prévalent dans l'imaginaire du monde de la danse. Deux temps seront étudiés: celui du spectacle, et celui de l'examen de fin d'année, qui a eu lieu, lors de mon enquête, deux semaines après.

Ce sont des temps fastidieux où les corps sont mis à rude épreuve et où la santé semble se soumettre aux échéances. Le nombre d'heures de cours s'intensifie. Les samedis matin, où seuls les DNSP ont cours habituellement, sont alors consacrés aux répétitions et filages. Plusieurs élèves restent ainsi le week-end à l'internat, le retour dans les familles étant plus fastidieux pour moins d'une journée et demie. En ces semaines d'effervescence travailleuse se manifeste la sacralisation de la scène, tel un rite de passage, le spectacle comme consécration, plaisir de l'instant, corps éprouvés des temps de répétitions.

54. En cycle élémentaire, correspondant au collège, le volume horaire hebdomadaire moyen d'enseignement artistique est de 8h pour la danse classique, 4h30 pour la danse contemporaine, 2h pour les autres classes techniques et artistiques, et 3h pour les classes théoriques, soit 17h30 d'enseignement artistique, dont 14h30 de pratique.

En cycle secondaire et préparatoire, correspondant au lycée, le volume horaire hebdomadaire moyen d'enseignement artistique est de 9h30 pour la danse classique, 6h pour la danse contemporaine, 5h30 pour les autres classes techniques et artistiques et 4h30 pour les classes théoriques, soit 25h30 d'enseignement artistique, dont 21h30 de pratique. Se rajoutent les cours scolaires, tous les matins de 8h à 12h (hors week-end) pour le cycle élémentaire et les élèves de seconde, et les après-midi pour les premières et terminales. Les élèves de ces classes ont cours de danse le matin de 8h30 à 12h30, puis un dernier cours, selon les jours, à partir de 17h30, après le temps scolaire.

Les filages sont particulièrement longs, avec beaucoup d'attente. Les consultations auprès de la structure santé de l'École augmentent, les bandages et poches de glace fleurissent également en studio, pour des douleurs en général bénignes, mais qui n'en restent pas moins des douleurs. Les pieds des danseurs portent aussi trace de leur travail, par une abondance d'ampoules.

Les professeurs essaient de soulager les élèves, d'éviter les corrections trop longues pour que leurs muscles ne se refroidissent pas. La douleur est présente dans ces moments, il s'agit de l'appivoiser, et d'anticiper si elle semble être pathologique. Une élève par exemple avait mal aux côtes, douleur probablement causée par les portées, certains garçons ne maîtrisant pas encore le geste approprié. Le professeur lui conseille de ne pas les faire si elle a trop mal. Ce trop est celui d'un seuil de tolérance, de la distinction que l'élève est encouragé à faire entre douleur bénigne ou signe de pathologie.

Pour les élèves, ces douleurs sont oubliées devant le plaisir de la scène, l'adrénaline de la première fois pour les sixièmes. Une fois le rideau fermé, ne semble rester que le bonheur de cet instant, consécration de leur année à l'École, qui leur rend impossible l'idée de rater le spectacle. Ils ont l'habitude de consulter la structure santé, mais, en cette période, leur but est de danser, envisager l'arrêt ne leur est pas envisageable, même quand leur douleur est aiguë. L'objectif de la coordinatrice santé est alors de leur permettre de faire le spectacle, quitte à demander aux professeurs une adaptation de la chorégraphie pour l'élève, cas qui s'est présenté lors de mon terrain. L'enjeu est de trouver un compromis pour préserver leur moral, la santé ne s'arrêtant pas à la douleur physique. L'arrêt aura lieu après le spectacle.

La tension des moments de rituels: l'angoisse des examens

En ces temps fastes du spectacle et de l'examen de fin d'année, les élèves sont particulièrement soumis au stress. Alors que le spectacle est le temps de l'artistique, de la vue d'ensemble, les examens sont ceux du détail, où l'élève est constamment scruté. Ils succèdent au spectacle, ne laissant aucun temps de répit aux jeunes danseurs. Ce sont les professeurs qui choisissent et composent les variations. Durant toute la préparation se ressentait la tension corporelle et mentale à laquelle étaient soumis les élèves, les demandes d'attention, de rapidité d'exécution se succédaient là où, en période plus calme, l'ambiance était plus détendue et chaleureuse. J'ai également relevé une fréquence des chutes, sans la quantifier toutefois, dans ces périodes-ci. Le professeur envoyait immédiatement chercher la coordinatrice santé. L'élève voulait reprendre immédiatement, le professeur la mettait au repos jusqu'au lendemain (aucune chute n'a abouti à des lésions, en revanche, plusieurs élèves ont eu des arrêts de quelques jours après le spectacle.).

Dans ces moments, qui sollicitent mental et endurance, le professeur incite à une "intelligence du travail". Par exemple, si un élève a mal au genou, il lui conseille de ne pas faire les sauts afin de le protéger, mais «de faire tout le reste très propre, dans les moindres détails, jusqu'au bout des doigts et

de la tête»⁵⁵. À quelques jours de l'échéance, si les élèves ont trop de difficultés, le professeur essaie également d'adapter, de réenregistrer la musique avec un tempo plus lent, ou de modifier une transition trop difficile. Tandis qu'il recompose ainsi sa chorégraphie, il se réfère aux élèves, pour savoir si cela est plus aisé pour eux. La fin du cours est le temps de la bienveillance. En cercle, le professeur fait des exercices de respiration avec ses élèves. C'était le dernier cours avant l'examen final, signe pour certains de la fin de leurs études au sein de cette structure, où ils vécurent intégralement tournés vers la pratique.

Les examens ne sont pas couperet à l'École de Danse. Si l'élève est blessé, il peut les passer l'année suivante. La directrice, présidente du jury composé de quatre danseurs ou anciens danseurs de renom et dont le verdict fait autorité, connaît les élèves. Les examens sont généralement sans surprise et le discours officiel est celui de l'artistique et la singularité⁵⁶.

Toutefois, par son existence même et la condition de sa réalisation, cet examen est un rituel, quasi-militaire pour les cours de classique, «je fais l'inspection des troupes avant», s'exclame un professeur à ses élèves. Tel un contingent d'infanterie, il est nécessaire d'être impeccable et en uniforme, que les rubans des pointes ne dépassent pas, que les collants et tuniques réglementaires soient immaculées, qu'aucun cheveu ne dépasse. Le jour des examens, alors que la tension était palpable, effervescence fiévreuse tout à la fois studieuse, un des salariés me disait qu'il n'avait pas connu cela étant jeune, et, qu'il y avait, somme toute, quelque chose de curieux dans ces examens, source de tension, mais «rituel de la danse».

En sociologie, le rituel est un «mode d'action déterminé»⁵⁷, réitéré et répété, qui crée intégration au groupe social et adhésion aux valeurs et normes qui le caractérisent. «L'homme qui rentre dans la profession apprend à se pénétrer de la mémoire collective du groupe professionnel»⁵⁸, écrit Bernard Lahire. Ces rituels, attendus et redoutés, sont communs à toutes les écoles de danse d'excellence. Le cours de danse classique peut également être comparé, par sa répétition d'une génération à l'autre, à un rituel. Par cette répétition journalière, le danseur incorpore la mécanique du geste et son sens esthétique, mais aussi les représentations de la pratique, faite d'abnégation, de soumission et de transcendance.

En sus des temps forts, les élèves font aussi face aux exigences scolaires, le calendrier de fin d'année étant particulièrement chargé, entre spectacle, examen, cartes blanches pour les grandes classes⁵⁹. «On

55. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de 4ème.

56. La notion de la singularité est récurrente en danse, seul critère officiel de passage d'une année sur l'autre, le repérage de la singularité d'artiste de l'élève. Cette représentation se retrouve dans de nombreuses analyses des professions artistiques et littéraires. Voir par exemple: Nathalie Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005; Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Seuil, Paris 2009.

57. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Paris 2013, p. 82.

58. Bernard Lahire, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action*, Nathan, Paris 1998, p. 32.

59. Jouées dans la salle de spectacle voisine, d'une capacité maximale de 600 places, les cartes blanches sont le nom donné au spectacle de chorégraphies faites par les élèves. Leurs examens de fin d'années ont lieu seulement quelques jours après. Se rajoutent des spectacles que le Jeune Ballet présentent, et, pour certains, les examens de fin d'année à la faculté ou certaines épreuves théoriques du diplôme à valider.

est tous cassés», relate dans une discussion une des élèves en dernière année du Jeune Ballet. Le plaisir est moins évident à trouver, seule la scène devient alors consécration. Le temps de récupération n'existe qu'en creux, moments laissés vacants par les autres activités. Un paradoxe survient ainsi, entre santé et exigences du métier. Les représentations de ce dernier persistent et la modification des pratiques est complexe. Cette école, innovante pour la santé en danse et dont l'association qui gère la structure santé est composée de spécialistes reconnus dans ce domaine, en est une illustration.

Danse et santé, un duo en création

À l'École de Danse, les professeurs et les professionnels de la santé tentent d'être au plus proche des élèves, de prévenir leurs blessures ou comportements à risque éventuels. Ils s'adressent à la coordinatrice santé lorsqu'ils s'inquiètent pour un danseur, ou pensent qu'un rendez-vous personnalisé est nécessaire, afin de pallier des fragilités, corporelles ou mentales.

La plupart des élèves ont pris l'habitude de consulter la structure santé lorsque surgit une douleur⁶⁰. Avant un examen, une élève des DNSP expliquait ainsi qu'elle préférait venir, car elle ressentait une douleur. L'année précédente, elle avait dansé avec une entorse, et n'avait pas compris l'importance de s'en référer à l'expertise médicale pour éviter des complications. Selon la coordinatrice santé et ses statistiques de blessures, le nombre de blessures aurait diminué, grâce notamment à une meilleure information auprès des élèves, et des conseils d'exercice de renforcement musculaire.

En studio, tout un appareillage pour renforcer et optimiser son corps apparaît. Plus l'âge augmente, plus les élèves arrivent en avance et s'échauffent ou font des étirements selon les conseils donnés. Apparaissent également plusieurs rouleaux de massage, pour détendre les muscles, tapis de proprioception, utiles notamment pour travailler les chevilles et prévenir les entorses, ainsi que des balles de Pilates, pour travailler les renforcements musculaires et l'étirement du dos.

Il est à noter que cette optimisation des performances est également tout un marché économique. Différents appareils font leur apparition sur le marché, tel un objet pour sortir le cou-de-pied. Le danseur met le pied dans cet appareillage, qui force la courbure de son pied, afin de faire ressortir le cou-de-pied. Un élève a demandé à la coordinatrice santé si cet objet était bien. Celle-ci lui a expliqué, une heure durant, en quoi il ne l'était pas, car anti-physiologique, source possible de lésions. Malgré ces conseils, l'élève s'est fait offrir l'appareillage – et a connu des lésions en conséquence.

La persistance des représentations reste très forte. Lors de mon enquête, j'ai pu m'effrayer de certains comportements, que je pensais n'appartenir qu'à une époque révolue, tel celui d'élèves de cinquième. Une était sur le dos, les jambes au sol, en tailleur. Sa collègue se mettait debout, un pied sur chaque cuisse, dans le but de forcer l'en-dehors, et l'ouverture de hanche. D'autres forçages apparais-

60. Selon certaines disparités. Par exemple, durant mes quatre mois à l'école de danse, je n'ai vu que très peu d'élèves asiatiques, ce que me confirmait la coordinatrice santé.

sent également chez les sixièmes, alors qu'ils ont, en début d'année, un atelier sur les comportements physiologiques et ceux qui ne le sont pas, et que leur professeur, ancien danseur de renom, désormais professeur de danse classique et professeur de Pilates, insiste sur la nécessité du temps pour modeler leurs corps.

Forcer les corps serait une manière, pour les élèves, de gagner du temps, d'essayer de se conformer plus vite au modèle établi, malgré la récurrence de discours contraire: «mieux vaut construire petit à petit qu'aller au résultat»⁶¹.

Toutefois, dans certaines phrases, surgit une idée différente, une nécessité autre. Ces petites phrases, j'en ai déjà citées certaines pour illustrer la prévenance des professeurs, qui s'enquière si l'élève n'a pas «trop mal», qui préconisent un mouvement plus juste afin qu'ils aient «moins mal». Des «j'ai trop mal» apparaissent parfois à voix basse, surtout lors de la préparation d'un spectacle. Les visages grimaçants sont également signe d'une souffrance.

Néanmoins, celle-ci n'apparaît pas dans les discours en dehors du studio, ou dans les entretiens. Les élèves font état de stress, «d'être cassés», d'avoir mal, parfois, d'être épuisés, mais rajoutent très vite qu'ils sont heureux d'être dans cette école, de s'adonner à leur art, chance de travailler et grandir dans un cadre de vie «génial», où «on est si bien»⁶².

La question du lien entre les maux et les mots se pose, face à cette apparente contradiction. L'expression de la souffrance est un processus. «D'une société à l'autre, d'un groupe social à l'autre, le vécu de la souffrance peut être modelé par la façon de nommer, classer et gérer cette souffrance»⁶³, écrit Marc Loriol. Ces étiquetages de souffrance, de fatigue, de douleur, sont liés à l'espace socioculturel où ils surgissent. Cela n'enlève en rien la légitimité du ressenti de chacun. Il s'agit ici de situer ces expressions de la souffrance – ou l'absence de leur expression – dans le contexte où elles se manifestent, dans lequel évoluent les individus, qui incorporent les valeurs du milieu et leurs significations, tout en faisant évoluer ces mêmes significations.

Pour que l'expression de la souffrance puisse survenir, il faut qu'elle soit reconnue, nommée, et étiquetée comme telle. L'intériorisation des croyances du métier construit ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Le seuil de tolérance est ainsi propre à chaque groupe social et varie d'un individu à l'autre, selon ses dispositions individuelles. Le monde de la danse valorise le travail intensif, l'abnégation, la discipline, le dépassement de soi pour atteindre l'idéal, la beauté, la transmission de l'émotion aux publics. Cette valorisation rend d'autant plus enclin à consacrer son temps libre, sa vie même, et sa santé, à l'activité centrale dans ces structures dédiées: la danse, passion qui donne sens à leur existence⁶⁴.

61. Extrait du carnet de terrain, professeur de danse classique, classe de seconde

62. Extrait du carnet de terrain, phrases récurrentes également en entretien.

63. Loriol, Marc, *La souffrance au travail. Construction de la catégorie et mise en forme de l'expérience*, in «Pensée plurielle», XXXVIII, n. 1, 2015, pp. 23-33: p. 26

64. «Être passionné signifie être engagé dans une pratique exigeante qui donne du sens à l'existence», Olivier Donnat,

Les individus qui réalisent leur cursus dans ces écoles d'excellence adhèrent aux règles du jeu, qui suppose ascèse de travail et dévotion à son art, mis en œuvre de stratégies pour atteindre l'excellence, que ces stratégies soient encore du forçage, représentations contre lesquelles souhaite lutter l'École de Danse, ou de l'accompagnement médical et paramédical, option choisie et revendiquée par l'École de Danse.

Les élèves consentent à cette prise de risque, ce qui rend plus difficile de tracer les atteintes à la santé, qui ne se retrouvent dans les discours, car faisant partie intégrante du milieu, et acceptées comme telles. Les représentations sociales qui structurent l'espace social où évolue l'individu jouent un rôle dans le vécu de la souffrance et de la douleur. Ainsi, «les danseurs ne réagissent pas tant à une situation mais à l'opinion qu'ils s'en font»⁶⁵.

La situation dans laquelle se trouvent les individus fait sens pour eux. Dans les moments de rites mentionnés précédemment, comme les spectacles ou les examens, ils donnent sens à leur douleur. Si elle dépasse le seuil vécu comme tolérable, ils essaient de l'analyser, distinction mouvante entre une éventuelle atteinte à l'intégrité du corps, où pourrait subvenir une lésion, ou une souffrance vécue comme normale, celle du travail de l'endurance, qui leur manque encore, celle du métier, faite de fatigue et de douleur normalisée. L'élève reste soumis aux exigences de métier, parfois incompatible avec une bonne santé. Dans les cas où la blessure entraîne l'arrêt de la profession, l'élève en assume la responsabilité. Il n'était pas fait pour ça⁶⁶.

À l'instar de la fatigue, qui se scinde en bonne et mauvaise fatigue⁶⁷, il y aurait deux sortes de douleur en danse: celle, vécue comme acceptable, car faisant partie du jeu, d'un corps qui se transcende, qui incorpore le métier, et celle, mauvaise, d'une douleur signe d'une pathologie, d'un corps mené au-delà de ses possibilités physiques et anatomiques, douleur à laquelle il serait possible de remédier par un meilleur accompagnement médical.

Ce corps transcendé est le fruit d'un long travail qui le modèle petit à petit, à l'image de la figure du soldat chez Foucault, dont le corps est docilisé⁶⁸. Afin de déployer son plein potentiel artistique, certaines valeurs sont essentielles dans la fabrique des danseurs, telles l'éthique du travail intensif et la discipline. Cet investissement attendu participe à la construction du seuil de tolérance à la fatigue et à la douleur, qui rend la question de la santé si complexe dans les pratiques vocationnelles.

Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret, in «Réseaux», n. 153, 2009, p. 79-127: p. 83.

65. Sylvie Fortin, Sylvie Trudelle, Geneviève Rail, *Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains*, in Sylvie Fortin (a cura di), *Danse et santé: du corps intime au corps social*, Presses de l'Université de Québec, Montréal 2008, pp. 9-44: p. 15.

66. Ce discours, qui dénote l'intériorisation des valeurs vocationnelles et les légitime, se retrouvent également lorsque la carrière n'est pas à la hauteur de l'attente. Voir à ce propos: Joël Laillier, cit.

67. Voir à ce propos: Marc Loriol, *Le temps de la fatigue. La gestion sociale du mal-être au travail*, Anthropos, Paris 2000.

68. Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1993, p. 159-160.

Conclusion

Apport récent en danse, la formation du danseur au regard de la santé n'est pas exempte de paradoxes. À l'École de Danse, la présence d'un personnel compétent et d'une équipe dirigeante volontaire a permis la mise en place d'un suivi de santé quotidien de l'élève. Des effets positifs s'observent, telles une diminution du nombre de blessures sévères, une désacralisation du monde de la santé et l'incorporation par l'élève d'outils de gestion de son capital corporel pour sa carrière à venir. Le danseur commence à bénéficier de ce champ de compétences qui n'appartenait jusqu'alors qu'à la formation des sportifs de haut niveau.

En studio, l'objectif est l'apprentissage d'un geste juste et artistiquement nourri, quoique virtuose. Cette virtuosité, qui s'accompagne de hautes extensions, incitations à la prise de risque et au travail intensif, est caractéristique de cette danse institutionnalisée et enseignée dans les Écoles Supérieures de Danse, qu'elle soit classique ou contemporaine⁶⁹. Ces exigences peuvent toutefois être source de lésions, qu'un accompagnement médical et paramédical permettrait de prévenir.

Même en présence d'un tel accompagnement, les questions de danse et santé restent complexes, et doivent être ressaisies en contexte: celui du monde social de la danse, dont la perpétuation des valeurs est favorisée par la limitation des espaces de socialisation. Les croyances structurent un seuil de tolérance à la douleur très élevé. Celle-ci se scinde alors entre une douleur supportable et bénigne, et une douleur signe d'une possible pathologie. Les dispositions des jeunes danseurs à adhérer à une éthique de travail intensif favorisent également des comportements oublieux de la santé. A l'abri du regard de l'équipe pédagogique, certains élèves essaient de forcer l'amplitude de leur en-dehors ou leurs cou de pied, malgré le discours de prévention et les conseils répétés en studio et au sein de la structure santé.

La santé est ainsi celle de l'optimisation, prise parfois sur le temps de récupération. Le temps libre ne semble pas être une donnée existante, si ce n'est dans les creux de l'activité dansée et du travail scolaire, qui occupent le quotidien de l'élève. Seuls les week-ends, en dehors de la préparation du spectacle, offrent ces possibilités.

Une donnée absente de cet article concerne la norme physique et esthétique, celle de la minceur, voire maigreur. À l'École de Danse, je n'ai entendu aucune incitation à y correspondre, que ce soit en studio ou au-dehors, de manière explicite ou implicite. La volonté de l'équipe dirigeante est de ne pas risquer de créer des troubles du comportement alimentaire chez les élèves, et les professeurs ne dérogent à cette demande. L'apparence corporelle reste cependant très forte en danse. Différentes enquêtes étayaient les dommages considérables provoqués par les problèmes nutritionnels chez les adolescents

69. À propos de l'institutionnalisation de la danse contemporaine, voir notamment: Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution: genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, L'Harmattan, Paris 2001.

danseurs, et surtout danseuses, qui favorisent également, sur le plan purement physique, les risques de fracture de fatigue⁷⁰. Ce poids de la norme et ses conséquences se retrouvent aussi bien en France que dans des pays où la recherche est plus abondante sur le thème danse et santé⁷¹.

Dans cet article, je ne développe pas non plus la question des méthodes de soutien à la danse ou des modifications de pratiques d'entraînement, comme le souhaitait par exemple Wilfried Piollet avec les Barres flexibles, ou le propose l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé. Ces préconisations sont le fait d'autres acteurs du monde de la santé en danse, dont l'influence est plus minorée à l'École de Danse.

Dans cette dernière, en guise de prévention, les élèves soucieux de leur corps suivent les exercices personnalisés montrés par la coordinatrice santé ainsi que les conseils d'hygiène de vie. Ils peuvent également prendre des séances de Pilates ou Gyrotonic, opter pour des massages ou de la médecine chinoise, mais cela reste en sus de leurs cours, et à leur coût.

Ces méthodes pour accompagner le travail du danseur restent encore à côté du programme de formation, où les pratiques pédagogiques ne se modifient que lentement. L'intérêt pour la santé n'a pas d'incidence majeure sur l'organisation des emplois du temps, et se place dans les moments vacants. Son rôle devient accru lorsque la blessure survient. Le duo danse et santé est jeune, et en plein changement. Un schéma directeur de formation intégrant à la fois apprentissage des gestes et bonne santé est à inventer.

Dans le monde de la danse, l'encadrement médical reste balbutiant et demande encore un important travail d'évolution des croyances et des pratiques. Quant à la santé, elle semble nécessiter une évolution plus globale et internationale⁷², qui impliquerait une réflexion sur la pratique elle-même et sur les attentes de tous les individus engagés⁷³: danseurs, pédagogues, directeur de compagnie, critique et public, dont l'avis et la présence consacrent les productions et les comportements à l'œuvre.

Bibliographie

- Alford, Robert – Szanto, Andras, *Orphée blessé, l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 110, 1995, pp. 55-63.

70. Une enquête a été menée lors du Prix de Lausanne: Peter Burckhardt, Emma Wynn, Marc-Antoine Krieg, Carlo Bagutti, Mohamed Faouzi, *The effects of nutrition, puberty and dancing on bone density in adolescent ballet dancers*, in «Journal of Dance Medicine & Science», XV, n. 2, 2011, pp. 51-60.

71. Angela Pickard, cit.

72. À propos des effets de la globalisation sur les corps et la carrière des danseurs, voir: Steven P. Wainwright, Clare Williams, Bryan S. Turner, *Globalization, habitus and the balletic body*, in «Cultural Studies-Critical Methodologies», 7, n.3, 2007, pp. 308-325.

73. Tel est le conseil donné par les auteurs de l'enquête nationale sur la santé et les blessures des danseurs au Royaume-Uni: «Finally, all of us who watch dance must be aware of the consequences of our aesthetic demands, whether it be for athletic sequences, for unnaturally idealised versions of slimness and youth, or for a constant diet of novel movement which explores the limits of human capability». Helen Laws, Joanna Apps, Dance UK, cit., p. 10.

- Bertrand, Julien, *La fabrique des footballeurs*, La Dispute, Paris 2012.
- Bourdieu, Pierre, *La noblesse d'état: grandes écoles et esprit de corps*, Éditions de Minuit, Paris 2002.
- Burckhardt, Peter – Wynn, Emma – Krieg, Marc-Antoine – Bagutti, Carlo – Faouzi, Mohamed, *The effects of nutrition, puberty and dancing on bone density in adolescent ballet dancers*, in «Journal of Dance Medicine & Science», XV, n. 2, 2011, pp. 51-60.
- Corbin, Alain – Courtine, Jean-Jacques – Vigarello, Georges, *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Points, Paris 2011.
- Coulangeon, Philippe, *Les musiciens interprètes en France: portrait d'une profession*, La documentation française-Ministère de la Culture, Paris 2004.
- Derycke, Sylvaine, *Ascèse sportive et mode de vie communautaire: le quotidien de sportifs de haut niveau en athlétisme*, in «L'Atelier du Centre de recherches historiques», n. 15, 2015, online: <http://journals.open-edition.org/acrh/6695>.
- Dumont, Agathe – Kadel, Nancy – Brunet, Nicolas – Colombié, Jean-Baptiste - Lewton-Brain, Peter – Couillandre, Annabelle, *Danse et Santé*, in «Science and sports», XXXI, n. 4, 2016, pp. 236-244.
- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses universitaires de France, Paris 2013.
- Ehrenberg, Alain. *Le culte de la performance*, Calmann-Lévy, Paris 1991.
- Ekegren, Christina L.- Quedsted, Rachele – Brodrick, Anna, *Injuries in pre-professional ballet dancers: Incidence, characteristics and consequences*, in «Journal of Science and Medicine in Sport», n. 17, 2014, pp. 271-75.
- Faure, Sylvia, *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*, La Dispute, Paris 2000.
- Faure, Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir: sociologie historique du champ chorégraphique*, Presses universitaires de Lyon, Lyon 2001.
- Filloux-Vigreux, Marianne, *La danse et l'institution: genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, L'Harmattan, Paris 2001.
- Fortin, Sylvie, *Danse et santé: du corps intime au corps social*, Presses de l'Université du Québec, Québec City 2008.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1993.
- Goffman, Erving, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris 1975.
- Heinich, Nathalie, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005.
- Heinich, Nathalie, *Des valeurs: une approche sociologique*, Gallimard, Paris 2017.
- Lahire, Bernard, *L'homme pluriel: les ressorts de l'action*, Nathan, Paris 1998.
- Laillier, Joël, *La vocation au travail. La «carrière» des danseurs de l'Opéra de Paris*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris 2012.
- Laws, Helen – Apps, Joanna – Parker, Diane – Dance UK (Organization), *Fit to Dance 2: Report of the*

- Second National Inquiry into Dancers' Health and Injury in the UK*, Dance UK, London 2005.
- Legendre, Pierre, *La passion d'être un autre: étude pour la danse*, Seuil, Paris 2000.
 - Loriol, Marc – Le Roux, Nathalie, *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, ERES, Toulouse 2015.
 - Loriol, Marc, *Le temps de la fatigue. La gestion sociale du mal-être au travail*, Anthropos, Paris 2000.
 - Loriol, Marc, *La souffrance au travail. Construction de la catégorie et mise en forme de l'expérience*, in «Pensée plurielle», XXXVIII, n. 1, 2015, pp. 23-33.
 - Menger, Pierre-Michel, *La profession de comédien: formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1997.
 - Menger, Pierre-Michel, *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Seuil, Paris 2009.
 - Pickard, Angela, *Ballet body belief: perceptions of an ideal ballet body from young ballet dancers*, in «Research in Dance Education», XIV, n 1, 2013.
 - Piollet, Wilfride, *Aventure des barres flexibles*, L'une & l'autre, Paris 2014.
 - Rannou, Janine – Roharik, Ionela, *Les danseurs: un métier d'engagement*, La Documentation française, Paris 2006.
 - Sapiro, Gisèle. *La vocation artistique entre don et don de soi*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 168, 2007, pp. 4-11.
 - Sorignet, Pierre-Emmanuel, *Danser au-delà de la douleur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 163, 2006, pp. 46-61.
 - Suaud, Charles, *La Vocation: conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Éditions de Minuit, Paris 1978.
 - Wacquant, Loïc J. D., *Corps et âme. Notes ethnographiques d'un apprenti-boxeur*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 80, 1989, pp. 33-67.
 - Wacquant, Loïc J. D., *Pugs at Work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers*, in «Body & Society», I, n. 1, 1995, pp. 65-93.
 - Weber, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Pocket, Paris 1998.
 - Wainwright, Steven P. – Williams, Clare – Turner, Bryan S., *Globalization, habitus and the balletic body*, in «Cultural Studies – Critical Methodologies», 7, n. 3, pp. 308-325, 2007.

Emanuele Giannasca

La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte

La retorica dell'effimero ¹

Il mito dell'assenza dell'oggetto ha generato attorno agli studi sull'opera d'arte danzata la cosiddetta retorica dell'effimero. Questo saggio propone una riflessione sull'ontologia della danza a partire dalla teoria documentale di Maurizio Ferraris ², individuando nelle tecniche coreiche e negli stili coreografici le forme di iscrizione che, attraverso paradigmi di movimento, plasmano e mettono in forma il corpo, lasciando tracce riconoscibili e condivisibili. Secondo Ferraris, infatti, le opere d'arte sono da intendersi come artefatti iscritti, ovvero una classe particolare di oggetti sociali che, in quanto tali, necessitano di un'iscrizione condivisa socialmente. L'analisi dei processi di apprendimento e trasmissione di una tecnica coreica, unitamente alla relazione empatica tra spettatore e danzatore, giustificata dal punto di vista scientifico dall'attività dei neuroni specchio, permetterà di individuare gli aspetti di condivisione sociale necessari a far sì che un gesto danzato diventi un'iscrizione. Un'iscrizione che nel caso dello stile coreografico assume sempre una valenza idiomatica in grado di connotare singolarmente l'attività di un determinato autore, oltre a definire, da un punto di vista dell'ontologia, l'essenza di ciascuna opera d'arte danzata.

La retorica dell'effimero si sviluppa a partire dalla dialettica della presenza/assenza dell'oggetto artistico che caratterizza l'ontologia della danza e più in generale quella delle arti performative. Si tratta in questo caso di forme spettacolari limitate nello spazio e nel tempo che si esauriscono quando si

1. Cfr. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010, pp. xvii-xix, da cui è tratto il titolo di questo paragrafo.

2. Maurizio Ferraris è attualmente uno dei principali filosofi contemporanei i cui studi vertono prevalentemente sull'ermeneutica, sull'estetica e sull'ontologia. Per quanto riguarda la teoria documentale dell'arte cfr. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007; Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

conclude la rappresentazione stessa. Per tale motivo la presenza dell'oggetto è circoscritta – da un punto di vista spaziale e temporale – al momento *presente* della rappresentazione, come osserva Peggy Phelan, quando afferma che: «performance's only life is in the present»³. La forma della presenza è ciò che contraddistingue la danza⁴ – e più in generale l'arte teatrale⁵ – ed è caratterizzata dalla presentazione sulla scena di un corpo⁶ in una situazione di rappresentazione. Come nota Jean Luc Nancy il concetto di presenza è strettamente connesso a quello di rappresentazione, laddove quest'ultima viene intesa sotto forma di «presentazione a un soggetto»⁷. Per Nancy è il soggetto stesso che si presenta e si rappresenta in quanto corpo: «ciò che si chiama un “soggetto” viene alla presenza, cioè ancora alla “rappresentazione”, secondo il valore intensivo e in effetti originario e proprio della parola. In questo senso un soggetto è un corpo»⁸. La messa in presenza del corpo implica una dimensione sociale, dal momento che per Nancy la presenza è sempre una *presenza al mondo*, ovvero un'*esposizione* che si realizza soprattutto in termini di dinamica:

La presenza è ciò che accade, un avvicinamento e un allontanamento. Il termine presenza si organizza intorno a un pre-, vale a dire a una prossimità che non designa solo un'antiorità. Il presente non è né davanti, né avanti ma prossimo a... per questo appartiene sia all'ordine del tempo che dello spazio: la presenza è una spazialità che include il tempo, è un avvicinamento⁹.

Il corpo sulla scena è, pertanto, un corpo sociale che «implica la compresenza – distanza, prossimità, interazione – di altri corpi»¹⁰ e che inevitabilmente si espone in una specifica produzione di senso: «la scena è allora questo spazio-tempo sul quale i corpi si manifestano in quanto corpi: si presentano in una dinamica di apparizione e di scomparsa, presentando l'azione in quanto *sensu*»¹¹.

Il corpo danzante si presenta, si offre e si rappresenta nell'*hic et nunc* dell'atto performativo¹². Tuttavia, tale presenza implica necessariamente un'assenza. La danza è presenza, ma diviene subito as-

3. Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London 1993, p. 146.

4. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018, pp. 72-76.

5. La presenza viva di soggetti/corpi è l'aspetto specifico dell'arte teatrale. A questo riguardo Hans-Thies Lehmann osserva che «a differenza della pittura, della scultura o del cinema, l'essenza dell'arte teatrale è creata, sera dopo sera, nella cooperazione con i fruitori, nel qui e ora dell'incontro fra uomini in carne e ossa». Hans-Thies Lehmann, *La presenza del teatro*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, p. 17.

6. Ugo Volli, a tal proposito, riconosce nella danza l'arte che *presenta* il corpo. Cfr. Ugo Volli, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, Osiride, Rovereto 2001.

7. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, cit., p. 9.

8. Jean Luc Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 14. Nella visione di Nancy il corpo è già di per sé teatro dal momento che esso manifesta, nell'atto stesso dell'esistenza, tutto il mondo di cui si è fatto incorporazione.

9. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, cit., p. 10. Per quanto concerne l'interpretazione della presenza come avvicinamento si veda, inoltre, Jean Luc Nancy, cit., pp. 17-18.

10. *Ivi*, p. 33.

11. Maria Eugenia Garcia Sottile – Pitozzi, Enrico, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, cit., p. 11.

12. La presentazione del corpo ne sancisce l'immanenza spazio-temporale dell'azione. Come nota Volli: «il corpo presentato dalla danza è infatti anche il corpo di un certo presente, di un qui-e-ora, che conta proprio per la sua capacità di interpretare quel presente, di renderlo concreto ed evidente». Ugo Volli, *Il corpo della danza*, cit., p. 29.

senza¹³. L'assenza è il frutto di una presenza che scompare senza lasciare – apparentemente – delle tracce. È in questo senso che Marcia Siegel individua in ciò che definisce il *vanishing point* (punto di fuga) la vera essenza della danza, dal momento che essa: «exists at a perpetual vanishing point. At the moment of its creation it is gone... [it is] an event that disappears in the very act of materializing»¹⁴. In questa direzione l'assenza diviene la sostanza della danza, così come accade anche per le altre arti performative, come osserva Peggy Phelan sostenendo che: «performance's being [...] becomes itself through disappearance»¹⁵. Una assenza, tuttavia, che si fa testimone di una presenza, anche solo sotto forma di un'impressione nella nostra mente, come dichiara Arlene Croce, che individua, ad esempio nell'*afterimage*, il lascito dell'esperienza visiva della danza: «An afterimage is what we are left with when the performance is over. Dancing leaves nothing else behind – no record, no text»¹⁶. L'assenza non va, pertanto, intesa come un ineluttabile oblio. Essa determina una presenza che può essere recuperata attraverso il ritrovamento di alcune tracce. Per tale ragione Francesca Magnini preferisce parlare di *impermanenza*, ereditando il termine da Maxine Sheets-Johnstone¹⁷. La traduzione di “impermanence” con “impermanenza” appunto, appare a Magnini «più efficace a esprimere in lingua italiana l'idea di una difficoltà di “cattura” di alcuni parametri qualitativi del movimento, legati appunto al flusso temporale del gesto»¹⁸ alludendo implicitamente, tuttavia, a un qualcosa della danza che inevitabilmente permane: una traccia appunto.

La questione dell'assenza dell'oggetto, oltre a nutrire una serie di speculazioni estetiche sull'arte della danza¹⁹, è al centro delle riflessioni di carattere ontologico nate in merito alla possibilità di costituire una tradizione e una storiografia di un'arte considerata effimera.

L'ontologia dell'arte si occupa di determinare «le proprietà costitutive di un oggetto o di una pratica artistica»²⁰. Un'ontologia della danza deve dunque interrogarsi sulla natura di un oggetto che inevitabilmente tende a scomparire, pur lasciando delle tracce. Come osserva Judy Van Zile, per quanto riguarda l'arte della danza, bisognerebbe ipotizzare che tale oggetto sia un *ephemeral artifact*²¹. Si tratta di un'ipotesi che mette in luce, da un lato, la necessaria intenzionalità artistica (artifact) che è sottesa

13. A proposito della presenza del corpo danzante si veda André Lepecki, *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory*, Wesleyan University Press, Middletown 2004.

14. Marcia Siegel, *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*, in «Saturday Review Press», New York 1968 ora in Judy Van Zile, *What is dance? Implications for dance notations*, in «Dance Research Journal», vol. XVII, n. 2, 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986, p. 42.

15. Peggy Phelan, cit., p. 146.

16. Arlene Croce, *Afterimages*, Alfred A. Knopf, New York 1977, ora in Judy Van Zile, cit., p. 42.

17. Cfr. Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic Memory*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Imprint Academic, Exeter (UK) – Charlottesville (USA) 2009, pp. 253-277.

18. Francesca Magnini, *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IV, n. 3, 2012, pp. 1-2.

19. Si pensi alla questione della autenticità delle arti performative.

20. Alessandro Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo E-books, Roma 2016, p. 1.

21. Cfr. Judy Van Zile, cit., p. 42.

a ogni opera d'arte e, dall'altro, il carattere prettamente effimero dell'oggetto (ephemeral). Un oggetto che da un punto di vista ontologico è assente e come tale è impossibilitato a generare discorsi, a produrre storia e a determinare una cultura. Fermandoci sul piano ontologico diventa fondamentale, come sostiene sempre Van Zile, presupporre che vi sia anche un *non-ephemeral artifact*²². È il caso dei numerosi sistemi di notazione coreica elaborati nel corso del tempo, come la Labanotation che rappresenta l'esempio più preciso e diffuso in grado di salvare l'arte della danza da uno stato di assenza e sparizione. Per tale ragione da un punto di vista dell'ontologia la prospettiva dell'estetica analitica, proposta dal filosofo americano Nelson Goodman²³, apparirebbe quella più adeguata alla pratica coreutica. Si tratta del modello nominalista che permette di considerare un'opera coreica come la classe di una serie di esecuzioni che sono conformi a una notazione. Tale teoria, applicata alle arti performative, ha subito, tuttavia, parecchie critiche, a cominciare da Jerrold Levinson, ad esempio, che ha osservato, per quanto riguarda la musica, come lo spartito di per sé non appaia sufficiente a garantirne lo statuto ontologico, ma si rende necessario considerare le circostanze storiche relative alla creazione di un'opera²⁴. Analogamente per quanto concerne una riflessione filosofica sull'opera d'arte coreica, oltre a prendere in considerazione le proprietà intrinseche dell'oggetto artistico, è fondamentale tenere conto, infatti, del contesto storico e sociale entro cui l'oggetto è prodotto e quali relazioni esso instauri con il soggetto. In quanto arte del corpo la danza, in una prospettiva antropologica, deve necessariamente presupporre una valenza sociale dei suoi oggetti artistici: «il corpo è un oggetto non solo meccanico e non solo personale o soggettivo, ma innanzitutto *sociale*, prima che alla specie o all'individuo appartiene a una determinata cultura»²⁵. In altre parole non si può non considerare la danza come un oggetto sociale. In questa direzione, la teoria documentale proposta dal filosofo torinese Maurizio Ferraris rappresenta una valida prospettiva per un'ontologia coreica.

La teoria documentale dell'arte

La tesi di fondo di Ferraris è che le opere d'arte siano, appunto, una classe particolare di oggetti sociali²⁶. Gli oggetti sociali sono definiti come «atti sociali (ossia che intervengono tra almeno due

22. Cfr. *ibidem*.

23. Cfr. Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2008. Per quanto concerne il tema della ontologia della danza in relazione alla estetica di Nelson Goodman si veda inoltre Julia Beauquel – Roger Pouivet (a cura di), *Philosophie de la danse*, PUR, Rennes 2010.

24. Cfr. Jerrold Levinson, *Autographic and Allographic Art Revisited*, in «Philosophical Studies», 38, n. 4, 2012, pp. 367-383. L'opera d'arte per Levinson non può prescindere dal contesto storico della creazione e dall'intenzionalità dell'autore. Cfr. Tiziana Andina, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012, pp. 155-159.

25. Ugo Volli, *Il corpo della danza*, cit., p. 11.

26. Secondo Ferraris nel mondo esistono soggetti (che si caratterizzano per il fatto di avere delle rappresentazioni) e oggetti (che, invece, non hanno rappresentazioni). Gli oggetti si dividono a loro volta in: oggetti naturali (che esistono nello spazio e nel tempo indipendentemente da soggetti); oggetti sociali (che esistono nello spazio e nel tempo dipendentemente da soggetti) e oggetti ideali (che esistono fuori dello spazio e del tempo indipendentemente da soggetti). Cfr. Maurizio Ferraris,

persone), e che possiedono la caratteristica di essere scritti su un pezzo di carta, su un file di computer, o almeno nella testa delle persone coinvolte nell'atto»²⁷. L'iscrizione, dunque, va considerata come la condizione di possibilità degli oggetti sociali – e delle opere d'arte di conseguenza – dal momento che «non basta che l'atto sia proferito per produrre un oggetto; è necessario che sia registrato»²⁸. Le opere d'arte secondo la teoria documentale sono oggetti sociali che hanno, tuttavia, un comportamento peculiare che le contraddistingue da altri oggetti sociali: sono oggetti che «fingono di essere persone»²⁹. Si tratta di oggetti sociali proprio perché come i documenti esistono solamente all'interno di una società, ma, a differenza di questi, «provocano necessariamente dei sentimenti»³⁰, suscitando giudizi «molto simili ai giudizi che si formulano sulle persone, e viceversa»³¹. In virtù di questa caratteristica Ferraris arriva a sostenere provocatoriamente che le opere d'arte *fingano* di essere persone – come la fidanzata automatica –, dal momento che, pur suscitando in noi dei sentimenti e dei giudizi, esse non sono in grado di ricambiarli, poiché «non hanno coscienza e non possiedono nemmeno sensibilità in senso proprio»³². È il caso, ad esempio, di quadri o sculture che sono da intendersi come oggetti fisici che si comportano, tuttavia, come dei soggetti e con cui noi entriamo in relazione come se fossero delle vere e proprie persone.

Questa teoria dell'arte solleva però questioni interessanti nel caso delle arti performative e in particolar modo delle opere d'arte coreiche, laddove l'*oggetto artistico* è in realtà una persona in carne e ossa che prova – o meno³³ – dei sentimenti e che agisce con l'intento di suscitare altrettanti nel pubblico. La relazione con il pubblico è indubbiamente una prerogativa dell'opera d'arte in virtù proprio della sua valenza sociale che fa sì che essa sembri rivolgersi agli spettatori, e sembri essere «proprio lei (e non l'autore) a volerlo fare, come se avesse delle rappresentazioni, dei pensieri e dei sentimenti»³⁴. Ma

Documentalità, cit., pp. 5-56. Gli oggetti sociali sono la chiave di volta su cui poggia la teoria documentale che parte dal presupposto dell'indipendenza dell'ontologia (la dottrina di ciò che è) dall'epistemologia (dalla dottrina di come conosciamo ciò che è). Ferraris, infatti, rifiutando le posizioni della filosofia trascendentale kantiana, del pragmatismo nietzschiano, della grammatologia di Derrida, sostiene che non si possa ridurre l'essere al sapere, e il mondo reale a degli schemi concettuali con cui esso viene interpretato. A dimostrazione dell'indipendenza della realtà dai dati della percezione e dagli schemi concettuali Ferraris introduce il celebre "esperimento della ciabatta". Cfr. *ivi*, pp. 87-89.

27. *Ivi*, p. xiii.

28. *Ivi*, p. 360.

29. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 195. La fidanzata automatica è un'interessante analogia tratta da William James (Cfr. William James, *The Meaning of Truth. A Sequel to "Pragmatism"*, Longmans, Green & Co, New York-London 1909) con cui Ferraris delinea la capacità che le opere d'arte hanno di suscitare dei sentimenti quanto le persone. Cfr. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 196.

30. *Id.*, *Documentalità*, cit., p. 311.

31. *Ibidem*. Tiziana Andina riassume in maniera efficace la sostanziale differenza che intercorre tra opera d'arte e documento: «le opere muovono sentimenti di tipologia analoga a quelli a cui ci muovono le persone. Ci causano entusiasmi, commozioni, emozioni, spesso ci divertono, altre volte ci rattristano e ottengono tutto questo senza dover ricorrere ad altro e, soprattutto, senza servire a nulla di particolare, diversamente da quanto accade per gli oggetti sociali eminenti, i documenti». Tiziana Andina, cit., p. 150.

32. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 195.

33. Si pensi al filone dell'astrattismo coreico che a partire dalle sperimentazioni di Alwin Nikolais – che opera un'evidente "personalizzazione" del corpo danzante – pone al centro della ricerca il movimento nella sua essenzialità.

34. *Ivi*, p. 313.

cosa accade nella danza quando il soggetto – che ha rappresentazioni, pensieri e sentimenti – diviene oggetto, quando per l'appunto la persona (il danzatore) si reifica in un artefatto (opera danzata) che finge di essere una persona? In virtù della dimensione sociale e simbolica³⁵ del corpo danzante non è pensabile un totale annullamento del soggetto che inevitabilmente conserva caratteristiche proprie, frutto di stratificazioni fisiche di istanze psicologiche, sociali e culturali³⁶. L'opera d'arte in ambito coreico è quindi un oggetto sociale che finge di essere una persona, *non dimenticando di essere tale* proprio in quanto corpo.

Questa considerazione coinvolge anche il rapporto opera-spettatore. I sentimenti e i giudizi del pubblico davanti a un'opera coreica sono viziati necessariamente dai sentimenti e dai giudizi che ciascun danzatore, in quanto soggetto, suscita in noi. Il corpo danzante rappresenta, dunque, un'entità determinante nella definizione ontologica dell'opera d'arte coreica, sia a ragione dell'identificazione di soggetto e oggetto, sia in virtù di un'iscrizione³⁷, che ne determina la valenza sociale. Ma di che tipo di iscrizione si tratta?

Secondo Ferraris un'ontologia del documento presenta tre livelli³⁸: il primo è quello della traccia, ovvero «ogni forma di modificazione di una superficie che vale come segno o come promemoria per una mente capace di apprenderla come tale»³⁹; il secondo è quello della registrazione che rappresenta «tanto la traccia esterna (riconosciuta dalla mente), quanto la traccia interna, deposta nella mente (la traccia mnestica, che è una traccia a livello sub-personale)»⁴⁰; il terzo, infine, è quello dell'iscrizione in senso tecnico, ovvero «una registrazione dotata di rilevanza sociale, cioè accessibile almeno a un'altra persona»⁴¹. Per quanto riguarda le iscrizioni di quei particolari oggetti sociali che sono le opere d'arte bisogna tener conto anche della distinzione tra arti autografiche e arti allografiche⁴². Se, infatti, nel caso della pittura o della letteratura «l'oggetto coincide fisicamente con l'iscrizione, come per esempio nel quadro e nel romanzo»⁴³, le arti allografiche presentano maggior difficoltà. La posizione di Ferraris in merito è la seguente:

35. Come nota Alessandro Pontremoli il corpo danzante è innanzitutto un corpo sociale: «il corpo che danza, oltre a rivelare se stesso e la persona di cui è incarnazione, nella sua immediatezza si presenta come corpo sociale, un corpo, cioè, che appartiene a una società ben identificabile, cui deve le sue forme e le sue deformazioni». Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. viii-ix. In secondo luogo, il corpo ha anche una forte valenza simbolica che lo trasforma in un simbolo che «dice di sé e nel contempo dice di altro [...]. Veder danzare qualcuno significa porsi in relazione con la sua dimensione di senso». *Ivi*, pp. 44-45.

36. Come osserva Ugo Volli «Presentando un corpo», la danza in realtà articola sempre dei *frammenti di vita*, lavora sull'*esistenza concreta* dei suoi danzatori per influenzare quella dei suoi spettatori». Ugo Volli, *Il corpo della danza*, cit., p. 6.

37. L'oggetto sociale è appunto un atto iscritto.

38. Cfr. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 250-273.

39. *Ivi*, p. 250.

40. *Ivi*, p. 256. Mentre la traccia concerne la dimensione ontologica, la registrazione quella epistemologica. Cfr. *ivi*, p. 259.

41. *Ivi*, p. 263.

42. Cfr. Nelson Goodman, cit., pp. 91-110.

43. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., p. 321.

La traccia è l'elemento di base dell'opera così come di qualunque iscrizione [...] non c'è opera senza traccia: quadri, libri, sinfonie, canzonette, *performance*, film, *soap opera*... Nessuna di queste realizzazioni sarebbe concepibile se non ci fosse la possibilità di iscrivere qualcosa, fosse pure semplicemente nella mente delle persone (immaginiamo una *jam session*, che non ha un testo predefinito, e che, se non altrimenti registrata, si traccia solo nella mente degli spettatori e degli esecutori)⁴⁴.

La questione dell'iscrizione degli oggetti sociali delle arti performative viene risolta attraverso l'*impressione*⁴⁵ – intesa come registrazione – nella mente di chi partecipa (autore o spettatore) all'evento performativo. L'esistenza delle opere d'arte, dunque, «dipende da un atto di iscrizione o, in altri termini, dalla fissazione di una traccia su un supporto: senza traccia (e senza supporto), non c'è opera»⁴⁶.

L'arte della danza stimola, in tal senso, questioni interessanti. Da quanto appurato secondo la cosiddetta retorica dell'effimero, è concezione comune che la danza scompaia senza lasciare tracce. In realtà, come si è visto, considerando l'opera coreica un oggetto sociale, essa prima di “svanire” inesorabilmente lascia una traccia nella mente dello spettatore (e dell'interprete): un'iscrizione appunto che ne garantisce lo statuto ontologico. Se si osserva con attenzione l'evento performativo, però, si noterà che l'opera d'arte coreica consiste in una serie di azioni agite nello spazio e nel tempo che, nel momento stesso della rappresentazione, lasciano tracce su un preciso supporto. Tale supporto, il corpo danzante, è la condizione imprescindibile di qualsiasi manifestazione estetica dell'arte della danza⁴⁷.

L'opera d'arte coreica si attiene perfettamente, nella prospettiva documentale dell'arte di Ferraris, alla definizione: opera-atto iscritto. L'opera coreica non può infatti venir considerata un manufatto artistico, dal momento che si tratta di gesti, azioni, atti – per l'appunto – *iscritti* in un corpo.

In principio era il gesto

Nella prospettiva di una teoria documentale dell'arte l'oggetto artistico della danza è il risultato dell'iscrizione sul corpo di una pratica che lascia tracce tangibili in grado di perpetuarsi nella memoria. Tutto ciò è reso possibile dalle tecniche che, a loro volta, possono perdurare nel tempo, iscrivendosi

44. *Ivi*, p. 315.

45. Ritorna in questo caso l'idea di un'*afterimage* proposta da Arlene Croce. L'impressione, tuttavia, nota Ferraris, non ha un valore sociale – e tanto meno artistico – dal momento che non vi è una condivisione sociale: «il passaggio decisivo verso l'opera ha luogo con l'espressione, che riguarda almeno due persone. La condizione minimale per l'esistenza dell'arte è dunque la stessa che occorre per l'esistenza della società: due persone, per l'appunto un destinatario e un destinatario, un artista e un cliente, un promettente e un promissario, un creditore e un debitore». *Ivi*, p. 316.

46. Alessandro Arbo, *I limiti dell'opera musicale*, in Tiziana Andina – Carola Barbero (a cura di), *Ermeneutica, estetica, ontologia. A partire da Maurizio Ferraris*, Bologna, Il Mulino 2016, p. 75. Il saggio è incentrato sulle questioni ontologiche relative all'opera musicale. L'autore, tuttavia, riconosce che si tratta di problematiche che accomunano anche altre pratiche performative: «pensiamo a una danza o all'attività di un attore: il fatto che esercitino un'attività artistica sembra fuori discussione. Si dirà che bisogna pure che un ballerino esegua un certo schema di movimento e l'attore reciti un dramma, un copione o uno script». *Ivi*, p. 74.

47. Come nota Alessandro Pontremoli la danza è «essenzialmente arte del corpo e la creazione coreica coincide con la dinamica corporea del suo stesso creatore». Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 46.

in altri corpi. Prima di divenire tecnica la danza è puramente gesto. Da un punto di vista della teoria documentale, tuttavia, il gesto, senza una forma di iscrizione, non ha alcun valore ontologico, sebbene esso sia comunque in grado di comunicare e di *significare* qualcosa.

Come dimostra l'antropologia della danza⁴⁸, ogni gesto è rivelatore di istanze sociali e culturali, e il corpo, prima di divenire un oggetto artistico, è inevitabilmente il mezzo con cui una specifica società comunica. È opinione comune⁴⁹, infatti, interpretare i gesti come una forma di «vera e propria *scrittura* sul corpo e col corpo»⁵⁰ di cui nella comunicazione sociale è sempre possibile una «*lettura*»⁵¹. Questa comunicazione gestuale è in realtà quella che Ferraris – ereditando da Derrida il termine⁵² – chiama *archiscrittura*, una sorta di scrittura che precede la parola e che comprende una serie di azioni che hanno una forte valenza sociale, come ad esempio il marcare il territorio o il compiere dei riti. Ferraris ipotizza, dunque, che l'archiscrittura «costituisca la condizione di possibilità del pensiero, della parola e della scrittura»⁵³, partendo dal presupposto che la prima forma espressiva dell'uomo sia stata quella gestuale e non quella linguistica⁵⁴. Questa considerazione permette di pensare la danza in termini di archiscrittura⁵⁵ dove il gesto registrato sul corpo potrà successivamente, attraverso l'iscrizione (una tecnica o uno stile), determinare ontologicamente l'opera d'arte coreica.

Il corpo ha, infatti, la prerogativa di trattenere su di sé tracce attraverso un processo di incorporazione di modelli sociali e culturali che lo modificano e lo rendono uno strumento di comunicazione. Da questo punto di vista emerge l'idea del corpo come una forma di deposito – «a repository of forms of usage»⁵⁶, come nota Franz Anton Cramer – che raccoglie al suo interno una serie di “dati” in grado

48. Cfr. Andrée Grau – Georgiana Wierre-Gore (a cura di), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Centre National de la Danse, Pantin 2006.

49. Si pensi innanzitutto all'etimologia del termine coreografia con cui si è abituati oggi a intendere le pratiche coreiche. Ciò che ha determinato il diffondersi di questa opinione è senza dubbio la valenza semiotica dell'arte della danza. Ugo Volli sostiene a tal proposito che «il corpo agisce in quanto scrittura, come iscrizione di un'apparenza che è insieme biologica e sociale, soggetta alla moda e regolata dalle pulsioni profonde della biologia della specie». Ugo Volli, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 266. Di parere analogo è Vito Di Bernardi quando sostiene: «Mi sembra che il pensare la danza come una *scrittura del corpo* che porta a espressione e fa emergere un livello profondo di significati individuali e sociali sia un qualcosa che avvicina l'antropologia della danza all'arte della danza delle danzatrici e dei danzatori che nella prima metà del Novecento inventarono la danza moderna». Vito Di Bernardi, *Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca*, in Cecilia Nocilli - Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, p. 257.

50. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. ix. A tal proposito si veda, inoltre, Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., pp. 76-83.

51. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. ix.

52. Cfr. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., p. 230.

53. *Ivi*, p. 239.

54. Cfr. *ibidem*.

55. È lo stesso Ferraris a utilizzare l'esempio della danza per chiarire il senso di una forma sociale pre-linguistica: «nulla vieta di pensare a un'umanità pre-linguistica, purché la si intenda come gestuale e scrittoria. In effetti, tutti abbiamo visto mimi, ballerini, e film muti». *Ivi*, p. 242.

56. Franz Anton Cramer, *Body. Archive*, in Gabriele Brandstetter - Gabriele Klein (a cura di), *Dance (and) Theory*, Transcript, Bielefeld 2013, p. 219.

di costituire un vero e proprio sapere «stored in the body»⁵⁷.

Il gesto in quanto traccia, se non è ancora sufficiente a determinare ontologicamente l'oggetto della danza, risulta, tuttavia, determinante per la ricerca storiografica. Una disciplina come quella coreica non può non prescindere, da quel così detto *tacit knowledge*⁵⁸ in grado di raccogliere dati fondamentali alla luce di una storia culturale del corpo⁵⁹. Ciascun individuo conserva dentro di sé una propria storia fatta di esperienze, ricordi – personali o condivisi con la comunità di appartenenza – che delineano un peculiare sapere del corpo. Un sapere, appunto, significativo nella ricerca storiografica di un'arte che, apparentemente, sembrava non lasciare tracce, ma che nella prospettiva antropologica si rivela denso di informazioni⁶⁰.

L'iscrizione

Che cosa, dunque, fa di un gesto un'iscrizione? La risposta va ricercata nel concetto di tecnica, laddove per tecnica si intende una forma di registrazione (fisica) che segue uno schema e che richiede un'iterazione di gesti. Lo schema rappresenta la possibilità di condividere e riconoscere socialmente⁶¹ i gesti che, pertanto, diventano delle iscrizioni corporee. Una tecnica coreica presuppone, quindi, una serie di movimenti che devono essere iterati secondo un modello di riferimento.

La chiave di volta su cui poggia il concetto di tecnica è proprio l'iterazione: una ripetizione costante e secondo uno schema – che diventa un vero e proprio paradigma di azioni fisiche – è la condizione di qualsiasi forma di *training* coreico. Come nota, infatti, Ferraris, qualsiasi esemplare di tecnica si contraddistingue per «l'esistenza di un sistema regolato da iterazioni»⁶² che deve essere necessariamente registrato⁶³.

57. *Ivi*, p. 220.

58. Cfr. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, Anchor, New York 1967; Mikhael Dua, *Tacit Knowing. Michael Polanyi's Exposition of Scientific Knowledge*, Utz, Munich 2004.

59. Come nota Alessandro Pontremoli, al centro della ricerca storiografica in questa direzione vi sono tutte le «testimonianze documentarie sulla concezione e l'uso del corpo in un determinato contesto storico, culturale e sociale». Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, in Cecilia Nocilli - Alessandro Pontremoli (a cura di), cit., p. 10.

60. Cfr. Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina Wilcke (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of artistic and scientific research in dance*, Transcript, Bielefeld 2007, p. 207.

61. La prerogativa dell'iscrizione è per Ferraris la possibilità di condividere socialmente una registrazione: «l'iscrizione in senso tecnico è una registrazione dotata di valore sociale, e da questo valore dipende, come abbiamo appena visto, la possibilità di condividere registrazioni che altrimenti rimarrebbero puramente individuali». Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 261-262.

62. *Ivi*, p. 235.

63. La tecnica è, infatti, un sistema di azioni iterate che «trova la sua condizione di possibilità nella registrazione». *Ivi*, p. 244.

Le tecniche coreiche

Le tecniche coreiche appartengono alla grande famiglia delle tecniche del corpo che, a partire dall'analisi intrapresa da Marcel Mauss⁶⁴, hanno rappresentato una decisiva «categoria antropologica per raggruppare [...] tutto quel complesso di usi che in ogni cultura fanno del corpo umano il primo oggetto tecnico»⁶⁵. Lo studio delle tecniche del corpo ha conferito, inoltre, un valido apporto all'antropologia teatrale. Eugenio Barba⁶⁶ ha suggerito, a tal proposito, la distinzione tra tecniche quotidiane del corpo e tecniche extra-quotidiane, ovvero quelle tecniche – come quelle coreiche – che «mettono-in-forma il corpo»⁶⁷ e che riguardano l'uomo in un stato di rappresentazione. La prospettiva culturale proposta da Marcel Mauss consente, tuttavia, di considerare le tecniche della danza⁶⁸, oltre che dal un punto di vista antropologico, anche da quello ontologico.

La messa in forma del corpo è il frutto di una vera e propria iscrizione che conferisce all'arte della danza la natura di oggetto sociale. I corpi dei danzatori rappresentano, infatti, dei casi particolari e, sottolinea Julia Wehren, vanno intesi come «corpi plurali, nella misura in cui vengono plasmati da varie tecniche, metodi, pratiche e discorsi che formano, modellano, trasformano il corpo e in primo luogo lo costituiscono»⁶⁹.

La questione ruota sempre intorno al corpo: se, da un lato è ormai concezione comune che senza corpo non vi possa essere danza⁷⁰, dall'altro è altrettanto ovvio che non si possa parlare di tecnica a prescindere dal concetto di strumento. Nello studio delle tecniche il corpo ricopre una posizione privilegiata, poiché ne rappresenta la principale tipologia di strumento. Secondo la feconda intuizione di Mauss, il corpo, infatti, è «il primo e più naturale oggetto tecnico e, nello stesso tempo, mezzo tecnico, dell'uomo»⁷¹.

Lo statuto corporeo dell'arte della danza implica necessariamente che essa debba fondarsi su di un sapere pratico, in grado di definirne le caratteristiche fondamentali ed elevarla a forma d'arte. Tale sapere pratico si compone oggi di un vocabolario assai esteso, che fa riferimento alle numerose tecniche coreiche⁷² sviluppatesi nel corso del Novecento. Esse danno luogo a una cultura plurale della danza, che ha come denominatore comune il singolo corpo danzante. Vito Di Bernardi sostiene a tal riguardo

64. Cfr. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965.

65. Ugo Volli, *Tecniche del corpo*, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983, p. 204.

66. Eugenio Barba, *Antropologia teatrale*, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, cit., pp. 13-28.

67. *Ivi*, p. 15.

68. Cfr. Inge Baxmann, cit., pp. 207-216.

69. Julia Wehren, *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Transcript, Bielefeld 2016, p. 181 (traduzione mia).

70. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, cit., pp. 3-29.

71. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia*, cit., p. 392.

72. Per una panoramica e un'analisi comparativa delle differenti tecniche elaborate nel corso del Novecento cfr. Joshua Legg, *Introduzione alle tecniche di danza moderna. Cunningham, Dunham, Graham, Hawkins, Horton, Humphrey, Limón, Nikolais/Louis, Taylor*, Gremese, Roma 2016.

che l'arte coreica contemporanea sia «un fenomeno artistico plurale e inclusivo»⁷³.

In prima istanza, dunque, le tecniche sono culturalmente determinate, dal momento che, come nota Gerald Siegmund⁷⁴, ciascuna cultura definisce una tecnica specifica e il corpo diviene in tal senso simbolo della cultura e dei processi di interazione sociale. Le tecniche coreiche, dunque, condizionano il corpo e lo fanno a partire da un processo di incorporazione culturale. Ne sono un esempio le posture e le forme che il corpo del danzatore accademico assume: la definizione plastica è determinata da istanze culturali che fanno riferimento «all'evoluzione del quadro scenico prospettico del teatro all'italiana»⁷⁵.

La rivoluzione estetica della danza del Novecento ha imposto l'idea di una pluralità di tecniche, intese come una varietà di punti di vista sul movimento⁷⁶, frutto delle sperimentazioni dei singoli creatori a partire da diversi modelli culturali. Si tratta molto spesso, come osserva Di Bernardi, di «modi diversi, spesso antitetici, di intendere la danza a partire dalla propria soggettività, dalla propria sensibilità»⁷⁷.

A partire dall'inizio del Novecento, dunque, non si parla più di tecnica coreica, ma di tecniche: si tratta di una serie di diversi processi di codificazione di azioni e gesti. Ed è questo processo di codificazione del gesto – in quanto iscrizione – a essere determinante per far sì che l'opera d'arte coreica sia riconosciuta come un oggetto sociale dal punto di vista ontologico.

Il training come schema

La codificazione consta della costruzione di un *training* specifico atto a modellare – il “mettere in forma” di Barba – il corpo secondo dei presupposti stilistici ed estetici. Si tratta di una vera e propria “marcatura”⁷⁸ corporea che, attraverso un'iterazione di azioni – ripetute nella maggior parte dei casi

73. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 11.

74. Cfr. Gerald Siegmund, *Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*, in Margrit Bischof - Claudia Rosiny (a cura di), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Transcript, Bielefeld 2010, pp. 171-179.

75. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), cit., p. 71; cfr. Georges Vigarello, *Le Corp Redressé*, Armand Colin, Paris 2001.

76. Cfr. John Martin, *La modern dance*, Di Giacomo, Roma 1991, pp. 14-21. In virtù dello stretto legame tra una dimensione psichica ed emotiva interiore – intima, personale e soprattutto individuale – e movimento, la danza moderna, osserva Pontremoli, non può essere intesa come un «sistema standard, ma deve essere interpretata come la proposta di molti punti di vista sul movimento, ognuno in qualche modo legittimato dalla ricerca di una verità del gesto e dell'espressione, che hanno la loro fonte nella vita [...] e cercano di dare forma estetica al vissuto personale dell'artista». Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 95. Motivo per cui, a partire dalle ricerche di Martha Graham – vera pioniera della modern dance –, si assiste a un processo di sistematizzazione teorica di questi punti di vista sul movimento che generano una serie di tecniche strettamente connesse al pensiero dei relativi creatori.

77. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 37.

78. Utilizzo questo termine per indicare, da un lato, il ruolo sociale della tecnica che lascia sul corpo delle tracce semiologicamente leggibili e, dall'altro, per sottolinearne la funzione plasmatrice che mette in forma, modella e modifica il corpo come se fosse argilla. Come nota Julia Wehern le tecniche marcano (*markieren*) e danno forma (*gestalten*) al corpo dei danzatori professionisti in seguito a un percorso formativo lungo anni. Cfr. Julia Wehern, cit., p. 185. Una tale interpretazione del concetto di tecnica appare affine a ciò che Derrida definisce *circoncisione* intendendo quella «marca intima, direttamente sul corpo detto proprio», Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996, p. 18.

dalla più semplice alla più complessa per un apprendimento graduale⁷⁹–, diviene un'iscrizione riconosciuta socialmente. L'iscrizione è possibile attraverso la registrazione nella mente di un paradigma di azioni fisiche che si costituisce come un efficace modello di riferimento, sia nelle pratiche di apprendimento, che in quelle di trasmissione. A definire tale modello è l'intenzione formale ed estetica che il soggetto produttore di una tecnica ha in mente. Ciò che può variare è il processo di genesi di un *training* in relazione alla pratica coreografica. Joshua Legg ritiene, a tal riguardo, che le tecniche coreiche possano essere distinte in due categorie principali: «o *generate* prima di iniziare la creazione coreografica, o *retrogenerate* estrapolando idee da coreografie esistenti»⁸⁰. Come osserva Legg in relazione alla tecnica elaborata da Erick Hawkins, ad esempio, in alcuni casi sono eventi esterni alla pratica artistica a determinare lo sviluppo di una sequenza di esercizi⁸¹. In altri casi, invece, il processo è inverso, come sottolinea sempre Legg, citando come esempio il caso della tecnica Graham. La coreografa americana, infatti, «decostruendo il proprio lavoro, creò a posteriori un metodo e un vocabolario da far studiare sistematicamente ai danzatori e col quale creare nuove coreografie incentrate sulle componenti di lavori già esistenti»⁸².

La costruzione del *training* – sia che preceda o segua la pratica performativa e coreografica – è un processo che ha inevitabilmente una relazione stretta con lo stile coreografico e più in generale con i presupposti estetico-formali. Suki Schorer⁸³ ricorda come Georges Balanchine fosse solito modulare le lezioni di tecnica della compagnia del New York City Ballet in relazione alle suggestioni ricevute dai danzatori stessi durante le loro esibizioni⁸⁴. La tecnica Balanchine – oggi una tra le più diffuse nell'ambito della danza classico-accademica – ha seguito un processo evolutivo continuo in virtù proprio dell'esperienza coreografica. Le lezioni di Balanchine avevano, afferma la Schorer, un unico presupposto: «to prepare us to dance his ballets better and more in keeping with his aesthetic»⁸⁵. La relazione tra pratica coreografica e tecnica è chiarita dalle parole sempre della stessa Schorer: «Mr. B. taught because he choreographed. He taught because dancers who could only do the traditional steps

79. La costruzione dei *training* segue solitamente un processo di “segmentizzazione” del movimento in brevi sequenze per facilitare l'apprendimento dei passi. Come osserva Susan Leigh Foster: «most schools of dance teach movement by segmenting sequences into very short sections that are repeated and analyzed in detail», Susan Leigh Foster, *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*, University of California Press, Berkeley 1986, pp. 91-92.

80. Joshua Legg, cit., p. xvii.

81. Legg fa riferimento a due infortuni fisici che portarono Hawkins, a seguito di un percorso riabilitativo, ad approfondire gli studi di anatomia e fisiologia. Il training da lui elaborato risentì degli studi di ideocinesi – disciplina che si fondava sull'interazione tra corpo e mente – che Hawkins aveva compiuto con Mabel E. Todd e con due sue allieve, Lulu Sweigard e Barbara Clark. Cfr. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., pp. 105-114.

82. *Ibidem*.

83. Suki Schorer è stata una danzatrice del New York City Ballet e insegnante presso l'American Ballet School. Da molti anni promuove la metodologia didattica elaborata da George Balanchine. Cfr. Barbara Naomi Cohen-Stratynner, *Biographical dictionary of dance*, New York, Schirmer Books, 1982, p. 800; Suki Schorer, *Suki Schorer on Balanchine technique*, Alfred A. Knopf, New York 1999.

84. Cfr. *ivi*, p. 19.

85. *Ivi*, p. 21.

in the traditional way were not prepared to dance his ballet. [...] He was dedicated to his teaching, because he wanted his dancers to move his aesthetic»⁸⁶.

Negli ultimi anni, tuttavia, le tecniche si sono venute a svincolare dalla prerogativa formale del movimento e hanno assunto sempre più una valenza che potrebbe essere definita *liquida*⁸⁷, frutto dell'ecllettismo dei loro produttori che hanno operato una commistione di metodi e pratiche nella definizione dei differenti *training*⁸⁸. Un ecllettismo questo che viene d'altra parte ricercato anche nel danzatore stesso, per il quale risulta una caratteristica fondamentale saper padroneggiare più tecniche. In questa prospettiva Susan Leigh Foster ha introdotto il concetto di *corpo in prestito*⁸⁹ per indicare quella versatilità richiesta al danzatore dalla formazione coreutica contemporanea. La commistione di metodi e pratiche è giustificata soprattutto da una diversa interpretazione che viene data alla tecnica nella danza contemporanea. Come osserva Francesca Magnini «il corpo contemporaneo ci pone di fronte al fatto che la tecnica non aspira più soltanto al virtuosismo, all'espressione di una forma ideale o a un contenuto narrativo con referente tematico esplicito»⁹⁰, ma sono altre le componenti che entrano in gioco. In tal senso risulta fondamentale la distinzione di significato proposta da Marcia Siegel per quel che concerne proprio il concetto di tecnica. Con questo termine si intende, da un lato un «method of training the body to achieve specific movement tasks», dall'altro un «systematic approach to the whole process of moving»⁹¹. In virtù di questa seconda accezione la Siegel suggerisce il concetto di *technique-as-aesthetic* per sottolineare un ampliamento di orizzonte rispetto a una visione prettamente meccanicistica dell'arte della danza.

La tecnica rappresenta, dunque, uno strumento decisivo per la messa in scena del corpo danzante attraverso una costruzione di senso. Una costruzione che si fonda non solo su dei presupposti formali o narrativi, ma anche estetici. Come osserva Pontremoli:

esistono metodologie della pedagogia del *performer*, che puntando piuttosto sulle qualità intrinseche del movimento, coniugate con le concrete possibilità esecutive dei danzatori, sono finalizzate a una formazione trasversale, che fa del corpo allenato del ballerino un duttile strumento in grado di affrontare molti e diversificati paradigmi coreici⁹².

In questi termini, ad esempio, il coreografo Virgilio Sieni⁹³ interpreta il *training* del danzatore

86. *Ivi*, p. 25.

87. Cfr. Patrizia Veroli, *Danzare con le rovine. Corpi e visioni per il XXI secolo*, in Davide Borrelli – Paola Di Cori (a cura di), *Rovine Future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010, p. 284.

88. Cfr. Ingo Diehl – Friederike Lamper (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Henschel Verlag, Leipzig 2011, p. 12.

89. Susan Leigh Foster, *Dancing Bodies*, in Jonathan Crary – Sanford Kwinter (a cura di), *Incorporations*, Zone Books, New York 1994, pp. 480-495.

90. Francesca Magnini, cit., p. 21.

91. Marcia Siegel, *At the Vanishing Point*, cit., p. 106, ora in Graham Mcfee, *Understanding Dance* Routledge, London 1992, p. 202.

92. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 83.

93. Su Virgilio Sieni cfr. Vito Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.

come una forma di allenamento che ha come obiettivo la realizzazione di «un'osmosi tra il dentro e il fuori, la creazione di una "densità" corporea»⁹⁴. Una densità corporea perseguibile grazie a una serie di esercizi quali «allineamento posturale, coscienza dell'anatomia corporea, piani di trasmissione del gesto, nodi articolari, cesure ritmiche, sospensione, disequilibrio dell'asse corporeo nello spazio, fissazione delle forme»⁹⁵, che determinano la presenza del danzatore sulla scena, ma soprattutto «la possibilità di condurre un discorso col corpo»⁹⁶.

L'apprendimento

Un'analisi delle modalità di apprendimento delle tecniche coreiche chiarifica definitivamente il loro ruolo nell'ambito di una teoria documentale dell'arte. I *training* fisici di ciascuna tecnica sono degli schemi che vengono proposti e condivisi tra maestro e allievo, secondo un processo mimetico⁹⁷. Per quanto concerne l'imitazione è opportuno distinguerne due nozioni:

la prima, diffusa per lo più tra gli psicologi sperimentali, si riferisce alla capacità di un individuo di *replicare* un atto, che in qualche modo appartiene al suo patrimonio motorio, dopo averlo visto fare da altri; la seconda, propria degli etologi, presuppone che tramite l'osservazione un individuo *apprenda* un *pattern* d'azione nuovo e sia in grado di riprodurlo nei dettagli⁹⁸.

Le tecniche coreiche fanno principalmente riferimento alla seconda nozione di imitazione, laddove la tecnica rappresenta un vero e proprio sistema di apprendimento di movimenti nuovi e elaborati. Alla base di questa modalità di apprendimento vi è il modello proposto dall'etologo Richard William Byrne, secondo cui

l'apprendimento via imitazione risulterebbe dall'integrazione di due processi distinti: il primo dovrebbe consentire all'osservatore di segmentare l'azione da imitare nei singoli elementi che la compongono, ovvero di convertire il flusso continuo dei movimenti in una stringa di atti appartenenti al suo patrimonio motorio; il secondo dovrebbe permettergli gli atti motori così codificati nella sequenza più idonea affinché l'azione eseguita rispecchi quella del dimostratore⁹⁹.

Questo processo mimetico, attraverso cui il danzatore apprende imitando le azioni del maestro, si fonda sulla cosiddetta "cognizione sociale" che implica sia la comprensione delle azioni di altri mediante

94. Id., *Cosa può la danza*, cit., p. 140.

95. *Ivi*, pp. 140-141.

96. Alessandro Pontremoli, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 208.

97. Per una serie di ragioni connesse alla sua natura, l'arte della danza ha da sempre instaurato un rapporto decisivo con il concetto di mimesi. Come osserva Vittorio Gallese: «i meccanismi mimetici sono probabilmente decisivi nel consentire una forma verosimilmente antichissima, forse la più antica, d'espressione artistica: la danza. Nella danza coesistono grazie a movimento e ritmo i due aspetti che delimitano i nostri orizzonti mondani: lo spazio e il tempo». Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in Francesca Bortoletti (a cura di), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, in «Culture Teatrali», n. 16, 2007, p. 13.

98. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, R. Cortina, Milano 2006, p. 135.

99. *Ivi*, pp. 141-142. Questo tipo di apprendimento è stato studiato in relazione all'apprendimento di accordi eseguiti su una chitarra. La costruzione di azioni fisiche mediante le quali si procede ad apprendere una serie di accordi presenta evidenti analogie con la costituzione di un *training* coreico inteso come un *pattern* di azioni.

l'assegnazione di stati mentali (intenzioni, desideri, emozioni) – il *mindreading* appunto, sia l'empatia di quegli stati. Il termine empatia – *Einfühlung* – venne coniato nel 1873 dal filosofo tedesco Robert Vischer per indicare, come osserva Susan Leigh Foster, «a kind of a physical connection between viewer and art in which the viewer's own body would move into and inhabit the various features of the art work»¹⁰⁰. In ambito coreico negli anni Trenta del secolo scorso John Martin propose il concetto di empatia cinestetica per spiegare la reazione di chi si trova davanti a una manifestazione coreica. Il movimento veniva inteso dal critico americano come «il legame tra l'intenzione del danzatore e la [...] percezione di essa»¹⁰¹. Per tale motivo i gesti danzati sono trasmessi attraverso l'empatia cinestetica «ai muscoli dello spettatore, e poiché egli è abituato ad associare il movimento all'intenzione che ne sta alla base, arriva per induzione all'intenzione di quel particolare movimento»¹⁰².

L'empatia sembra conferire, inoltre, un'aura particolare alle arti performative, come suggeriscono, a tal proposito, le parole di Jean Luc Nancy: «a partire dall'empatia, possiamo dire che le arti performative sono una delle discipline privilegiate per questa forma di identificazione immediata, fisica, affettiva. Certuni, a proposito della danza, parlano di un abitare il corpo, il suo proprio o quello di colui che guardiamo danzare»¹⁰³.

La relazione empatica è, dunque, alla base, non solo del processo di apprendimento coreico, ma anche della fruizione estetica dell'atto performativo, come risulta confermato dalla scoperta dei cosiddetti neuroni specchio¹⁰⁴. Il sistema dei neuroni specchio permette innanzitutto di spiegare il processo di iscrizione – fisica e mentale – che consente alle tecniche coreiche di acquisire un ruolo determinante nella definizione della danza come oggetto sociale. I neuroni specchio, infatti, presuppongono «uno spazio d'azione condiviso, all'interno del quale ogni atto e ogni catena d'atti, nostri o altrui, appaiono immediatamente iscritti e compresi, senza che ciò richieda alcuna esplicita o deliberata "operazione conoscitiva"»¹⁰⁵. Mediante un processo che Vittorio Gallese definisce *simulazione incarnata*, che si fonda su una sintonizzazione mentale, è possibile comprendere le azioni altrui, postulando un

“Sé” che, in virtù del fatto di essere pragmaticamente nel mondo, è costitutivamente “aperto agli altri”, ai quali è collegato per mezzo di molteplici spazi noi-centrici condivisi. Lo sviluppo del Sé dipende propriamente dalla possibilità di rispecchiare e di essere rispecchiati nella prassi degli altri [...]. La sintonizzazione intenzionale, generata dai processi di simulazione incarnata, è consustanziale al rapporto di reciprocità dinamica che sempre s'instaura tra il polo soggetti-

100. Susan Leigh Foster, *Choreographing empathy. Kinesthesia in performance*, Routledge, London 2011, p. 10.

101. John Martin, cit., p. 11.

102. *Ivi*, pp. 68-69.

103. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, cit., p. 14.

104. Come ha osservato Maria Giulia Guiducci, nell'ambito degli studi teatrali la scoperta dei neuroni specchio risulta fondamentale anche per l'analisi dei processi di trasmissione di pratiche: «l'attività cognitiva e d'apprendimento, l'“introiettamento”, delle pratiche formali è cruciale e non pertiene solo la struttura dell'evento ma anche il training formale dei suoi partecipanti e il contenuto semantico». Maria Giulia Guiducci, *Teatro e neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena*, in Francesca Bortoletti (a cura di), cit., p. 44.

105. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, cit., p. 127.

vo e quello oggettivo della relazione interpersonale. L'intersoggettività diviene così "ontologicamente" il fondamento della condizione umana, in cui la reciprocità definisce in modo fondativo l'esistenza¹⁰⁶.

La danza è, pertanto, un oggetto sociale che necessita di un'iscrizione – la tecnica – che possa essere socialmente condivisa. I neuroni specchio presuppongono per l'appunto uno spazio intersoggettivo condiviso – inteso come *shared manifold* (molteplicità condivisa)¹⁰⁷ che si caratterizza a livello funzionale come simulazione incarnata – in grado di fondare ontologicamente l'esistenza dell'arte della danza. Le sequenze di esercizi proposte in un *training* sono da intendersi come dei *pattern* di azioni che sono condivise e iscritte, oltre che nella mente anche nel corpo, attraverso un processo di «modellizzazione. Tale processo ha i connotati di un meccanismo inconscio, automatico e pre-linguistico di simulazione motoria»¹⁰⁸.

Gli studi sui neuroni specchio permettono di illustrare la relazione mimetica che è alla base dell'apprendimento delle pratiche coreiche (e di quelle teatrali in maniera più ampia) e, nello specifico, di riconoscere alle tecniche coreiche il ruolo di iscrizioni nell'ambito della teoria documentale dell'arte. Il sistema dei neuroni specchio, tuttavia, mette in luce anche la relazione empatica tra spettatore e danzatore. Analizzando la genesi dei differenti *training* che costituiscono le tecniche, è stata evidenziata l'imprescindibile relazione che ciascuna tecnica instaura con i presupposti formali ed estetici. Ciò che comunemente viene chiamato stile è, quindi, una forma di iscrizione particolare che permette di connotare ontologicamente una singola produzione di danza.

Lo stile

Le tecniche coreiche rappresentano, dunque, quella serie di esercizi fisici, che, sistematicamente organizzati, consentono al corpo di poter danzare secondo un determinato stile. La definizione di questi schemi di movimenti è strettamente correlata all'obiettivo formale del coreografo. Ciascuna tecnica genera una relativa *forma* (e questo non è solo il caso della danza, ma più in generale di tutte le tecniche¹⁰⁹) attraverso diversi linguaggi e metodologie differenti. Lo stile è, dunque, l'obiettivo formale di ogni tecnica che fa sì che i danzatori, come osserva Julia Weheren, vengano «formati in tecniche di danza specifiche per creare forme di movimento specifiche»¹¹⁰. A tal proposito Graham McFee considera la tecnica come «a precondition of style»¹¹¹ senza la quale non esisterebbe uno stile: «individual style for a choreographer is possible only against the background of such technique in dancers»¹¹².

106. Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale*, cit., p. 37.

107. *Ivi*, p. 36.

108. *Ivi*, p. 21.

109. Cfr. Marcel Mauss, cit., p. 387.

110. Julia Wehren, cit., p. 185 (traduzione mia).

111. Graham Mcfee, cit., p. 201.

112. *Ibidem*.

Vi è, pertanto, una stretta relazione fra la tecnica e lo stile, dal momento che, come nota Pontremoli «ogni tecnica sviluppa [...] uno *stile* riconoscibile, come connotato di uno specifico esito formale del movimento»¹¹³. Foster propone un'analisi dettagliata delle caratteristiche che definiscono uno stile coreutico, individuando tre specifiche convenzioni coreografiche: «the quality with which the movement is performed, the characteristic use of parts of the body, and the dancer's orientation in the performance space»¹¹⁴.

Dal punto di vista della teoria documentale dell'arte il concetto di stile rappresenta, inoltre, una modalità di iscrizione decisiva per ciò che concerne l'ontologia degli oggetti sociali. Non solo le tecniche sono da considerarsi come forme di iscrizione, ma anche i differenti stili coreografici che definiscono ontologicamente le singole produzioni, legandole indissolubilmente ai loro produttori. Si parla a tal proposito di *cifra stilistica* di un coreografo – del *danzautore* nel caso del fenomeno della danza d'autore – come di quella traccia, quell'impronta, quella firma che egli lascia attraverso la sua opera.

Nell'ambito della teoria documentale Ferraris osserva che vi sono delle tracce con una valenza idiomata, in grado di connotare in maniera specifica le singole persone che hanno lasciato tali tracce. In questo senso la cifra stilistica di un artista, analogamente al discorso che può essere fatto per il concetto di firma¹¹⁵, contiene appunto un «valore individualizzante»¹¹⁶ che testimonia, non solo la presenza dell'artista, ma anche la sua intenzionalità. Lo stile¹¹⁷ dell'artista vale, dunque, come iscrizione dell'oggetto sociale *danza* proprio perché rappresenta «la specifica ed esclusiva maniera della rappresentazione», ovvero «ciò che riconosciamo come proprio dell'artista, in senso essenziale, e come costitutivo dell'opera nella sua individualità»¹¹⁸. Ed è proprio a ragione dell'aspetto idiomata che Alessandro Pontremoli intende la pratica coreografica come un *idioletto*, ovvero «l'organizzazione della forma in un repertorio di gesti, azioni e movimenti»¹¹⁹ in grado di connotare il vocabolario di un coreografo, proprio in virtù di un'impronta e di uno stile specifici.

Lo stile coreografico è, pertanto, un'iscrizione frutto di un processo di formalizzazione idiomata di un'archiscrittura corporea – il gesto danzante – in grado di garantire quella valenza ontologica dell'arte della danza, in virtù di un riconoscimento e di una condivisione sociale. Tale condivisione è resa possibile dalla relazione empatica tra spettatore e danzatore, giustificata da un punto di vista scien-

113. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 82.

114. Susan Leigh Foster, *Reading dancing*, cit., p. 77.

115. Per quanto concerne il concetto di firma cfr. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 337-344. La firma è, infatti, per Ferraris non solo la manifestazione dell'identità, ma soprattutto la testimonianza di una presenza cosciente e intenzionale. Cfr. *ivi*, p. 342.

116. *Ivi*, p. 336.

117. A tal proposito è interessante la definizione che Ferraris dà di stile e che si addice perfettamente alle caratteristiche essenziali dell'arte della danza: «concettualmente, lo stile è ciò che chiameremo "forma", intendendo con ciò una forma prodotta intenzionalmente [...]. Etimologicamente, è qualcosa che sembra essere connesso strettamente con la iscrizione, con lo stilo con cui si scriveva sulle tavolette di cera». *Ivi*, p. 345.

118. *Ivi*, p. 347.

119. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., pp. 82-83.

tifico dall'attività dei neuroni specchio¹²⁰. Come dimostrato per quanto concerne le tecniche coreiche, l'attivazione dei neuroni specchio rende possibile il riconoscimento e la comprensione delle azioni altrui – siano esse schematizzate in una tecnica o formalizzate in uno stile – conferendo allo spettatore un fondamentale strumento di lettura. Come osserva, a tal proposito, Foster lo stile rientra nelle cinque categorie¹²¹ (*frame, mode of representation, style, vocabulary, syntax*) che permettono di comprendere e interpretare una produzione coreografica, oltre a renderla decifrabile¹²².

In una prospettiva ontologica il corpo danzante, luogo di iscrizione di tecniche e stili, rappresenta lo strumento privilegiato per il recupero dell'oggetto di un'arte considerata inevitabilmente effimera. Il corpo, tuttavia, è destinato per ragioni biologiche a non perdurare nel tempo, mentre ciò che rimane sono le iscrizioni. Per tale motivo diventa fondamentale presupporre una filologia del corpo¹²³ che si fondi sulla tradizione di pratiche – nel senso di archiscritture che divengono iscrizioni – grazie a dei corpi che sono da considerarsi dei *corpi-archivio*. Il corpo danzante diviene, dunque, un archivio a seguito di un processo di sedimentazione di tracce costituito dall'iscrizione sul corpo stesso di tecniche e stili coreografici. Per questo motivo il recupero dell'oggetto nell'arte della danza è reso possibile dalla conoscenza e dallo studio filologico delle tradizioni e dei repertori coreici in relazione al contesto storico-culturale entro cui il corpo danzante agisce. Il concetto di *corpo-archivio* rappresenta, infatti, da alcuni anni un argomento di studio centrale nel campo dei *Dance Studies*¹²⁴, interpretato sia nella prospettiva di deposito attivo di una memoria corporea fondamentale nei processi di *re-enactment* di opere del passato, e sia in quella di un vero e proprio modello di trasmissione didattica che garantisce una fedele tradizione di pratiche.

Bibliografia

Volumi

- Andina, Tiziana, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012.

120. Per quanto riguarda la relazione tra spettatore e attore, analoga da questo punto di vista a quella tra spettatore e danzatore, si rimanda a Francesca Bortoletti, *L'attore, lo specchio, lo spettatore. Una relazione mimetica*, in Id. (a cura di), cit., pp. 179-186.

121. Cfr. Susan Leigh Foster, *Reading dancing*, cit., pp. 58-98.

122. Il termine “decifrare” presuppone per l'appunto la presenza di un codice – una o più tecniche – che possa essere letto e interpretato nel corpo danzante in una situazione di rappresentazione. Graham McFee sostiene, a tal proposito, che per poter decifrare una danza sia fondamentale «to make sense of the technical resources employed in the dance». Graham McFee, cit., p. 204.

123. Si tratta di quella prassi, negli studi coreologici, che cerca di ricostruire le caratteristiche del corpo vissuto e di quello danzante in relazione al contesto storico-sociale. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, cit., pp. 3-29.

124. Per una prospettiva generale sul concetto di corpo-archivio cfr., oltre ai già citati testi di Julia Wehren, Inge Baxmann e Franz Anton Cramer: André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», 5, n. 1, 2016, pp. 30-52; Siegmund, Gerald, *Archive der Erfahrung* cit., pp. 171-179.

- Andina, Tiziana – Barbero, Carola (a cura di), *Ermeneutica, estetica, ontologia. A partire da Maurizio Ferraris*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Beauquel, Julia – Pouivet, Roger (a cura di), *Philosophie de la danse*, PUR, Rennes 2010.
- Bertinetto, Alessandro, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo E-books, Roma 2016.
- Bischof, Margrit – Rosiny, Claudia (a cura di), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Transcript, Bielefeld 2010.
- Borrelli, Davide – Di Cori, Paola (a cura di), *Rovine Future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010.
- Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance (and) Theory*, Transcript, Bielefeld 2013.
- Cohen-Stratynner – Barbara Naomi, *Biographical dictionary of dance*, Schirmer Books, New York 1982.
- Crary, Jonathan – Kwinter, Sanford (a cura di), *Incorporations*, Zone Books, New York 1994.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012.
- Di Bernardi, Vito, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.
- Diehl, Ingo – Lamper, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Henschel Verlag, Leipzig 2011.
- Dua, Mikhael, *Tacit Knowing. Michael Polanyi's Exposition of Scientific Knowledge*, Utz, Munich 2004.
- Ferraris, Maurizio, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007.
- Ferraris, Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Foster, Susan Leigh, *Choreographing empathy. Kinesthesia in performance*, Routledge, London 2011.
- Foster, Susan Leigh, *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*, University of California Press, Berkeley 1986.
- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010.
- Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko – Wilcke Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of artistic and scientific research in dance*, Transcript, Bielefeld 2007.
- Goodman, Nelson, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgiana, (a cura di), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Centre National de la Danse, Pantin 2006.
- James, William, *The Meaning of Truth. A Sequel to "Pragmatism"*, Longmans, Green & Co, New York-London 1909.
- Legg, Joshua, *Introduzione alle tecniche di danza moderna. Cunningham, Dunham, Graham, Hawkins*,

- Horton, Humphrey, Limón, Nikolais/Louis, Taylor*, Gremese, Roma 2016.
- Lepecki, André, *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory*, Wesleyan University Press, Middletown 2004.
 - Martin, John, *La modern dance*, Di Giacomo, Roma 1991.
 - Mauss, Marcel, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965.
 - McFee, Graham, *Understanding Dance*, Routledge, London 1992.
 - Nancy, Jean Luc, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.
 - Nocilli, Cecilia – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010.
 - Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London 1993.
 - Polanyi, Michael, *The Tacit Dimension*, Anchor, New York 1967;
 - Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.
 - Pontremoli, Alessandro, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018.
 - Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2002.
 - Rizzolatti, Giacomo – Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, R. Cortina, Milano 2006.
 - Savarese, Nicola (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983.
 - Schorer, Suki, *Suki Schorer on Balanchine technique*, Alfred A. Knopf, New York 1999.
 - Vigarello, Georges, *Le Corp Redressé*, Armand Colin, Paris 2001.
 - Volli, Ugo, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
 - Volli, Ugo, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, Osiride, Rovereto 2001.
 - Wehren, Julia, *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Transcript, Bielefeld 2016.

Contributi in miscellanea

- Arbo, Alessandro, *I limiti dell'opera musicale*, in Andina, Tiziana – Barbero, Carola (a cura di), *Ermeneutica, estetica, ontologia*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 65-76.
- Barba, Eugenio, *Antropologia teatrale*, in Savarese, Nicola (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983, pp. 13-28.
- Baxmann, Inge, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann - Katharina Wilcke (a cura di), *Knowledge in Motion*, Transcript, Bielefeld 2007, pp. 207 -216.

- Cramer, Franz Anton, *Body, Archive*, in Gabriele Brandstetter - Gabriele Klein (a cura di), *Dance (and) Theory*, Transcript, Bielefeld 2013, pp. 219-221.
- Di Bernardi, Vito, *Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca*, in Cecilia Nocilli – Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, pp. 253-268.
- Foster, Susan Leigh, *Dancing Bodies*, in Jonathan Crary - Sanford Kwinter (a cura di), *Incorporations*, Zone Books, New York 1994, pp. 480-495.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Imprint Academic, Exeter (UK) – Charlottesville (USA) 2009, pp. 253-277.
- Siegmund, Gerald, *Archive der Erfahrung. Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*, in Margrit Bischof – Claudia Rosiny (a cura di), *Konzepte der Tanzkultur*, Transcript, Bielefeld 2010, pp. 171-179.
- Veroli, Patrizia, *Danzare con le rovine. Corpi e visioni per il XXI secolo*, in Davide Borrelli – Paola Di Cori (a cura di), *Rovine Future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010, pp. 267-285.
- Volli, Ugo, *Tecniche del corpo*, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983, pp. pp. 204-214.

Articoli su rivista

- Bortoletti, Francesca, *L'attore, lo specchio, lo spettatore. Una relazione mimetica*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti, n. 16, 2007, pp. 179-186.
- Gallese, Vittorio, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti, n. 16, 2007, pp. 13-37.
- Garcia Sottile, Maria Eugenia – Pitozzi, Enrico, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 9-14.
- Guiducci, Maria Giulia, *Teatro e neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti, n. 16, 2007, pp. 39-71.
- Lehmann, Hans-Thies, *La presenza del teatro*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 17-30.
- Lepecki, André, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», 5, n. 1, 2016, pp. 30-52.
- Levinson, Jerrold, *Autographic and Allographic Art Revisited*, in «Philosophical Studies», 38, n. 4, 2012, pp. 367-383.
- Magnini, Francesca, *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IV, n. 3, 2012, pp. 1-34.

- Van Zile, Judy, *What is dance? Implications for dance notations*, in “Dance Research Journal”, vol. XVII, n. 2 Autumn 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986, pp. 41-47.

DOSSIER

Verso una danza per tutti

Franca Zagatti

Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità

Ho subito accolto con curiosità e interesse la proposta ricevuta dal comitato scientifico di « Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» di avviare alcune riflessioni attorno alle parole più frequentemente utilizzate all'interno delle varie esperienze di danza di comunità in territorio italiano. Penso che compiere un lavoro d'individuazione semantica in un'area di azioni e pratiche così vivace e in divenire, possa avere lo scopo, non tanto di perseguire e precisare il lessico usato in senso omologante, quanto piuttosto di constatarne la congruenza rispetto all'impianto valoriale cui fa riferimento. Le parole, si sa, sono spesso ingannatrici, soprattutto quando vengono usate per consuetudine e senza la necessaria riflessione sul loro significato più vero. Eppure ogni parola ha in sé l'origine dell'azione mentale (e motoria) che l'ha prodotta e sceglierla e utilizzarla significa compiere un atto di approssimazione e identificazione con un pensiero vivo e attuabile. Ho cercato perciò di selezionare e analizzare una serie di termini che abitualmente vengono usati all'interno di incontri, scambi, eventi, narrazioni e presentazioni e di elencarli offrendone un'analisi informata non solo dalla mia personale visione e applicazione della danza di comunità, ma anche dall'ampio scenario di azioni, pratiche ed esperienze conosciute direttamente e indirettamente.

Mi sono chiesta se fosse il caso di iniziare l'elenco partendo da una parola (forse proprio "comunità") per proseguire poi per associazione d'idee, o se preferire piuttosto l'ordine alfabetico, più lineare e oggettivo, ma meno scorrevole alla lettura... e ho optato per questa seconda opzione, perché mi ha aiutata a mantenere più saldo il legame con i singoli termini.

Mi scuso perciò in anticipo col lettore che probabilmente sarà costretto a spostarsi fra le varie parole dell'elenco per completare concetti o ritrovare il filo dei ragionamenti. Mi scuso anche per una certa ripetitività di affermazioni e principi che inevitabilmente tornano in questo scritto proprio in virtù di un'elencazione che non segue una concatenazione di senso, ma l'impianto frammentario dei

glossari. Le parole che ho scelto non hanno certo la pretesa di esaurire l'elenco, sono quelle più usate e comuni e, proprio per questo, quelle che più incalzano a una continua verifica di coerenza coi temi e i valori cui rimandano. La lista è aperta, altre parole potranno essere aggiunte, da me o da altri, perché i glossari sono strumenti vivi e la loro funzione è quella di archivio mobile.

Ecco, per ora, le parole commentate in ordine alfabetico: *appartenenza, committente, comunità, condivisione, danza di comunità, fuori, inclusione, operatore, pratiche, presenza, prodotto, progetto, spettatore, trasformazione.*

Appartenenza

“Risvegliare il senso di appartenenza”, “Rispondere a un bisogno di appartenenza”, “Identificare i valori comuni di appartenenza”, “Promuovere il senso di appartenenza sociale e comunitaria”, sono intenti che ritornano, con varie modulazioni, in ogni progetto di danza di comunità. Proviamo a ragionare su questa parola. *Appartenenza*. Il senso di appartenenza può oggi essere vissuto in maniera duplice e contrastante: da un lato può rispondere a un bisogno d'identità collettiva, che spinge a sentirsi parte di un insieme complesso (geografico, storico, sociale) nel quale riconoscersi e col quale interagire. Ma può essere percepito anche come bisogno di sicurezza e di difesa verso o contro qualcuno, come bisogno aggregante e omologante che può innescare pericolose derive integraliste e nazionaliste.

C'è stato uno studioso, Abraham Maslow¹, che ha identificato una “piramide dei bisogni umani” (nota come “piramide di Maslow”), una struttura progressiva di necessità e motivazioni tesa ad analizzare e illustrare lo sviluppo delle fasi che portano al raggiungimento del pieno potenziale di ogni individuo. Lo studio si basa su una scala di necessità progressive, il passaggio da un gradino a quello successivo avviene solo se lo stadio inferiore è stato soddisfatto. Alla base della piramide troviamo i bisogni fondamentali: fisiologici, come la respirazione, il nutrimento, il sonno ecc. Il secondo scalino è rappresentato dal bisogno di sicurezza espresso da una casa, una famiglia, un lavoro, la salute ecc. Al vertice della piramide sono posizionati i valori spirituali e psicologici, ma nel passaggio fra i primi due stadi identificati come valori “primari” e i successivi quattro identificati come “secondari”, troviamo al primo posto il senso di appartenenza. Sembrerebbe perciò che subito dopo, e solo dopo, aver soddisfatto i bisogni fondamentali legati alla quotidianità del vivere, la prima necessità sia quella di riconoscersi in un gruppo di altri esseri umani con i quali si condividono “appartenenze” di vario tipo. Sicuramente questa normale raffigurazione dell'evoluzione della vita personale e sociale di ogni individuo ha funzionato per molti secoli, ma oggi, per dirla alla Bauman², siamo passati dalla fase “solida” a quella “liquida” e i valori sociali percepiti come fondanti e stabili, appaiono sempre più temporanei

1. Abraham Harold Maslow, *Motivazione e personalità*, Armando, Roma 1973 (ed. or. 1954).

2. Zigmunt Bauman, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Laterza, Roma-Bari 2007.

e transitori. L'incertezza globale provoca disagio esistenziale e comporta una solitudine generalizzata che lascia ogni individuo orfano di vita condivisa. La danza di comunità ha intercettato questo bisogno e ha regalato spesso risposte inaspettate e inattese ai partecipanti. Mi spiego meglio: ogni proposta di danza di comunità ha, in genere, degli obiettivi specifici e legati al contesto in cui viene promosso, che vengono sottoscritti nel progetto che si è soliti scrivere per poter avviare (anche in termini economici) l'intervento. Il progetto, come verrà meglio analizzato alla voce cui fa riferimento, può avere diverse versioni, quella che viene preparata per i partecipanti in genere viene adattata e semplificata: lo scopo è, di fatto, quello di coinvolgere il maggior numero di persone. E in genere il senso di appartenenza non è certo segnalato fra i primi obiettivi. Per esperienza personale il bisogno di appartenenza non emerge quasi mai fra le motivazioni che spingono delle persone o dei gruppi familiari a scegliere di partecipare a una proposta di danza di comunità, anzi, in generale, pensare di dover appartenere a un gruppo che va formandosi, spaventa i più. È molto più diffuso segnalare, fra i motivi che hanno spinto o che possono motivare ad aderire al progetto, il bisogno di fare un'esperienza nuova, il bisogno di ritagliarsi un tempo proprio fra le mille incombenze quotidiane, il bisogno di fare un'esperienza artistica, di esprimersi, divertirsi, star bene. E poi cosa succede? Succede che attraverso la pratica del fare insieme, le narrazioni dei corpi s'incontrano e le parole s'intrecciano riallacciando fili, rivelando collegamenti legati al territorio e alle storie dei luoghi, riannodando e ricreando nuove *appartenenze*. E così un gruppo di sconosciuti, attraverso la danza, attraverso ritualità condivise, grazie alla prova esaltante dell'andare in scena, ma non solo, si ritrova a sentirsi parte di una storia che già c'era e che si era forse dimenticata, di una storia che è nel presente e nel futuro, in una nuova dimensione del raccontarsi e dell'incontrare gli altri. Ci si sente a casa, come da tempo non succedeva più di sentirsi con gli altri, si scopre con gioia che stare assieme ha un senso legato al bisogno di vedere, nello stesso momento, quel mondo di pensieri e movimento che, insieme, si sta creando ogni volta che ci si incontra. Si sente di appartenere a un gruppo, a una comunità, a un pensiero, a una visione, a un luogo.

Committente

Le esperienze di danza di comunità partono in genere dalla richiesta di un committente che quasi mai coincide con gli utenti finali: è difficile cioè che la richiesta provenga direttamente dal basso, ovvero da un gruppo di persone che, interrogandosi sui propri bisogni e necessità, identifica l'esperienza del danzare come una soluzione. Più spesso è una terza parte, ovvero un committente, a mettere in contatto un gruppo e i suoi bisogni con un operatore o un'agenzia di danza di comunità. Può essere una scuola, un ente pubblico, una biblioteca, un festival di danza, un centro sociale, una casa di riposo, può essere anche una scuola di danza, quando è intesa come agenzia formativa attenta ai bisogni sociali. Insomma, c'è qualcuno che attiva una richiesta, un mandato progettuale attorno al quale un gruppo

di persone proverà a definire obiettivi e declinare pratiche. In genere, purtroppo, quello che dovrebbe essere un atto sinergico, capace di attivare un intervento sistemico che inizia e continua assieme nella consapevolezza dell'importanza dei reciproci ruoli, si ferma all'identificazione di un operatore al quale si demanda in toto il compito di trovare soluzioni e strategie. Questo può creare dei vuoti di raccordo con il contesto, sia in fase di progettazione, sia durante la realizzazione, sia nella fase del "dopo" o dell'eventuale continuazione del progetto. È evidente che qualsiasi progetto di danza di comunità si lega al contesto in cui viene attivato e che è principalmente conosciuto dal committente, sta, perciò, a lui identificare i gruppi o convocare e coinvolgere le persone, organizzare il lavoro in maniera tale da promuovere una ricaduta produttiva all'interno della comunità di riferimento e operare per fare in modo di dare una continuità alle esperienze. Non è sempre così, come racconta Mimmo Sorrentino, operatore e regista di teatro di comunità (nella sua accezione: "teatro partecipato"):

Spesso accade che il progetto riesca a raggiungere i suoi obiettivi iniziali. Nel caso della scuola, ad esempio, si riesce a motivare gli studenti, a farli esprimere. E tutti restano meravigliati che ragazzi, che non hanno nessun interesse per la scuola e hanno atteggiamenti al limite del bullismo, studino, collaborino, si prendano delle responsabilità. A quel punto, perché vi sia un reale cambiamento e perché gli studenti vivano il teatro come un'attività legata alla scuola, al mondo adulto e non come qualcosa di estraneo ad esso, diventa necessario agire sulle altre persone che compongono questa relazione, ossia i docenti. Ma i docenti, i dirigenti, gli amministratori, raramente sono disposti a pensare che il reale cambiamento delle strutture in cui operano passi anche attraverso di loro. Fanno fatica a riconoscere di essere dentro una logica sistemica. Pensano che il cambiamento riguardi solo i loro utenti. Ecco perché, dopo essere riusciti a coinvolgere gli utenti, a raggiungere gli obiettivi, non è detto che si continui a lavorare, perché le organizzazioni di solito hanno molta paura del cambiamento, almeno per quello che riguarda la mia esperienza³.

Che è anche la mia. Difficile, ma non impossibile, entrare realmente in una logica sistemica e creare rapporti di collaborazione fra i diversi attori sociali. In alcuni casi succede e allora si viene a creare un rapporto equilibrato e sintonico, non solo nel momento di avvio, ma anche durante il lavoro e nella fase di verifica e rilancio progettuale dell'esperienza. In altri il rapporto di collaborazione sfuma in un rapporto di delega, l'ascolto è distratto, la partecipazione frettolosa e superficiale. Purtroppo la dimensione della precarietà che investe tutta l'area della danza di comunità, non sempre permette agli operatori di lavorare nella tutela di una logica partecipata degli interventi, e non sempre il "committente" riesce a cogliere il valore di una proposta che, per germogliare e crescere in maniera duratura, ha bisogno di radicarsi con vigore nel terreno in cui la semina è avvenuta.

Comunità

Per un certo periodo, il termine "comunità" in ambito di azioni rivolte al sociale ha da noi avuto un'accezione sbilanciata verso la problematicità, indicando prevalentemente luoghi di disagio, gruppi

3. Mimmo Sorrentino, *Teatro partecipato*, Titivillus, Corazzano 2009, p. 25.

di recupero e guarigione. Attualmente invece, quando si parla di comunità il pensiero corre con più facilità ad un insieme di individui che, in modo più o meno esplicito e dichiarato, hanno un “qualcosa in comune” che è variamente declinato, sia esso un luogo, uno scopo, una peculiarità culturale, una condizione o una pratica. In virtù di tale condivisione, i soggetti appartenenti a una comunità sembrano caratterizzati da un certo grado di omogeneità e di riconoscimento reciproco.

Nella danza di comunità, anche quando ci si rivolge a gruppi di persone che già fanno parte di una stessa comunità – perché vivono nello stesso territorio, frequentano la stessa scuola o appartengono a un particolare gruppo etnico – il senso di condivisione e di appartenenza va per me inevitabilmente sempre ricostruito attorno all’esperienza condivisa dei corpi, che vengono riattivati e accompagnati oltre la loro abitudinaria funzione per riscoprirsi in una dimensione nuova e vitale. Più e meglio di ogni altra esperienza, la danza è capace di catapultare chiunque in un particolare stato di coscienza che coinvolge insieme emozioni, sensi e cognizione e diventa esperienza appagante e positiva dotata d’immediatezza, focalizzata sull’azione del momento ma al contempo aperta alla rielaborazione del vissuto collettivo. Nella danza l’atto motorio ha in sé la possibilità di diventare sia azione, sia coscienza di quella azione: non solo il mio fare è valorizzato dal fare degli altri e la mia danza vive della danza che gli altri compiono attorno a me, ma nell’esprimere le proprie sensazioni ognuno dispiega ampie dimensioni esperienziali, interiori, affettive, immaginative, che possono diventare specchio riflettente per il vissuto inespresso di altri. *«Quello fra danza e comunità appare allora, al di là del felice accostamento lessicale, come un binomio di tipo elettivo capace di prefigurare e rimandare ad una unione fortunata e tutt’altro che fittizia destinata ad esaltare nella reciprocità i rispettivi valori sottostanti»*⁴.

Condivisione

Per chi danza, la condivisione è implicita nell’atto stesso del danzare, non serve esplicitarla, non va dichiarata, fa parte del gesto che si offre, della pelle che entra in contatto, del peso che si cede, dello spazio che si usa. Difficile sentirsi isolati mentre si danza, arduo opporsi alla compartecipazione di emozioni, pensieri, stati d’animo. Anche quando la danza è un atto solitario, meditativo e di ricerca dentro di sé, il desiderio di trasmettere qualcosa a qualcuno rimane il motore silenzioso di ogni atto. Eppure nella danza di comunità la parola “condivisione” viene ripetuta e indicata a gran voce, quasi fosse una condizione imprescindibile, ma allo stesso tempo non nota, che, per questo, necessita di essere segnalata, richiamata, preannunciata. Perché? Perché il corpo non istruito, il corpo quotidiano, il corpo dell’amatore, del non-danzatore (comunque lo si voglia chiamare) non conosce l’esperienza della condivisione attraverso il movimento. Conosce perfettamente la parola “condivisione” che usa

4. Franca Zagatti, *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell’Emilia 2012, p. 65.

giornalmente sui *social*, in quanto è normale “condividere” con un tasto qualsiasi cosa succeda: dal viaggio al piatto appena preparato, dal cane che salta al figlio che nuota, dal vestito da indossare al divano da vendere. “Condividere”, oggi, significa far sapere agli altri che cosa sto facendo, ma a distanza e senza contatto diretto. Nella danza di comunità la condivisione è invece un fatto concreto, un’esperienza che passa attraverso il respiro, i gesti, il tocco, il movimento, è la scoperta del sentirsi rispecchiati e accolti da un gruppo di persone con le quali ci si ritrova a ricercare un comune ritmo e un comune sguardo. Non si è più abituati ad appoggiarsi, fisicamente, agli altri, a prendere per mano un estraneo, a sostenersi, è insolito anche ritrovarsi a far partecipi gli altri di cosa si è provato, di cosa si è sentito, cercando quelle parole asciutte e sensibili che il fare motorio ci suggerisce e lascia emergere. La pratica dell’incontro e dell’ascolto, della ripetizione e dell’improvvisazione, abitua alla condivisione, che piano piano diventa, per tutti, un concetto implicito e intrecciato con l’atto stesso del danzare e apre al desiderio di offrirsi allo sguardo degli altri per testimoniare e affermare, con l’orgoglio e la gioia del neofita, il senso profondo di un’esperienza che ha lasciato un segno di cambiamento e di meravigliato stupore nella propria vita. In questo modo si chiude il ciclo produttivo della condivisione che si sposta dal singolo al gruppo e dal gruppo alla comunità.

Danza di comunità

Definire la danza di comunità non è semplice. Le applicazioni, le esperienze, gli eventi che si possono fare rientrano sotto questa espressione sono veramente tanti e inevitabilmente la definizione scivola in maniera flessibile e all’interno di confini non sempre certi. Come riportato da Diane Amans, già nel 1996 il Dipartimento di Dance Studies dell’Università del Surrey organizzò un convegno intitolato *Current Issue in Community Dance*, durante il quale Linda Jasper, direttrice di *Youth Dance England*, sostenne che: «The definition of Community Dance is an ongoing debate because of the apparent diversity of practice in the field: how is it possible to define something that by its very essence is individual to different geographical areas, funding structures, populations and aspirations of practitioners?»⁵. Ed è proprio un operatore, che, all’interno del dibattito, dichiara che la danza di comunità potrebbe avere a che fare col: «creating pieces of work that break the stereotypes of what dance is and what dancers are, it can be about performing dance in non traditional places. It can be anything that we, the community, want to be»⁶.

Aggiungerei inoltre che utilizzare un’etichetta, riconoscersi in un’area di riferimento stilistico è, da sempre, per molti artisti scomodo e in qualche modo riduttivo della propria identità, mentre è spesso

5. Diane Amans, *Community Dance. What’s that?*, in Id. (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008, p. 5.

6. *Ivi*, p. 4.

sentito come una necessità da parte di operatori ed educatori che operano nel sociale. E così, paradossalmente, può succedere di assistere a spettacoli che non si definiscono di danza di comunità, ma che sarebbe invece giusto inserire sotto l'orizzonte artistico-procedurale-estetico della danza di comunità, e a proposte di danza di comunità che forse andrebbero ricondotte ad altri ambiti (educativi, terapeutici, olistici...). Di fatto non basta la presenza di persone "comuni" che pur senza una preparazione specifica danzano su un palco, nella strada o in un centro sociale, per definire quell'avvenimento come danza di comunità. Serve piuttosto, da parte di chi mette in atto un progetto, la conoscenza e la volontà di adesione ad alcuni valori di riferimento vincolanti e instradanti, che sono relativi a un'etica di comportamento e a una visione artistica aperta alla partecipazione e all'inclusione di ogni individuo.

Pur nella consapevolezza della farraginosità del compito, vorrei comunque provare a offrire una mia personale e sintetica definizione di danza di comunità.

La danza di comunità si realizza a contatto e nella relazione con le persone, i gruppi e i luoghi. Si occupa della crescita umana ed espressiva, del benessere psicofisico e della integrazione sociale di ogni individuo, che promuove attraverso pratiche di ascolto, ricerca e formazione del corpo e del movimento danzato.

Le sue applicazioni si attuano in vari contesti: educativi e sociali (scuole, ospedali, case di riposo, centri sociali, quartieri, periferie, carceri...), comunitari (gruppi multiculturali, migranti, rifugiati, disabili, tossicodipendenti...) o artistico – culturali (teatri, festival, centri culturali, biblioteche, musei, scuole di danza...). La danza di comunità è orientata alla creazione e promozione di azioni culturali e artistiche, che possono trovare forma e compimento in spettacoli e performance così come nella realizzazione di seminari, laboratori, eventi, incontri, feste, rituali collettivi.

La maggioranza di queste proposte viene ideata e condotta da artisti, performer, danzeducatori[®] 7, professionisti della danza accomunati da modalità progettuali specifiche basate su competenze sia di tipo artistico, sia pedagogico-sociali, che vengono integrate da capacità di progettazione partecipata con enti, associazioni, municipalità e realtà sociali e comunitarie.

Fuori

Nella grammatica italiana "fuori" è un avverbio di luogo, un concetto topologico che va in coppia con "dentro". Nella danza di comunità la parola "fuori" diventa un tema fondante, che viene declinato in maniera ricorrente e sfaccettata a seconda dei progetti e delle realtà.

7. Danzeducatore[®] è la definizione del profilo di uscita ottenuto al termine del "Corso per danzeducatore[®]" diretto da Franca Zagatti presso il Centro Mousikè di Bologna a partire dal 1999; il termine è diffuso e affermato sul territorio nazionale, è un marchio registrato con un elenco pubblico aggiornato per regione dei singoli operatori autorizzati. Il danzeducatore[®] è una figura professionale specializzata nella progettazione e conduzione di attività di danza nel contesto scolastico e di comunità, agisce con finalità educative, formative, socializzanti e artistiche.

Non a caso una delle prime ragioni e forse la più evidente motivazione che ha dato vita al fenomeno della danza di comunità è stato, negli anni '60 in Gran Bretagna, il bisogno di fare uscire la danza dai luoghi deputati a rappresentarla e insegnarla⁸ e la volontà di andare “fuori” a incontrare le persone. Questa è una delle principali chiavi interpretative di tutto l'orizzonte di etiche ed estetiche che hanno fatto e fanno da sfondo alla danza di comunità, compresa quella italiana. Oltre a scardinare la visione di una danza elitaria e distante, fatta per pochi e da pochi, l'uscire fuori dai luoghi canonici ha reso possibile l'incontro con gli spazi del vivere quotidiano, a contatto con la vita vera. Offrendosi allo sguardo e all'interesse di chi non la frequenta, la danza è rinata e rinasce nella relazione con le persone e con i corpi non preparati e ritrova il proprio senso originario e la propria autenticità.

Ciò che ne scaturisce, sia esso in forma di spettacolo, di evento, di laboratorio o di festa, è comunque sempre e inevitabilmente il prodotto di un dialogo vivo e dinamico con il contesto, inteso anche come *spazio fisico* dell'azione, che diventa esso stesso elemento drammaturgico e portatore di contenuti, forme e qualità. Si crea così un'interrelazione fondante tra spazio e progetto, che, se pensato al di fuori della situazione in cui è nato, non avrebbe più senso di essere e perderebbe il suo significato originario.

Il “fuori” di cui si nutre la danza di comunità non ha a che fare solo con lo spazio urbano, con le piazze, le strade, gli edifici, ma anche con il patrimonio corporeo e la narrazione gestuale delle persone che non hanno alle spalle un percorso da danzatori e sono fuori dai tradizionali percorsi di formazione coreutica. Anziani, bambini, donne e uomini, alti, bassi, grassi, magri, energici, imprecisi, goffi, sicuri, delicati, teneri, sono davanti agli occhi di chi guarda a esaltare la comune umanità che “li” e “ci” rappresenta. Ma, per farlo, a loro volta hanno dovuto confrontarsi e dialogare con un “dentro”, a volte inascoltato, spesso separato dall'immagine esteriore che ognuno si porta appresso, e andare a caccia di quei filtri di depurazione fra “fuori” e “dentro” per ripulirli con cura dalle scorie accumulate nel tempo. È un percorso di rivisitazione percettiva quello che si offre nella danza di comunità. Un percorso sensibile che seleziona un certo tipo di sentire, stare, ascoltare, percepire, che si pone “fuori” da schemi, convenzioni, abitudini cui la maggioranza delle persone è abituata. “Fuori”, forse proprio perché si oppone alla prevedibilità dei tempi, all'appiattimento dei comportamenti e delle idee con sguardo umanisticamente fiducioso e curioso.

Inclusione

“Pratiche inclusive”, “Gruppo integrato”, “Progetto d'inclusione”... sono termini molto usati, a volte in maniera equivalente, per descrivere esperienze di danza di comunità, in cui siano presenti partecipanti di varia provenienza etnica o con differenti tipi di disabilità. In realtà inclusione e integrazione rimandano a pratiche, situazioni e visioni con sfumature di significato lievemente diverse. Non a caso

8. Franca Zagatti, *Persone che danzano*, cit., pp. 66-67.

le parole “inclusione”, “integrazione” e “inserimento” nascono in ambito di pedagogia speciale⁹ e ci consegnano una storia importante che racconta l’evoluzione sociale di un principio e di un diritto civile mai abbastanza affermato, quello dell’uguaglianza di ogni individuo indipendentemente dalla razza e dalle abilità.

Il termine “inserimento” nasce alla fine degli anni Sessanta con l’apertura delle classi a tutti quegli alunni con disabilità, che sino a quel momento venivano inseriti in classi speciali (cosiddette “classi differenziali”). Allora il semplice ingresso nelle classi di bambini “diversi” fu salutato come un fatto nuovo e rivoluzionario e il termine, oggi desueto, di “inserimento” fu ritenuto funzionale e sufficientemente significativo per designare tale fenomeno. Verso la metà degli anni Settanta entrò in uso una parola che iniziava a cercare di colmare la separazione fra “normalità” e “diversità”: “integrazione”. Serviva ad affermare che l’alunno con disabilità non era solo presente in classe, ma si collegava al lavoro didattico dei compagni e riusciva a divenire uno di loro grazie al lavoro svolto in classe e all’interazione con i coetanei non disabili. “Integrazione”, al contrario della parola “inclusione” segnalava la possibilità e necessità di adeguamento a quella che, di fatto, veniva considerata la “normalità” della maggioranza della classe. Sarà a partire dalla metà degli anni Novanta che si comincerà a domandarsi se l’integrazione scolastica non dovesse piuttosto considerarsi un fenomeno biunivoco, cioè nel senso che essa non consistesse solo nell’adattamento dei comportamenti degli alunni con disabilità a quelli dei compagni non disabili, ma se anche questi non dovessero adattarsi a comprendere ed accogliere i comportamenti dei compagni con disabilità. Nacque così il termine *inclusione*. Di fatto il termine va inteso come un’estensione del concetto di integrazione, in quanto coinvolge non solo gli alunni con disabilità, ma tutti i compagni, con le loro difficoltà e diversità, in una positiva mescolanza delle identità, in una attenzione produttiva alle reciproche abilità.

Mutuando i concetti in ambito di danza di comunità, possiamo dire che la parola “inclusione” rimanda perciò a una visione democratica e paritaria del corpo, che guarda a ogni individuo e alle sue possibilità motorie come una risorsa interna per il gruppo. Generalmente con questo termine si pone l’accento sulla ricerca di pratiche motorie accessibili, che siano condivisibili e praticabili per tutti i partecipanti nonostante la presenza di particolari handicap o disabilità. Mentre il termine “integrazione” è usato, a partire dagli stessi principi, ma riferendosi maggiormente a gruppi di diversa provenienza etnica o culturale. Può forse fare riflettere il fatto, che quando si tratta di gruppi la cui diversità interna è basata sull’età, il termine usato è “multigenerazionale” e non “gruppo integrato” o di “integrazione generazionale”, quasi che l’età non fosse un dirimente tale da creare differenti modalità di muoversi e pensare...

9. Quando si parla di pedagogia speciale ci si riferisce a un particolare ambito di ricerca pedagogica che si occupa dell’educazione di persone in situazione di handicap. Lo studioso che in Italia è considerato il padre di quest’area di ricerca è Andrea Canevaro.

Operatore (danzeducatore[®], facilitatore, conduttore, guida)

L'operatore di *community dance* si definisce artista-pedagogo con una forte sensibilità etica, sociale e politica; dichiara di poter sbagliare, ripensare, emozionarsi e farsi coinvolgere; incontra l'altro attraverso la parola, l'ascolto, l'osservazione, i sensi; ritiene importante conoscere la provenienza degli altri e la confronta con la propria; ripensa e, a volte, ri-fonda la simbologia del gesto e del movimento; usa tecniche e modalità di movimento di diverso genere: da quelle provenienti dalla cultura degli anni Settanta (con una speciale attenzione alla propriocezione e alla percezione dello spazio e degli altri) a quelle più attuali (hip-hop, break dance) o consolidate (danze tradizionali, sociali, folcloriche); mantiene un margine di apertura nella programmazione degli incontri; interviene con delicatezza; sente di dover difendere il proprio lavoro e il gruppo da pressioni legate alla moda o anche alla immagine stereotipata della danza¹⁰.

Rimane per me, a più di dieci anni di distanza, la miglior fotografia dell'operatore di danza di comunità quella scattata da Laura Delfini, che illustra con precisa sintesi una figura professionale che non risponde quasi mai in maniera univoca a un solo profilo. Non a caso anche la corrente semantica di riferimento rimanda a una varietà di definizioni (operatore, danzeducatore[®], facilitatore, conduttore, guida...), che di fatto raccontano di un ruolo complesso e plurale che richiede uno sguardo aperto a più dimensioni. Quello di chi opera per coinvolgere e trasmettere alle persone che incontra il piacere e il senso del muoversi insieme va inteso come processo complesso che si sposta in maniera interconnessa su differenti piani. Un piano *razionale*, che ha a che fare con gli obiettivi, con l'analisi dei contesti, delle richieste e con la continua rielaborazione di quanto avviene o è avvenuto; un piano *sensoriale*, che ha a che fare con l'istintività, la reattività, la capacità di proiettare l'effettiva propria presenza in una relazione di ascolto generatrice di reciproca significatività; e un piano *poetico* che ha a che fare con la visionarietà, il senso estetico, la progettualità artistica. Esiste una dimensione spazio temporale mutevole e fluttuante all'interno di ogni progetto di danza di comunità, che ci invita a uno stato di continua approssimazione verso qualcosa di non definito, dove ciò che importa è soprattutto il fare assieme. Per questo bisognerebbe evitare di radicarsi con troppa solidità esclusivamente in uno dei tre piani, cercando piuttosto di mantenersi disponibili al passaggio fluido da uno all'altro. Ogni sbilanciamento, ogni sosta troppo prolungata su uno dei tre piani ci porta ad allontanarci da obiettivi educativi, artistici, socializzanti pensati e pianificati con equilibrio per un soggetto plurimo, che ha una dimensione comunitaria, ma è attraversato da esigenze individuali.

Ciò che un operatore dovrebbe cercare di mantenere come intenzione predominante è il desiderio di promuovere, sollecitare, facilitare la libera circuitazione di un'energia propositiva e vitale che spinge a fare e ad agire. L'obiettivo è quello di creare autonomie, fare in modo che ognuno riscopra il piacere di esplorare, inventare, capire e dare un senso ai gesti e al movimento. Questo è, a mio avviso, il compito primario di un operatore di danza di comunità.

10. Laura Delfini (a cura di), *Oltre la scuola... la community dance*, Atti del convegno internazionale DES, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2005, p. 15.

Pratiche

Nella danza di comunità difficilmente si parla di tecniche o di stili, ma quasi sempre di “pratiche del corpo”. È evidente che la parola “tecnica” sottende e rimanda a un codice motorio, a un insieme di esercizi, a una qualità dinamica e muscolare ben precisa. Una tecnica prepara e allena un corpo secondo chiare regole sino a forgiarne la presenza, la qualità e le abitudini motorie; richiede tempo, obiettivi precisi e un’esatta progressione didattica.

Se si utilizza la parola “stile” collegata alla danza, si pensa a un qualcosa di uniformante identificato da una precisa cinestetica, oppure si fa riferimento a un linguaggio peculiare a volte collegato a un particolare coreografo che viene riconosciuto proprio in virtù delle sue caratteristiche identitarie.

Il termine “pratiche del corpo”, molto utilizzato oggi non solo nella danza di comunità, rimanda invece a una condizione più aperta e flessibile del corpo che, attraverso l’esercizio dell’ascolto, della ricerca e della sperimentazione, si muove su percorsi di scoperta del proprio essere danzante, è un “sentirsi” danzare che si lascia conquistare dal piacere della connessione con sé e con gli altri. Non nasce spontaneamente e richiede naturalmente un impianto di esperienze, di esercizi, di condotte che tuttavia possono venire trasmessi a chiunque, perché basati non sul vincolo di precisi percorsi motori, ma sull’opportunità offerta da un’esplorazione del movimento agita all’interno di parametri comuni. Le pratiche del corpo possono fare riferimento all’analisi di movimento labaniana, all’area somatica, alle arti marziali, alla contact-improvisation, al teatro e anche comprendere alcuni riferimenti a precise tecniche di danza. Entrano in relazione col gruppo cui si rivolgono tenendo conto, nell’applicarle, delle età dei singoli partecipanti, degli interessi, della disponibilità, degli obiettivi ecc.

Presenza

La posizione della parola “presenza” all’interno di questo elenco alfabetico, si trova casualmente in stretta connessione con il termine che l’ha preceduto, perché, di fatto, l’obiettivo ultimo di quelle che abbiamo chiamato “pratiche del corpo” è di costruire e alimentare la “presenza” di ognuno. Per provare a riflettere sulla nozione di presenza apro con questa chiara e sintetica definizione: «*Avere presenza*, all’interno della dimensione teatrale, è riconducibile alla capacità dell’attore di saper imporre il proprio esser *qui ed ora*, inducendo lo spettatore ad istituire con lui una relazione di empatia, offrendogli l’impressione momentanea di vivere *altrove*»¹¹.

Costruire la presenza in persone distanti dall’idea di rappresentazione, condizionate da una passività quotidiana fatta da abitudini motorie che si ripetono, restia all’idea di offrirsi allo sguardo dell’altro,

11. Giulia Tonucci, *Digital Performance: una ridefinizione del concetto di presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, p. 59.

significa, per me, andare a destrutturare le abitudini motorie e posturali, per costruire la possibilità di risvegliare autonomia nell'azione, permettendo alla danza di affermarsi nella sua forma più autentica che altro non è, nell'essenza, che una ricreazione personalizzata dei propri gesti e movimenti nel tempo e nello spazio.

In genere cerco di lavorare sulla possibilità di andare a disinnescare la struttura anticipativa dell'azione motoria, che è fatta di - intenzione, visualizzazione e impulso – una sequenza talmente condensata da non poter essere più distinta in parti. Sostanzialmente prima di fare qualcosa, il nostro cervello ha già pensato e fatto quella cosa, collocandola nel tempo e nello spazio in cui questa avverrà. Ciò che abitualmente succede nella vita di tutti i giorni è un disinteressato affidarsi a un repertorio collaudato di gesti e azioni che avvengono in automatico. Se però proviamo a invertire o sovvertire questa sequenza, separando e anticipando la visualizzazione rispetto alla sua azione, oppure producendo un'azione a partire da un impulso esterno, o ancora modificando, rallentando o velocizzando, il tempo di quella azione, ecco che il corpo si ritrova analfabeta e deve ricostruire i propri parametri di movimento. Scoprire quanta concentrazione può essere necessaria per fare anche il più semplice dei gesti quando riproviamo a farlo al di fuori dei protocolli conosciuti e a viverlo in presenza al suo stesso prodursi, può collocare qualsiasi persona in una nuova dimensione produttiva. Questa strategia di “disinnesco”, nella mia esperienza, è molto spesso sufficiente a creare un terreno di coltura che riporta alla luce e fa rinascere una gestualità più autentica e vera che viene riconosciuta da chi guarda e allo stesso tempo crea quella distanza, quell'altrove della rappresentazione che lo spettatore insegue.

La dimensione produttiva dell'ascolto può facilitare un ulteriore passaggio: la riscoperta del proprio “esserci” nel mondo, in relazione con gli altri. Il corpo occupa uno spazio, che la pelle delimita, ha quindi una sua consistenza, concreta e tangibile, che va ascoltata nell'ottica di vicinanza e approssimazione. Nella sua immediatezza ed autenticità percettiva, il corpo è ri-chiamato a una forma di attivazione di tutti i suoi sensi in un continuo assestamento cinestesico. C'è un impulso generativo e seducente nel danzare che ci fa cogliere l'importanza anche di quei gesti che non siamo neppure più abituati a percepire, un'immersione sensoriale che ci pone in contatto con altri corpi alla ricerca di sintoniche risonanze, un fluire incalzante che ci fa incontrare e a volte liberare da blocchi e tensioni irrisolte. Aprirsi alla frequentazione, all'interno della propria esistenza, di esperienze collettive di movimento danzato permette ad ognuno di “allenare” le proprie capacità di ascolto e di comunicazione, sviluppando una presenza corporea attiva e reattiva e maturando, così, una più organica coerenza del pensiero e del vissuto motivazionale. Muoversi diventa allora la concretizzazione di un essere presenti a sé stessi, la danza possibile del corpo che sono. È da questo corpo che danza nel mondo, è da questo dialogo tonico e visionario, carnale e mentale assieme, che bisognerebbe forse avere oggi il coraggio di ripartire affidandosi ad una poetica del movimento capace di fertilizzare gli aspri territori della relazione sociale e della rappresentazione estetica, per fare rinascere un senso nuovo dell'abitare il proprio corpo

e con esso il mondo.

Prodotto (performance, evento, spettacolo, esito, *sharing*, conclusione, rappresentazione)

È necessaria la presenza di un prodotto finale a corollario di un'esperienza di danza di comunità, oppure il processo maieutico che si è venuto a instaurare è sufficiente a convalidarne l'efficacia e la riuscita?

Personalmente penso di sì, penso che sia utile e a volte necessario dare un senso di apertura, di disponibilità al confronto, di restituzione circolare del lavoro svolto; un "prodotto" serve a sollecitare una riappropriazione più consapevole e personale del movimento da parte di ogni singolo partecipante, serve a dare un obiettivo, a creare unità e collaborazione nel gruppo.

Il problema, però, è spesso rappresentato fondamentalmente dal tempo che si ha a disposizione. Perché un gruppo sia pronto, è necessario che si sia instaurata una maturazione e si sia attivato un processo di ascolto di sé e degli altri, le persone debbono sentirsi spronate e stimolate e non schiacciate e spaventate dall'idea di "mostrarsi". E per questo ci vuole tempo. È la durata che permette di valutare se, e verso quale tipo di prodotto, orientarsi. Non esiste infatti una sola modalità di messa in forma del lavoro fatto. Come scrive giustamente Claudio Bernardi:

Il rapporto necessario, consequenziale, fra processo e prodotto è in realtà completamente inquinato dall'equazione *prodotto = spettacolo*, sia esso considerato in senso professionale ovvero in senso amatoriale o familiare. Se invece per prodotto intendiamo il risultato di un processo che può essere certo uno spettacolo, ma può essere anche altro [...], allora la radicale opposizione fra processo e prodotto viene a cadere.¹²

Realizzare un prodotto al termine di un'esperienza di danza con un gruppo potrebbe essere, a volte, una precisa richiesta del committente, giustificata dal bisogno di dare visibilità e concretezza al progetto, o anche un'implicita aspettativa di chi ha partecipato. In ogni caso sta a chi conduce decidere quale forma dare al prodotto: a volte viene scelta la strada del *video*, che permette attraverso il montaggio, di valorizzare il lavoro di tutti salvaguardando il bisogno di documentazione e testimonianza del processo, oltre quella dello *sharing*, parola inglese che significa condivisione e che può orientare verso una riproposta riassuntiva del lavoro svolto: in questa forma non si carica il gruppo della tensione della rappresentazione, ma li si abitua, attraverso una situazione tutelata e protetta, alla presenza del pubblico. Se la scelta è quella dell'*evento*, i modi possono essere tanti: può prendere la dimensione itinerante della *parata* e attraversare luoghi significativi per la storia della collettività o ricreare il clima della *festa* popolare con balli e musica. Infine si può scegliere la struttura della *performance* e il luogo stesso in cui si

12. Claudio Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2014, pp. 95-96.

deciderà di mettere in scena l'azione - piazza, giardino, cortile, zone commerciali o fabbriche dismesse – andrà a costituire, insieme ai gesti e alla presenza delle persone danzanti, un elemento drammaturgico di forte risonanza per gli spettatori, così come per gli stessi interpreti che vedranno intrecciarsi fra loro il vissuto dello spazio quotidiano con l'esperienza del gesto rinnovato.

Infine, non si può non prendere in considerazione, nel riflettere sulla parola “prodotto”, tutta quell'ampia realizzazione di progetti di danza di comunità che dichiarano sin dall'inizio, come finalità, proprio la realizzazione di uno spettacolo. In realtà questa è una pratica talmente diffusa e apprezzata che meriterebbe uno studio più approfondito di quello che questo mio scritto può offrire; mi limiterò a segnalare alcune caratteristiche. In molti casi si tratta di coreografi affermati che affiancano a una produzione artistica con danzatori professionisti, anche quella con amatori. Luca Silvestrini, direttore artistico di Protein Dance, dichiara:

De manera similar a lo que ocurre con intérpretes profesionales, cuando trabajo en el contexto de una comunidad mi objetivo consiste en reunir a un grupo de personas en torno a un proyecto y en crear las condiciones para que esta nueva comunidad comparta un proceso creativo en el que todo el mundo sea igualmente importante y responsable¹³.

Personalmente ritengo che l'etica della danza di comunità richieda un'estetica basata sulla condivisione del processo creativo fra autore e interpreti e che questo faccia la differenza rispetto ad altre modalità di produzione artistica. È evidente, che nel momento in cui un coreografo si trova ad avere a che fare con corpi non istruiti e non preparati deve inevitabilmente entrare in dialogo profondo con i corpi con cui sta lavorando. Da un lato questo comporta una negoziazione fra le istanze artistiche e i bisogni espressivi del gruppo, dall'altro impegna a un accompagnamento formativo verso una maturazione e una presa di consapevolezza della comunità con cui si sta lavorando. Un equilibrio non sempre facile da raggiungere e da mantenere come dichiara la coreografa Rosemary Lee:

I sometimes felt fraudulent that I came with ideas and an imagined sense of the work I wanted to create, say, in response to the site in a compositional way rather than devising from scratch with a group. My task then and now is to find ways to allow the dancers to take ownership of their dancing within those authorial ideas and structures that I have in my head. [...] What I try to do in all my work, whether the dancers are highly trained or not, is to find ways of enabling the dancers to inhabit the piece that I envisage without losing their identity and without their being disempowered in any way. I am always treading a line between responding to the participant and responding to my artistic imperatives”.¹⁴

13. “Quando lavoro nei contesti di comunità, allo stesso modo di quando lavoro con danzatori professionisti, il mio obiettivo è quello di riunire un gruppo di persone attorno a un progetto e di creare le condizioni per far sì che questa neonata comunità possa condividere un processo creativo nel quale ognuno si senta responsabile e parte rilevante”. Luca Silvestrini, *La importancia del final en cada proceso*, in Joaquim Noguero (a cura di), *El espectador activo*, MOV-S Madrid, Fundación Autor, Barcelona 2011.

14. Rosemary Lee, *Aiming for Stewardship Not Ownership*, in Diane Amans (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, cit., p. 81.

Altra pratica comune è quella di unire ai non professionisti i danzatori professionisti, e non è, come si potrebbe semplicisticamente credere, una strategia per alzare la qualità dello spettacolo, è invece un modo per affermare il senso vitale di quel sentire comune che passa attraverso una visione rinnovata della danza. Virgilio Sieni e i suoi progetti rivolti alle “comunità del gesto” coinvolgono bambini, adulti, anziani, adolescenti e spostano ogni tipo di relazione di ascolto e di conoscenza sul piano di una corporeità concretamente visionaria:

Li chiamo *amateur*, amatori professionisti, nel senso di individui che si aprono al corpo come iniziazione. Sono persone che partecipano ai miei progetti e che dal niente si ritrovano a parlare intensamente di corpo, di gravità, di sguardo. Bambini o anziani, cittadini, performer, danzatori, attori, architetti, psicologi, archeologi, non vedenti. Le persone coinvolte iniziano un percorso di esplorazione del corpo, che poi significa riflettere su come stare al mondo, su che atteggiamento tenere nei confronti dell'altro e dell'ambiente. [...] Con questi progetti, che vanno sotto il nome di Accademia sull'arte del gesto, si formano piccole comunità, con le quali intraprendo un percorso di educazione allo sguardo. C'è una gioia condivisa nell'accrescimento di una consapevolezza comune. In parallelo prosegue il mio lavoro con i danzatori professionisti. I due percorsi però si stanno influenzando sempre di più. Il danzatore impara frequentando l'amatore, una serie di tecniche altamente sofisticate sulla tattilità, la vicinanza, lo sguardo sull'altro, particolarmente interessanti sui corpi fragili e inesperti degli amatori. Viceversa l'amatore prende dal danzatore tutto quello che è un senso “altro” del corpo, la sua trasfigurazione e complessità. Sempre più spesso il professionista affianca il lavoro dell'amatore, seguendolo come assistente, sostenendo il percorso, ma anche nutrendosene direttamente¹⁵.

Progetto

Progetto è un termine molto ampio che, in genere, identifica la realizzazione di un particolare evento. Parlando di progetto nella danza di comunità, il pensiero di un operatore corre principalmente alla sistematizzazione scritta dell'impianto generale di lavoro pensato per una particolare situazione, che si sviluppa a partire dall'identificazione di specifici bisogni, sulla base di precise richieste. Può nascere come visione artistica ispirata da un particolare contesto o luogo, o anche come proposta, come risposta a un bando, come offerta di servizio che cerca di essere realizzata. La danza di comunità ha talmente tante e svariate modalità di attuazione che è difficile riuscire a circoscrivere un'unica modalità di stesura del progetto. Certo è che difficilmente un intervento di danza di comunità può realizzarsi senza una fase progettuale, che prevede alcuni passaggi obbligati e precise caratteristiche. Certamente la dimensione dialogante è uno snodo fondante e influenza tutto l'impianto operativo che è inevitabilmente di tipo sistemico. Deve tenere conto delle richieste, dei bisogni, delle aspettative, delle realtà culturali e logistiche. La fase d'ideazione è il momento di avvio del progetto, si tratta di raccogliere le

15. Virgilio Sieni, in Rodolfo Sacchettini (a cura di), *Intervista a Virgilio Sieni*, in «Lo straniero», n. 191, maggio 2016, ora in «Altre velocità», in *Storie e gesti. Incontro con Virgilio Sieni*, online: <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/381/storie-e-gesti-incontro-con-virgilio-sieni.html> (u.v. 18/08/2018)

informazioni, riconoscere le aspettative, identificare un ipotetico o reale gruppo di lavoro, ascoltare, guardare, osservare, immaginare. Come giustamente osserva Alessandra Rossi Ghiglione:

Ideazione non è trovare una soluzione, cioè sapere cosa andrò a fare. L'ideazione ha più a che fare con il sentire che lì c'è qualcosa da fare e riconoscere che quel sentire è legato a quei particolari dettagli [...]. Ed è da questi dettagli che nasce la curiosità e la volontà di cercare, di conoscere, di approfondire un incontro da cui poi nascerà il progetto vero e proprio.¹⁶

Dopo essersi proiettati all'interno di uno sfondo, nello spazio di un paesaggio da abitare con azioni e visioni, dopo aver raccolto informazioni e suggestioni e dopo essersi accordati sui tempi e gli spazi di realizzazione del lavoro, si passerà alla scrittura vera e propria. La stesura del progetto potrà avere più di una versione: è quasi sempre necessario scriverne una, mirata all'ottenimento di finanziamenti o all'accettazione della proposta generale, dove oltre alle idee e alla organizzazione del lavoro, non può mai mancare il necessario preventivo dei costi. È spesso poi necessario prevederne un'ulteriore formulazione pensata per la comunicazione, finalizzata a coinvolgere e raccogliere adesioni fra le persone identificate come destinatari del progetto. Nessun progetto è una struttura chiusa, ma deve avere una sua flessibilità e prevedere variabili di adeguamento e adattamento che tengano conto dell'elemento più importante, perché, come ammette Luca Silvestrini, «il progetto sono anche e soprattutto le persone, il gruppo dei partecipanti con cui lavori»¹⁷.

Spettatore

La figura dello spettatore fa parte fondante dell'impianto strutturale di ogni proposta di danza di comunità che, per statuto, va inserita in un paesaggio di riferimento non di tipo terapeutico, ma artistico-formativo. Sappiamo che molti interventi di danza di comunità vengono progettati e realizzati senza prevedere alcun tipo di esito spettacolare, al punto che Oliviero Ponte di Pino parlando di teatro di comunità scrive che potrebbe anche trattarsi di un «teatro senza spettatore' che si rivolge prima di tutto a chi lo fa»¹⁸.

Il concetto di spettatore va quindi ridiscusso e rivisto in questo orizzonte di pratiche e ricerca, dove lo sguardo dell'altro aiuta a dare senso e riconoscimento al movimento che si va esplorando, praticando e fissando. È lo sguardo che riceve chi si offre a quello stesso sguardo a innescare quel processo circolare e rituale, che è fondamento di ogni azione teatrale e che diventa nodo dirimente di quelle pratiche del corpo che vengono iscritte fra le «arti della relazione»¹⁹.

16. Alessandra Rossi Ghiglione, *Fare un progetto di teatro sociale*, in Alessandra Rossi Ghiglione – Alberto Pagliarino (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Dino Audino Editore, Roma 2007, pp.19-20.

17. Gaia Germanà, *Crossroads. Tra danza di comunità e danza professionale*, in «L'Inventario», n. 1, gennaio 2013, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2013, p. 20.

18. Oliviero Ponte di Pino, *Teatro della persona, teatri delle persone*, online: <http://www.ateatro.it>, alla pagina <http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/> (u.v. 11 agosto 2018).

19. Alessandro Pontremoli. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Ed. Laterza, Bari-Roma 2018, p. 138.

È utile considerare la figura dello spettatore cui facciamo riferimento in questo ambito, secondo tre principali angolature.

La prima è quella dello *spettatore esterno*: ovvero quella dello spettatore tradizionale che fa parte del pubblico che assisterà al prodotto del progetto di danza di comunità. La seconda è quella dello *spettatore interno*: anche quando non sia previsto alcun esito finale, l'incontro con la danza di comunità attiva e familiarizza i partecipanti alla presenza di uno sguardo altro, che può essere considerato, in questo caso, anche quello dei vari partecipanti del gruppo e di chi conduce il lavoro, perciò interno all'esperienza stessa. L'ultima, non meno importante, è quella dello *spettatore potenziale*: in qualsiasi esperienza di danza di comunità, il gruppo dei partecipanti viene inevitabilmente preparato e incuriosito a diventare, a sua volta, spettatore attivo di altri spettacoli di danza ed è in questo senso che si produce una particolare disponibilità potenziale ad essere spettatore. Ciò aiuta la creazione di un pubblico nuovo e diverso formato da persone informate dal fare, attive nel corpo e nello sguardo, "spettatori risonanti" come li ho chiamati in un mio scritto²⁰ di qualche anno fa.

C'è una nota massima di Bruno Munari: «ognuno vede ciò che sa»²¹, che può fornirci una preziosa chiave di lettura nell'indagine della parola "spettatore", perché ci suggerisce che noi possiamo riconoscere, nel guardare, soltanto ciò che già conosciamo in quanto lo abbiamo percepito e immagazzinato come esperienza vissuta. Parlando di una forma d'arte che si fonda principalmente, se non esclusivamente, sulla persona che si fa corpo narrante, potremmo allora considerare la comune esperienza corporea come il campo di ricezione privilegiato sul quale va a innescarsi il dialogo muto fra performer e spettatore.

Un performer, mentre danza, è in un rapporto di ascolto innanzitutto con sé, crea e ricrea se stesso e la propria dimensione di senso mentre agisce. In questo suo "farsi" è anche in dialogo tonico col pubblico, inteso come massa pulsante che manda e rimanda segnali attraverso reazioni che sono, a loro volta, principalmente corporee e fisiche (silenzio, brusio, respiri, risate, movimenti, vicinanze, contatti, applausi, sospensioni...), ma è con ogni singolo spettatore che i fili della relazione si tendono, si allacciano, s'intrecciano o si spezzano. In un evento di danza di comunità il danzatore/performer è nel suo stesso movimento con autenticità, senza codici e schemi precostituiti posticci, ma in continuo stato di offerta del suo essere individuo, persona, portatore di una singolare vulnerabilità fisica e umana. In questa particolare condizione drammaturgica lo spettatore non è mai passivo, ma è inevitabilmente chiamato a sentirsi parte delle azioni, dei gesti, degli sguardi, dei movimenti che stanno avvenendo di fronte ai suoi occhi. Scrive Rossella Mazzaglia a proposito degli interpreti delle azioni coreografiche dell'Accademia del gesto di Virgilio Sieni: «La piega del gomito, del ginocchio, la fragilità delle

20. Franca Zagatti, *Spettatori risonanti per dialoghi straordinariamente corporei*, in Massimo Schiavoni (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editrice Roma 2013, pp. 159-165.

21. Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1966, p. 41.

articolazioni che produce minimi spostamenti rinnovano la sensazione del gesto e creano, agli occhi dell'osservatore, delle risonanze che ciascuno può interpretare liberamente»²². Questo dialogo attivo smuove e promuove quello spaesamento – riconoscimento – appagamento, che fa del fruitore della danza di comunità (così come di chi è attore dell'azione performativa) uno spettatore *potenzialmente risonante*. Lo afferma con convincente chiarezza Alessandro Pontremoli:

Il fare danza è oggi elemento quasi indispensabile per la crescita del pubblico. Chi forma i nuovi sguardi deve indicare il fare come una tappa imprescindibile. Si tratta di un fare metalinguistico, di uno sperimentare, di un mettere il proprio corpo alla prova della performance, senza pretese o illusioni. Si tratta di pensare la danza con la danza, di leggere dal di dentro un'esperienza che biologicamente (come dimostrano i neuroni specchio) già sappiamo riconoscere, ma proprio perché la facciamo si inverte nel diventare la nostra carne²³.

Trasformazione

Nel 1996 Ken Burlett direttore della Foundation for Community Dance, scriveva: «Community dance has traditionally embraced a set of values that [...] recognizes the power and contribution of dance in transforming and empowering the lives of individuals and their communities»²⁴. La parola “trasformazione”, perciò, (e le varianti “cambiamento”, “empowering”) sembrano essere, sin dagli esordi, un valore fondante della danza di comunità. Riguarda le persone sul piano individuale, riguarda il gruppo in senso sociale e politico e riguarda la materia stessa del fare artistico. Quasi sempre, quando una persona inizia un laboratorio di danza di comunità porta con sé un inespresso desiderio di cambiamento, in qualche modo vuole uscire dai parametri della sua quotidianità, vuole dare voce a parti di sé non sufficientemente manifestate ed espresse e chiede di essere visto e ascoltato. La trasformazione non è immediata: prima di poterla riconoscere, bisogna lasciar tempo e spazio alla maturazione, al confronto e anche all'accettazione dei propri limiti che possono essere di vario tipo, fisici, ma anche culturali, mentali, relazionali ecc., ma quando essa avviene, certamente inizia sempre dal corpo. Sono piccoli segnali a preannunciarla, a volte riguardano anche solo la scelta di indossare abiti diversi (meno sportivi e più morbidi, personali, “da danza”), a volte cambia la postura della persona, si modifica la tensione muscolare, si osano movimenti insoliti, si dialoga in maniera nuova con il proprio corpo. Questo processo innesca un rinnovamento nella percezione di sé: crea una distanza salvifica dal proprio fare quotidiano, dalla prevedibilità dei pensieri, dalla familiarità delle azioni e fa scoprire una dimensione di ri-creazione di sé stessi.

22. Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2015, p. 288.

23. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0.*, cit., p. XIII.

24. Ken Bartlett, *Community Dance and Politics*, in Chris Jones (a cura di), *Thinking Aloud: in Search of a Framework for Community Dance*, Foundation for Community Dance, Leicester 1996, p. 15.

Ecco perché, in quest’ottica, il danzare diventa esperienza di trasformazione e ricreazione: si ritrova, si prende e si riconosce qualcosa che fa parte del nostro patrimonio di gesti e movimenti per poi trasformarli, trasportarli e traslocarli da qualche altra parte, in una nuova dimensione del muoversi e raccontarsi. La danza si afferma così come uno strumento alla portata di tutti che si colora di un’umana predisposizione all’esprimere se stessi attraverso la partecipazione cinetica e sensoriale, il piacere di muoversi, inventare, raccontare, divertirsi. Credo che il risultato più efficace, l’obiettivo più importante nella danza di comunità sia, alla fine, quello di creare autonomie, fare in modo che ognuno rinasca nel piacere di esplorare, inventare, capire e dare un senso ai gesti e al movimento. Questo può significare la scoperta di una strada alternativa e potente alle gabbie del corpo, così come ai condizionamenti sociali e culturali. In questo senso la trasformazione incide anche a livello civile e politico: pensiamo al valore delle esperienze di danza all’interno delle carceri o con immigrati e rifugiati politici, ma anche con gruppi intergenerazionali, dove i corpi di bambini e ragazzi sono vicini e alla pari di quelli di adulti e anziani. Quanta forza dirompente ha, per chi fa e per chi guarda, una scena abitata dalla reale concretezza di corpi quotidiani – portatori orgogliosi e tenaci – del seme della trasformazione?

Ma questo seme riuscirà a diventare pianta? Questo è il punto.

Scriva Sara Houston, in un articolo dedicato all’analisi di alcune esperienze di danza di comunità in Gran Bretagna:

Participation may be a potential road to empowerment and transformation, but that road is far from straight or smooth²⁵. E continua: If dance professionals are going to aim to develop empowerment, they must be alert to the possible consequences and to the ethical responsibilities. Change may not always be welcome. Even if the project has had a positive reception, what happens to the participants after the dance workers have gone? Are they left without support and encouragement? Will life seem even bleaker than it seemed before the project? [...] Exit strategies in projects thus become extremely important²⁶.

L’attenzione al “dopo” è un punto estremamente delicato e ancora non sufficientemente sviluppato e approfondito, che apre a una serie di riflessioni e scelte. In Italia, la mancanza di finanziamenti adeguati, unita a un’ampia diffusione di progetti finalizzati a un esito performativo nel quale vengono coinvolti comuni cittadini chiamati a fare un’esperienza coinvolgente e a volte esaltante, sposta e in qualche modo tradisce i valori di accoglienza, cura ed *empowerment*, che la danza di comunità afferma e sostiene.

Anche se ritengo che la performance dovrebbe rappresentare una motivazione successiva o comunque conseguente al costituirsi di una comunità di pratiche e lavoro condiviso, riconosco tuttavia la validità (così come i rischi sottesi) a quegli eventi, oggi così diffusi, che coinvolgono le persone, in qualità di danzatori, soltanto attorno al progetto performativo in sé. La proposta di danza *con* la

25. Sara Houston, *Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?*, in «New Theatre Quarterly», Cambridge University Press, maggio 2015, p. 176.

26. *Ivi*, p. 175.

comunità, inizia e finisce con la realizzazione dello spettacolo. Ma è proprio perché nella stragrande maggioranza dei casi queste sono esperienze totalizzanti e di grande aiuto al benessere psicofisico delle persone, al loro senso di autostima e alla promozione di identità collettive, che sarebbe importante, una volta finito lo spettacolo, non abbandonare o interrompere la crescita e la maturazione del gruppo che si è venuto a formare. Non andrebbe fatto, certo non prima, io credo, di aver riscontrato e verificato quella creazione di autonomie che va di pari passo con l'affacciarsi del senso di cambiamento, cui accennavo sopra. Sarebbe compito della collegialità decisionale di chi partecipa alla ideazione e strutturazione del progetto identificare modi e modalità di ricaduta duratura sul territorio e sui gruppi. Un esempio rigoroso e innovativo, come l'Accademia sull'Arte del Gesto, fondata dal coreografo Virgilio Sieni a Firenze nel 2007, potrebbe offrire interessanti e concrete soluzioni a questa evidente carenza della danza di comunità. L'Accademia è pensata come luogo di scambio e ricerca aperta all'incontro e alle pratiche fra studiosi e artisti di varie discipline con cittadini comuni, bambini, giovani, anziani, persone con disabilità. Si offre come risorsa permanente e dispensa di nutrimento per tutte quelle persone che hanno incontrato l'esperienza "dell'arte del gesto" nelle preziose e numerose messe in scena comunitarie disseminate da questo grande artista in luoghi bellissimi e carichi di portati storici e culturali della nostra penisola. Quando alle persone viene offerta un'immersione così articolata e coraggiosa nel valore trasformativo del gesto danzante, ecco che il teatro, inteso nel suo significato più ampio, diventa «luogo da cui irradiare, nel territorio più prossimo, il cambiamento e la proposta di nuove visioni. Teatro, dunque, come luogo di rinnovamento e reinvenzione di se stesso e della propria funzione, come centro propulsore di socialità, condivisione, creazione, trasformazione»²⁷.

Bibliografia

- «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Amans, Diane (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008.
- Bartlett, Ken, *Community Dance and Politics*, in Chris Jones (a cura di), *Thinking Aloud: in Search of a Framework for Community Dance*, Foundation for Community Dance, Leicester 1996.
- Bauman, Zigmunt, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Bernardi, Claudio, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2014.
- Delfini, Laura (a cura di), *Oltre la scuola... la community dance*, Atti del convegno internazionale DES, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2005.
- Germanà, Gaia, *Crossroads. Tra danza di comunità e danza professionale*, in «L'Inventario», n. 1, gennaio 2013, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2013.

27. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0.*, cit., p. 146.

- Houston, Sara, *Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?*, in «New Theatre Quarterly», Cambridge University Press, maggio 2015.
- Jones, Chris (a cura di), *Thinking Aloud: in Search of a Framework for Community Dance*, Foundation for Community Dance, Leicester 1996.
- Lee, Rosemary, *Aiming for Stewardship Not Ownership*, in Diane Amans (a cura di), *An introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2008.
- Maslow, Abraham Harold, *Motivazione e personalità*, Armando, Roma 1973 (ed. or. 1954).
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2015.
- Munari, Bruno, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1966.
- Noguero, Joaquim (a cura di), *El espectador activo*, MOV-S Madrid, Barcelona 2011.
- Ponte di Pino, Oliviero, *Teatro della persona, teatri delle persone*, online: <http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/> (u.v. 11/08/2018).
- Pontremoli, Alessandro. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018.
- Pontremoli, Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo*, Utet Libreria, Torino 2005.
- Rossi Ghiglione, Alessandra – Pagliarino, Alberto (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Dino Audino Editore, Roma 2007.
- Rossi Ghiglione, Alessandra, *Fare un progetto di teatro sociale*, in Rossi Ghiglione, Alessandra – Pagliarino, Alberto (a cura di), *Fare Teatro Sociale*, Dino Audino Editore, Roma 2007.
- Sacchetti, Rodolfo (a cura di), *Intervista a Virgilio Sieni*, in «Lo straniero», n. 191, maggio 2016, ora in «Altre velocità», in *Storie e gesti. Incontro con Virgilio Sieni*, online: <http://www.altrevelocita.it/teatridog-3/interviste/381/storie-e-gesti-incontro-con-virgilio-sieni.html> (u.v. 18/08/2018).
- Schiavoni, Massimo (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editrice, Roma 2013.
- Silvestrini, Luca, *La importancia del final en cada proceso*, in Noguero, Joaquim (a cura di), *El espectador activo*, MOV-S Madrid, Barcelona 2011.
- Sorrentino, Mimmo, *Teatro partecipato*, Titivillus, Corazzano 2009.
- Tonucci, Giulia, *Digital Performance: una ridefinizione del concetto di presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Zagatti, Franca, *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, MPE, Mousikè Progetti Educativi, Granarolo dell'Emilia 2012.
- Zagatti, Franca, *Spettatori risonanti per dialoghi straordinariamente corporei*, in Schiavoni, Massimo (a cura di), *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, Aracne Editrice, Roma 2013.

Elisa Guzzo

Vivere la danza, danzare la vita.* Danze partecipate, danze esposte

«C'è più gente che vuole andare in scena di quanta non ce ne sia che vuole vederla»: il tono sarcastico, di questa frase, forse non del tutto inappropriato ieri, nel contesto degli usi spettacolari tradizionali, frontali, sembra però ormai piuttosto inattuale in un contesto in cui, sia pur perdurando le forme classiche della rappresentazione scenica nei luoghi deputati, sono state messe più che mai in discussione le convenzioni tradizionali della rappresentazione teatrale.

Nonostante tutte le rivoluzioni novecentesche, catalogate e storicizzate come sperimentazioni di avanguardia e postavanguardia¹, ancora alla svolta del millennio si dava per convenuto dai più – il pubblico generalista e gli osservatori professionali riottosi al nuovo – che vi fossero ruoli diversi nella situazione che si usa denominare come “spettacolo”: professionisti che agiscono, persone comuni – aggettivo che già indica una *diminutio* – che assistono, ognuno nei propri ruoli fissati. Produttori, distributori, agenti, direttori artistici svolgevano, in questa situazione data, il compito di portare gli spettacoli al pubblico.

Non vi sarebbe margine di discussione sugli accadimenti “spettacolari” odierni se appunto non si fossero dati per scontati, “normali”, i ruoli distinti di chi fa e di chi guarda, magari osserva, forse vede, forse comprende.

In caso di rappresentazione frontale come sopra descritta, tuttora si discute di comprensione dell'assunto (la faticosa domanda: «ma cosa vuol dire?»), di senso, di libera interpretazione personale da parte degli astanti. Gli incontri in pubblico con gli artisti (ma chi ha stabilito che lo sono, artisti? Loro stessi? Il mercato? Una sorta di anti-mercato colto di programmatori più o meno illuminati, che agiscono sulla base di un sostegno pubblico-privato?)² mirano a fornire delle coordinate esplicative per

*“Corrected in date 2019-02-19, see Erratum/Corrigendum (<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/9059>)”

1. Lorenzo Mango, *La scena della perdita, il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Edizioni Kappa, Roma 1987.

2. Cfr. Jean Gimpel, *Contre l'art et les artistes ou la naissance d'une religion*, Editions du Seuil, Paris 1968 (ed. it. *Contro l'arte e contro gli artisti, nascita di una religione*, trad. di L. Magrini, Bollati Boringhieri, Milano 1970).

entrare nella poetica e/o nel lavoro di chi fa e mostra ciò che fa.

A questo punto è ovvia una domanda: l'artista che dialoga con il pubblico è davvero disposto a rivelare i propri pensieri, le proprie motivazioni, i propri processi? Fino a che punto? E, se espone se stesso su questo terreno, non è forse, il suo parlare in pubblico, anche una sua ulteriore performance? E ancora, davanti a quale pubblico? Un pubblico esperto o un pubblico dilettante, quello che si vorrebbe raggiungere, in quanto disposto, o da indurre, a dilettersi e a mettersi in gioco rispetto all'opera artistica?

Essere dunque solo ricettori di immagini, suoni e gesti artistici, appare oggi insufficiente, in un habitat dove con le proprie tecnologie personali si producono e diffondono contenuti, reazioni, opinioni, azioni. Con tutti i limiti – uno vale uno e non c'è autorevolezza riconosciuta a monte – e tutte le riserve – *fake, hate* – del caso. La voglia di “esserci”, come protagonisti visibili, è adesso endemica. Lo status di spettatore teatrale, che deve spegnere il telefono cellulare e presenziare agli accadimenti “artistici”, fermo e silenzioso, non più libero di andare e venire, mangiare, bere, giocare d'azzardo, flirtare, come negli antichi teatri d'opera impresariali, salvo diverse istruzioni ricevute, a cui comunque dovrà obbedire, è volentieri superato e messo in crisi da nuovi galatei o dalla negazione intenzionale di quelli precedenti.

Un processo declinato dai primi del Novecento a oggi in una lunga serie di modi. Tanto che gli artisti di cui sopra incontrano adesso non poche difficoltà ad andare oltre il già trasgredito – sempre che lo conoscano e ne tengano conto come di un precedente – alzando ulteriormente l'asticella dell'ardire. La situazione in cui il performer professionale agisce davanti allo spettatore pagante e disciplinato dai dettami del “come ci si comporta a teatro”, luogo di rituali sociali, è contestata e stravolta nei modi, nei tempi, nei luoghi, dalle basi. Si procede per sottrazione di quote di delega ai professionisti, “coloro che sanno fare come si deve”, accusati, quanto alla danza, di tecnicismo ormai vacuo, di mancanza di proposte originali, di impiego di una strumentazione tecnica ed estetica usurata, di pochezza culturale o pretenziosità altezzosa e pretestuosa che non riesce poi a incorporarsi plausibilmente, specie nelle creazioni di stampo narrativo o allusive a una narrazione, pescando magari da fonti apicali della cultura occidentale, da Dante o Shakespeare.

Per reazione, per contraccolpo, per allargamento di orizzonti, ci si trova oggi sempre più spesso di fronte a eventi di danza non professionistica, comunitaria (non collettiva, termine di sentore politico passatista, marchiato da morte ideologie di sinistra), partecipata, allargata, immersiva (ad esempio Gilles Jobin a Losanna³ con uso di strumentazione virtuale), o più semplicemente e pacatamente sociale, traducendo la dizione inglese *social dance*, coniata in un ambito culturale dove le attività amatoriali condivise vantano una lunga storia. Nella danza partecipata, quello che era “il pubblico” diventa pro-

3. Cfr. Stefano Tomassini, *Danza e partecipazione. Gilles Jobin e la realtà virtuale immersiva*, in «Artribune», 28 maggio 2018, online: <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2018/05/gilles-jobin-arsenic-losanna/> (u.v.: 1/8/2018).

tagonista, ma – e il ma va sottolineato – in un dispositivo ideato da professionisti, che possiedono il *know how* per metterlo in opera.

I ruoli e i compiti sono molteplici, più articolati, in questo tipo di contesto fluido:

- spettatore attivo, chiamato a performare se stesso in quanto spettatore potenziato, a cui capita di essere coinvolto/invaso dai professionisti che bucano la quarta parete;
- spettatore come performer dilettante;
- spettatore professionale intento a investigare nell'atto artistico che sta avvenendo, alla luce della sua esperienza e del suo allenamento a percepire/comprendere;
- spettatore professionale dilettante, blogger, opinionista sui social media;
- spettatore critico autonominato tale nei siti qualificati – da saper distinguere nel mare magnum della grande rete – di saggistica e ricerca.

La terminologia si aggiorna: performance, opera/azione *in situ*, installazione *site specific*. Sono varie le parole utili per delineare un perimetro di lettura e comprensione delle opere che coinvolgono attivamente artisti/spettatori e spettatori/artisti.

Risulta d'altro canto evidente che non c'è più, o meglio non è più legittimato, lo spazio classico e privilegiato per la figura del critico in senso esperto, il quale era autorizzato a esprimere un'opinione di congruità su un'opera suppostamente o convenzionalmente considerata d'arte, in base alla propria (alta) cultura e al proprio (buon) gusto, gli stessi di chi avrebbe presumibilmente letto la sua "recensione" su supporto cartaceo; una figura di interlocutore esterno all'opera che appare ora innecessaria e destituita dai suoi fondamenti, nell'epoca dei curatori, degli operatori, dei drammaturghi, contigui agli artisti, dei galleristi degli artisti, portavoce degli artisti. Sono gli operatori, non di rado in rete tra loro, a vidimare la programmabilità/vendibilità dei creatori ritenuti degni di figurare in cartelloni innovativi. L'occhio esterno, se richiesto dall'artista, è attualmente, caso mai, appunto quello del drammaturgo, una presenza sempre più frequente mutuata dal panorama teatrale tedesco, un collaboratore in realtà interno al processo di lavoro, sodale dell'artista, da cui si opina sia in grado di prendere le giuste, ma brevi e corte, distanze per esserne il consulente e il garante culturale⁴.

Il coreografo o coreo-regista non può più fare da sé? Dopo Maurice Béjart (1927-2007), onnivoro viaggiatore di tutte le culture, filosofo della danza, sembrerebbe di no. Al librettista dei secoli andati, al musicista delle partiture da coreografare, all'impresario colto che commissiona novità riunendo artisti di sua scelta (Sergej Diaghilev per i Ballets Russes nei primi vent'anni del Novecento) o al coreografo che si sceglie i partner consimili e sintonici (ad esempio Lucinda Childs con Philip Glass e Sol LeWitt per *Dance*, creato nel 1979) subentra un consulente, un "esperto di cultura", per integrare le aporie che sembrano proprie del fare danza – un'arte minore nella gerarchia occidentale – con i soli mezzi

4. Cfr. Guy Cools, *Imaginatives Bodies, Dialogues in Performance Practices*, Antennae Valiz, Amsterdam 2016, online: <http://www.ricercax.com/> (u.v. 1/8/2018).

della danza, insufficienti, meno titolati dei mezzi riconosciuti alla musica o al teatro. È ancora possibile danzare con la *forma mentis* di tutte le danze che abbiamo attraversato? Persino la danza contemporanea, già sperimentale, ha modi ormai accademizzati di costruire i suoi prodotti: inizi lentissimi, falsi finali plurimi, diagrammi altalenanti dal buio agli choc di luce, dall'immobilità al crescendo all'urlo, su sound tritattutto, più o meno elettronico.

La «chiusura di senso»⁵ per le odierne produzioni danzate di profilo colto, non mercantili, non commerciali, ma commerciabili, se non altro in circuiti accoglienti per proposte non *main stream*, aspirando magari a palcoscenici e/o contenitori di alto profilo, sembra necessitare di un avallo superiore. Nell'alveo della danza contemporanea, è un'attitudine corrente degli artisti quella di mirare ad imporre le proprie esigenze creative rispetto al mercato, rispetto al pubblico, che, a parte i tradizionalisti e i passatisti per partito preso, si tratterà caso mai di educare, fin dall'infanzia e anche oltre l'età matura, di istruire e allargare con opportune azioni di crescita e promozione in modo da portarlo a intendere, condividere e sostenere gli assunti dell'artista. Ampliare un pubblico, che sarebbe di per sé estraneo e non preparato, con azioni inclusive per ottenerne il consenso, è la missione⁶. Ma l'artista, romanticamente ispirato come da convenzione ottocentesca, avrebbe diritto di ottenere il consenso di chi presenzia al suo lavoro, riconoscendogli di trovarsi di fronte a un accadimento artistico.

Oggi d'altro canto esiste un pubblico, sia pure certo non maggioritario, che sceglie, per partito altrettanto preso⁷, di assecondare queste esigenze, mettendosi volontariamente in consonanza con l'artista, sul crinale sempre ambiguo dell'automanipolazione del gusto individuale. Se la danza non è più o non più soltanto spettacolo frontale, ma arte dell'immaginazione e della riflessione trasformativa su di sé, ciò che chiede al suo pubblico di complici è una ricezione/condivisione filosofica, una adesione a monte, una scelta esistenziale, "di fede". Una scelta "intelligente" di campo che gratifica di per sé chi la fa, andando oltre al vecchio piacere dell'evasione, nel luogo sacro del teatro, dalla normalità ordinaria e al frusto – per i nuovisti - desiderio della contemplazione di una bellezza invece straordinaria, non quotidiana, riservata a pochi individui dal talento, dalle doti e dalla fisicità *highly trained* particolarmente felici. Uscire dalla normalità, entrare in una diversa percezione di sé, performando se stessi è la nuova frontiera che nobilita lo status degli *amateurs* - già praticanti o meno che siano in proprio di altre discipline del corpo, dallo yoga al tai chi al Feldenkrais – inducendoli a passare all'atto artistico.

Spettacolo, dal latino *spectare*, guardare, si applica/va a una rappresentazione ritenuta artistica di professionisti davanti a un pubblico appositamente convenuto. Questa danza professionale, teatrale,

5. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza, storia, teoria, estetica nel 900*, Laterza, Bari 2004, p. 130; *La danza 2.0, Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018, in particolare il cap. VII (*Drammaturgia della danza*), oltre alle note nei vari capitoli e alla bibliografia.

6. Cfr. Alessandro Bollo (a cura di), *Le politiche per lo "sviluppo del pubblico" tra Piemonte ed Europa*, Osservatorio Culturale del Piemonte, online: http://www.ocp.piemonte.it/doc/altri/audience_21.06.2017_ocp.pdf (u.v. 1/8/2018).

7. Cfr. Emanuele Arielli, *Farsi piacere, La costruzione del gusto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016.

specie se formale, basata su quel movimento non utilitaristico che necessita di essere messa in forma da professionisti, è relegata intenzionalmente sullo sfondo, rispetto alla danza da agire e non da guardare soltanto. Si può ancora, e a che condizioni, a proposito della danza sociale, parlare legittimamente di arte?

L'arte com'era intesa prima del web è cosa del passato, è morta, come già volevano le avanguardie storiche e come ha sostenuto più di recente Jean Baudrillard⁸, vista l'iperproduzione di immagini storicamente accumulata che impedisce ormai persino di essere iconoclasti. Le azioni artistiche – non quelle di intrattenimento, tempo libero, terapia – con *amateurs* vogliono comunque però una forma disposta da una mente registica, che può manifestarsi dal vivo come officiante in presenza diretta o meno. In una società laicizzata come è quella occidentale e multietnico-culturale, senza riti comuni, posto che il rito scandisce il tempo e lo spazio (Maurice Béjart usava dire che la danza è tale se è rito, prova ne fosse il suo *Sacre du Printemps*, oltre che artigianato circense, di “*baladin*”, smorzando furbescamente la superbia d'artista), la danza condivisa occupa un posto lasciato vuoto, una volta attraversate e oltrepassate le società tradizionali, dai riti consolidati, obbligati se non imposti.

Di danza condivisa – lasciando da parte qui i *flash mob* – ci sono moltissimi esempi, e non da oggi, se si ricordano in tempi ancora non sospetti almeno un paio di lavori “*social*” di stampo britannico passati anche in Italia: si tratta di *Creola* di Luca Silvestrini, con Bettina Strickler, a Polverigi nel 2000 (esperienze nel ballo di/con persone di tutte le età), e della compagnia Elders del Sadler's Wells londinese, operativa dal 1992, vista al Festival Oriente/Occidente di Rovereto, oggi dotata di coreografie di autori *top class* come Matthew Bourne, Wayne McGregor, Hofesh Schechter e dello stesso Silvestrini, che vive e lavora a Londra.

Due casi esemplari di partecipazione

Tino Sehgal e Virgilio Sieni, a Torino

Non contandosi più ora le esperienze comunitarie/condivise in numerosi festival vocati al contemporaneo e in tanti diversi luoghi, teatrali e non, sarà utile per qualche spunto di riflessione più dettagliata limitare il campo a due esempi maggiori.

La città di Torino, dove nell'area metropolitana e dintorni ferve una ampia e variegata attività di danza con più attori/operatori molto attivi e connessi a network interregionali e internazionali, può essere presa come campo di osservazione, a partire da due eventi di ampia caratura partecipativa in spazi non destinati originariamente allo spettacolo: l'installazione a sciame, ad “alta vibrazione”, *These Associations*, di Tino Sehgal, da esperire, e non da visitare, alle Officine Grandi Riparazioni (OGR) tra

8. Cfr. Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris 1997 (ed. it. *Il complotto dell'arte*, trad. di L. Frausin Guarino, SE, Milano 2013); Id., *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2015.

febbraio e marzo 2018 e *Ballo 1945_Grande Cammino Popolare*, di Virgilio Sieni, il 1° maggio 2018 alla Fiat Mirafiori, ormai svuotata dalle linee di produzione per le automobili, smontate e rivendute all'estero. Due aree non più industriali, la prima gigantesca ex officina ferroviaria a navate da tempio delle rotaie, la seconda cattedrale del cosiddetto «terzo paesaggio»⁹, ormai terra abbandonata dall'*homo faber* – la robotica globale ha vinto – nella ex città-fabbrica per antonomasia.

Due eventi partecipati paralleli, ideati e agiti in modo superficialmente analogo ma sostanzialmente diverso: il primo con un curatore, Luca Cerizza¹⁰, nella sezione Arti Visive delle OGR; il secondo con il sostegno di più associazioni e istituzioni impegnate nel sociale.

Arte ricca contro arte povera? Quale più nobile? Problemi che sarebbero stati certo discussi dalla critica nell'epoca dei giudizi di valore, ma che sembrano mal posti adesso, nell'epoca liquida teorizzata da Zygmunt Bauman¹¹ delle ideologie cadute e dei nuovi sistemi di produzione, anche artistica, in atto. Non sarà inutile delineare ora qui un ritratto dei due autori, Sieni e Sehgal, di generazioni e vissuti distinti.

Tino Sehgal

Tino Sehgal (Londra, 1976), creatore di ascendenze tedesche e indiane, basato a Berlino (Leone d'Oro della Biennale Arte di Venezia nel 2013), ha ideato alle OGR, che definisce «una chiesa industriale», la sua coreografia installata della serie *These Associations*, sempre mobile, in esposizione senza interruzioni, montata per/con cinquanta interpreti scelti sulla base di una *call*¹², pensata come «un unico grande movimento in continua mutazione, creando situazioni temporanee, scene in un gioco di incontri che risponde di volta in volta a circostanze specifiche: il numero di spettatori, il loro modo di interagire o il momento del giorno in cui questi incontri avvengono».

Questo si legge sul sito delle OGR¹³, riaperte il 30 settembre 2017 come luogo d'arte multidisciplinare ad opera della Fondazione bancaria CRT con un investimento di 90 milioni di Euro su 20.000 mq di superficie e con la creazione di 150 posti di lavoro, sotto la guida del Direttore Generale Massimo Lapucci e del Direttore artistico Nicola Ricciardi, curatore e critico d'arte contemporanea. Il cosiddetto Big Bang inaugurale ha comportato in dicembre una Festa della Danza multi-stilistica di-

9. Cfr. Gilles Clément, *Manifeste du tiers paysage*, Sens & Tonka, Paris 2014 (ed. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005), online: http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf (u.v. 1/8/2018).

10. Cfr. Luca Cerizza, *Linee. Prove tecniche di evaporazione dell'oggetto artistico*, supplemento al «Manifesto», 3 febbraio 2018; contiene anche *Per un nuovo modello produttivo* a firma Tino Sehgal, un box biografico, *Danza e musica invadono i musei*, e disegni dell'artista Diego Perrone.

11. Il Bauman Institute ospita la collezione di tutti gli scritti editi e inediti di Zygmunt Bauman (cfr. <https://baumaninstitute.leeds.ac.uk/>, u.v. 1/8/2018).

12. Per conoscere le attività, i bandi e le *call* presenti sul sito di COORPI, cfr. <http://www.coorpi.org/article.php/2017100518403998> (u.v. 1/8/2018).

13. Per conoscere il profilo e i programmi delle Officine Grandi Riparazioni di Torino, cfr. <http://www.ogrtorino.it/events/tino-sehgal-curated-by-luca-cerizza> (u.v. 1/8/2018).

sposta da Blanca Li¹⁴, coreo-regista spagnola globalizzata, nota per il glamour trasversale a più arti, alla moda e al cinema, amica e collaboratrice di Jean-Paul Gaultier, Stella McCartney e Pedro Almodovar, innamorata dell'hip hop e dei flash mob.

Sehgal si è caratterizzato per i suoi lavori che non producono alcun oggetto, ma fanno incontrare la gente sul terreno del “*making art*” in modo interattivo, come riflessione sulle relazioni e sull'ambiente, sulla società e sulla produzione, oltre che sulla ricezione passiva delle opere d'arte da parte del pubblico. I prodotti/non prodotti dell'artista, le sue “situazioni costruite”, sono stati invitati a Documenta XIII di Kassel, al Guggenheim Museum di New York, alla Tate Modern di Londra nella Turbin Hall, pure ex spazio industriale (*These Associations*, 2012). Alla Biennale di Venezia del 2005 Sehgal ha presentato *This is so contemporary*, con i guardiani che canticchiavano il titolo; al Museum of Contemporary Art di Chicago nel 2007 ha allestito *Kiss*, per tante coppie che rivivevano abbracci appassionati *d'après* Gustav Klimt e Auguste Rodin. Nel suo percorso, accanto a studi di scienze economiche a Berlino, quanto alla danza, si fanno notare la frequentazione della Folkwang University of the Arts/Folkwang Universität der Künste a Essen, la collaborazione con Jérôme Bel e Xavier Le Roy, contestatori dei modi e dei sistemi della produzione culturale/artistica da dentro il sistema, la creazione di *Twenty Minutes for the Twentieth Century* (1999) per i Ballets C. de la B.¹⁵ di Alain Platel, omaggio ai grandi innovatori del secolo scorso tra danza e teatro. Guardando alle arti visive e tecnologiche non mancano nel suo cammino riferimenti a opere altrui, ai video di Bruce Nauman e Dan Graham (*Instead of allowing some things to raise up to your face dancing bruce and dan and other things*) e anche ai Manga giapponesi (*An Lee*) per la serie a più mani *No Ghost Just A Shell* concepita dagli artisti francesi Philippe Parreno e Pierre Huyghe. Sehgal è famoso per le polemiche che suscita nel suo agire artistico e che è lecito chiedersi se e quanto siano benvenute per la sua fama e quanto siano a lui gradite. Nel 2015 al Festival di Santarcangelo di Romagna ha creato scandalo con la performance “urinaria” *Untitled* del 2000, un solo maschile che indossa come costume il nudo – così il corpo sarebbe spogliato da ogni riferimento temporale ed estetico – e che ripercorre gli ultimi cent'anni della danza, con chiare allusioni a grandi figure del Novecento tra cui Vaslav Nijinsky, Isadora Duncan, Pina Bausch, Merce Cunningham. Alla fine il danzatore – al festival romagnolo erano due, Frank Willens e Boris Charmatz – si porta le mani al sesso, per lasciar uscire un getto di liquido-pipì lanciato in alto verso la propria bocca e pronunciare la frase *Je suis Fontaine*, che rimanda inevitabilmente all'orinatoio-fontana di Marcel Duchamp, icona dell'avanguardia novecentesca. L'allora direttrice/curatrice artistica del festival Silvia Bottiroli difese l'opera dagli attacchi “moralisti” e “moralisti” con una lunghissima lettera di argomentazioni ampie e

14. Per notizie su Blanca Li e sulle sue molteplici iniziative e produzioni, cfr. il sito ufficiale della coreografa: <http://www.blancali.com/> (u.v. 1/8/2018).

15. Per ogni informazione sui Ballets C. de la B. fondati da Alain Platel, cfr. il sito ufficiale della compagnia: <http://www.lesballetscdela.be/en/> (u.v. 1/8/2018).

puntuali¹⁶.

Per completare il quadro di una personalità d'artista spregiudicato nel miglior senso del termine, durante un incontro pubblico alle OGR il 4 febbraio 2018 Sehgal ha argutamente sostenuto che i musei, inventati nel puritano contesto britannico per contrastare l'ubriachezza maschile nei week end trascorsi al pub, dando al popolo un'alternativa per intrattenere l'intera famiglia e stabilendo un galateo di fruizione ben educata e più elevata, vanno oggi rivissuti superandone l'origine e i modi di uso.

Virgilio Sieni

Virgilio Sieni (Firenze, 1958), allievo di Traut Streiff Faggioni¹⁷, portatrice dell'impronta dell'Ausdruckstanz, poi praticante di arti marziali/spirituali orientali in Giappone, forte di studi di architettura e belle arti, è danzatore e coreografo-artista, direttore di compagnia, motore di corpi e pensatore della danza.

Nel solco delle sue sapienti danze di condivisione, allo Spazio MRF, nella parte al momento agibile, protetta dalla pioggia, ha coordinato «un'azione artistica collettiva, che [...] si svolge simbolicamente negli spazi della più grande ex-fabbrica cittadina». Parole dell'artista che si possono leggere sul suo sito, dove si spiega ancora:

Nel 1945, a pochi giorni dalla Liberazione, gli italiani poterono festeggiare un Primo Maggio di libertà e di pace. *Torino Ballo 1945_Grande Cammino Popolare* è un'azione corale [...] che coinvolge più di 100 performer e cittadini di tutte le età. L'evento è proposto in occasione della Festa del Lavoro e dei Lavoratori 2018 nello Spazio MRF, luogo simbolo delle trasformazioni urbane, ex stabilimento Fiat nel quartiere Mirafiori. Frammenti coreografici, risultato di alcune settimane di prove intensive, riflettono la memoria e il futuro di luoghi e persone, in una rivisitazione de *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo, esposto per la prima volta a Torino nel 1902. Un momento di ritrovo popolare, un luogo condiviso e abitato da una comunità del gesto che torna a essere 'polis', mettendosi in cammino.¹⁸

Questo 1° maggio "altro" a Mirafiori, inedito per Torino, è nato nell'ambito del progetto 'La Città Nuova-Giovani, lavoro e comunità in cammino' promosso da Associazione DIDEE-arti e comunicazione di retroterra montessoriano (presidente Maria Chiara Raviola), insieme con Associazione Filieradarte, che si dedica a progetti di utilità sociale tramite la danza educativa e di comunità (è membro dell'Associazione nazionale D.E.S. e dell'AICS, sigla sportiva e ricreativa già legata al Partito Socialista Italiano), Associazione Merkurio-servizi musica, volta a sperimentare nuove forme di coinvolgimento del pubblico, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini e Associazione Almaterra, che nasce da azioni positive per le donne migranti. Il sostegno della Compagnia di San Paolo e il contributo della

16. Cfr. "Un uomo si piscia in bocca in piazza": la risposta della direttrice artistica di Santarcangelo, Silvia Bottioli, sul "caso" (untitled) (2000) di Tino Sehgal, in «Zero», online: <https://zero.eu/magazine/un-uomo-si-piscia-in-bocca-santarcangelo-risposta-polemiche/?lang=en> (u.v. 1/8/2018).

17. Su Traut Streiff Faggioni cfr. le informazioni e i documenti consultabili nel sito internet della Mediateca Toscana: http://www.mediatecatoscana.it/archivi_tematici_traut.html (u.v. 1/8/2018).

18. Cfr. Le note relative all'evento pubblicate online: <http://www.virgilioieni.it/torino-spazio-mirafiori-mrf-torino-ballo-1945-grande-cammino-popolare-1-maggio-2018/> (u.v. 1/8/2018).

Regione Piemonte, l'unica del Nord a Presidenza PD, ha permesso la 'corealizzazione' del progetto con la Compagnia Virgilio Sieni, Centro nazionale di produzione sui linguaggi del corpo e della danza, Accademia sull'arte del gesto, in collaborazione con Università degli Studi di Torino, TjF-Torino Jazz Festival diretto da Giorgio Li Calzi, scelto dal nuovo governo 5 Stelle cittadino per sostituire Stefano Zenni (Michele Rabbia era alle percussioni batteria live), Spazio Mirafiori MRF, Fondazione Merz, ex centrale termica della fabbrica di automobili Lancia, che ha ospitato la sera del 1° maggio *I doveri del corpo*.

Si è trattato alla Merz di una "lezione agita" sui doveri del cittadino, la relazione con "ogni uno", di fatto una concreta, dettagliata, chiara dimostrazione altamente tecnica e del tutto amichevole sull'atto/arte del camminare cosciente. Parti in causa del progetto 1° maggio anche il Museo del '900-Museo della Resistenza (anime il direttore Alessandro Bollo e Maria Rita Fabris) che fa da link tra numerosi enti e centri studi cittadini antifascisti, e Oltre le Quinte Novara, che lavora alla creazione di eventi di arti performative e di comunità nonché sulla formazione, curando i modi per elaborare poi un approccio professionale. Un misto complesso di nuove realtà e di emanazioni di "vecchie" organizzazioni di sinistra tuttora operative sul territorio con un nuovo profilo, agendo nel solco dell'ormai abituale mix di pubblico e di privato. Un sacrilegio il 1° maggio nella non più fabbrica, mentre intanto si svolgeva il corteo tradizionale nel centro di Torino con il Presidente PD della Regione Sergio Ciamparino e la Sindaca 5 Stelle Chiara Appendino, una sfilata comprensiva tra l'altro, auspice l'ambasciata del paese caraibico, della rappresentanza colorata del Circo Nazionale Cubano, Circuba, in quel momento di scena a Torino? O un'occupazione civile, istituzionale, di una terra desolata, senza più cuore né anima, dopo la morte della classe operaia? Giovani che ancora non hanno un lavoro o sono precari, migranti che lo vorrebbero, se sarà accolta la loro domanda d'asilo, anziani che non ce l'hanno più. Se manca il lavoro, se il lavoro è flessibile, limitato, perduto, o se è telelavoro, il tempo di vita non è più scandito dal modello del passato, che separava tempo di lavoro e tempo libero per sé, ma si dilata e diventa aperto al gesto artistico, riempito di nuovi significati e nuove attitudini. L'obiettivo quindi non è il prodotto artistico, ma il gesto artistico, da cui nessuno è escluso, dove "nessuno resta indietro" – riferisce Claudia Apostolo, giornalista RAI a Torino, da decenni praticante di danza, che ha vissuto l'evento – e tutti sono accolti. Il corpo normale diventa corpo politico in spazi civili, non nati per lo spettacolo.

Il 1° maggio 2017, va ricordato, Virgilio Sieni l'aveva agito con *Cammino popolare – un respiro comune*, ipotizzato come petizione a favore del diritto al lavoro (alla *call* avevano risposto oltre cento candidati) alla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano¹⁹, nome al centro di un altro nodo ideologico tra passato e presente, visto l'antico schieramento dell'editore guevarista con l'internazionalismo,

19. Sul 1° maggio di Virgilio Sieni alla Fondazione Feltrinelli, cfr. <http://fondazionefeltrinelli.it/eventi/cammino-popolare/> (u.v. 1/8/2018).

che gli aveva persino fatto immaginare la Sicilia come una Cuba bis nel Mediterraneo. Il bisogno partecipativo è del resto evidente nel clima odierno di solitudine e di caduta delle appartenenze ideologiche, anzi di affermazione della loro scomparsa, dopo le tragedie connesse alle utopie del secolo breve²⁰.

Sieni nel torinese

Quanto all'area torinese, in precedenza Sieni aveva debuttato con una sua danza comunitaria alla Reggia della Venaria, tesoro di Casa Savoia recuperato all'arte (*Altissima povertà* realizzato nella Galleria Grande o di Diana, ampio corridoio finestrato su due lati e pavimentato a scacchiera in bianco e nero, nel 2016) a cui presero parte persone dagli 8 agli 80 anni, con gli astanti in movimento intorno, il confine segnato da linee rosse poste a terra. Aveva poi bissato nell'aprile successivo per la Biennale Democrazia 2017 nella sede del Palazzo Civico del Comune capoluogo e poi con una tappa anche a Novara nel Salone dell'Arengo del Palazzo Comunale duecentesco, sulla musica dal vivo di Roberto Cecchetto.

A Torino si tenne, in collaborazione con La Piattaforma-La Città Nuova, anche un momento di riflessione con lo stesso Sieni a colloquio con lo storico dell'arte Tomaso Montanari sul tema dell'interazione dei corpi nello spazio delle città e nella dimensione contemporanea. L'arte si sostituisce alla politica? Fa politica? Una nuova politica? Polis vissuta *versus* "democrazia della rete", virtuale? Democrazia diretta *versus* rappresentativa? Domande legittime, viste le prese di posizione pubbliche sulla gestione della cultura di Montanari e la stagione politica/anti-partitica disintermediata attuale.

Virgilio Sieni

La compagnia, il format partecipato, la direzione artistica

Nel frattempo altre città avevano accolto il *format* di danza democratica di Virgilio Sieni²¹; spiccano, a cominciare dal titolo, *La cittadinanza del corpo* a Palazzo Te di Mantova nel 2016 e il coevo *I Cenacoli Fiorentini#6* nella sua stessa città, dove ha sede stabile e dirige le attività della sua compagnia e del centro coreografico alla Goldonetta.

Sul versante professionistico la compagnia Virgilio Sieni è stata invitata in spazi museali, come nel caso di *Quintetti sul nero*, inteso come «mappa in cui dispiegare l'infinito che si origina dal gesto» – così recita la scheda sul sito del gruppo – montato con cinque interpreti collaboratori, prodotto dal Festival delle Nazioni, presentato al Museo Burri di Città di Castello nel 2015.

L'artista toscano era stato chiamato intanto alla testa della Biennale Danza di Venezia, che ha guidato dal 2014 al 2016, connotandola con azioni danzate diffuse nelle piazze e nelle architetture

20. Cfr. Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York 1994 (ed. it. *Il secolo breve*, trad. di B. Lotti, Rizzoli, Milano 1995).

21. Cfr. Virgilio Sieni, *La Città Nuova*, Maschietto Editore, Firenze 2016.

cittadine, oltre a dar vita a laboratori/colleghi formativi mirati. Venezia ha rappresentato per Sieni il sito ideale in cui dispiegare tutto il suo universo poetico, orgogliosamente coerente, sia nella zona spettacoli sia nella zona college sia nella zona performance all'aperto nei campi. Apprezzato per questa coerenza o criticato per la fluidità dei confini tra le zone di cui sopra, ha avuto occasione per allestire un proprio grande evento, del tutto rappresentativo del suo neo-umanesimo di nobili ascendenze culturali. Di sua mano infatti, nel 2014, il Teatro alle Tese dell'Arsenale aveva ospitato il *Vangelo secondo Matteo*, un affresco pasoliniano²² composto da 27 quadri coreografici, organizzati per tre cicli di nove ed elaborati in sei regioni italiane: *Annunciazione*, *Battesimo*, *Ultima Cena*, *Stabat Mater*, *Crocifissione*, tutti affidati alla corporeità di persone senza training professionale. Per questa opera-*tableau vivant* (ma Sieni non ama questa analogia per indicare i suoi lavori) il sostegno è venuto dalla Fondazione Prada, che già era stata partner di Sieni per *Il fiore delle mille e una notte*, ideato guardando al film di Pier Paolo Pasolini, monumento di italianità veggente, al Teatro Comunale di Ferrara (1998).

La chiara fama guadagnata e consolidata, che rappresenta un traguardo per l'artista, ma anche per la danza come disciplina d'arte, varrà a Virgilio Sieni incarichi e riconoscimenti importanti per sé e, a catena, per la sua compagnia.

Nel 2018 Sieni è stato poi protagonista di un focus a Bologna, dove al Teatro Comunale ha proposto con la sua compagnia un nuovo *Petruška* stravinskiano – dopo il precedente successo della sua *Sagra della primavera* aumentata – come metafora dell'origine dell'uomo in una dimensione di passaggio, tra umano e disumano, abbinandolo con *Chukrum* su musica di Giacinto Scelsi. Oltre a ciò ha condotto, in collaborazione con ERT-Emilia Romagna Teatro Fondazione e con Virgilio Sieni-Centro Nazionale di produzione sui linguaggi del corpo e della danza, un progetto laboratoriale, *Il mondo salvato dai Pulcinella*, per cittadini di tutte le età e provenienze aperto poi al pubblico presso il Salone del Podestà di Palazzo Re Enzo a Bologna.

Intanto, tra il 2017 e il 2018 *Pulcinella_Quartet*, per la propria compagnia di “trovatori di gesti”, era in tour tra Milano, Civitanova Marche, Firenze, ecc.

L'estate 2018 ha visto il coreografo attivare a Firenze la serie di manifestazioni *Nuovi Cantieri Culturali Isolotto #2*, prolungamento ideale del suo solo *Isolotto*²³, dopo che a luglio al Festival Kilowatt di Sansepolcro aveva ri-proposto il suo solo sulle *Variazioni Goldberg* bachiane e un lavoro collettivo, con non professionisti, dedicato a Piero della Francesca, *Ballo 1450-Resurrezione*.

A lato, in occasione di Kilowatt, un convegno su *La natura del gesto* con Rodolfo Sacchettini e Andrea Porcheddu, critici sintonici con Sieni, con il filosofo ed editore Maurizio Zanardi, l'architetto

22. Cfr. Andrea Porcheddu, *Il Vangelo secondo Sieni commuove Venezia*, in «Linkiesta», 17 luglio 2014, online: <https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2014/07/17/il-vangelo-secondo-sieni-commuove-venezias/21635/> (u.v. 1/8/2018).

23. Sui *Nuovi Cantieri Culturali Isolotto #2* di Virgilio Sieni, cfr. <http://www.virgilioieni.it/schede/isolotto-copy/> (u.v. 1/8/2018).

Riccardo Blimer, lo storico Mario Bencivenni.

Giorgio Porcheddu ha evocato le pubblicazioni dell'editore Ghigo Maschietto che hanno dato conto puntualmente del percorso di Sieni²⁴, da Arles e Siena nel 2001 con madri e figlie a San Gimignano, in cinque luoghi privati nel 2010, a Marsiglia l'anno dopo e così via, pubblicando una serie di quaderni²⁵, tra cui *La trasmissione del gesto* nel 2009 e *La Città Nuova* nel 2016, l'anno di Venaria, Mantova e Firenze-Cenacoli. Gli strumenti di comunicazione, esposizione di una prassi, documentazione e riflessione sono parte dell'operatività diretta di Sieni stesso, che dialoga con osservatori scelti e non delega a osservatori professionali ascrivibili all'area danza il fiancheggiamento culturale del suo fare. I critici di danza sono invece invitati a prendere parte alle sue azioni comunitarie, sia quelli che hanno alle spalle una qualche esperienza attiva sia quelli che potrebbero scoprire finalmente dal di dentro come funziona "la fabbrica della danza".

Le tematiche del camminare, danzare, esplorare, condividere, sono le stesse per i professionisti e i non professionisti. Cosa che divide le opinioni degli "osservatori professionali", alcuni sostenitori convinti di questo doppio binario sieniano, altri dubbiosi sul rischio che siano messi sullo stesso piano spettacoli e performance, creazioni per la compagnia d'autore e camminate per la gente "qualunque", che si finirebbe per considerare anch'esse come spettacolo. Uno spettacolo che però non sarebbe tale, mancando della qualità rifinita che ci si attende – per convenzione – appunto da uno spettacolo. La serialità nei fili immaginativi ricorrenti che ispirano Sieni rende fitto e denso il suo produrre, senza curarsi dell'eventuale rischio di ripetizione o forse al contrario nutrendosene e traendone vantaggio. Viviamo nell'epoca seriale, su tutti i nostri device. Ora anche live.

Sieni, con la sua attenzione al popolo, dalle merlettaie ai calzolai alle badanti, e alla polis indagata nei luoghi d'arte e di incontro, risulterebbe dunque essere il più italiano dei nostri artisti del corpo sapiente, nel DNA dal sapore antico, dal pregio unico. L'arte per lui dovrebbe essere un dono, non un consumo turistico, ritrovando una vicinanza autentica alle origini. Il suo argomentare poetico, libero da obblighi sintattici stringenti e da usi consueti della lingua, si distingue per un'intonazione automitopietica, a volte profetica, che seduce o respinge. Per averne un assaggio si veda l'introduzione di Sieni stesso, avvolto in un manto azzurro, da un loggiato del Palazzo Comunale fiorentino in testa a *Divina Commedia–Ballo 1265, Inferno_Purgatorio_Paradiso*, che Rai 5 ha trasmesso per intero a fine dicembre 2015, purtroppo non più visibile su Rai Play, dove figura nella categoria "teatro". Curiosamente, forse? In effetti, c'è musica, le percussioni di Michele Rabbia, ma non è uno spettacolo musicale; c'è danza, ma non è, a rigor di termini, uno spettacolo di danza. Teatro, nella stesura dei palinsesti, è

24. Per un elenco completo delle pubblicazioni di Virgilio Sieni, cfr. <http://www.virgiliozioni.it/pubblicazioni/> e <http://www.sienidanza.it/pubbl.asp> (u.v. 1/8/2018).

25. Per i quaderni relativi ai lavori di Virgilio Sieni, cfr. <http://www.maschiettoeditore.com/wordpress/categoria-prodotto/collana-il-gesto-2/> (u.v. 1/8/2018).

una parola-ombrello, buona a tutti gli usi, che taglia corto sulla questione. In proposito sul sito della Compagnia Virgilio Sieni si legge:

Virgilio Sieni incontra la *Divina Commedia* in occasione del 750esimo anniversario della nascita di Dante Alighieri. *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* diventano le stazioni di un viaggio iniziatico scandito dalla misura della terzina dantesca dispersa nelle articolazioni del corpo. Il Salone dei Cinquecento si trasforma in una selva umana di oltre cento interpreti. Danzatori e cittadini di ogni età - in cammino tra le epoche con passo dolente, sospeso e rivelatore - tracciano un itinerario spirituale in cui la danza spoglia l'uomo dalla materia vestendolo di forma.

I migranti, nodo di cruciale attualità, sono protagonisti in trasparenza, così come il *pathosformel*²⁶, che cola nelle immagini archetipiche presenti e/o evocate dal/nel luogo stesso.

Va detto che Sieni, sentinella delle epoche, è sempre stato tra i più attenti ai modi dei tempi che ha attraversato²⁷; se oggi usa nei suoi titoli segni di interpunzione tipici del linguaggio dei computer, ieri ha condiviso le scene del nuovo teatro, con il suo gruppo Parco Butterfly, a fianco degli allora Magazzini Criminali – erano i primi anni Settanta – di Federico Tiezzi, Marion d'Amburgo e Sandro Lombardi, e poi si è dedicato a topoi italiani come Pinocchio e Pulcinella²⁸. Anche il russo Petrouchka, che gli è caro, ha radici nella Commedia dell'Arte Italiana, come si sa. Dal 2007 l'Accademia del Gesto, ai Cantieri Goldonetta nati nel 2003, incorpora tutta l'esperienza di tanti lustri di attività, dalla danza con il padre (*Ossò*) a quella con la sua maestra (Elsa De Fanti²⁹, in *Tristi Tropicci*). I lavori sulla danza sillabica e il gesto sciamanico, sulla fiaba³⁰, su archetipi come il funambolo, sul *De rerum natura* di Lucrezio, e l'incisivo *Sonate Bach, di fronte al dolore degli altri*, su massacri e tragedie dei nostri tempi globali, hanno preceduto e accompagnato la fase attuale della creatività e dell'estetica sieniana che si è dispiegata su più di tre decenni³¹, coinvolgendo nello sguardo posato su questo corpus di opere studiosi come Vito Di Bernardi e Francesco Giomi (*Tristi Tropicci*) e filosofi come Giorgio Agamben (*La natura delle cose*)³².

Parole chiave per Sieni: piazza, palazzo, agorà, luoghi di scambio carichi di memoria, beni culturali da reinventare e riusare da parte della gente, *in corpore vili*, quella gente che oggi è pura immagine su cellulari e tablet, quegli italiani *d'antan*, “brava gente”, muratori, contadini, artigiani, generosi e accoglienti, di cui si avverte acuta la nostalgia, cittadini di un mondo che appare migliore di quello

26. Cfr. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966 (ed. or. Lipsia-Berlin 1932).

27. Cfr. Andrea Porcheddu, *Il corpo fragile. Virgilio Sieni/Ritratti*, in «Altrevelocità», online: <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/14/doppiozero-teatri-presenti/133/il-corpo-fragile-virgilio-sieni-ritratti.html> (u.v. 1/8/2018).

28. Nel 1990 il Teatro Ponchielli di Cremona produsse un *Apollon Musagète* e un *Pulcinella* di Virgilio Sieni nell'ambito del Progetto Neoclassico ideato da Marinella Guatterini.

29. Cfr. Silvio Paolini Merlo, *Le pioniere della nuova danza italiana*, ABEditore, Milano 2016.

30. Cfr. Andrea Nanni, *Anatomia della fiaba, Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002.

31. Sul lungo e articolato percorso artistico di Virgilio Sieni, online: http://www.virgiliosieni.it/wp-content/uploads/2015/09/CV_Virgilio_Sieni.pdf (u.v. 1/8/2018).

32. Cfr. Virgilio Sieni – Giorgio Agamben, *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze 2011.

odierno produttivista, frettoloso, dove si fotografa prima di vedere, si visitano i musei il più rapidamente possibile, non si comunica più con il gesto e il contatto. E ancora sono utili alcune altre parole di chiara intenzione: gratuità, molteplicità, speranza di poter riapprendere posture e movimenti organici, umani, pre-industriali.

Sieni a Mirafiori

Tornando a Mirafiori, per un impegno di grande portata come *Ballo1945_Grande Cammino Popolare* hanno collaborato con il coreo-regista più assistenti: Giulia Mureddu della Compagnia Virgilio Sieni, e – con base a Torino – Francesca Cola, Tommaso Serratore, Aldo Rendina, Aldo Torta e Gabriella Cerritelli; la consulenza artistica contava su Andrea Maggiora. Il primo incontro con chi ha risposto all'apposita call si è svolto il 17 marzo al Polo del '900. A proposito del senso del progetto, nella chiamata si precisava: «non è quello di costruire uno spettacolo, ma di proporre un'esperienza condivisa intorno all'idea di cittadinanza. Bambini, giovani, adulti e anziani, danzatori professionisti e persone comuni diventano qui membra di un unico corpo politico, consapevole del passato, pronto a sperimentare fisicamente il presente e a proiettarsi verso il futuro»³³. Una mano tesa, uno sguardo, un abbraccio sono indicati come gli elementi essenziali della condivisione. I laboratori successivi con le persone selezionate avrebbero in seguito avuto luogo dal 26 marzo.

Testimonianze

Virgilio Sieni, dichiarazione ufficiale

Quanto a Sieni, ha detto del suo *Grande adagio popolare* torinese multietnico e solidale, dove nessuno deve restare escluso, nell'immenso spazio di Mirafiori:

La pratica della condivisione, come del riconoscersi nell'altro, divengono una mappa tattile e percettiva per elaborare strategie personali tra la consapevolezza rivolta al corpo e la scoperta di uno spazio comune manipolato dalla tattilità, lo sguardo, la gravità, la prossimità, il corpo agito e osservato: capacità biologiche e naturali dell'uomo che in questa esperienza si ritrovano intorno al senso del rito, generato e condiviso dalla comunità, e del gioco, rinegoziando le semplici cose attraverso la densità e l'orizzontalità del respiro. Persone che prendono atto della necessità di sapersi, di vivere a pieno il senso del corpo politico necessario alla vita partecipativa. L'azione richiede di acquisire una tattilità sapienziale verso l'altro e far sì che tutto il gruppo si sposti secondo l'energia degli individui. Ballo che è allo stesso tempo cammino comune, frequentazione di luoghi che tornano a essere agorà, viaggio che sa d'impresa condivisa, pratiche che disvelano spazi rigenerati, "illuminazioni" e memorie che si incontrano, vivere lo stupore dal quale si origina il gesto.

33. Sugli intenti del progetto partecipato di Sieni, cfr. <http://www.lapiattaforma.eu/27-appuntamenti/187-call-torino-ballo-1945> (u.v. 1/8/2018).

Virgilio Sieni è abituato a esprimersi in un linguaggio che può apparire criptico, intricato, troppo denso, ma la gente che il coreografo sa coinvolgere ne è conquistata nel momento in cui traduce abilmente in pratica la teoria. Anche e soprattutto quando invita a «mettersi in cammino verso la creazione di una comunità del gesto che torna ad essere Polis»³⁴. Il suo *Quarto Stato*, una fiumana, dove lui stesso – come una sorta di attivatore Guru – era in posizione centrale capeggiando la testa della camminata, ha originato un evento, al quale il pubblico, tra cui anche ex sindacalisti FIAT, ha potuto assistere free su prenotazione.

Aldo Rendina, assistente di Virgilio Sieni e memoria interna

Aldo Rendina, danzatore e coreografo, che ha collaborato come assistente alle azioni disposte da Sieni sia alla Reggia di Venaria, prima occasione di lavoro con il coreografo previa riunione preliminare per fare conoscenza, sia poi al Comune di Torino, una ripresa di alcune fasi della Venaria, con il pubblico itinerante nei vari spazi del Palazzo Municipale abitati dalla danza e poi ancora a Mirafiori, dove è stato chiamato a collaborare fin dall'inizio dell'operazione, è un valido testimone dall'interno in prima persona.

Rendina ricorda che Sieni, nel caso del *Ballo* nell'area di MRF, che comportava un numero di partecipanti più elevato che alla Venaria (120) e per la maggior parte meno esperti, individuati tramite passa parola – oltre che dall'Associazione DIDEE-Polo del '900 con la call pubblicata sul proprio sito – ha dato inizio al lavoro presentandolo personalmente, introducendo il progetto nel suo profilo specifico, evidenziando «le istanze del corpo, degli incontri tra corpi, delle differenze, dell'organicità, dell'umanità». Si è trattato di «riconquistare un luogo produttivo di beni materiali riconvertendolo alla produzione di gesto» – Rendina riferisce – attivando lo scambio del movimento tramite «la curiosità rispetto al lavoro poetico». Gli assistenti di Sieni hanno svolto, secondo Rendina, un «ruolo di memoria rispetto a ciò che lui creava sul momento, aiutandosi a preservarla eventualmente anche con la videocamera. Il compito da svolgere era quello di mantenere “una certa aria”, in modo da entrare in un “tempo differente” a partire dal contatto, dalla fiducia, dall'attesa, dal gesto non virtuosistico, il gesto del vivere comune, quello che si vede nella pittura del Cinquecento e del Seicento. Più che la precisione del gesto contava il riconoscimento del compito sottostante». Per MRF il processo di allestimento, senza musica, è stato più breve dei precedenti appuntamenti civili torinesi, con la presenza del coreografo all'inizio, a metà e alla fine del percorso. L'approccio di Sieni è stato «istintivo, sensitivo, rapido» – dichiara Rendina. A ogni assistente sono stati assegnati dei gruppi, uno, nel caso di Rendina, con partecipanti volontari di età uniforme, mediamente quarantenni, o al massimo due, più o meno numerosi quanto ai componenti. Serratore si è occupato di due gruppi, con giovani e richiedenti asilo.

34. Cfr. Claudia Allasia, *Con torinesi e migranti prende vita il 1° maggio all'ex Fiat Mirafiori il Quarto Stato di Pellizza*, in «La Repubblica», 11 aprile 2018.

Le prove, con un tracciato diverso per ogni gruppo, si sono svolte con cadenza settimanale, registrando la frequenza regolare dei partecipanti. Le sequenze da gestire sono state numerate. Non si è improvvisato, attenendosi invece alla traccia fissata. «Il senso si trova nel fare, nello stare, nel gesto consapevole, da vivere, non da performare, cogliendone l'emotività» – rimarca ancora Rendina a proposito degli intenti di Sieni. Solo i danzatori professionisti coinvolti e gli assistenti hanno ricevuto un compenso.

Chiara Castellazzi e figlia, performer per Sieni a MRF

Chiara Castellazzi, formata alla danza classica e contemporanea, critico di danza, attualmente del «Corriere della Sera» nella redazione torinese, ideatrice di progetti internazionali di interazione tra le arti ospitati nei programmi del Balletto Teatro di Torino alla Lavanderia a Vapore di Collegno, Centro Coreografico Regionale del Piemonte, e alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, votata all'arte contemporanea, ha preso parte al *Ballo* di Mirafiori ordito da Virgilio Sieni insieme alla figlia, studentessa di Architettura, già allieva presso la scuola di Susanna Egri e praticante di danza contemporanea e di Gaga³⁵.

Passando attraverso le varie tappe del percorso verso l'inedito 1° maggio nella deserta fabbrica torinese storicamente identificata con la FIAT, madre e figlia hanno preso parte alle prove – durante un mese e mezzo e con sette appuntamenti fissati a cadenza settimanale (di contro ai cinque mesi impiegati per l'*Altissima povertà* della Venaria Reale) presso il Teatro Ragazzi³⁶, la palestra del Liceo Primo Levi, il Museo-Polo del '900, l'Hangar 25, per approdare infine alla sessione plenaria nel luogo designato per il grande *Ballo* in presenza di Sieni. «Volendo», affermano Chiara e la figlia, «ai partecipanti era consentito prendere appunti. Dopo la prova corale complessiva, gli assistenti - ogni gruppo aveva il suo coach – hanno riorganizzato tutto il materiale sulla base della struttura data, senza possibilità di alternative. Quanto al nostro gruppo, il coordinatore di appoggio era Tommaso Serratore; e, salvo una bimba piccola, l'unica cui è stato richiesto di improvvisare sotto gli occhi di Sieni, che ha subito regolato la coreografia, è stata Ester Fogliano». La caratteristica di esperienza dall'interno, condivisa con la figlia e con tutti gli altri, è stata la motivazione per Chiara Castellazzi a «partecipare senza giudicare», uscendo dal ruolo usuale/tradizionale di critico-sguardo esterno. Tutt'altra cosa è vivere il dispositivo e le procedure con un riscontro diretto, in prima persona, decidendo di esperire in/su se stessi la «democrazia del gesto» affermata da Sieni. «La sua teorizzazione potrebbe suonare come un'intellettualizzazione, afferma Chiara Casellazzi, «ma, senza mettere in campo aspettative particolari e con il desiderio di vivere un'esperienza familiare e comunitaria, il mio sguardo si è aperto a nuovi

35. Su modi e pratiche di Gaga, tecnica di movimento ideata e promossa dal coreografo israeliano Ohad Naharin, cfr. <http://gagapeople.com/english/ohad-naharin/> (u.v. 1/8/2018).

36. Sulle attività del Teatro Ragazzi di Torino, cfr. <http://casateatroragazzi.it/>, <http://www.fondazionetrg.it/> (u.v. 1/8/2018).

orizzonti, anche rispetto al metro di paragone dell'evento di Venaria, retroterra iconografico assai diverso da Mirafiori, ora «fabbrica di azioni sul tema della cittadinanza, riappropriazione di una terra di nessuno». «Presso i partecipanti queste pratiche fisiche danno agli *amateurs* maggiore consapevolezza del corpo e del gesto e forniscono spunti di riflessione sul corpo personale e sul corpo sociale», riscontra Castellazzi. «Non conta la capacità, ma l'esserci, sentire l'emozione degli astanti», aggiunge la coppia madre-figlia.

Daniela Pagani, performer per Virgilio Sieni e Tino Sehgal

Daniela Pagani, con una formazione in ginnastica artistica, nuoto sincronizzato e danza contemporanea di varia espressione, performer (Inside/Off-Mosaico Danza di Natalia Casorati) e formatrice, ideatrice di laboratori per ragazzi e disabili, ha preso parte a entrambe le esperienze con Sieni e Sehgal.

Dal novembre 2017, secondo la sua testimonianza offerta a chi scrive, una cinquantina di persone selezionate sono state affidate ad assistenti di fiducia di Sehgal per lavorare su “situazioni costruite” con materiali come la voce, il movimento e l'interazione. Obiettivo: creare un gruppo coeso e libero di esprimersi, anche individualmente, da attivare nella navata ex binario 1 delle OGR torinesi, tramite turnazione, nel periodo della mostra/azione vivente, nel febbraio-marzo 2018. Al prezzo simbolico di 1€ un vasto numero di persone – non poche ritornate più volte – ha potuto scegliere, stando in un punto a piacere della navata o muovendosi tra gli interpreti/performer per quanto tempo visitare “la messa in scena”/mostra. Coreograficamente, le azioni erano semplici, camminata lenta, corsa, gioco di cellule umane composte da tre/quattro persone a geometria variabile o conglomerato dell'intero gruppo a sciame, in un rapporto dinamico di sguardi e rincorse. La relazione tra performer poteva comprendere un bacio prolungato, *Kiss*, o una comunicazione interpersonale sonora, *Untitled*, come nel cosiddetto *beatboxing*, sorta di percussione vocale praticata usualmente, spesso sulla base di schemi, nella cultura musicale afroamericana e hip hop. Gli interpreti potevano anche incarnare una “configurazione”, assumendo una posizione, cioè stando a terra, seduti o in piedi, e dicendo a voce alta in inglese frasi sul tema della tecnologia e della perdita di umanità. Ad esempio, di Martin Heidegger: «Thus we ask now even if the old rootedness is being lost in this age, may not a new ground be created out of which humans nature and all of their works can flourish even in the technological age». O di Hannah Arendt da *The Human Condition*: «Today we have begun to create natural processes of our own and instead of surrounding the world with defenses against nature's elementary forces we have channeled these forces into the world itself».

Inoltre Tino Sehgal ha chiesto a tutti gli interpreti di relazionarsi direttamente con una persona scelta tra il pubblico per raccontargli una storia, vera, del proprio vissuto personale. Chi scrive è stata avvicinata da un performer con un racconto sussurrato all'orecchio circa il suo motorino e sua madre quando era ragazzo. Dopo il racconto, l'interprete rientrava nel gruppo lasciando una traccia

“personale” a chi l’aveva ascoltato. Secondo Pagani

La particolarità del lavoro di Sehgal è questo essere parte dal gruppo, della fatica fisica e mentale dello stare insieme, accordarsi e ascoltarsi, in un contesto in cui la condizione umana appare sempre più solitaria e connessa in modo prevalentemente virtuale. Il contatto diretto, la relazione che dovrebbe essere la più “facile”, diventa allora un’azione poetica. L’unicità di ciascuna o ciascuno, sacra, mutevole e speciale, emerge in modo specifico attraverso il racconto e diventa una sorta di rivelazione, di contatto, di apertura. Questa apertura è percepita e compresa dal pubblico, come dimostra il fatto che molte persone sono tornate più di una volta a vedere e ad ascoltare *These Associations*, quasi si trattasse di uno spazio abitabile: di esperienza, di pausa, di cura, di comunicazione silenziosa, di riconciliazione reciproca tra umani e umane oltre il senso di estraneità.

Schegge di vita, di letture, di rapporti, di esistenze individuali diventano dunque opera corale in costante mutamento.

Daniela Pagani è stata coinvolta anche nella preparazione del *Quarto Stato* a Mirafiori da fine marzo, prendendo parte a un percorso di esplorazione dei significati del gesto e di riflessione sul corpo personale e il corpo sociale.

Afferma Pagani:

Il cammino di una massa che prende possesso di un luogo, il gruppo che si muove compatto riunendo e accogliendo le differenze risulta una ‘coreografia’ efficiente quando il focus è aiutare e farsi aiutare e quando il gesto diventa necessario ed efficace per creare una relazione tra i corpi.

La stasi, dove accade, è il risultato di un profondo ascolto corale di bisogno di stare fermi per poi ripartire, magari con un’altra qualità personale e “sociale”. Non si pensa al progresso, al produrre o all’incedere verso una meta prefigurata, ma ad un’azione coraggiosa verso nuovi posizionamenti, accettando l’imprevisto e osservando gli altri per non sentirsi soli [...] Il senso del progetto, infatti, non è di costruire uno spettacolo, ma di proporre un’esperienza condivisa intorno all’idea che, in questo mondo contemporaneo che viviamo, lo stare insieme in un’azione di “supporto & supporto” crea una dialettica interessante tra le persone le quali poi, da questa esperienza “sentono” di più. Si tratta di un processo educativo di risveglio dei corpi e di risveglio delle coscienze.

I danzatori professionisti, gli assistenti, coinvolti nella massa in movimento a Mirafiori, sarebbero impiegati, secondo Pagani, per superare con la loro esperienza le aporie dei volontari, che intervengono a titolo gratuito, rispetto a un approfondimento e a una maggior possibilità di rischio di un lavoro che deve comunque diventare spettacolare (anche se non spettacolo), corrispondendo al compito assegnato e al gusto estetico del coreografo, che ha sovrinteso alle prove tre volte durante i lavori di allestimento dell’opera, valendosi intanto di collaboratori professionali di provata capacità nell’aderire a quanto richiesto.

Emanuele Enria, performer per Tino Sehgal

Emanuele Enria, docente di metodo Feldenkreis, formato alla *contact improvisation*, collaboratore del festival di *contact tango* di Wuppertal, contributor della mostra *Equilibrium* al Museo Ferragamo a Firenze, ha esperimento con entusiasmo il progetto di Sehgal per le OGR.

Ha riferito a chi scrive dei colloqui di selezione per l'allestimento di *These Associations*, che già facevano in qualche misura parte della futura performance negli spazi maestosi delle OGR.

Bisogna raccontare qualcosa. Qualcosa davanti agli altri mentre credi di essere "valutato", sotto le cure di Cora Gianolla, producer di Sehgal: ti si sta valutando o ti si sta trasmettendo? Scopri che rimanere dentro quest'ambiguità può avere del meraviglioso.

I performer prescelti saranno tutti pagati, professionisti e non. Qualcosa di non usuale, quasi "spiazzante" a fronte di un impegno nell'arte partecipata spesso non riconosciuto nell'attuale sistema sociale. Il lavoro nel periodo dell'esposizione si è svolto ogni settimana dal giovedì alla domenica per otto ore al giorno. C'è chi partecipava ogni giorno per quattro ore, chi per otto, chi per meno giorni, variando la sua presenza al bisogno.

Continua la sua testimonianza Enria, che è stato subito accolto nel gruppo e ha quindi seguito gli incontri di preparazione con le assistenti di Sehgal, una italo-svizzera e una brasiliana, la prima volta di 5 ore, e poi altre quattro volte di 4/5 ore:

Nuove date e nuovi incontri. Si aggiunge materiale: si inizia a cantare, muoversi insieme, correre, fermarsi, osservare, guardarsi, rallentare e altro ancora. Qualcuno sa le regole del gioco? Te lo chiedi spesso. Persino quando canti frasi staccate, ne ripeti alcune singole parole, le allunghi, le accorci come se anche loro dovessero fare i conti con le velocità dell'incedere della vita.

Durante i due mesi abbondanti di performance, alcuni di noi nemmeno avranno bisogno di sapere che le frasi che si dicono e odono sono estrapolate da pensieri di Annah Arendt e Martin Heidegger³⁷. Non c'è mai bisogno di sapere troppo. Non te ne accorgerai fino all'ultimo giorno di performance. A proposito: e l'intonazione? Assorbi una misteriosa fiducia che arriverà così, per trasmissione dentro lo spazio che stai occupando.

Tino Sehgal è arrivato due giorni prima dell'inaugurazione della mostra. «Il processo è andato avanti» ricorda Enria, ma, inaspettatamente, anche con lui presente, quella sua «ricetta magica senza ingredienti scritti continua a non essere fissata. Devi continuare a regolarti tu, ovvero noi, ovvero ogni membro che costituisce parte attiva della performance». Passo passo si arriva all'azione pubblica: «Ed eccoci in scena» ricorda Emanuele Enria «nemmeno quel giorno sai se conosci la ricetta. Ognuno di noi, a suo modo e con i suoi tempi, capirà che Tino ha creato delle regole invisibili del gioco dentro il quale ti muoverai, canterai, improvviserai, senza mai sapere bene quali siano. Un atto di grazia, in cui tutto accadrà, per trasmissione. E poi c'è l'uso dello spazio: sfondata la quarta parete, una volta che lo spettatore può attraversarti, stendersi, venire persino lì in mezzo a lavorare, ogni momento potrebbe riservarti delle sorprese, delle risposte, dei silenzi, degli imbarazzi».

37. Cfr. Wolfram Eilenberger, *Zeit der Zauberer. Das Große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929*, Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart 2018 (ed. it. *Il tempo degli stregoni, 1919-1929. Le vite straordinarie di quattro filosofi e l'ultima rivoluzione del pensiero*, trad. di F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2018).

Sehgal e Sieni

Spettacolo/non spettacolo

Arte/prodotto

Sono molte le questioni aperte se si mettono in risonanza i lavori di cui sopra di Sieni e Sehgal. Arte plastica o arte danzaria? Chi la supporta? Chi la riceve? Chi la elabora e la motiva? I curatori o i coreografi o i coreo-drammaturghi? Solo la critica disciplinare in senso stretto, che rivendica la sua disciplinarietà, se ne preoccupa e affligge ancora.

A quale politica culturale e produttiva ascrivere queste produzioni? A quale economia appartengono? Questioni volentieri sottaciute in nome del fatto che si tratta di arte e che l'arte parla da sé, direttamente ai fruitori. L'arte sarebbe un "discorso" a cui il potere attribuisce valore di verità, secondo l'intendimento chiaramente enunciato da Foucault³⁸ circa appunto i discorsi, le affermazioni cariche di significato. Sottotraccia, per le opere performative, fanno testo le ragioni personali, istituzionali, economiche, di politica culturale, mentre la sovrastruttura conclamata bada alle ragioni artistiche ed estetiche, quelle che si preferisce far emergere in primo piano. Poco importa se le opere piacciono o meno, e in che misura, al pubblico e alla critica, come si usava dire un tempo con formula onnicomprensiva. Posto che il critico come autorità deputata a emettere giudizi di valore sui contenuti e sulle forme, sull'etica e sull'estetica dell'opera, si ritrova qui di fronte alla messa in discussione dell'opera stessa e quindi necessariamente anche del proprio ruolo, sembra più opportuno porsi dal punto di vista di "analisti professionali", conoscitori dello stato dell'arte comparando propositi ed esiti e, faccenda niente affatto secondaria, del suo mercato.

Quanto alla danza, nel caso di Sieni, quella frontale-spettacolo e quella relazionale-non spettacolo ma atto democratico sono affiancate - fermo restando che il coreografo è giustamente retribuito in entrambi i casi- e si rafforzano reciprocamente sul mercato dell'arte del corpo in performance. Il dialogo del gesto in atto con i luoghi dell'arte, richiamandosi a una italianità doc della cultura pittorico-architettonica della più alta tradizione e all'umanesimo rinascimentale in epoca post-moderna, aumenta il valore di mercato dell'opera relazionale. La solitudine del cittadino globale trova sollievo nello stare insieme, ponendosi nelle mani di un artista illuminato, sincronizzandosi con altri suoi simili/diversi in quella che potrebbe somigliare a una *class action*. In alternativa ai musei o ai palazzi, Sieni può operare anche in un tempio del «terzo paesaggio»³⁹ come appunto Mirafiori a Torino.

Sehgal invece non ha una compagnia. Vende opere-azioni che non lascino traccia registrata, chie-

38. Cfr. Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Gallimard, Paris 1976 (ed. it. *La volontà di sapere*, trad. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1978).

39. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0*, Laterza, Bari-Roma 2018, in particolare il cap. 4.5.3 dedicato a *Terzo paesaggio*.

dedo al compratore di firmare un contratto che gli lascia questa libertà rara di non consentire a registrare immagini, come artista conscio di vivere in una società debordante di foto, video, schermi, icone. Sieni ha, come si è detto, una compagnia che produce e vende spettacoli e, oltre a ciò, concepisce azioni performate su commissione.

In che relazione stanno le coreografie per la compagnia e le azioni coreografate per non professionisti? Nel Salone dei Cinquecento a Firenze le due tipologie hanno convissuto. Sieni vende sul mercato della danza-arte sia il suo format comunitario ad alto tasso socio-etico-spirituale sia le produzioni per danzatori professionali. C'è – va detto – continuità ideologica tra le une e le altre nel dipanare il filo di una intensissima operosità su temi contigui e concatenati che Sieni rivisita alacramente senza soste. Dai primi anni 2000, Sehgal ha montato lavori che incorporano persone che definisce “*players*” o “*interpreters*” sulla base di canovacci orchestrati sul movimento, il canto, la conversazione tra loro stessi e con i “*viewers*”. Politicamente, e artisticamente, è convinto che il sistema attuale di produzione e consumo di massa sia insostenibile dal punto di vista dell'ambiente e della società. I suoi prodotti artistici, effimeri e intangibili, mirano quindi a indicare un sistema di valori umani alternativi, basato sull'energia, l'azione, l'incontro e poi sui ricordi, le tracce di memoria, frutto dell'impegno in queste esperienze condivise. L'obiettivo dichiarato di Sehgal sembra paradossale. Produrre e rendere profittevole un'arte immateriale, che non si concretizza in opere durevoli. Tino Sehgal non autorizza alcuna documentazione, perché «ne ha bisogno solo quell'arte che è davvero effimera», mentre il suo lavoro – afferma deciso – potrà «essere mostrato nuovamente per decine e centinaia di anni»:

Come posso produrre ciò che è nulla e qualcosa allo stesso tempo, e come posso ricavare entrate da questo?» si chiede, aggiungendo che «oggi abbiamo tanti prodotti materiali che diventano controproducenti, ma abbiamo sempre bisogno di produrre cose perché abbiamo bisogno di un reddito. E allora, cos'altro potremmo produrre?»⁴⁰

L'ipotesi di fondo da parte dell'artista e la ricezione dei suoi lavori, positiva o negativa, di adesione o di rifiuto, nel caso di Sehgal, non ha presupposti dubbi o poco chiari o equivocabili a monte. Le sue parole d'ordine sono: messa in discussione della riproducibilità, ma non della redditività; e forte soggettività reattiva, ruolo attivo degli interpreti/players nell'esperienza estetica, pathos governato e catarsi, economia esperienziale, mostra/anti-mostra come medium per creare una comunità temporanea.

Conclusion

Sintetizzando, in comune Sieni e Sehgal hanno entrambi un'attitudine poetica/coreopolitica, spiritualmente rigenerativa per Sieni, astutamente alternativa per Sehgal. Sieni è figlio di un paese come l'Italia, che porta tuttora impresse nella sua cultura stigmati ideologiche importanti, tra cui quella

40. Cfr. la scheda di presentazione pubblicata sul sito internet del MOMA, nella sezione «MOMA learning»: *Kiss di Tino Sehgal*, online: https://www.moma.org/learn/moma_learning/tino-sehgal-kiss-2003 (u.v. 1/8/2018).

umanitario-sociale di sinistra e quella comunitaria cristiano-cattolica. Entrambe postulano un'adesione di intelletto e sentimento, una condivisione di idee e pratiche, una comunicazione diretta in loco tra persone vere in vista di un'autorealizzazione autentica e non selfie-istica e narcisisticamente performante, come nel mondo tecnologizzato attuale. L'arte di Sieni e di Sehgal è lungi dall'arte pubblica, che rinvia a un ambito ideologico di destra, vissuto in epoca fascista, e dall'arte collettiva, che rimanda invece alla sinistra e alle sue concezioni educative delle masse. Sehgal è figlio di una cultura neo-liberale post-coloniale globalizzata, cinica, dominata dal mercato selvaggio di cose, idee, sentimenti, gettati alla rinfusa e senza riferimento a valori morali condivisi dalla gente, ma mirata solo all'individuo, *homo consumans*, da parte di chi governa le leve della "grande rete", economicamente e tecnologicamente, istante per istante, un magma esplosivo contro cui occorre reagire lucidamente ben al di là del colpo su colpo soggettivo in base all'istinto su Facebook o su Twitter, con l'aggressività animale primaria di cui ogni persona connessa è portatrice, in potenza o in atto. Il rischio di anti-democrazia, di democrazia autoritaria senza contraddittorio è infatti costante e sempre più allarmante. I monologhi in diretta e le *fake news*, o "verità alternative" su FB lo provano.

Suscitare consapevolezza, discutere le leggi dominanti universali del mercato disumanizzante, che tutto reifica, è la preoccupazione sia di Sieni sia di Sehgal, quantunque manifestata in modi diversi, ferma restando ovviamente un'autocentratura che è strumento indispensabile perché l'artista possa prodursi e affermarsi come tale nel mondo. Sarebbe fuori luogo criticare il fatto che ricevano una remunerazione, più o meno consistente, per il loro lavoro di produttori di eventi artistici. L'artista che voglia essere riconosciuto come tale, che voglia vivere della sua arte, non può prescindere dal mercato, dal fatto che i suoi prodotti siano comprati, mostrati, valutati come arte nel proprio tempo. Arte che oggi si serve della presenza viva del corpo come antidoto alla virtualità, sia esso un corpo che danza o che parla o che canta o che disegna, o suona, ma comunque agisce nel mondo concreto. Non vi è nel ricevere compensi in denaro in cambio del saper fare arte alcuno scandalo. Se l'opera di arte non fosse spendibile, sarebbe il frutto di un'attività personale piacevole del tempo libero. Pari a quella di chiunque inventi e crei qualcosa per il proprio diletto. Diventa arte in quanto ha mercato e c'è chi paga, i privati o la mano pubblica, perché sia posta in essere e in mostra, nei luoghi del teatro e nei luoghi dell'arte. Anche una banca può finanziare questo genere di agire artistico di stampo anti-capitalistico. Tutto fa parte di un sistema che sanamente, per la disperazione degli oppositori estremisti e nichilisti, contiene anche i suoi anticorpi. Non si tratta dunque di stabilire, da parte degli addetti ai lavori, cioè i critici suppostamente neutrali e dotati di superiori strumenti di decodificazione e lettura delle opere, se i coreografi/artisti che il mercato accoglie ed elegge siano buoni o cattivi, e quanto, se siano i migliori o meno, né se il sistema di supporti da cui traggono nutrimento sia perfettamente trasparente, in quanto l'apoliticità non esiste. Si tratta di guardare lucidamente se i propositi corrispondono alle opere, ideate indubbiamente da professionisti capaci, e se le opere presentate siano in grado di "parlare" di sé, di chi

le vedrà, del mondo da cui provengono e in cui si collocano. I critici avveduti sono in grado di farlo. Quanto al pubblico partecipante, viene soddisfatta la profonda aspirazione a non limitarsi ad assistere; e pure il pubblico assistente, che sceglie di esserci, è coinvolto in una presenza all'evento reattiva e complice.

Concludendo circa i due casi torinesi esemplari di cui si è detto, nel dialogo della propria arte con il mercato e con il pubblico, Sieni sarebbe un autore “buonista”, persino neorealista, al modo del nostro migliore cinema, nella sua concezione di artista della cittadinanza positiva, che valorizza il lato umano della gente, l'antica *gens italica*, inserendosi in un mercato che dalla danza deborda nell'arte di genere performativo, un campo più accogliente e più ricco del teatro, mentre Sehgal sarebbe artista anti-sistema nel sistema, che di certo il sistema lo conosce e lo sfrutta spregiudicatamente, nella sua intenzione di scardinare a proprio favore il mercato e le usanze del mercato dell'arte, forte delle nozioni che ha appreso nella sua formazione in economia e di tutta la strumentazione di danzatore-performer di cui è in possesso. Sieni guarda alla mitologia umanistica pre-globalizzazione, in cerca di un *homo novus* e di una *civitas nova*, che rianimi quel grande passato italiano, glorioso e colto, e insieme popolare e genuino; Sehgal guarda alla crisi del postmodernismo contemporaneo, alla messa in pratica di un antiproduttivismo salutare, riflessivo, decondizionante dal neoliberalismo postcoloniale imposto a tutti con obbligo di consenso. Che fortunatamente non funzionerà mai appieno finché si eserciti il pensiero critico, a scanso di nuove dittature, politiche e artistiche.

Bibliografia

- AA.VV., *Re:Search_ Dance Dramaturgy*, a cura di Anghiari Dance Hub e Workspace Ricerca X, Prinp Editore, 2017.
- Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele di Stefano*, in Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003, pp. 216-226.
- Acca, Fabio – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Ravenna 2018.
- Allasia, Claudia, *Con torinesi e migranti prende vita il 1° maggio all'ex Fiat Mirafiori il Quarto Stato di Pellizza*, in «La Repubblica», 11 aprile 2018.
- Allasia, Claudia, *Manuale aperto di animazione teatrale*, Musolini, 1976, ora Allasia, Claudia, *Teorie e Modi del Corpo*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1984.
- Arielli, Emanuele, *Farsi piacere, La costruzione del gusto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016.
- Baudrillard, Jean, *La sparizione dell'arte*, a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano 2015.
- Baudrillard, Jean, *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris 1997 (ed. it. *Il complotto dell'arte*, trad. di L. Frausin Guarino, SE, Milano 2013).
- *Be SpectACTive!*, <http://www.bespectactive.eu/>.

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1991).
- Bianchi, Paola, *Corpo politico. Distopia del gesto, utopia del movimento*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2013.
- Bollo, Alessandro (a cura di), *Le politiche per lo "sviluppo del pubblico" tra Piemonte ed Europa*, Osservatorio Culturale del Piemonte, online: http://www.ocp.piemonte.it/doc/altri/audience_21.06.2017_ocp.pdf (u.v. 1/8/2018).
- Briand, Michel (a cura di), *Corps (in)croyables*, Centre national de la danse, Pantin/Paris 2017.
- Cerizza, Luca, *Linee. Prove tecniche di evaporazione dell'oggetto artistico*, supplemento al «Manifesto», 3 febbraio 2018.
- Clément, Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, Sens & Tonka, Paris 2014 (trad. it. *Manifesto del terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005), online: http://www.gillesclement.com/fichiers/_tierspaypublications_92045_manifeste_du_tiers_paysage.pdf (u.v. 1/8/2018).
- Cools, Guy, *Imaginatives Bodies, Dialogues in Performance Practices*, Antennae Valiz, Amsterdam 2016, online: <http://www.ricercax.com/en/> (u.v. 1/8/2018).
- Cvejic, Bojana (a cura di), *"Rétrospective" by Xavier Le Roy*, Les presses du réel, Dijon 2014.
- D'Adamo, Ada (a cura di), *Chiedi al tuo corpo, La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*, Ephemeria, Macerata 2017.
- De Marinis, Marco – Guccini, Gerardo – Longhi, Claudio – Mango, Lorenzo *et al.*, *Brainstorming sulla scrittura: scenica, drammatica, performativa*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2, 2013.
- Doglio, Vittoria – Vaccarino, Elisa, *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma 1993.
- Eilenberger, Wolfram, *Zeit der Zauberer. Das Große Jahrzehnt der Philosophie 1919-1929*, Klett-Cotta-Verlag, Stuttgart 2018 (ed. it. *Il tempo degli stregoni, 1919-1929. Le vite straordinarie di quattro filosofi e l'ultima rivoluzione del pensiero*, trad. di F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2018).
- Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976 (ed. it. *La volontà di sapere*, trad. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1978).
- Franco, Susanne – Nordera, Marina, *I discorsi della danza, Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet Libreria-De Agostini, Torino-Novara 2005.
- Gimpel, Jean, *Contre l'art et les artistes ou la naissance d'une religion*, Editions du Seuil, Paris 1968 (ed. it. *Contro l'arte e contro gli artisti, nascita di una religione*, trad. di L. Magrini, Bollati Boringhieri, Milano 1970).
- Goldberg, Roselee, *Performance Art: from Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 1988.
- Guatterini, Marinella, *Discorsi sulla danza*, Ubulibri, Milano 1994.
- Guatterini, Marinella, *La parola alla danza*, Ubulibri, Milano 1991.

- Hobsbawm, Eric, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Pantheon Books-Random House, New York 1994 (ed. it. *Il secolo breve*, trad. di B. Lotti, Rizzoli, Milano 1995).
- Leigh Foster, Susan – Lepecki, André – Fabião, Eleonora – Phelan, Peggy, *Move: Choreographing You, Art and Dance since the 1960s*, Hayward Gallery, London 2011.
- Lepecki, André, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Routledge, New York 2016.
- Mango, Lorenzo, *La scena della perdita, il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Edizioni Kappa, Roma 1987.
- Mazzaglia, Rossella, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto-Napoli 2015.
- Mu, Chiara – Martore, Paolo (a cura di), *Performance ART*, Castelvecchi, Roma 2018.
- Nanni, Andrea, *Anatomia della fiaba, Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002.
- Paolini Merlo, Silvio, *Le pioniere della nuova danza italiana*, ABEditore, Milano 2016.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel 900*, Laterza, Bari 2004.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018.
- Senatore, Ambra, *La danza d'autore, Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet Universitaria-De Agostini, Novara 2007.
- Sieni, Virgilio, *La Città Nuova*, Maschietto Editore, Firenze 2016.
- Sieni, Virgilio – Agamben, Giorgio, *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze 2011.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, C.H. Beck Verlag, München 1918-1933 (trad. it. *Il tramonto dell'occidente: lineamenti di una morfologia della storia*, Longanesi, Milano 1981).
- Tafuri, Clemente – Beronio, David, *Teatro Akropolis, Testimonianze ricerca azioni*, AkropolisLibri, Genova 2018.
- Tomassini, Stefano, *Danza e partecipazione. Gilles Jobin e la realtà virtuale immersiva*, in «Artribune», 28 maggio 2018, online: <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2018/05/gilles-jobin-arsenic-losanna/> (u.v.: 1/8/2018).
- Tomassini, Stefano, *Tempo fermo, Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.
- Tomassini, Stefano – Giuliano, Daniela, *Davanti alla gioia: spettatori in anticipo e istruzioni per l'uso*, in *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, Catalogo di Biennale Danza-College, Venezia 2013.
- Tufnell, Miranda – Crickmay, Chris, *Body, Space, Image*, Virago Press, London 1990.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, trad. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966 (ed. or. Lipsia-Berlin 1932).

Ariadne Mikou

The Dynamics of an Expanding Friendship. Community Making in the Streets of Porto Marghera

Introduction

Earlier this year, during a recently established dance festival¹ in Sicily, the Italian dance scholar and historian Alessandro Pontremoli made an attempt to classify the current scene of dance as a theatre form into three aesthetic landscapes:

- the “museal”; the one that refers to the notion of museum as a place of collection and memory and it may include the reconstructions of historic dance works
- a second landscape that embraces recognizable dance material derived from the traditions of Western theatre dance and
- a third landscape that comprises less recognizable choreographic practices that challenge the conventional definition of dance.²

In the last one, as Pontremoli claims, there is a direct association to Gilles Clement’s *The Third Landscape*, which refers to

the sum of space left over by man to landscape evolution – to nature alone. Included in this category are left behind (délaissé) urban or rural sites, transitional spaces, neglected land (friches), swamps, moors, peat bogs, but also roadsides, shores, railroad embankments [...].³

The unattended nature that grows in the marginalized and neglected areas around human constructions is characterized by diversity and unconstrained evolution, and in Pontremoli’s classifica-

1. The festival is called *ConFormazioni. Festival di Danza e Linguaggi Contemporanei* and it was first established in 2017.

2. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Memoria e Trasmissione*, in *ConFormazioni. Festival di Danza e Linguaggi Contemporanei*, Palermo, online: <https://www.facebook.com/FestivalConFormazioni/videos/169004380402295/> (Accessed July 15, 2018).

3. Gilles Clement, *The Third Landscape*, online: <http://www.gillesclement.com/art-454-tit-The-Third-Landscape> (Accessed July 15, 2018).

tion, Clement's *Third Landscape* is employed in order to contain coexisting and diverse choreographic practices whose experimental character is key to the evolution of the dance field.

The *Third Dance Landscape* is an unbound and liquid territory where the concept of choreography is problematized through transgressive and difficult-to-classify choreographic practices⁴. More specifically, the *Third Dance Landscape* contains paradigms of choreographic practices that challenge our perception of dance by «exhausting»⁵ the concept of movement and the traditional aesthetics of the dancing body. Conceptual choreographic practices⁶, such as those by Alessandro Sciarroni and Silvia Gribaudo as far as it concerns Italy, but also several projects of community dance, compose and contaminate the diverse and heterogeneous territory of the *Third Dance Landscape*. Somewhere in-between the horizontal choreographic topographies, community dance mutually informs and is being informed by the dance landscapes of today. Examples include: the cathartic slow falling devised by the British choreographer Rosemary Lee for *Melt Down* (2011) as a response to the death of loved ones; the choreographic projects of Charlotte Spencer, such as *Is This a Waste Land?* (2017) and *Walking Stories* (2013), which bind individuals in the course of score-based performances; the corporeal compositions of Italian choreographer Virgilio Sieni, which are based on the architecture of the gesture (a. o. *Agora*, 2010-2013; *La Cittadinanza del Corpo*, 2016) and the embodiment of failure and success against established aesthetic norms in Jerome Bel's *Gala* (2015). These are only few of the examples that make evident the diversity of community dance at an international level and its dialogue with the *Third Dance Landscape*. Everyday bodies and alternative sites become the core material of these choreographic practices that bind dancing communities temporarily or for the long term.

Besides its artistic character, community dance is also associated to a demand – undoubtedly urgent – for inclusivity or leisure inside educational or recreational contexts⁷. Community dance scholar and principal investigator of the Dance for Parkinson's project, Sara Houston, defines community dance as «an educational practice, a life-empowering formula, an artistic outlet, an enjoyable pastime or even several of these definitions at the same time»⁸. For instance, in the British context, where community dance has been supported financially, institutionally and academically approximately since the 1970s, community dance is defined as a movement practice that opens dance to non-professionals and becomes accessible to them. Through relational values such as «focus on participation, collaborative

4. The third landscape is «il territorio che mette in evidenza il problema di definire coreografie i fenomeni più trasgressivi e difficilmente classificabili». Alessandro Pontremoli, *La Danza 2.0. Paesaggi Coreografici del Nuovo Millennio*, Bari-Roma, Laterza 2018, p. 111.

5. Cfr. André Lepcki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York, Routledge, 2006.

6. «Molta di questa danza è stata definita concettuale e le è stata attribuita una condizione subculturale non molto diversa da quella degli esponenti della medesima corrente operante nel modo dell'arte visuale». Alessandro Pontremoli, *La Danza 2.0. Paesaggi Coreografici del Nuovo Millennio*, cit., p. 114.

7. Diane Amans (edited by), *An Introduction To Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2017.

8. Sara Houston, *Dance in the Community*, in Diane Amans (edited by), *An Introduction To Community Dance Practice*, cit., p. 12.

relationships, inclusive practice, opportunities for positive experiences and celebration of diversity»⁹, dance is being democratized and disseminated to people who do not meet bodily, aesthetic, and in general conventional standards that are associated with the right to exercise dance as profession. The joy in the experience of dancing, and often its therapeutic potential, is both a driver and an outcome of community dance inside educational, recreational and artistic contexts.

Hovering between community dance and urban dance practice, *Mar Gh'era. Un secolo in corsa* (*Mar Gh'era*, 2017/18) is a choreographic event that merits attention as it has much to offer to our understanding of the *Third Dance Landscape* and its relationship with community dance. *Mar Gh'era* (fig. 1) is a promenade performance that managed to transform a neglected industrial site into a place of community bonding. The performing community that temporarily occupied this derelict site recalls Clement's landscape, which anarchically invades sites constructed by humans but left neglected. More specifically, *Mar Gh'era* is a project which was devised by the "non-mainstream"¹⁰ – to use once more Pontremoli's words, which are relevant to the concept of the *Third Dance Landscape* – Venetian choreographer Laura Boato. With a Degree in Philosophy and strong leadership skills, Boato is an acknowledged female choreographer and dance curator with a growing reputation. The movement language of *Mar Gh'era* – greatly informed by Boato's exposure to Western codified techniques and Somatics – contains strong corporeal imagery, pedestrian vocabulary and improvisation material in a state of continuous research and evolution. The *Mar Gh'era* project involved more than one hundred performers, along with an even larger audience (totalling 750 people on a rainy day!) and it took place in the almost abandoned site of the industrial zone of Porto Marghera (the Marghera Port at the outskirts of Venice). Although the participants of *Mar Gh'era* are a mixture of professional artists and everyday people exposed to performing arts (dance, music and singing) as a non-vocational activity, community building is not the goal or the outcome of an educational or recreational process, but the condition from which the creation process emerges by taking advantage of the dynamics of a growing and expanding friendship. Community building emerges out of the urgency to narrate the story of a place that has affected the past and the present, and which continues to shape the future of the community residing in the industrial site of Marghera.

Mar Gh'era. One hundred years compressed into one hundred minutes

On the occasion of the commemoration of the establishment of the industrial zone of Marghera one hundred years ago, a performing arts community was gradually built under the direction of the

9. Diane Amans (edited by), *An Introduction To Community Dance Practice*, cit., p. 9

10. The third landscape is «una riserva ai margini della cultura *mainstream*, dove diverse specie di artisti, esiliati, trascurati dal sistema, sperimentano e producono danza al di fuori degli schemi». Alessandro Pontremoli, *La Danza 2.0. Paesaggi Coreografici del Nuovo Millennio*, p. xi.



Figura 1 – *Mar Gh'era. Un secolo in corsa* (*Mar Gh'era*, 2017/18). Dir. Laura Boato. Photo by Michele Toniolo.

choreographer Laura Boato in order to celebrate the history and the yet-to-become of an urban site that has been very highly discussed by artists, authors and journalists, activists and politicians¹¹. The performance event, an urban promenade and inter-disciplinary performance, occupied artists as diverse as contemporary dance performers (Laboratorio Danza Contemporanea, Gruppo Contact Improvisation Venezia), *traceurs*¹² (Apta Parkour), musicians (Street Percussion Marghera, Istituto Comprensivo “Filippo Grimani”), actors (Farmacia Zoo:È) and singers (Coro Voci dal Mondo, StorieStorte). This human landscape has been a well-integrated mixture of multi-cultural and multi-ethnic groups that reside in Italy and native Italian dance students and professionals.

Marghera was a controversial site that contained the tension and the friction between the Venetian area that continues to be over-saturated by tourism and the need for industrialization. The choreographic event of *Mar Gh'era* (2017/18) is a project that reflects the history, the politics and the diversity of the anthropological fabric that inhabited this conflicting site. Around the 60s, almost fifty years since the construction of Marghera, which is currently nearly abandoned and half-demolished, the industrial

11. A few artistic and literature examples that have the Port of Marghera as a central focus include: the documentary film *The Last Firebrands* (by Manuela Pellarin – Enrico Soci, 2004); the research paper *La Rinascita Della Comunita Cittadina di Marghera* by Anthony Candiello (2007, online: <http://www.anthonycandiello.it/#articoli>); *Mortedison* (1973), a happening devised by Giovanni Rubino and Corrado Costa that was performed by workers who transported a crucified puppet wearing a gas mask during an actual strike in Marghera; the poems of Antonella Barina (*Madre Marghera 1967/2017*, Helvetia Editrice, Venezia, 2017) and Ferruccio Brugnaro; the film animation *El Mostro. La Coraggiosa Storia di Gabriele Bortolozzo* (2015) directed by Lucio Schiavon and Salvatore Restivo and many other Venetian artists such as the painter Emilio Vedova and the musician Luigi Nono.

12. *Traceurs* in French or *tracciatori* in Italian are the dancers who practice parkour.

zone encompassed «7 million square meters in size, 17 km of navigable canals, 24 km of waterfront, 32 km of roads, 117 km of railways, 200.000 Amperes of electrical power [...], 25.000 workers»¹³. As both an important national and international industrial site, the zone of Marghera has been a promise and a “praxis” – evidence – of available labour, but also a site full of risks that derived from the lack of or limited health insurance, the growing pollution and the illegal use of cancerous gas.

The promenade dance performance of *Mar Gh'era* unfolds across 2km long train tracks that traverse the industrial site of the port. A predefined and choreographic path across the Via dei Petroli corresponds in chronological order to the big events that shaped the site's history and its transition from a place of dreams to a place of nightmares. Through poetic means, such as corporeal movements, texts and sounds, the narration gradually unfolds. The opening scene, evoking the promise of the Industrial Revolution, celebrates a version of the Manifesto of Futurists adapted by the director and dramaturge Gianmarco Busetto who recites¹⁴: «We wish [...] to destroy the fake Venice that is full of gondolas and empty palaces [...] we wish [...] to destroy the Adriatic Sea»¹⁵. Busetto's text goes on to describe how the industrial site of Marghera was a place of concentrated hope for an improved way of living that would render people independent from nature's whims. Indeed, the transition from the unpredictable and nature-dependent labour to machine-based initially brought stability in financial income and benefits.

As the performance unfolds, the personal stories of the workers – their everyday lives, their working conditions, their first demonstrations, the cancer that hit both workers and residents – are heard or represented through a series of movement scenes. These are performed at times by large groups of performers – such as the one where all the dancers gather in order to recall the proletarian demonstrations that are depicted in Giuseppe Pellizza da Volpedo's *The Fourth Estate* (1901) or the scene in which dancers emulate the movement of the machine. At other times, the audience passes in front of intimate scenes of duets or smaller groups. The narration of the personal, yet political, reflects each individual associated with the site of Marghera. We hear: a song performed by the local female band *StorieStorte* and based on Italo Calvino's *Canzone Triste* (1958) about a couple who alternate their working shifts and thus never manage to meet; the story of a father who urges his son to study in order not to end up vomiting blood and dust due to working in the factory – a place that people gradually realise to be

13. Manuela Pellarin – Enrico Soci, *The Last Firebrands*, cit.

14. Marghera was born at the same time as the Manifesto of Futurists was written and the correspondence with the original manifesto is evident: «Why should we look behind us, when we have to break in the mysterious portals of the Impossible? Time and Space died yesterday» (Cfr. *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters [With an Initial Manifesto of Futurism by F.T. Marinetti]*, 1912, online: <https://www.bl.uk/collection-items/manifesto-of-futurism> (Accessed July 29, 2018). Marghera reflects the *zeitgeist* of an era that is concerned with the release from the burden of history and the making of space for the new.

15. «Noi vogliamo [...] distruggere la Venezia finta e vuota delle gondole e dei palazzi [...] noi vogliamo [...] rovinare il mare Adriatico» (Personal Communication with the choreographer).



Figura 2 – Performers in swimming suits sunbathing surrounded by silos and factories. Photo by Michele Toniolo.

an incubator of slow death; the songs of *Coro Voci dal Mondo*, which narrate left-wing lyrics about the first proletarian demonstrations in Marghera. We look at the choreographed paradox of a family in swimsuits sunbathing in the midst of the industrial and deeply polluted site, between the silos and the factories (fig. 2).

Text, songs and dance supplement each other in order to narrate the story of the site and by extension of the local people and more. Busetto claims that writing and speaking about Marghera is not only an action that concerns the local, but Italy as a whole, and it offers a point of view that is historic, political, anthropological and poetic¹⁶. In this embodied narration, Gabriele Bortolozzo, who is the person who, against all odds, first revealed the ecological and health scandal that happened in Marghera, receives a special mention. In the dedicated scene about his contribution, the use of the bicycle wheels is twofold (fig. 4): one concerns Bortolozzo's fatal accident in 1995 while he was riding his bicycle, and the other evokes his belief about collaborative spirit as found in the metaphor that one wheel cannot drive us anywhere unless there is at least another one¹⁷. Next, *StorieStorte* sing about the first trials that covered the scandal that Bortolozzo together with other workers attempted to bring to light, and which absolved the factories' managers until approximately 1998. As the narration proceeds

16. In Busetto's words: «scrivere di Marghera, della sua storia, non significava parlare solo di chi è nato e cresciuto qui: scrivere di Marghera significa parlare dell'Italia intera, da un punto di vista storico, politico, antropologico e poetico» (interview for the editing-in-process documentary).

17. Free translation from Italian: «una ruota sola non va da nessuna parte [...] ma quanto ci vuole a far partite un movimento?» (Personal Communication with the choreographer).

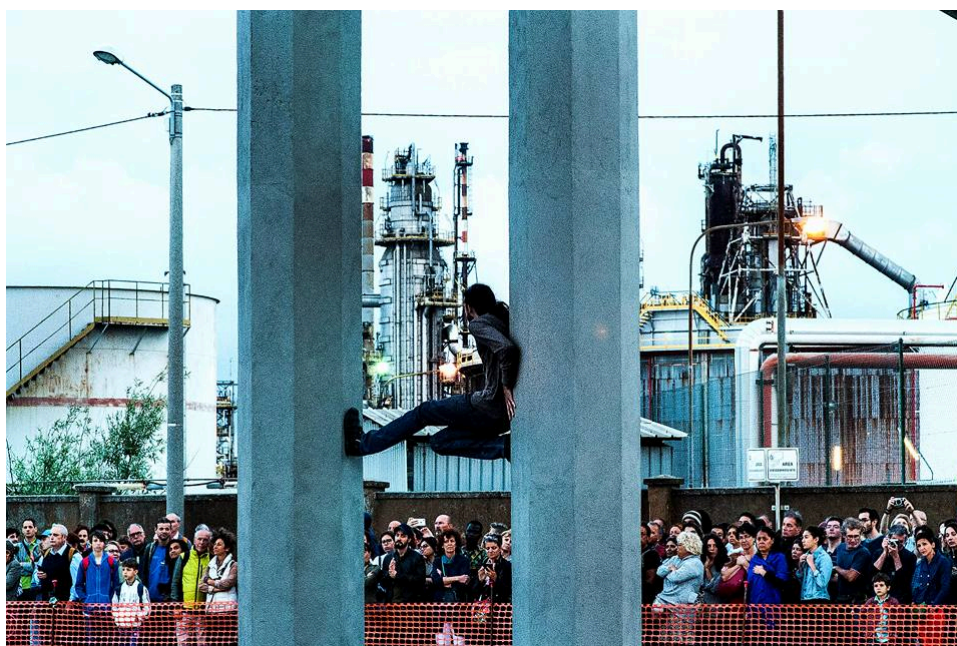


Figura 3 – The numerous audience gathered to attend the promenade performance. Photo by Michele Toniolo.

and gets closer to the present time, the story comes nearly to its end with the Dow Chemical accident, a large fire that occurred in 2002 and threatened to devastate even Venice. The end of the story about Marghera as an ambiguous site between life and death concludes with the solo performance of the dancer Carla Marazzato, and when a car passes over her body, an African pray of high energy is heard from afar.

Marazzato, still alive underneath the car, turns on a torch and a voice from a nearby out-of-order telephone box describes the Marghera of 2117 when nature (the *Third Landscape* of the introductory lines) has besieged the factories. The Marghera of 2117 is again beautiful, clean and unpolluted thanks to a successful ecological plan devised and applied by the repentant humanity; the lagoon is full of fish and nobody has cancer any more. The epilogue is totally unexpected. At the end of the walking journey which began in a heavy industrial landscape and which concludes next to the Venetian lagoon – there where nature reclaims its space and which looks almost like the vision of Marghera of 2117 –, the audience should have encountered a pregnant woman dancing to the sound of a lullaby and should have looked from afar at the illuminated Venice. But unexpected heavy rain cancels the pre-planned and pre-choreographed scene. The sudden rain brings total chaos and urges a cathartic and collective cry; nature together with dance performance creates a universe that participates in something powerful: a journey in which a community, performers and audience, begin to share a past and a present.



Figura 4 – The scene dedicated to Gabrielle Bortolozzo. Photo by Michele Toniolo

***Mar Gh'era* & the layers of community**

The performers of *Mar Gh'era* joined the choreographic experiment by responding numerously to a call for participants that was immediately spread from mouth to mouth or by spontaneously expressing their interest in the project. A series of observations around the characteristics of the performing community are worth discussing. These observations, which are derived from the following questions are helpful to understand what community dance is and/or what it could be:

- What is a dancing or dance community? What is community dance?
- How and why is a community built? How does it expand or contract?
- What does a community share? What do members of a community have in common? What binds a community together?

Much debate, especially in the British context, has been going on about segregating community dance as a separate category from the realm of professional dance. As Houston observes, community dance is commonly defined as a «participatory activity that is done by amateurs and often led by professionals»¹⁸. This segregation usually places professional dance on a high scale and it negatively affects the appreciation of dance performed by amateurs. When considering how fluid the borders between community and professional dance can be, this definition becomes quite problematic. Who

18. Sarah Houston, *Dance in the Community*, cit., p. 11.

are considered amateurs and who are defined as professionals? Maya Deren, a versatile figure of Avant-Garde film, who transgressed dance, poetry, writing and anthropology, makes a distinction between the professional and the amateur, emphasizing the fact that an amateur is one «who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity»¹⁹. Through this lens and taking into account the etymological root of the word amateur from the Latin verb “amare” (to love), a person who loves an activity or his/her profession can also be an amateur, although (s)he may receive compensation or not.

In the case of *Mar Gh'era*, all the participants, amateurs-as-professionals and professionals-as-amateurs, were un-paid²⁰, yet they were still enthusiastic about performing in this massive event. Due to the fact that receiving proper financial compensation is a major issue for those involved professionally in the Arts, there should be a greater need to join a community project that overcomes the necessity of livelihood. The commitment with *Mar Gh'era* began as an enjoyable leisure activity which ended up being nourished by deeper feelings and motivations. Gradually during the year long process, the participants started to feel part of the story of Marghera and responsible for the transmission of its story that often remains a social taboo. These participants gathered in order to demonstrate, through the form of an urban promenade performance, about the precarious possession of labour, the unequal and dangerous labour conditions and the raising of awareness about an impending ecological disaster. An urban promenade performance that is motivated by such urgencies shares a close affiliation to political marches and protests, and through this lens it has the potential to become political²¹. Dancer, scholar and social activist Randy Martin successfully argued that «dance's capacity to mobilize performers and audiences offers us an embodied model of politics in motion»²². The streets as urban spaces of circulation are places of concentrated polyphony and diversity, where political and social actions, and conflicts may take place. However, the choreographic path in the streets of Marghera is a soliciting of perambulation, a route-finding device through a mapped space and a traced history for the happening

19. Bruce R. McPherson (edited by), *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*, Documentext, New York 2005, p. 17.

20. The lack of compensation was not an intentional curatorial and choreographic choice, but it derived from the lack of available financial support.

21. For a full argumentation regarding the political dimension of dance, please consult Randy Martin's *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics* (Duke University Press, Durham, North Carolina & London 1998); Mark Franko's *Dance and the Political* in Franco, Susanne – Marina Nordera (Eds) *Dance Discourses: Keywords in Dance Research* (Routledge, London & New York 2007); Alexandra Kolb's *Dance and Politics* (P. Lang, Oxford-New York 2011); Stacey Prickett's *Embodied Politics: Dance, Protest and Identities* (Dance Books, Hampshire 2013). Furthermore, in *Choreographies of Protest*, Susan Leigh Forster examines from the perspective of the dance scholar the non-violent actions of physical intervention, such as sit-ins, walk-ins and pray-ins. She asks «what kind of significance and impact does the collection of bodies make in the midst of its social surround? How does the choreography theorize corporeal, individual, and social identity? [...] what do they (the bodies) share that allows them to move with one another?» (Susan Leigh Forster, *Choreographies of Protest* in «Theatre Journal», vol. 55, n. 3, 2003, pp. 395-412, p. 397, online: <https://www.jstor.org/stable/25069277>). This is a choreographic point of view in the analysis of social movements.

22. Randy Martin in Judith Hamera, *Dancing Communities: Performance, Difference, and the Connection in the Global City*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, p. 3.

of a poetic and peaceful demonstration. The community of mobile and mobilized spectators is empathetically engaged in the activation of the past, and history and future are constructed through their feet.

The corporeal story-telling of the architectural site of Marghera spans a time frame of 100 years and situates Marghera Port as a contradictory site. Not dissimilar to the Tamburi district of Taranto, the Ilva steel plant and other international cases²³, Marghera was a promise for a better future and yet it has been a site for slow death. Hundreds of people were employed in the factories of the industrial zones and also hundreds of them died from insufficient and carcinogenic working and living conditions. As the interviews for the editing-in-process documentary²⁴ of *Mar Ghèra* reveal, all the participants of the choreographic experiment had a relative, a family member or a friend who was a worker in Porto Marghera and had died due to cancer. The one hundred performers, empowered by a sort of increased “cultural citizenship”²⁵ and a shared empathy for the loss of their loved ones, were joined in order to celebrate the possibility to remember a story and to imagine and envision the yet-to-come social change that is driven by local and individual actions. Citizenship as the responsibility towards the environment and as the freedom to claim the social rights of the self and the other were the thrusting forces for this poetic demonstration²⁶.

Besides the common purpose of narration and peaceful demonstration that motivates the participants to gather together, there is an additional element that binds them together: the fact of being “local”. But, what does it mean to be “local” in a world of high mobility and a continuous flow of bodies? Anthropologist Arjun Appadurai contends in *Modernity At Large* that locality is ephemeral and not much concerned with spatial and geographical areas and borders. He views locality as «a complex phenomenological quality, constituted by a series of links between the sense of social immediacy, the technologies of interactivity, and the relativity of contexts»²⁷. Therefore, locality may be viewed as a process of building social bonds also through memories, public and private, that are being shared and created in a continuum of processes that take place in the present. Beppa Casarin, the director of *Coro Voci dal Mondo*, which participated in the project of *Mar Ghèra* (fig. 5), states that «making memory is to create common roots for the present and the future of all of us» (interview for the editing-in-process

23. I refer to cases such as the Chernobyl disaster (1986) in Ukraine, the mining disaster (1972) in Rhodesia, now named Zimbabwe, and others.

24. This is a documentary about the creation process and the final product of *Mar Ghèra*. *Un secolo in corsa* (2017/18) that was commissioned by the choreographer Laura Boato to film and theatre director Giulio Boato. The documentary is currently in the phase of editing.

25. Cfr. Nick Stevenson, *Cultural Citizenship: Cosmopolitan Questions*, Open University Press, Maidenhead 2003.

26. Other international projects that awake a sense of citizenship and incite civil dialogue and action are *Sparrow's End* (1997) by Jo Kreiter, a site-specific and community project in a public space frequented by drug dealers and users, and *The Iyve Project* (1994) by Tamar Rogoff, a project in Iyve, a small town in Belarus, engaging as performers Holocaust survivors and their families.

27. Arjun Appadurai, *Modernity At Large*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996, p. 178.



Figura 5 – Coro Voci Dal Mondo. Dir. Beppa Casarin. Photo by Michele Toniolo

documentary of *Mar Gh'era*). Therefore, being local is not identified by the cultural and national origin and residency, but by the ephemeral sharing of “now”; the individual present that constructs the collective future. Through this lens, locality is perceived dynamically and it adapts an elastic and fluid dimension, so that its expansion or contraction depends on the ebb and flow of the remaining, but also incoming and out-coming population (natives, immigrants and refugees).

In the choreographic experiment of *Mar Gh'era*, the story of the industrial site gradually unravels through the spoken words, the sounds and the movement that narrate how this architectural site has impacted people's lives. We are used to imagining and perceiving architecture as a discipline that is concerned with space design, disregarding the fact that architecture is responsible for the relationships among people which are fostered by the spaces they inhabit. The relationships between the dwellers and the dwelled that may be perceived as a choreographic intervention is at the core of humanity and community building. Architecture is not only about physical limits and spatial demarcation, but also about possibilities for interaction (and the sensing of locality as Appadurai suggests). Architecture remains incomplete until the body can turn the abstract geometric *space* of design into an ephemeral and variable *place* that is lived, inhabited, used, altered, recognized and remembered through everyday and ordinary interaction²⁸. *Mar Gh'era* addresses the living²⁹ dimension of the industrial site of the

28. Cfr. Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984.

29. Architecture is a place that affects and is being affected by the people who inhabit and interact with it. Through this lens, living refers to the ability of architecture to change, evolve and disappear through time. “Living” is also in tandem with the Lefebvrian notion of *appropriation* that renders the experience of architectural space and its adaptation un-separated

port: the political and everyday events that took place during the last 100 years.

Architecture has been traditionally re-membered and archived through textual and visual archives, such as static diagrams, blueprints, and 3D animation, all of which are inclined towards capturing architecture as an idealised moment of conception «before people, dirt, rain and history move in»³⁰. These are archiving tools that freeze architecture in time and disregard the need to address the living dimension of space. Therefore, considering the train of thought that is concerned with the archiving of architecture as *place*³¹, it is necessary to find supplementary ways of archiving architecture as living, and thus through corporeal movement as «it is by means of the body that space is perceived, lived – and produced»³². In the choreographic experiment of *Mar Ghèra*, the promenade narrates how and why the industrial site has affected the lives of the workers and their families, the communities associated with the specific site. In this way, the performance becomes an *archival* testimony of the factories as contested sites where riots, solidarity, community spirit and communism are often interlaced.

As the art critic and historian Hal Foster proposes, the *archival* – what is related to archive – is «concerned less with absolute origins than with obscure traces»³³. He also suggests that the archival «not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private»³⁴. The promenade performance on the industrial site of Marghera, as a sort of archival art, is based on found objects, texts, oral histories and movements invented and re-assembled in new ways. Myth, fiction and facts create an archaeological site of combined construction and excavation where history is produced and archaeology is practised «less as the discovery of the past and more in terms of different relationships with what is left of the past»³⁵. In this format, the abandoned and ruined site of Marghera is temporarily activated through the sound of the words and the bodies in motion that trace its history. All of them they are actively engaged in a dialogue between the present, the past and the future. In that respect, the site of Marghera is archived through the dialectics of space, time, body and movement that produce architecture-as-event³⁶.

The architectural history expert Iain Borden comments that «architectural historians limit their conceptions of architectural space to the space of the designed building-object – a fetishism that era-

from the living communities inhabiting this space through time (Henri Lefebvre, *The Production of Space*, translated by D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford-Cambridge 1991).

30. Jeremy Till, *Thick Time: Architecture and the Traces of Time*, in Iain Borden – Jane Rendell (edited by), *InterSections: Architectural Histories and Critical Theories*, Routledge, London & New York 2000, p. 286.

31. Cfr. Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, cit.

32. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, cit., p. 162.

33. Hal Foster, *An Archival Impulse*, in «October», Fall 110, 2004, p. 5.

34. *Ibidem*.

35. Gabriella Giannachi – Nick Kaye – Michael Shanks, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, Routledge, London & New York 2012, p. 2.

36. Cfr. Bernard Tschumi, *Architecture & Disjunction*, The MIT Press, Cambridge-London 1996.



Figura 6 – Group photo by Michele Toniolo.

ses social relations and wider meanings»³⁷. *Mar Ghèra* may fail to reproduce the architecture of the industrial site according to its static architectural and diagrammatic conception, but it succeeds in providing a series of individualised events that occurred between architecture and its original users. More specifically, *Mar Ghèra* captures personalized experiences of architecture-as-event – in this case the experience of architecture as a lived place – which in turn generate new experiences as *events*: the spectators' encounter with the interactions of the performing bodies and the found site, the archived material, the objects, the personal stories and the texts. In this way, the performance community that awakes and constructs a collective memory is embraced and enlarged by the community of spectators who are drawn to the site to applaud their *friends*, just for curiosity or for encouragement. In the course of this promenade performance, the audience – the mobile and mobilized spectators – forms a second layer of community, and together with the performers they all build a larger one.

Instead of conclusion. Dance community versus community dance

In this text, I have attempted to shed light on a site-specific, urban promenade performance which gained visibility only in the region of Veneto in Italy. The lesson from this choreographic experiment lies in the fact that a sense of augmented cultural citizenship brought together almost one hundred performers for the production of a massive event. Private and collective memory became the source

37. Ian Borden, *Skateboarding, Space and the City. Architecture and the Body*, Berg, Oxford 2001, p. 7.

for devising a poetic demonstration about urgent ecological and social issues. A dance community, stylistically diverse but still evocative of Pontremoli's *choreographic landscapes* of today was joined by other communities that use different means of expression (music and voice). All these sub-communities formed a non-homogenous, intergenerational and multi-cultural community of performers and spectators. Friendship as a way to support each other and circulate information for the creation of the project, friendship as an outcome of locality and friendship as a prerequisite for a community-making process were fundamental for the accomplishment of the project.

The choreographic project in Marghera is an opportunity for reconsidering the definition of community dance beyond the binary between amateurs and professionals or inclusivity and exclusivity. Rather, it is an opportunity to rethink community in broader terms. As sociologist Day Graham observes, the essential meaning of community refers «to those things which people have in common, which bind them together, and give them a sense of belonging with one another»³⁸. Performing arts – although comprised by fundamentally different forms – is a common language among the participants of *Mar Gh'era*. Furthermore, historical and political forces, a collective spirit of activism, an evolving and elastic sense of locality and citizenship as responsibility towards the other and the future through the actions of the present are the binding elements of this expanding community.

As the vibes of kinaesthetic empathy that were evoked by *Mar Gh'era* gradually fade away through time, what is the current materiality or immateriality of this community? *Mar Gh'era* was a one-off event resulting from a year-long rehearsal process. As the participants have dispersed to their individual everyday routines, can we still speak today of the performing arts community? A community needs a regular practice and a sort of “everydayness” in order to maintain its bonding. A community is simultaneously something alive and contingent. The specific community might have disappeared, but for all of them (participants and audience), the choreographic project of *Mar Gh'era* has been a life milestone that hopefully will motivate future actions of social activism and other social reconfigurations of solidarity and togetherness.

Bibliography

- Amans, Diane (edited by), *An Introduction To Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2017.
- Appadurai, Arjun, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996.
- Boato, Laura, Text to Ariadne Mikou, 26th of June, 2018.
- Borden, Iain, *Skateboarding, Space and the City. Architecture and the Body*, Berg, Oxford 2001.

38. Dan Graham, *Community and Everyday Life*, Routledge, London 2006, p. 1.

- Day, Graham, *Community and Everyday Life*, Routledge, London 2006.
- De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984.
- Foster, Hal, *An Archival Impulse*, in «October», Fall 110, 2004, pp. 3-22.
- Foster, Susah Leigh, *Choreographies of Protest*, in «Theatre Journal», vol. 55, n. 3, 2003, pp. 395-412, online: <https://www.jstor.org/stable/25069277> (Accessed July 27, 2018).
- Franko, Mark, *Dance and the Political: States of Exception*, in Susanne Franco – Marina Nordera (edited by), *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, Routledge, London-New York 2007, pp. 11-28.
- Giannachi, Gabriella – Kaye, Nick – Shanks, Michael, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, Routledge, London-New York 2012.
- Hamera, Judith, *Dancing Communities: Performance, Difference, and the Connection in the Global City*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, pp. 207-212.
- Houston, Sara, *Dance in the Community*, in Diane Amans (edited by), *An Introduction to Community Dance Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, pp. 11-16.
- Kolb, Alexandra, *Dance & Politics*, P. Lang, Oxford-New York 2001.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, translated by D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford-Cambridge 1991 [1974, 1984].
- Lepecki, André, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York 2006.
- Martin, Randy, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham-London 1998.
- McPherson, Bruce R. (edited by), *Essential Deren. Collected Writings on Film by Maya Deren*, Documentext, New York 2005.
- Pontremoli, Alessandro, *La Danza 2.0. Paesaggi Coreografici del Nuovo Millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Prickett, Stacey, *Embodied Politics: Dance, Protest and Identities*, Dance Books, Hampshire 2013.
- Stevenson, Nick, *Cultural Citizenship: Cosmopolitan Questions*, Open University Press, Maidenhead 2003.
- Till, Jeremy, *Thick Time: Architecture and the Traces of Time*, in Iain Borden – Jane Rendell (edited by), *InterSections: Architectural Histories and Critical Theories*, Routledge, London-New York 2000, pp. 283-295.
- Tschumi, Bernard, *Architecture & Disjunction*, The MIT Press, Cambridge-London 1996.

Sitography

- Candiello, Anthony, *La Rinascita Della Comunita Cittadina di Marghera*, 2007, online: <http://www.anthonycandiello.it/#articoli> (Accessed July 15, 2018).

- Clement, Gilles, *The Third Landscape*, online: <http://www.gillesclement.com/art-454-tit-The-Third-Landscape> (Accessed July 15, 2018).
- *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters [With an Initial Manifesto of Futurism by F.T. Marinetti]*, 1912, online: <https://www.bl.uk/collection-items/manifesto-of-futurism> (Accessed July 29, 2018).
- Pontremoli, Alessandro (12.05. 2018) *Memoria e Trasmissione*, in ConFormazioni. Festival di Danza e Linguaggi Contemporanei, Palermo, online: <https://www.facebook.com/FestivalConFormazioni/videos/169004380402295/> (Accessed July 15, 2018).

Filmography and Works Cited

- Bel, Jérôme, *Gala*, 2015 [Performance].
- Boato, Giulio, Editing-in-process Documentation of *Mar Gh'era. Un Secolo In Corsa*, 2018.
- Boato, Laura, *Mar Gh'era. Un secolo in corsa*, 2017/18 [Promenade Performance].
- Calvino, Italo, *Canzone Triste*, 1958 [Poem].
- Lee, Rosemary, *Melt Down*, 2011 [Choreographic score].
- Pellarin, Manuela – Soci, Enrico, *The Last Firebrands*, 2004 [Documentary].
- Pellizza da Volpedo, Giuseppe, *The Fourth Estate*, 1901 [Oil Painting].
- Rubino, Giovanni – Corrado, Costa, *Mortedison*, 1973 [Happening].
- Schiavon, Lucio – Restivo, Salvatore, *El Mostro. La Coraggiosa Storia di Gabriele Bortolozzo*, 2015 [Animation].
- Sieni, Virgilio, *Agora*, 2010-2013 [Performance].
- Sieni, Virgilio, *La Cittadinanza del Corpo*, 2016 [Performance].
- Spencer, Charlotte, *Is This a Waste Land?*, 2017 [Participatory Choreography].
- Spencer, Charlotte, *Walking Stories*, 2013 [Participatory Choreography].

Susana Zimmermann

Intorno alla danza e al movimento non professionali

L'origine

La danza, come bisogno del mio corpo di esprimere sentimenti ed emozioni, è nata in me molto presto, circa a tre o quattro anni, senza alcuna influenza, poiché allora non c'erano né internet né video, non mi portavano a teatro, non c'erano telefoni cellulari. Qualche volta ho visto dei film, ma c'era poco di danza. Le immagini che più tardi hanno popolato la mia mente di tanta coreografia e movimento non sono sorte da ciò che avevo visto, ma da qualcosa che ho sentito dentro di me. Mi succedeva sempre, ascoltando una musica, una poesia, giocando con i miei amici, con i miei cugini e cugine. Da allora, mi sono divertita con quelle immagini, percorrendo i miei compiti futuri come insegnante, coreografa, scenografa, regista, in tutti gli spazi in cui mi trovavo. I teatri arrivarono più tardi, dopo le scale, la strada, giocando alla campana, con o senza Cortazar. Ricordo di aver drammatizzato *La bella addormentata* e scoperto che la mia cugina più piccola poteva interpretarla, quando aveva pochi mesi e dormiva tranquillamente...

Gli specchi

Quando ho iniziato lo studio della danza classica all'età di nove anni, è iniziata la mia relazione con gli specchi, la mia figura riflessa e le migliaia di forme e movimenti che potevano essere creati. Quando a sedici anni mi fu vietato di ballare, è stata così grande la sofferenza, che passavo lunghe ore ascoltando musica e visualizzando coreografie e performance, creando danze guardandomi allo specchio, realizzando un'unione intima del mio interno e dell'esterno. Leggevo libri sulla danza e biografie di artisti della danza, nascondendomi in una stanza vicino alla terrazza per continuare a penetrare nel mondo della danza.

Senza danza

Quando cominciarono a risolversi questi tormenti vocazionali, iniziai a insegnare danza a bambine molto piccole, di quattro o cinque anni, drammatizzando racconti infantili per il saggio di fine anno; allora, benché molto diluito, insegnavo ancora il linguaggio della danza classica. Però, alla ricerca della mia vocazione e della mia identità, sentivo forte il bisogno di trasmettere quel profondo contatto con il corpo che stavo scoprendo.

Cronache I

Così, a poco a poco, si avvicinarono alle mie lezioni persone di diverse età e professioni e io mi entusiasmai nello scoprire altre vie, percorsi sconosciuti che potevano penetrare in loro. Ho quasi scoperto che senza una tecnica, senza pregiudizi, apparivano situazioni nuove sia individualmente sia in gruppo, un linguaggio, quest'ultimo, che risvegliava in me molte e ricche idee, dato che non lo avevo mai sperimentato. Questa è stata la scoperta che ha risvegliato in me il maggiore entusiasmo, perché non avevo ancora mai visto niente di simile.

Iniziai una ricerca sulla performance, le azioni coreografiche, gli incontri, l'apertura al pubblico: una geografia inedita di spazi, sguardi, incontri, nuove visioni. Affrontare la decostruzione della coreografia e del rapporto performer/spettatore in un contesto che rendesse sfumati i confini e la definizione della danza e del movimento.

Buenos Aires 1967, Calle Florida, Istituto Torcuato Di Tella, pubblico per la strada: siamo andati incontro alle persone con dell'incenso tra le mani e lì è iniziata la comunicazione, tra profumi e gesti. Era la prima volta che succedeva qualcosa di simile in strada, qualcosa che accadeva all'interno dell'Istituto.

Cronache II

Sentivo allora che l'espressività dei ballerini non era piena e intensa, che era necessario seguire una linea diversa dalla tecnica, una linea che passava in parte dall'improvvisazione, qualcosa che in qualche modo veniva mantenuto nelle scuole tedesche dove avevo studiato, ma andava ripensata diversamente. Sono sempre stata interessata all'arte libera e spontanea, non contaminata, che vedeva nella creatività dei bambini e nelle danze popolari di alcuni paesi il luogo in cui l'istintività vale come o più del movimento codificato. Questo può essere visto ad esempio nel carnevale brasiliano, dove il coinvolgimento è totale, dove vecchi, giovani, bambini, partecipano a una vibrazione di gruppo senza alcun controllo cosciente, ma guidata da forze più profonde. Anche in quasi tutte le danze dei neri si sente questa stessa sensazione. Vedendo gli zingari in una grotta dell'Andalusia ho sentito un'espressione che riassume quello che vorrei trasmettere: una zingara molto vecchia e con un fisico poco attraente ballava con tutte le sue

forze come poteva, ma con tale partecipazione che era impossibile non commuoversi; i suoi compagni per stimolarla le dicevano: “Vai a vedere più lontano”; questo “più lontano” la spingeva a cercare nella profondità delle sue radici, in latenze interiori segrete. Nelle improvvisazioni di soli uomini in Grecia, nel loro avvolgersi su se stessi, si arriva a sentire l’essenza del movimento che vibra dentro l’uomo, essenza perduta dagli occidentali nelle attuali modalità di vita, in cui anche noi artisti abbiamo perduto a livello quotidiano la possibilità di esprimerci autenticamente. Quasi freniamo le nostre emozioni, i nostri sottili mutamenti, nascondiamo il nostro essere più intimo, le nostre sensazioni e il nostro corpo.

Così, nel 1963, iniziai un nuovo percorso. Raccolsi un gruppo di compagni, ballerini professionali di alto livello (Oscar Araiz, Ana Labat, Oscar Tartari, Beba González Toledo, Enrique Zabala, Silvia Kaheler, Diana Obedman, Alberto Ribas, Marta Jaramillo, Doris Petroni, Virginia Martinez, Edgardo Jorge, Adolfo Manzano) insieme a studenti non professionisti di danza, insegnanti, pittori, musicisti, psicologi, formando un gruppo di diciotto o venti persone. Fu un intenso lavoro di esplorazione in un periodo in cui non si conosceva quasi nessun lavoro di allenamento sensoriale, un profondo lavoro di concentrazione prima dell’analisi delle parti del corpo. Inizialmente, mi basai sulle *Riflessioni sulla danza e la musica* di Alexandr Sakharov, che mi aveva stupito per lo spirito rivoluzionario: non capivo come la danza che si studiava di solito non avesse niente a che fare con quella ‘meditazione corporea’ che facevano i Sakharov e che sicuramente era la ragione per cui si erano trasformati in “poeti della danza”. Nel nostro primo incontro analizzammo a fondo le mani, sperimentando movimenti diversi ed emozioni molto intense, tanto che tutti piangemmo, non di tristezza, ma di apertura, di gioia, perché qualcosa si era rotto dentro di noi, perché ci eravamo sentiti spogliati delle pose, delle maschere, perché ci eravamo incontrati nudi e soli con noi stessi e con gli altri ed eravamo eccitati. Nonostante la nostra professione, non ci eravamo mai espressi in questo modo, sia in scena sia in prova. Questo lungo e difficile viaggio iniziò così, a volte con molto sostegno e circondato da altre persone, a volte totalmente solitario. Potei contare, in quei primi giorni, sulla grande collaborazione di un compositore importante, Manolo Juárez, che con la sua libertà nell’usare il pianoforte, ci introdusse alle nuove strutture della musica contemporanea, alle leggi dell’improvvisazione, alla trasformazione del pianoforte in uno strumento percussivo.

Da quel momento ho sentito di poter unire dentro me stessa la danza con la psicologia e la filosofia, qualcosa come il corpo, la psiche e l’anima.

Per anni questo metodo è stato sviluppato ed è cresciuto all’interno dello studio, a porte chiuse, facendo dimostrazioni sporadiche in conferenze illustrate tenute in vari teatri e istituti culturali (Collegium Musicum, Società ebraica argentina, Alleanza francese, Istituto italiano di cultura, Centro culturale San Martín, Istituto Torcuato Di Tella, Teatro Municipale Generale San Martín, ecc.) e più tardi in uno spettacolo del Ballet de Hoy (diretto da Oscar Araiz, Ana Labat e da me). Nel 1967 feci un ulteriore passo avanti e decisi di presentare uno spettacolo totalmente basato su queste esperienze,

con l'intervento di ballerini, attori, musicisti e artisti plastici. Così realizzai *Danza-ya*, all'Istituto Torcuato Di Tella, attraverso otto spettacoli unici e irripetibili, in occasione dei quali per la prima volta il pubblico partecipò attivamente a uno spettacolo di danza. Si aprì una nuova prospettiva e potei combinare la coreografia strutturata con elementi casuali, trovando modi diversi per creare gli spettacoli *Polymorphias* e *Cerimonie* all'Istituto Di Tella. Questi resero manifesta la presenza di una inedita linea coreografica emersa da quel Laboratorio di Danza.

Più tardi vennero i viaggi in Europa, una borsa di studio con Maurice Bejart, che mi permise un anno di vita con quello che considero il coreografo più creativo degli ultimi tempi. Poi, nel 1969, produssi *Experiencias: Movimiento-Hoy-Aquí*, dove furono inseriti tutti i lavori svolti sull'espansione dei sensi e della percezione.

Nel 1976 cominciai il mio lavoro in Italia come coreografa e insegnante. Qui presentai *Exploración del Movimiento y la Voz* e continuai a ricreare nuovi soggetti in diversi stages e corsi, proseguendo con le mie esplorazioni. Nacque così la necessità di scrivere un libro, *El laboratorio de danza y movimiento creativo*¹ come prodotto di 18 anni di ricerca e riflessioni.

Cronache III

Il nuovo approccio metodologico e didattico del Laboratorio poneva il fuoco sull'interno del corpo, in contrasto con l'insegnamento tradizionale della danza e delle arti del corpo. Lì si parte dall'imitare il passo, il movimento, ripetendolo fino al pieno successo per raggiungere la perfezione e uguagliare il maestro nel plasmare il corpo secondo il modello imposto dall'esterno. Questo è il modo in cui tutti abbiamo imparato il linguaggio della danza.

Credo che così si siano apprese molte cose nuove, ma tuttavia quanto è stato distrutto, quanto dormiva, quanto è rimasto da parte! Quante energie che pulsavano all'interno di ciascuno sono rimaste imprigionate in fondo, in qualche angolo nascosto! Quanto sogno impossibile! Ma l'arte non è forse legata a tutto questo, non è vincolata all'inconscio, ai processi profondi, alle emozioni, a quello che i greci chiamavano dionisiaco?

Il raggiungimento di un alfabeto provato per secoli nella danza classica o per alcuni decenni nella danza contemporanea, è legato all'apprendimento razionale; ma queste tecniche, che producono bellissime ballerine, corpi splendidi, non sempre producono artisti, al di là di certi canoni di mestiere e professionalità. E gli altri, gli artisti che mi hanno toccato veramente a fondo nella danza, che mi hanno commosso e cambiato, Maurice Béjart, Dore Hoyer, Anna Sokolow, Kreutzberg, questi, come si preparavano, come indagavano nel loro interno, quali strani percorsi nell'inconscio usavano, quali misteriose lezioni di danza hanno dato?

1. Ora in forma ampliata: Editorial Dunken, Buenos Aires 2018.

Per raggiungere il mio obiettivo dovevo trovare la mia strada, seguire le mie intuizioni. Sentivo come tutte le lezioni iniziavano con esercizi di tensione che andava in crescendo fino alla fine: i ballerini invece usano la tensione come atteggiamento generale e la mancanza di sfumature espressive ne è il risultato.

Cronache IV

Cos'è un laboratorio? È un luogo dove testare, sperimentare, analizzare, trasformare e infine creare nuove essenze, nuovi materiali. Un luogo dove le tecniche utilizzate non sono chiuse, ma di scoperta e trasformazione. Pertanto, facciamo appello a tutto l'uomo, al suo corpo e alla sua voce, ai suoi silenzi, alle sue parole, ai suoi gesti, ai suoi sensi, al suo volto, alla sua sensibilità e al suo linguaggio. La finalità del laboratorio è conoscere, capire l'uomo nella sua creatività per un migliore rapporto con se stesso e con gli altri, per l'istruzione, l'arte drammatica e quella della danza. È una sistematizzazione non solidificata, ma malleabile, ecco perché le porte sono sempre aperte a nuove esperienze.

Il Laboratorio ha realizzato un esame approfondito del corpo e delle sue parti, le dinamiche, i materiali, i sentimenti, le azioni di tutti i giorni, lo spazio, le articolazioni, le lacune, il che significa un nuovo contributo nell'insegnamento di tecniche fisiche, un nuovo approccio per affrontare la creatività.

Pensavo che per essere coerente con quello che mi proponevo, dovevo inventare il mio metodo, dovevo essere io a creare, in modo che altri potessero farlo. Ero convinta che andare in aree molto profonde di noi stessi, attraverso tecniche di concentrazione mentale e fisica, potesse portare a qualche risultato: partire dal corpo stesso, rivalutando ogni gesto, comprendere il significato nascosto di tutta la tensione muscolare, qualsiasi atteggiamento o postura e scoprire l'unità attraverso la voce. Il corpo è il luogo in cui è scritta la storia di ognuno; leggendo i messaggi del corpo e cercando di produrre nuovi atteggiamenti e comportamenti, si possono, a loro volta, modificare i sentimenti. Il nostro modo di essere nel mondo si basa sui muscoli, sul sistema nervoso, sulla respirazione o sulla digestione.

La danza contemporanea, e in particolare la tendenza espressionista tedesca con Mary Wigman in testa, ha sviluppato ampiamente l'improvvisazione e nelle scuole di danza contemporanea tedesca insieme alle tecniche la troviamo come materia indipendente, sebbene legata alla coreografia. Non esiste un metodo sistematico e, in un certo senso, ogni insegnante deve crearlo, perché altrimenti cadiamo nell'anarchia. L'improvvisazione non è caos, è ricerca dentro e fuori di ognuno.

Per raggiungere la comunicazione con il *duende*, come direbbe Federico García Lorca, devi avere un'iniziazione. Dobbiamo imparare a sentire, perché la sensazione ci invada, perché, come nel *cante jondo*, nasca dalle viscere. Perciò sentivo che si dovevano distruggere i pregiudizi, dimenticare la tecnica, i meccanismi appresi e così mi convinsi che si doveva creare qualcosa di diverso.

Non ci sono formule o principi che facilitino l'accesso a questo percorso. Non si tratta di imitare

o ripetere, ma di mobilitare i nostri poteri creativi; nella vita quotidiana il corpo compie atti familiari senza esserne consapevole, per questo il corpo deve compiere una metamorfosi fino a trascendere se stesso, sarebbe quasi come spiritualizzare il corpo e corporalizzare lo spirito.

Cronache V

Concentrazione è essere al centro, al centro di se stessi, sia fisicamente che psichicamente, essere centrati, per essere in equilibrio e partire dal centro. Ecco un aneddoto che vale la pena ricordare. Molti anni fa visitavo l'Alhambra con i sensi svegli di fronte a tanta bellezza, quando nei giardini del Generalife, una zingara, Encarnación "la misteriosa", mi insegnò la sua verità sulla vita e sulla danza. Disegnò dei cerchi concentrici per terra e mi disse che mettendosi sui cerchi dall'esterno una persona perde il proprio equilibrio. Solo se uno sta al loro centro può andare ovunque, perché è in un vero equilibrio: da sé, dall'interno verso l'esterno o verso gli altri e non viceversa. La vita è identica a una serie di cerchi concentrici; l'unico modo per evitare di cadere nel vuoto è fermarsi al giusto punto centrale.

Gli Orientali in generale – indù, giapponesi, cinesi – utilizzando tecniche multiple e variate con un intenso lavoro sul corpo, sviluppano intensamente la capacità di concentrazione e la meditazione (shiatsu, karate, yoga, tai chi chuan, do-in, yoga tibetano, ecc.). Questo modo particolare di entrare nel corpo genera una modalità speciale di corporeità. La concentrazione è legata al rilassamento, all'entrare nel corpo senza sforzo, dalla disintossicazione e dall'eliminazione delle tossine. È come se la filosofia orientale alla base di queste tecniche risvegliasse il corpo attraverso l'essenza interiore – ritmi lenti e rilassamento profondo – e quella occidentale lo facesse attraverso il modello esteriore – ritmo veloce e la dimostrazione dello sforzo.

Decisi di adottare il criterio che ogni lezione non dovesse iniziare con violenza e bruscamente, ma con una meditazione sul corpo, con visualizzazioni, con un incontro esperienziale con il corpo e con se stessi, per finire con un incontro con gli altri.

Cronache VI

La sintesi di tutto il nostro lavoro risiede nell'analisi espressiva dei sentimenti. Il flusso affettivo dovrebbe riversarsi coerentemente nella danza e negli spettacoli. Eppure, possiamo dire che non esiste una scuola di danza che lavori nelle sue lezioni sul fluire dei sentimenti. Nella mia memoria, solo quelle classi con Dore Hoyer, che ci portava all'esaltazione emotiva, inondandoci alcuni giorni di tristezza, di inquietudine, altri di intensa gioia o di dolore e disperazione. Era un essere profondo e intenso e la sua presenza era così pervasa dai suoi stati emotivi che era impossibile non sentirsi intrappolati da

loro. Certo, questo non era trasferibile, erano esperienze; ma quelli di noi che hanno avuto la fortuna di vivere quei corsi sono stati toccati da quella magia, da quella forza e intensità.

All'infuori di Dore, di Mary Wigman e di alcuni esercizi della Folkwangschule, non ho visto nessuno lavorare con i sentimenti, se non sporadicamente, nell'insegnamento. Penso al grande bisogno del ballerino, che deve interpretare un ruolo, una situazione drammatica, di tutto questo linguaggio. In compenso, ho visto spettacoli di danza in cui si fa intensamente eco ai sentimenti attraverso il coreografo che lavora con questo materiale, mobilitando gli affetti tanto nell'esecutore quanto nel pubblico.

Credo che il coreografo per eccellenza in questo senso sia stato Maurice Béjart, che è stato il più intenso mobilizzatore di forze emozionali che io conosca. In tempi più recenti, l'eccellente lavoro di Pina Bausch, che è una maestra di affetti, ha fatto appello alle forze interiori, alle esperienze e agli stati emotivi.

Ricorderò per sempre la prima volta che ho visto il Ballet du XXe siècle a Buenos Aires nel 1963; mi sentivo così scossa, che era come se tutte le passioni, tutti i sentimenti vivessero in me. Tanti anni dopo Maurice Béjart è tornato a Buenos Aires con il suo balletto: lo stesso sommovimento interno, la stessa esperienza di ricchezza nella mia vita. Credo che Béjart tocchi le sorgenti nascoste dell'emozione, dell'esperienza intensa, e in tal modo ci renda la nostra identità, la nostra forza, il sentimento.

Come far sì che il ballerino, l'attore, senta per far sentire gli altri? E' chiaro che nelle classi per gli attori questi punti vengono sviluppati, ma è un lavoro diverso per il corpo che di per sé deve essere un veicolo espressivo e tuttavia non danneggiarsi fisicamente o psichicamente, perché così tante provocazioni dolorose e di mobilitazione affettiva possono iscriversi nella personalità o nel corpo dei partecipanti.

Cronache VII

L'esplorazione dello spazio ci mette in contatto con gli altri ed è qui, nel lavoro di gruppo, che abbiamo scoperto molti percorsi: un gruppo creativo è molto più della somma dei suoi membri. Questo ci ha permesso di collegarlo ed espanderlo a molti settori dell'attività umana: formazione, terapia della personalità, teatro in quanto situazione drammatica e, infine, alla danza e al movimento.

La danza classica tradizionale e le più svariate tecniche di danza contemporanea sono gestite sviluppando il corpo individuale di ogni ballerino, con i pericoli di narcisismo che ciò rappresenta, e quasi eccezionalmente si fanno esercizi di partecipazione. In generale, l'insegnamento della danza è legato a ogni individuo, al proprio sé e alla contemplazione della propria immagine duplicata o moltiplicata negli specchi degli studi.

Tuttavia, sul palco, vengono eseguiti spettacoli di gruppo, in duo, in trio o con un maggior numero di ballerini e osservo che i contatti tra loro sono quasi diretti dall'esterno. Eppure un *pas de deux* deve

esprimere l'amore, e una situazione a tre deve toccare altre sorgenti emotive e sensazioni collettive, che sono quasi l'origine della danza stessa e che devono essere vissute con intensità. Per questo motivo mi sono dedicata per lungo tempo ad analizzare le relazioni interne ai gruppi nel contatto fisico, nel collegamento dei corpi.

Ma, in generale, l'insegnamento della danza si ferma lì. Anche nelle prove, quando il coreografo lavora abitualmente con gruppi, si limita a esigere uguaglianza nei passi, nei ritmi, nelle dinamiche e nella spazialità, ma ciò che raggiunge lo spettatore in termini di contatti e di legami espressivi dei ballerini è quasi nulla: l'espressione del volto, l'intero corpo e lo sguardo di ciascuno sono ancora legati a se stessi e senza interrelazione profonda con l'altro.

«La danza ha un'origine di gruppo. L'uomo era legato in gruppi e partecipava alla celebrazione di riti e cerimonie: da questo proveniva il sentimento di estasi collettiva» (Curt Sachs).

Tra i possibili esercizi del lavoro di gruppo menzionerò i seguenti esercizi speciali.

- Dialoghi a due, tre, quattro o di un intero gruppo.
- Gruppo in contrasto con un altro gruppo.
- Domande e risposte (per ripetizione, per aggregazione, per inversione).
- Canone.
- Imitazione successiva o simultanea.
- Allacciarsi e sciogliersi a due o più.
- Legarsi a una forza o a un'idea.
- Svincolarsi da una persona, un'idea o un oggetto.
- Seguire il leader, allontanarsi e lottare, l'emergere del leader.
- Tu-io-noi.
- Incontri-scontri.
- Schiavitù-liberazione.

Tutti questi esercizi approfondiscono la relazione e il contatto con gli altri e quindi con se stessi.

La danza nasce come atto di gruppo; quando si trasforma in divertimento diventa individuale, acrobatica, la si ammira come una stella e vi si partecipa passivamente come pubblico.

Avere coscienza dell'azione relazionale della danza implica una maggiore e più attiva partecipazione dello spettatore e non solo un atto di contemplazione e di ammirazione dell'abilità.

Cronache VIII

Negli ultimi anni, tra il 1979 e il 1980, per miei continui viaggi, con il mio insegnamento diviso tra Firenze e Buenos Aires, tra tanti e diversi studenti, situazioni, case, movimenti, dentro di me emersero

molte nuove idee, qualcosa come una visione della totalità corporea, altri codici e linee guida.

Così, ho sentito che il corpo ha un nucleo o un centro delle forze vitali, emotive, viscerali, che deve essere stimolato al punto da far scaturire tutto il movimento da ogni sua parte. Questo nucleo si muove tra due poli: la terra, che è il limite, per l'attrazione della forza di gravità, e il cielo, che è l'infinito.

Il movimento deve partire dal centro per andare o tendere all'infinito, a partire dal suo vero supporto: il terreno. Anche il movimento del corpo ha un volume; noi stiamo, come dice Rudolf Laban, all'interno di una sfera. La consapevolezza di tutti questi elementi crea un equilibrio tra tutte le parti.

Possiamo associare ciascuno di questi elementi con le materie di base: il centro con il fuoco, il terreno con la terra, il cielo con l'aria e la sfera con l'acqua. Il macrocosmo nel microcosmo. Questa sintesi del corporeo si materializzò probabilmente nel mio pensiero durante il mio soggiorno a Firenze, forse influenzata dal Rinascimento o dallo spirito che vive e pulsa in quella città che amo tanto.

All'interno di quella totalità, le articolazioni, i canali del corpo, hanno bisogno di aria, musica, ossigeno. Apertura dei cardini; le articolazioni sono le congiunzioni, il luogo di raccordo, il luogo dell'incontro o del disadattamento, il luogo della relazione.

Si articola una parte del corpo con un'altra o con un'altra persona, le relazioni sono articolate o disarticolate. Nella danza si parla di ballerini con o senza articolazione, dando però la responsabilità alla libertà naturale di articolazione di cui sono dotate le persone, mentre ci sono studi di danza, di espressione corporale o di movimento che ostacolano le articolazioni e non consentono la libera scioltezza del corpo.

Ecco perché la consapevolezza della rigidità di alcune articolazioni, del vincolo tra di esse, produce una profonda liberazione che cambia totalmente il movimento. Così abbiamo lavorato per sensibilizzare ogni grande o piccola articolazione, liberandola, facendo esercizi di danza a partire dalla giunzione immobile o in movimento, collegando una persona all'altra attraverso le loro articolazioni, lasciandovi germogliare suoni o parole, facendovi penetrare Haiku o altri testi poetici, permettendo così al movimento di sorgere liberamente.

In questa nuova concezione apparve un altro argomento appassionante: i *vuoti*, che il mio corpo può formare con piccole e grandi parti di una mano, tra una mano e l'altra, con il pavimento, le pareti, tra il braccio e la mano, il braccio e il busto, ecc. Si sentono il vuoto e tutto ciò che si forma in questo cavo, riempiamo in qualche modo il vuoto e questo produce un potenziamento del corpo, un rinvigorimento, una densità differente, pesi differenti e un movimento molto ricco e interessante.

Creare spazi vuoti tra due o più persone è un movimento davvero eccitante, che genera una grande forza di gruppo. Questo è un percorso che ricomincia e mi stupisce giorno dopo giorno, così come mi stupiva nel 1963 nel mio primo lavoro di laboratorio.

Cronache IX

Creazione ed elaborazione si contrappongono, come *chorein* che per i Greci indicava danza composta e *orkesis* che era danza libera o improvvisata nelle feste dionisiache. La creazione è più legata all'ispirazione, ai contenuti irrazionali, agli effetti e alle emozioni; l'elaborazione è sul piano mentale, nella coscienza e nelle forme. Nella storia della musica ci sono diversi esempi di integrazione di questi aspetti, lo stesso Bach improvvisava variazioni sui suoi temi, i musicisti jazz lavorano in gruppo improvvisando in base a determinate norme e la musica contemporanea dà sempre maggiore spazio alle strutture casuali. Nel campo della danza, Alwin Nikolais integra l'improvvisazione con la strutturazione e ha creato spettacoli di improvvisazione totale; Pina Bausch ha lavorato sulla base di improvvisazioni come molti artisti della scuola tedesca di danza contemporanea.

In Argentina ho creato molti spettacoli di improvvisazione, sia individuali che di gruppo. Tra questi, *Danza ya* è stato presentato all'Istituto Di Tella, *Movimiento-Hoy-Aquí* e *Experiencias* al Teatro Municipale di San Martin. In altre creazioni coreografiche sono stati usati elementi di improvvisazione insieme ad altri strutturati, come in *Polymorphias* e *Ceremonies*, create all'Istituto Di Tella.

«Ai dispregiatori del corpo voglio dire una parola. Essi non devono, secondo me, imparare o insegnare ricominciando daccapo, bensì devono dire addio al proprio corpo – e così ammutolire. [...] Il corpo è una grande ragione, una pluralità con un solo senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore. Strumento de tuo corpo è anche la tua piccola ragione, fratello, che tu chiami "spirito", un piccolo strumento e un giocattolo della tua grande ragione». (Frederick Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*).

Cronache X

«Li ho visti l'altro giorno ed è stata un'esperienza incredibile. In altre occasioni ho visto danza moderna, contemporanea e cose simili, ma la tua è diversa.

Quando il gruppo si lascia andare, ha forza, una forza tremenda.

Ero seduto, ma in realtà ero con voi, tra di voi. Ciò che avveniva sul palco mi colmava completamente.

Ma non è tutto. Alla fine, sul *Dies Irae*, quando scendono e si uniscono a noi e chiedono aiuto, ho avuto sensazioni molto strane.

Uno dei ballerini è entrato nella mia fila di posti e l'ha percorsa molto lentamente. Era disperante vederlo con le mani tese supplicando, esigendo un'altra mano. Andava passando davanti a tutti (ero il quarto o il quinto della fila). Davanti a me sedeva un uomo in completo grigio, cravatta, scarpe lustre e accompagnato da una signora grassa. Si è fermato di fronte a lui, facendo gesti infantili, io li guardavo.

L'uomo col vestito grigio lo ha guardato e ha abbassato gli occhi, le sue mani tremavano. L'ho visto bene, tremavano, ha dovuto premerle contro i pantaloni, era livido, penso che avrebbe dato qualsiasi

cosa per essere a un milione di chilometri di distanza. Non ne potevo più. Ho allungato la mano e il ballerino l'ha afferrata con forza. Ci siamo stretti, forte, la mano. In quel momento non pensavo a nulla. Non pensavo, sentivo soltanto. Io sentivo che dovevo aiutarlo, perché se non l'avessi fatto, lui, io, tutti, saremmo andati a fondo. Sento ancora la mano calda, ma mi passerà.

Andate avanti, che va bene così. È certo che un giorno ci incontreremo e ci stringeremo di nuovo la mano, ma in quel momento non ci separeremo più».

(Uno spettatore anonimo dello spettacolo *Polymorphias*, Istituto Torcuato Di Tella, 1969)

Visioni

Cristina Kristal Rizzo

**BEEING SPACE, MY HOME IS THE COSMO,
PERFORMING IS AN HABITAT, AFTER
CHOREOGRAPHY THERE IS THE DANCE, NO MORE
TITLES JUST EXPERIENCING THE SENSES OF THE
WORLD, NO SITE SPECIFIC, POLITICAL SCORES,
EXPANDED CHOREOGRAPHY, MEDITATION ON
BEAUTY, MULTIPLE COMMUNISM, UNEXHAUSTED
TECHNOLOGIES**

**NO MORE TITLES JUST EXPERIENCING THE SENSES OF THE
WORLD**

Credo che un titolo possa e debba avere la stessa densità e intensità di un processo di ricerca che porta all'apparizione di una "danza". È una parola che si aggiunge, a volte alla fine, a volte appena prima, a volte nel corso della creazione, è un ulteriore pensiero/immagine che trova nel linguaggio una forma per articolarsi o declinarsi verso il fuori, verso lo sguardo. Può avere la capacità di condensare le immagini, le sensazioni, le pratiche, le letture e le vite vissute in un concetto, può essere come una chiave che apre alla visione di qualcosa. Deve suonare, dare il ritmo giusto, l'accesso timbrico alla visione. Non è mai facile trovarla, si deve poterla ricordare in un attimo, deve configurare un senso ma permettere anche una possibilità d'interpretazione, far apparire l'immagine segreta che ha dato origine al tutto. Ultimamente, non intitolo più nessuna delle danze che sto creando, preferisco nominare il pensiero generativo di queste danze per collocarle nell'esistente, trovare un contenitore/titolo che le contenga e dunque le faccia riconoscere o conoscere. Ho cambiato anche il mio nome ultimamente, solo per ricordarmi che è il vuoto a cui tendo, la possibilità di non possedere.

MY HOME IS THE COSMO

Ciò che posso far emergere è la danza ed un pensiero che ne determina la forma, che la fa apparire. *È la mente che guida il corpo o è il corpo che guida la mente? Non lo so.* È un verso di Morrissey di una famosa canzone degli Smiths che da sempre attraversa e ritorna come domanda anche nei miei intimi processi, compresa la risposta. In questa fase in cui l'esperienza che ho accumulato lavora senza che me ne accorga, mi è possibile trovare quel punto d'incontro in cui la mente e il corpo o il corpo e la mente procedono insieme, nel presente del presente e dunque il corpo pensa mentre la mente danza e viceversa. La coreografia arriva quasi sempre dopo, dopo l'apparizione della danza, e forse è un sistema che organizza il tempo più che lo spazio, è un ritmo che organizza la visione, la scansione degli stati corporei che si trasformano. Non considero il mio lavoro come un 'lavoro coreografico', non organizzo il tempo e lo spazio per produrre un'immagine che mi appartenga e mi definisca in quanto artista, mi interessano le alterazioni, le temperature che cambiano, gli sgambetti e le oscillazioni, la poesia e non il linguaggio. La generazione di una qualità specifica del tempo che attraverso la "danza" si produce in un'immagine del mondo, arriva per me con delle pratiche molto specifiche, una tecnologia del corpo da trovare ogni volta e questo richiede un tempo lungo di ricerca. La danza è materia vibrante, è un fenomeno sprovvisto d'intenzione che può permettere nuove percezioni, nuove connessioni o nuovi affetti. Cerco di trovare un luogo per questo fenomeno, questa diversa postura, il luogo dell'apparizione, che è la danza, che è la coreografia, che è un pensiero vivo.

Si tratta sempre di sviluppare una tecnologia, cioè trovare attraverso l'esperienza del corpo e attraverso il pensiero che questa esperienza fa emergere, delle tecniche, degli esercizi o pratiche che si possano ripetere. Si tratta di ritrovare ogni volta, giorno dopo giorno, uno specifico luogo corporeo che generi degli stati mentali, una qualità di sguardo, una conduzione energetica verso l'esterno, uno specifico andamento ritmico, dinamico, emotivo e psichico. Possiamo chiamarlo un Habitat. Solitamente per arrivare a trovare le "pratiche" ho bisogno di un periodo lungo di solitudine, di studio ed immersione nella vita, per sentire o forse intuire le istanze profonde che il corpo sente, potrei dire quelle contrazioni o stati d'animo che producono il movimento del pensiero e di una soggettività; dopo questa fase silenziosa, che lavora solitaria e intima, è importante spostare il piano sulla pratica corporea, la ricerca di movimento, cercando di far risuonare continuamente la postura delle articolazioni e la forma dei muscoli con la forma del pensiero. Ogni danza ha le sue necessità, ma anche si traccia a partire da quella precedente, a volte si tratta di approfondire qualcosa di già percorso o trovato, per renderlo ancora più semplice nella sua idea dinamica e trovare un luogo ideale e cristallino che permetta ai corpi di stare nella complessità senza sforzo.

NO SITE SPECIFIC

ULTRAS sleeping dance è un nuovo progetto artistico, che si sviluppa in un tempo esteso, in questa prima fase sta emergendo un formato particolare, sono delle “danze” create per gli spazi che le ospitano, come degli eventi che di volta in volta abiteranno luoghi diversi, magari in open air o spazi particolari, creando degli habitat irripetibili e ogni volta unici. Sono al tempo stesso danze compiute molto agili ma anche materiale di studio, percorso che oltrepassa l’idea di site-specific per configurare invece la possibilità che sia la danza ad accogliere lo spazio che attraversa e viceversa che uno spazio possa farsi abitare dall’attraversamento di una danza. Pensate come dei moduli adattabili a qualsiasi ambiente o paesaggio estetico, le ULTRAS sleeping dances tendono ad apparire come un’attività pura che si può considerare giocosa, dove la maestria non è semplicemente un’abilità fisica ma anche una sapienza, una grazia, un atto impersonale che prelude a una rigenerazione. Così da manifestarsi come uno stato interiore, una potenza immanente che si posa nel clima del mondo e attraverso di esso trova nel presente del proprio mostrarsi uno sguardo rilassato condiviso con il pubblico. In questo senso sono immaginate senza nessun apparato tecnico particolare, alla luce naturale o in una dimensione luminosa che faccia emergere la presenza, l’atmosfera, potenziando le qualità del luogo che le ospita. Questa ricerca prosegue un discorso iniziato con il precedente lavoro BoleroEffect del 2014 e poi con le produzioni successive ikea, Prélude e VN Serenade, che hanno aperto il mio fare all’idea della “danza” come campo di pura immanenza, in cui è l’intensità del desiderio a far apparire la forma, l’affezione come possibilità di coabitazione di uno spazio e di un tempo, la moltitudine come luogo di esistenza per la differenza, la postura del corpo come politica dell’esistente. Questa traccia di pensiero mi sta portando ad una trasmissione di pratiche molto aperta alla moltiplicazione del segno coreografico, sto dunque lavorando con diversi magnifici danzatori all’emersione di una “danza sub personale”, un livello di qualità affettive non ancora organizzato che permetta nuove percezioni, nuove connessioni e nuovi rapporti tra diverse soggettività. ULTRAS contiene nel titolo una tensione verso gli afflatti, gli entusiasmi che connettono la realtà corporea del nostro esserci e le sensazioni incorporee dell’anima, parlo di tutto ciò che non è visibile ma è presente nel flusso energetico che trasmettiamo al mondo. Dove va a posarsi questa relazione immediata che conduciamo con l’esterno attraverso lo sguardo, il tatto, la percezione di un nostro tempo che si svolge e che riconosciamo come vita terrena? Attuarsi in uno spazio vuol dire dunque considerarlo come un vuoto in cui nulla si condensa in una massiccia presenza ma tutto si attualizza attraverso una reciproca compenetrazione tra le cose, forma e vuoto stanno sullo stesso piano dell’essere e lo sguardo riflette senza brama un’immagine distaccata dal reale, un’immagine inedita che si genera con delle risposte immediate ai rapporti, le connessioni, le qualità spaziali di un luogo. Questo nuovo progetto dunque, sicuramente risponde ad una necessità oggettiva e molto pratica di formulare una produzione artistica leggera nelle sue strutture e nei suoi formati, ma soprattutto espande

ciò che nella mia esperienza artistica si sta rivelando nodo centrale, considerare lo sguardo come una membrana, una superficie opalescente che traccia un passaggio tra l'intimo e l'ultra. Allora si tratta di considerare lo "spazio della visione" come un luogo di metamorfosi, nessun eroismo geometrico interrompe la linea orizzontale della danza, il suo soggiornare volta per volta nel presente, fondersi con il paesaggio e divenire interamente tempo senza opporsi ad esso. La coda nel titolo *sleeping dances*, vuole semplicemente indicare questa possibilità data a tutti di incantarsi sulla soglia tra un dentro e un fuori, allentare lo sguardo, contemplare la figura particolare delle cose, distaccarsi dall'immagine e dai suoi effetti, abitare la sensazione. Per essere più espliciti e pragmatici è un metodo che genera una forma che è anche una micro politica.

POLITICAL SCORES

La partitura o le partiture sono sempre molto importanti nel processo di emersione di una danza. Si tratta di trovare una logica della sensazione, non di organizzare organicamente un tempo e uno spazio già dato, ma di trovare quantità e intensità molto specifiche che rendano visibile lo spazio e diano qualità allo scorrere del tempo. Questa maniera affettiva di percorrere, attraversare, depositare un gesto, una linea, un'ampiezza ha bisogno di mostrarsi esatta e irriducibile, sono le superfici che contengono la profondità e l'espressione. La danza è sempre già presente, si tratta solo di farla apparire, lasciarla andare fuori senza trattenerla o tenerla, non ha bisogno di un soggetto per determinarsi o per comunicare. Il corpo del danzatore è un interstizio, una soglia in cui la forma attraverso la materia si produce. La danza non è mai solo nel corpo di chi sta danzando ma anzi appare solo quando le concedi l'abisso del vuoto. Questo discorso è facilmente frainteso o manomesso, poiché non si tratta di dare libero sfogo all'espressione libera di un esistente nel caos di un'improvvisazione permanente e diffusa o nel flusso continuo di una fluidità liquida, ma invece proprio di dare corpo/forma/tempo/spazio al dettaglio e alla specificità per accettare una volta per tutte l'autonomia espressiva di cui ogni singolarità ha bisogno per esistere.

EXPANDED CHOREOGRAPHY

Da qualche anno è emerso il concetto di "coreografia espansa", cioè dell'idea che in qualche modo è il mondo intero e sicuramente ogni possibile forma artistica che può essere considerata "coreografia", un'organizzazione dello spazio e del tempo che produca una differenza estetica e dunque una diversa "politica" dello stare nel mondo. Questa riflessione estende il discorso fuori dallo specifico della danza, ampliando e moltiplicando le modalità performative di tutto ciò che ci circonda. Niente in contrario alla performance di per sé come forma artistica, ma credo che anche in questo caso il fraintendimento

sul 'soggetto libero di auto esprimersi come identità' sia molto forte; siamo nella performance ormai tutti continuamente, la parola stessa chiede efficienza e disponibilità all'esposizione di sé, siamo chiamati a dichiarare una identità presunta o virtuale, a moltiplicare e nutrire un'estetica dell'appagamento e della produzione continua di immaginari. È l'identità stessa che viene ormai stretta nelle maglie di qualsiasi idea di mondo.

Allora forse comporre coreograficamente una vita nel mondo può essere una possibilità per sondare l'invisibile, trovare rapporti con il reale includendo tutto, non essere la performance ma essere una situazione abitativa, un habitat.

MEDITATION ON BEAUTY

La meditazione è una pratica e come tutte le pratiche produce una trasformazione che si attua nel tempo, nella ripetizione di una condizione o stato e la ripetizione fa apparire sempre la differenza. In questo senso una danza è per me sempre una meditazione seduta/statica e in movimento/dinamica. Meditando si pratica la possibilità della mente di stare nel presente, di sentire il sottile e di fare esperienza della trasformazione di tutto nel tutto. La meditazione non è una pratica che ci distacca dal reale o ci trascende, è un esercizio per praticare l'uguaglianza ed io credo fermamente che la danza lo sia altrettanto rivelandoci il potenziale politico dei nostri corpi. La danza è un atto impersonale che ci libera dalla dittatura dell'io, del corpo organizzato ed efficiente, capitalista. Dunque è prima di tutto una fuoriuscita energetica che appartiene a tutti, tutti possono generarla in qualsiasi momento ed in qualsiasi luogo. Quando incontra la tecnologia del corpo, la danza ha la capacità di far emergere intensità o immagini fuori dal senso. Come la meditazione allena al lasciare andare, al non trattenere, ad una presa diversa sulle cose del mondo, a considerarsi cosa tra le cose e dunque in questo senso allena ad un'altra idea di economia, che potremmo anche dire: un'ecologia dell'esperienza. Attraverso una tecnologia del corpo molto raffinata e super specifica, chi danza impara ad ascoltare lo spazio e a guardare il tempo, a dare direzione all'intensità, a condurre l'energia verso il tutto. È un'azione che emancipa il corpo, ma liberandolo dalla dittatura della libera espressione, rivelando la materia e la sua trasformazione come potenza o come gioia del divenire.

MULTIPLE COMMUNISMS

La parola "*ensemble*" è quella che meglio esprime l'idea di comunità, nel senso proprio di messa in comune dell'esperienza. È un pensiero che ho attivato nei miei ultimi lavori con un'intenzione molto precisa e con una determinazione politica, sia rispetto al contesto in cui opero che non permette nei fatti di stabilire contatti e generare discorso comune, ma conduce sempre più ad una forma

d'isolamento artistico e di competizione tra generazioni vecchie e nuove; ma anche come messa in atto dell'idea di una molteplicità in cui è la singolarità a emergere e a comporre la potenza dell'immagine, non attraverso la gerarchia del potere (del genio del coreografo o della bravura dell'interprete) ma attraverso una responsabilità, un'autorevolezza reciproca nella piena autonomia del singolo. Evidentemente questa modalità, questo movimento del pensiero, chiede una forte adesione, poiché ciò che mette in campo non è solo un'adesione estetica, ma anche e soprattutto una messa in gioco dei propri rapporti con l'esistenza tutta, allontanando qualsiasi dimensione psicologica o narrativa. Perciò è sempre molto delicato e prezioso per me il momento in cui si attiva un processo di creazione con altri corpi, cercare le parole e la modalità in grado di permettere la trasmissione di una pratica, di una prassi sul movimento del pensiero e sul sentimento del movimento. Spesso si tratta di attraversare insieme luoghi sconosciuti, ma anche di far emergere uno spazio in cui guardarsi senza giudizio, o senza attese e questi luoghi sono sempre luoghi corporei che allenano anche la psiche e l'anima. L'improvvisazione è uno strumento per produrre forma e dunque ha sempre a che vedere con lo studiare e l'informare il corpo. Il mio lavoro si sviluppa e si trasmette solo ed esclusivamente attraverso l'invenzione di pratiche che sono dunque private, intime e misteriose, una volta trasmesse queste pratiche, diventano il corpus, il tracciato o la partitura condivisa in cui l'esperienza estetica può determinarsi.

UN EXHAUSTED TECHNOLOGIES

Credo che la danza apra al corpo, sia di chi la fa che di chi la guarda, la possibilità di sentire senza volere, di rimanere nel tempo del preludio o dei preliminari. È un tempo in cui tutto accade senza mai compiersi e esaurirsi, in cui la produzione dell'eccitazione e dell'intensità non si dà per appagarsi subito o tendere ad una fine. Non esiste movimento riproducibile, non esiste ripetizione possibile, nemmeno quando è la partitura coreografica a dominare piuttosto che la danza nella sua essenza primaria, cioè il suo essere senza linguaggio. Mi piace molto questa espressione "tecnologia inesausta", perché bene esprime il limite o il bilico in cui ogni corpo si trova quando la danza si produce, condurre i flussi di un'energia in costante trasformazione, aderire alla matematica invisibile degli stati d'animo ma fare tutto questo in completa dissipazione, lasciandolo allo sguardo dell'altro.